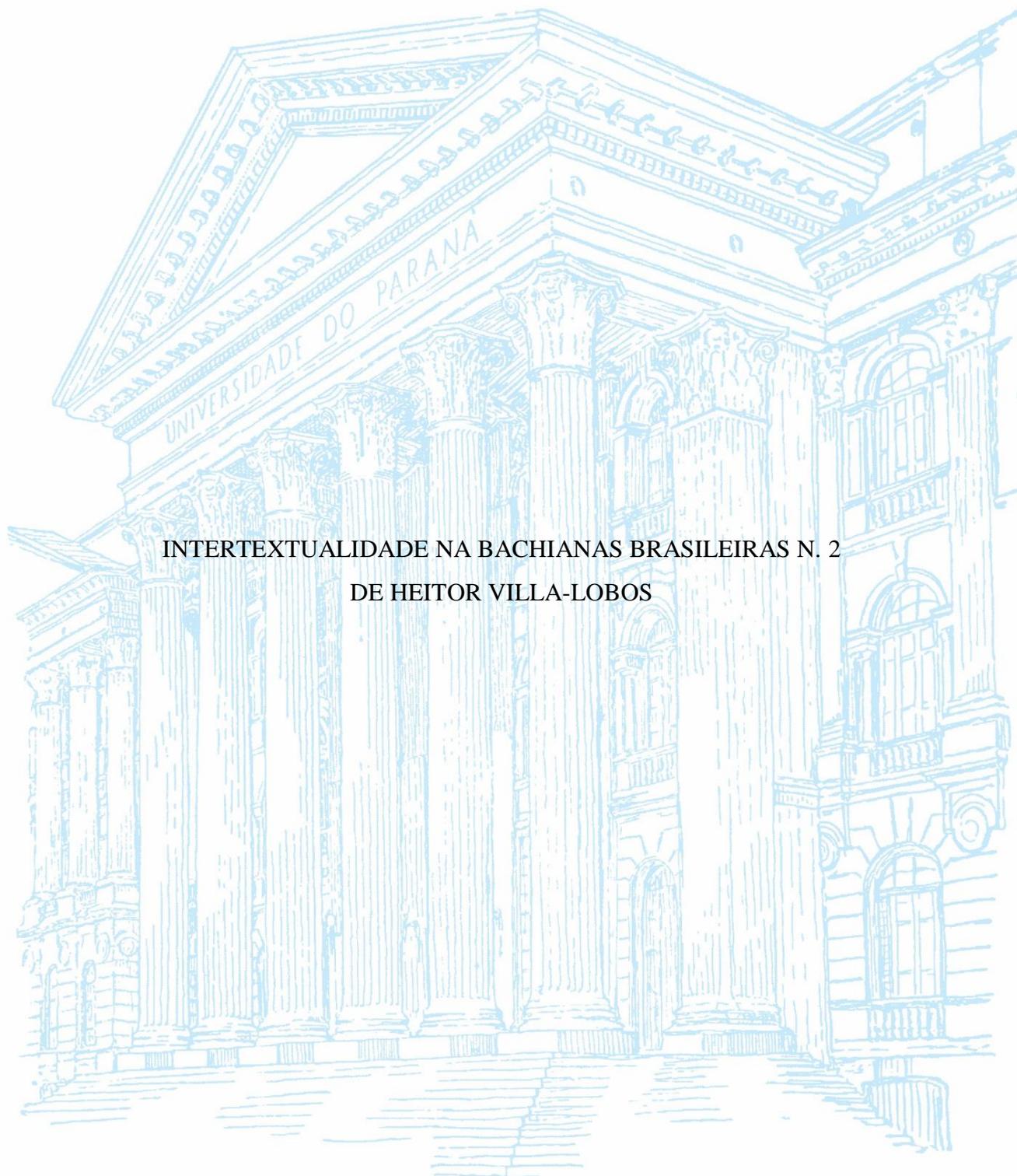


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
ADAILTON SERGIO PUPA



INTERTEXTUALIDADE NA BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2  
DE HEITOR VILLA-LOBOS

CURITIBA  
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
ADAILTON SERGIO PUPA

INTERTEXTUALIDADE NA BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2  
DE HEITOR VILLA-LOBOS

CURITIBA

2017

ADAILTON SERGIO PUPIA

INTERTEXTUALIDADE NA BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2  
DE HEITOR VILLA-LOBOS

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 título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Teoria, Criação Musical e Estética Musical.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque.

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Pupia, Adailton Sergio  
Intertextualidade na Bachianas Brasileiras nº. 2 de Heitor Villa-Lobos. /  
Adailton Sergio Pupia – Curitiba, 2017.  
121 f.

Orientador : Prof. Dr.Norton Eloy Dudeque  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e  
Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Análise musical. 2. Intertextualidade na música. 3. Bachianas  
brasileiras nº.2. 4. Heitor Villa-Lobos. I.Título.

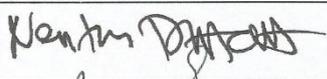
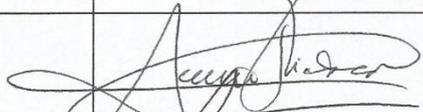
CDD 780

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Adailton Sérgio Pupia** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Norton Dudeque**, **Acácio Piedade** e **Daniel Quaranta**, arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: “**Intertextualidade na Bachianas Brasileiras Nº 2 de Heitor Villa-Lobos**”.

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

| Banca                             | Assinatura   | APROVADO<br>Não<br>APROVADO |
|-----------------------------------|--|-----------------------------|
| <b>Norton Dudeque<br/>(UFPR)</b>  |  | aprovado                    |
| <b>Acácio Piedade<br/>(UDESC)</b> |  | aprovado                    |
| <b>Daniel Quaranta<br/>(UFJF)</b> |  | APROVADO.                   |

Curitiba, 15 de março de 2017.

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Rosane Cardoso de Araújo  
Coordenadora do PPGMúsica



*“Esse negócio de vir inspiração não existe em mim. Eu nasci inspirado já. Ou faço uma boa coisa, ou faço uma porcaria. Mas esse negócio de eu procurar inspiração, deixar crescer cabelo pra ter inspiração, beber, isso não existe em mim. Eu escrevo quando é preciso”.*

Heitor Villa-Lobos

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, em especial à orientação do professor Dr. Norton Eloy Dudeque, que acreditou nas ideias apresentadas no decorrer da pesquisa, dedicando seu tempo e conhecimento, contribuindo profundamente no desenvolvimento desta dissertação.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro concedido para a realização desta pesquisa.

Aos professores Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade e Dr. Daniel Quaranta, pela participação na banca de qualificação e defesa, contribuindo positivamente para o desenvolvimento e melhora desta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, que contribuíram generosamente nesta trajetória.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, pelas sugestões e debates.

Ao secretário do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, Gabriel Snak Firmino, pelo auxílio e prestatividade.

Aos meus pais Doralice Pereira Pupia e Sergio Pupia pelo apoio incondicional.

Ao professor Dr. Orlando Fraga, pela amizade, conselhos e direcionamentos profissionais.

Aos amigos, irmãos, professores e alunos, que sempre me apoiaram nessa caminhada.

## RESUMO

Este trabalho consiste na análise musical da *Bachianas Brasileiras n. 2* (1930) de Heitor Villa-Lobos por meio da intertextualidade. Observam-se as influências sofridas na obra em questão levando em consideração o contexto musical e social no qual Villa-Lobos estava inserido. Além da alusão à música barroca de Johann Sebastian Bach, referenciada no título da obra, investiga-se a influência de elementos motivicos, estilizações, apropriações, citações, paródias e paráfrases, de compositores predecessores e contemporâneos a Villa-Lobos. O fenômeno intertextual na música é abordado através da análise tradicional associada com conceitos intertextuais, apresentados em categorias. Os elementos relacionados às estilizações da música popular brasileira serão discutidos por meio das tópicas musicais, sendo considerada neste trabalho uma subcategoria intertextual.

Palavras-chave: Intertextualidade na música. *Bachianas Brasileiras n. 2*. Análise musical. Heitor Villa-Lobos. Tópicas musicais.

## **ABSTRACT**

This dissertation consists of a musical analysis of *Bachianas Brasileiras n. 2* (1930) by Heitor Villa-Lobos through intertextuality. We observe the influences present in the piece, taking into account the musical and social context of Villa-Lobos. In addition to the reference to the baroque music of Johann Sebastian Bach, referenced in the title of the work, the influence of motivic elements, stylizations, appropriations, quotations, parodies and paraphrases, from predecessor and contemporary composers in the Villa-Lobos's music. The intertextual phenomenon in music is approached through traditional analysis associated with intertextual concepts, presented in categories. The elements related to the stylizations of Brazilian popular music will be discussed through musical topics, being considered in this work an intertextual subcategory.

Keywords: Intertextuality in music. *Bachianas Brasileiras n. 2*. Musical analysis. Heitor Villa-Lobos. Musical topics.

## LISTA DE FIGURAS E TABELAS

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 1</b> - <i>Ciclo Brasileiro. Plantio do Caboclo</i> . Heitor Villa-Lobos. Compassos 6-9. Tópica “caipira” (PIEDADE, 2009, p. 132) .....                        | 25 |
| <b>Figura 2</b> - <i>Ciclo Brasileiro. Plantio do Caboclo</i> . Heitor Villa-Lobos. Compassos 1-5. Tópica “impressionista” (PIEDADE, 2009, p. 132) .....                 | 26 |
| <b>Tabela 1</b> - Dados sobre a <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 12-13) .....  | 36 |
| <b>Tabela 2</b> - Esquema formal do <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> (PIEDADE, 2015, p. 7) .....   | 38 |
| <b>Tabela 3</b> - Esquema formal da <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> .....   | 39 |
| <b>Tabela 4</b> - Esquema formal da <i>Dansa (Lembrança do Sertão)</i> .....   | 39 |
| <b>Tabela 5</b> - Esquema formal da <i>Toccata (O Trenzinho do Caipira)</i> .....  | 40 |
| <b>Figura 3</b> - Redução dos compassos iniciais do <i>Prelúdio</i> da ópera <i>Tristão e Isolda</i> de Richard Wagner .....   | 43 |
| <b>Figura 4</b> - <i>Motivo Tristão. Prelúdio</i> da ópera <i>Tristão e Isolda</i> . Melodia do violoncelo. Compassos 1-2 .....  | 43 |
| <b>Figura 5</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Gesto intervalar do <i>motivo Tristão</i> . Violoncelo. Compassos 25-26 .....                                 | 44 |
| <b>Figura 6</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Gesto intervalar do <i>motivo Tristão</i> . Violoncelo. Redução. Compassos 25-26 (PIEDADE, 2015, p. 12) ..... | 44 |
| <b>Figura 7</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Gesto intervalar do <i>motivo Tristão</i> . Compassos 19-22 .....   | 44 |
| <b>Figura 8</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Gesto intervalar do <i>motivo Tristão</i> . Redução. Compassos 19-22 .....                                    | 44 |
| <b>Figura 9</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Tema. Gesto intervalar do <i>motivo Tristão</i> . Melodia saxofone tenor. Compassos 4-6 .....                 | 45 |
| <b>Figura 10</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Tema. Gesto intervalar do <i>motivo Tristão</i> . Melodia saxofone tenor. Redução. Compassos 5-6 .....       | 45 |
| <b>Figura 11</b> - Final do <i>Prelúdio</i> de <i>Tristão e Isolda</i> de Richard Wagner. Redução. Compassos 105-111 .....   | 48 |
| <b>Figura 12</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Finalização “wagneriana”. Transição para a parte B. Redução. Compassos 52-54 .....                           | 48 |

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 13</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Finalização “wagneriana”. Transição para a parte B. Redução. Compassos 50-54 .....                                      | 49 |
| <b>Figura 14</b> - Acorde final de <i>Intégrales</i> (1925) de Edgard Varèse. Percussão omitida. Redução (SALLES, 2009, p. 145) .....   | 49 |
| <b>Figura 15</b> - <i>Dansa (Lembrança do Sertão)</i> . Acorde final. Redução. Compassos 106-107 .....  | 50 |
| <b>Figura 16</b> - Ilustração apresentada por Chailley (1962) (NATTIEZ, 1984, p. 248) ....  | 51 |
| <b>Figura 17</b> - <i>Acorde de Tristão</i> .....   | 51 |
| <b>Figura 18</b> - Aparição inicial do <i>acorde Tristão</i> em <i>Uirapuru</i> . Redução. Compassos 1-4 (SALLES, 2009, p. 29) .....  | 52 |
| <b>Figura 19</b> - <i>Acorde de Tristão</i> (enarmonia) .....   | 52 |
| <b>Figura 20</b> - <i>Acorde Tristão</i> no <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 50-54 .....  | 53 |
| <b>Figura 21</b> - Acorde <i>meio diminuto</i> no <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> de Heitor Villa-Lobos .....  | 53 |
| <b>Figura 22</b> - <i>Motivo Tristão, Acorde Tristão</i> e Finalização “wagneriana” no <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 50-54 ..... | 54 |
| <b>Figura 23</b> - <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> . Tema. Redução. Compassos 5-9 .....  | 60 |
| <b>Figura 24</b> - <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> . Tema. Redução para quatro vozes. Compassos 5-9 .....  | 61 |
| <b>Figura 25</b> - <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> . Tema. Redução coral. Compassos 5-9 .....  | 61 |
| <b>Figura 26</b> - <i>Das walt’ Gott Vater und Gott Sohn BWV 290</i> . Johann Sebastian Bach. Compassos 1-4 .....   | 61 |
| <b>Figura 27</b> - <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> . Redução. Compassos 1-4 .....  | 62 |
| <b>Figura 28</b> - <i>Aria da Suíte n. 3, BWV 1068</i> . Johann Sebastian Bach. Compassos 1-4 ...   | 63 |
| <b>Figura 29</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . <i>Ostinato</i> rítmico da parte B ( <i>Andantino mosso</i> ). Redução. Compassos 55-56 .....                           | 64 |
| <b>Figura 30</b> - <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> . <i>Ostinato</i> da parte B ( <i>Tempo di Marcia</i> ). Redução. Compassos 26-28 .....                                     | 64 |
| <b>Figura 31</b> - <i>Dansa (Lembrança do Sertão)</i> . <i>Ostinato</i> da parte A ( <i>Andantino moderato</i> ). Redução. Compassos 1-3 .....                                      | 65 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 32</b> - <i>Toccata (O Trenzinho do Caipira)</i> . <i>Ostinato</i> . Tema. Redução. Compassos 27-30 .....  | 65 |
| <b>Figura 33</b> - <i>Toccata (O Trenzinho do Caipira)</i> . <i>Ostinato</i> . Reexposição do tema. Redução. Compassos 95-98 .....                               | 66 |
| <b>Figura 34</b> - <i>A Sagração da Primavera (Glorificação do Escolhido)</i> . Igor Stravinsky. Figurações das madeiras. Redução. Compasso 7 .....              | 67 |
| <b>Figura 35</b> - <i>A Sagração da Primavera (Dança Sacrificial)</i> . Igor Stravinsky. Figurações das madeiras. Redução. Compassos 53-54 .....                 | 67 |
| <b>Figura 36</b> - <i>Dansa (Lembrança do Sertão)</i> . Figurações das madeiras. Redução. Compassos 10-11 .....  | 68 |
| <b>Figura 37</b> - <i>A Sagração da Primavera (Ritual das Tribos Rivais)</i> . Igor Stravinsky. Figurações das madeiras. Redução. Compassos 5-6 .....            | 68 |
| <b>Figura 38</b> - <i>Toccata (O Trenzinho do Caipira)</i> . Figurações das cordas. Redução. Compassos 87-88 .....   | 69 |
| <b>Figura 39</b> - <i>A Sagração da Primavera (Dança das Adolescentes)</i> . Igor Stravinsky. <i>Tremolo</i> . Redução. Compassos 81-84 .....                    | 69 |
| <b>Figura 40</b> - <i>Dansa (Lembrança do Sertão)</i> . <i>Tremolo</i> . Redução. Compasso 12 .....  | 70 |
| <b>Figura 41</b> - <i>Toccata (O Trenzinho do Caipira)</i> . <i>Tremolo</i> . Redução. Compassos 85-86 .....   | 70 |
| <b>Figura 42</b> - <i>Sonata para Órgão n. 2 em Dó menor, BWV 526, Allegro</i> . Johann Sebastian Bach. Sequência de quintas descendentes. Compassos 11-15 ..... | 72 |
| <b>Figura 43</b> - Sequência de quintas descendentes. <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Redução. Compassos 4-11 .....                                     | 72 |
| <b>Figura 44</b> - Melodia do choro <i>Um a Zero</i> de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Tópica “brejeiro”. Compassos 1-12 .....                                  | 73 |
| <b>Figura 45</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Tema. Melodia saxofone tenor. Tópica “brejeiro”. Compassos 4-12 .....                                | 74 |
| <b>Figura 46</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Melodia do trombone. Tópica “brejeiro”. Compassos 15-21 .....  | 75 |
| <b>Figura 47</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Melodia em <i>ziguezague</i> . Redução. Tópica “brejeiro”. Compassos 15-18 .....                     | 75 |
| <b>Figura 48</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Melodia do violoncelo. Tópica “época de ouro”. Compassos 15-17 .....                                 | 76 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 49</b> - <i>Dansa (Lembrança do Sertão)</i> . Melodia do trombone. Tópica “época de ouro”. Compassos 11-14 .....                                       | 76 |
| <b>Figura 50</b> - <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> . “Baixaria do choro”. Tópica “época de ouro”. Compassos 5-9 .....                                       | 76 |
| <b>Figura 51</b> - Figuração rítmica da parte B do <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Redução. Compassos 55-56 .....                                       | 78 |
| <b>Figura 52</b> - Figuração rítmica do <i>Pagode de Viola</i> e da <i>Catira</i> (PINTO, 2008, p. 93).....  | 78 |
| <b>Figura 53</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Redução. Tópica “caipira”. Compassos 57-61 .....   | 79 |
| <b>Figura 54</b> - <i>Dansa (Lembrança do Sertão)</i> . Figuração rítmica dos segundos violinos e viola. Redução. Tópica “caipira”. Compasso 2 .....             | 79 |
| <b>Figura 55</b> - <i>Toccata (O Trenzinho Caipira)</i> . Melodia dos primeiros violinos. Tópica “caipira”. Compassos 27-34 .....                                | 80 |
| <b>Figura 56</b> - <i>Ostinato</i> da parte B da <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> . Redução. Tópica “indígena”. Compassos 28-29 .....                        | 82 |
| <b>Figura 57</b> - Finalizações nordestinas em Sol (PIEIDADE, 2013, p.12) .....  | 82 |
| <b>Figura 58</b> - <i>O Baião</i> de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Transcrição do autor ....   | 83 |
| <b>Figura 59</b> - <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> . Parte B. Melodia saxofone tenor. Tópica “nordestina”. Compassos 38-40 .....                            | 83 |
| <b>Figura 60</b> - <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> . Redução melódica. Tópica “nordestina”. Compassos 38-39 .....   | 84 |
| <b>Figura 61</b> - <i>O Baião</i> de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Contorno melódico. Transposto. Transcrição do autor .....                                 | 84 |
| <b>Figura 62</b> - Transcrição dos padrões sonoros <i>do Rumpi, Lé e Gã</i> no <i>Ramunha</i> (CARDOSO, 2006, p. 262) .....                                      | 85 |
| <b>Figura 63</b> - Figuração rítmica da <i>Aria (O Canto da Nossa Terra)</i> . Redução. Tópica “afro-brasileiras”. Compassos 26-28.....                          | 86 |
| <b>Figura 64</b> - Melodia da <i>Toccata (O Trenzinho do Caipira)</i> de Villa-Lobos. Compassos 27-42 .....  | 88 |
| <b>Figura 65</b> - Melodia “adaptada” da <i>Toccata (O Trenzinho do Caipira)</i> de Villa-Lobos com a inserção do texto .....                                    | 88 |
| <b>Figura 66</b> - Gesto musical melódico de <i>O Ginête do Pierrozinho</i> de <i>O Carnaval das Crianças Brasileiras</i> . Heitor Villa-Lobos. Compasso 1 ..... | 89 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Figura 67</b> - Gesto musical melódico de <i>O Ginête do Pierrozinho</i> de <i>O Carnaval das Crianças Brasileiras</i> . Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 1 .....             | 90  |
| <b>Figura 68</b> - <i>Dansa (Lembrança do Sertão)</i> . <i>Allegro</i> . Gesto musical motivico. Compassos 24-25 .....  | 90  |
| <b>Figura 69</b> - Estabelecimento da atmosfera de uma locomotiva através da exploração tímbrica. Honegger, <i>Pacific 231</i> . Redução. Compassos 1-7 (DUDEQUE, 2013, p. 47) .....  | 91  |
| <b>Figura 70</b> - Estabelecimento da atmosfera de uma locomotiva. Villa-Lobos, <i>Toccata (O Trenzinho do Caipira)</i> . Redução. Compassos 1-8 (DUDEQUE, 2013, p. 48) .....         | 92  |
| <b>Figura 71</b> - Estratégia rítmica utilizada por Honegger em <i>Pacific 231</i> (SPRATT, 1987, p. 64) .....  | 93  |
| <b>Figura 72</b> - Aceleração rítmica. <i>Toccata (O Trenzinho do Caipira)</i> . Compassos 1-20 (DUDEQUE, 2013, p. 50) .....  | 94  |
| <b>Tabela 6</b> - Quadro comparativo entre a instrumentação de <i>Pacific 231</i> de Honegger e a <i>Toccata (O Trenzinho do Caipira)</i> de Villa-Lobos (DUDEQUE, 2013, p. 51) ..... | 96  |
| <b>Figura 73</b> - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Redução. Compassos 1-3 .....  | 98  |
| <b>Figura 74</b> - <i>Sinfonia n. 9. IV. Allegro con fuoco</i> . Redução. Compassos 214-217 .....   | 98  |
| <b>Figura 75</b> - <i>Sinfonia n. 9. IV. Allegro con fuoco</i> (transposto). Redução. Compassos 214-217 .....   | 99  |
| <b>Figura 76</b> - Redução melódica. <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> . Compassos 1-3 .....   | 99  |
| <b>Figura 77</b> - Redução melódica. <i>Sinfonia n. 9. IV. Allegro con fuoco</i> (transposto). Compassos 214-217 .....  | 99  |
| <b>Tabela 7</b> - Quadro resumido das categorias intertextuais presentes na <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> .....   | 104 |
| <b>Tabela 8</b> - Quadro resumido das tópicas musicais presentes na <i>Bachianas Brasileiras n. 2</i> .....   | 105 |

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....                                    | 10 |
| <b>2 INTERTEXTUALIDADE</b> .....                             | 15 |
| 2.1 Intertextualidade na música .....                        | 17 |
| 2.2 Tópicos musicais .....                                   | 22 |
| <b>3 HEITOR VILLA-LOBOS E AS BACHIANAS BRASILEIRAS</b> ..... | 27 |
| 3. 1 A Bachianas Brasileiras n. 2 .....                      | 35 |
| 3.1.1 Prelúdio “O Canto do Capadócio” .....                  | 37 |
| 3.1.2 Aria “O Canto da Nossa Terra” .....                    | 38 |
| 3.1.3 Dansa “Lembrança do Sertão” .....                      | 39 |
| 3.1.4 Tocata “O Trenzinho do Caipira” .....                  | 40 |
| <b>4 COMENTÁRIOS ANALÍTICOS</b> .....                        | 41 |
| 4.1 Elementos Motívicos .....                                | 41 |
| 4.1.1 Motivo “Tristão” .....                                 | 42 |
| 4.2 Estilização .....  | 45 |
| 4.2.1 Finalizações .....                                     | 47 |
| 4.2.1.1 Finalização “Wagneriana” .....                       | 47 |
| 4.2.1.2 Finalização “Varèsianas” .....                       | 49 |
| 4.2.2 O Acorde “Tristão” .....                               | 50 |
| 4.2.3 Formas Musicais .....                                  | 54 |
| 4.2.3.1 Prelúdio .....                                       | 55 |
| 4.2.3.2 Aria .....   | 56 |
| 4.2.3.3 Dansa .....  | 57 |
| 4.2.3.4 Tocata .....   | 57 |
| 4.2.4 Texturas .....   | 58 |
| 4.2.4.1 Textura Coral .....                                  | 60 |
| 4.2.4.2 Textura Contrapontística .....                       | 62 |
| 4.2.4.3 Ostinatos .....                                      | 63 |
| 4.2.4.4 Texturas e Gestos Musicais de Stravinsky .....       | 66 |
| 4.2.5 Estruturas Harmônicas .....                            | 71 |
| 4.2.5.1 Sequências de Quintas Descendentes .....             | 71 |
| 4.2.6 Elementos da Música Popular Brasileira .....           | 72 |
| 4.2.6.1 Tópica “Brejeiro” .....                              | 73 |

|   |            |
|---|------------|
| 4.2.6.2 Tópica “Época de Ouro” .....                                    | 75         |
| 4.2.6.3 Tópica “Caipira” .....  | 77         |
| 4.2.6.4 Tópica “Indígena” .....   | 80         |
| 4.2.6.5 Tópica “Nordestina” .....                                       | 82         |
| 4.2.6.6 Tópica “Afro-Brasileira” .....                                  | 84         |
| 4.3 Paráfrase .....   | 86         |
| 4.3.1 Poema Sujo e O Trenzinho do Caipira .....                         | 86         |
| 4.3.2 Intratextualidade .....   | 88         |
| 4.4 Apropriação .....   | 90         |
| 4.4.1 Ambientação Sonora .....  | 91         |
| 4.5 Compressão .....  | 92         |
| 4.6 Paródia .....   | 94         |
| 4.6.1 Textura Sonora .....  | 95         |
| 4.7 Citação .....   | 96         |
| 4.7.1 Motivo “Sinfonia do Novo Mundo” .....                             | 97         |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                     | <b>100</b> |
| <b>REFERENCIAS .....</b>  | <b>107</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>   | <b>112</b> |
| Anexo 1 - Descrição detalhada do ciclo das Bachianas Brasileiras .....  | 112        |
| Anexo 2 - Variáveis e valores nas análises do “acorde do Tristão” ..... | 116        |

## 1 INTRODUÇÃO

“Logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora” (KIEFER, 1986, p. 34). Observamos nestas palavras de Heitor Villa-Lobos a intenção em afirmar a originalidade de sua música. Apesar de constar em diversos relatos a sua admiração pela obra de Johann Sebastian Bach, Claude Debussy, Richard Wagner, Igor Stravinsky, dentre outros, Villa-Lobos não se sentia confortável em assumir suas influências ou até mesmo sua formação como compositor.

Assim como vários compositores da primeira metade do século XX, Villa-Lobos desenvolveu suas obras utilizando elementos da música tradicional europeia do final do século XIX agregadas com elementos do folclore e da música popular de seu país. Iniciou como todos os grandes músicos de sua geração, assimilando as técnicas herdadas do romantismo por meio do estudo acadêmico de formas musicais, contraponto e harmonia, instituído nos conservatórios e adotado como modelo no Brasil (SALLES, 2009, p. 19). A França em especial esteve muito presente em sua formação, seja através dos compositores franceses, ou mesmo através de compositores de outras nacionalidades, dos quais Villa-Lobos tomou conhecimento pelo filtro da música francesa<sup>1</sup>.

Segundo Salles, os períodos criativos de Villa-Lobos podem ser divididos em quatro fases. Sua primeira fase é caracterizada principalmente pela influência francesa, em especial nas figuras de César Franck e Claude Debussy, assim como a força que tinha a música de Richard Wagner no Instituto Nacional de Música, dirigido por Leopold Miguéz no final do século XIX, onde Villa-Lobos era aluno. Datada entre 1900 a 1917, esta fase é marcada também pela influência do “Bando de Franck”<sup>2</sup>, onde se podem observar as alusões aos modelos formais provavelmente decorrentes do *Cours de Composition Musicale* (1912) de Vicent d’Indy (SALLES, 2009, p. 20). A segunda fase é caracterizada pelo contato com Arthur Rubinstein, Darius Milhaud e Vera Janacópulos no Rio de Janeiro. Neste período de 1918 a 1929, a música de Villa-Lobos apresenta formas e estruturas livres, sendo caracterizada pelo diálogo com a música dos

---

<sup>1</sup> A influência da música de Richard Wagner chegou ao Brasil através do filtro da música francesa, sendo orientado por músicos como César Franck, Vincent d’Indy e Camille Saint-Saëns, reconhecidos cultores do compositor alemão (SALLES, 2004, p. 1).

<sup>2</sup> Grupo de compositores franceses reunidos em torno da figura de César Franck, tendo como membros mais eminentes Alexis de Castillon, Ernest Chausson, Henri Duparc, Vincent d’Indy, Guy Ropartz e Guillaume Leke. O “Bando de Franck” teve uma influência considerável sobre a música francesa, mesmo após a morte de César Franck. Este grupo era a favor de “uma concepção ao mesmo tempo séria e aberta da música, não renegando nem proibindo nada” (MASSIN, 1997, p. 810).

modernos, especialmente com a obra do russo Igor Stravinsky. O retorno ao Brasil em plena revolução vanguardista marca a terceira fase. Em 1930, segundo Salles, Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira, aparentemente para garantir a sua sobrevivência. Sua última fase é marcada pelo diagnóstico de sua doença. Neste período, após 1948, suas obras são requisitas principalmente na América do Norte. Villa-Lobos vê nestas encomendas subsídios para custear as crescentes despesas do seu tratamento de saúde (SALLES, 2009, p. 14). Essa pesquisa concentra-se em seu terceiro período criativo, após seu retorno ao Brasil, em 1930.

Em sua primeira viagem a Paris, em 1923, Villa-Lobos foi convidado para apresentar algumas improvisações de suas obras ao piano na casa da pintora Tarsila do Amaral. Estavam presentes nesta ocasião o poeta Sérgio Milliet, o pianista João de Souza Lima, o escritor Oswald de Andrade, o poeta Blaise Cendrars, o músico Erik Satie e o poeta e pintor Jean Cocteau. Após a execução de algumas de suas obras, Cocteau criticou veemente Villa-Lobos, apontando que não passava de uma emulação dos estilos de Claude Debussy e Maurice Ravel. Esse encontro foi apenas o primeiro momento de todo um processo de mudanças e preocupações estéticas que Villa-Lobos sofreria a partir de então (GUÉRIOS, 2003, p. 81-82). É perceptível observar essas mudanças através do uso frequente de ritmos da música popular brasileira, assim como a utilização de cantos indígenas, do qual Villa-Lobos tomou conhecimento através dos registros fonográficos de Roquette Pinto, durante a expedição Rondon em 1908. Desta forma, Villa-Lobos com o passar do tempo desenvolveu “uma linguagem própria e inconfundível, criando uma síntese musical original entre o panorama musical erudito europeu contemporâneo e as músicas folclóricas e populares brasileiras” (GUÉRIOS, 2003, p. 98).

Diferentemente do ciclo dos *Choros*, as *Bachianas Brasileiras* apontam um momento na obra de Villa-Lobos de retorno a tonalidade, estando em sintonia com os acontecimentos musicais ocorridos na Europa, como o *Neoclassicismo* e o chamado *Retour a Bach*, compondo desta forma possivelmente com o intuito de regressar à Europa. Entretanto, neste período acabou envolvendo-se com a educação musical no Brasil, chefiando o Serviço de Música e Canto Orfeônico da capital da República.

Existem muitas terminologias que definem o *Neoclassicismo* e que podem ser encontradas na literatura. Neste trabalho, o sentido empregado para o *Neoclassicismo* refere-se com a interpretação do passado, dando-lhe uma “nova roupagem”, corrente

essa cristalizada na década de 1920. Segundo Noronha (2012), o conceito de *Neoclassicismo* desta década aponta a ideia de oposição entre os estilos de Stravinsky e de Schoenberg.

O primeiro estilo era considerado primordialmente um resgate do passado, apoiado na tradição, na objetividade, na simplicidade, na clareza, no equilíbrio das formas. O segundo estilo era o que olhava para o futuro, visando à continuidade da linguagem musical herdada do subjetivismo romântico exacerbado da escola germânica e o desenvolvimento do cromatismo. Tal é o sentido corrente que se dá ao que é considerado neoclássico, o estilo preso ao passado, como oposto ao que é visto como progressista, que olha para o futuro (NORONHA, 2012, p. 81).

Ainda na década de 1920, de acordo com Boulez, a música de Johann Sebastian Bach foi redescoberta através dos compositores românticos do século XIX, inspirando diversos compositores do século XX a utilizar uma polifonia baseada em suas obras. O chamado *Retour a Bach*, também faz parte deste movimento neoclássico.

Nesta presente pesquisa busco investigar as relações intertextuais presentes na *Bachianas Brasileiras n. 2*, composta em 1930. Originalmente escrita para orquestra, ela é dividida em quatro movimentos, sendo: *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, *Dansa (Lembrança do Sertão)* e a *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. É observado de que forma essas relações intertextuais ocorrem, apresentando as analogias das influências musicais exercidas no compositor, compreendendo o contexto em que o mesmo estava inserido, observando com quais compositores Villa-Lobos dialogava e de que forma isso ocorreu. Através da análise musical tradicional, as categorias intertextuais serão aplicadas de acordo com os estudos de Straus (1990), Barbosa e Barrenechea (2003), Nogueira (2003) e Cano (2007). As tópicas musicais apresentadas por Piedade (2009) irão corroborar no aprofundamento das estilizações, em especial nos aspectos característicos da música popular brasileira, em forma de uma subcategoria intertextual.

Ao refletir sobre a *Bachianas Brasileiras n. 2*, surgem subitamente algumas questões significativas em relação à obra a ser analisada. Primeiramente, temos a questão referente à influência da música de Johann Sebastian Bach e de que forma ela está presente na obra. Sabemos que Villa-Lobos não estava totalmente empreendido no estudo e nas transcrições da obra do compositor barroco no período em que a *Bachianas*

*Brasileiras n. 2* foi composta, transcrevendo apenas a *Fuga* de *O Cravo Bem Temperado* em 1910, e o *Prelúdio n. 8* do primeiro volume de *O Cravo Bem Temperado*, em 1930. Outro fator refere-se ao que o título representa, pois em boa parte de suas obras o título não corresponde totalmente ao estilo designado ou a forma musical, como é o caso dos *Choros*.

Mesmo Villa-Lobos não assumindo suas influências, pesquisadores como Paulo de Tarso Salles, Norton Dudeque, Acácio Tadeu de Camargo Piedade, Gil Jardim, Paulo Renato Guérios, dentre outros, apontam o diálogo do compositor com obras de Claude Debussy, Igor Stravinsky, Richard Wagner, dentre outros. A influência destes compositores e de compositores precursores e contemporâneos a Villa-Lobos ocorre nessa obra em questão? E caso isso ocorra, como Villa-Lobos interage com essas linguagens? E de que forma a presença da música popular brasileira se faz presente?

A música de Villa-Lobos apresenta uma justaposição de diversos elementos, muitas vezes tornando a investigação analítica difícil, necessitando recorrer a novos métodos de averiguação, como a intertextualidade aplicada à música. Piedade menciona que a música de Villa-Lobos é composta de “idiomas nacionais/regionais, identidades múltiplas, presença indígena, modernismo, política, citações, densidade semiótica, controle de alturas, estruturas simétricas, estratégias composicionais muito originais e muitos outros fatores” (PIEIDADE, 2015, p.1). Para abordar todos estes elementos, a visão analítica deve ser ampla, não apenas focada na obra em questão como um único meio de investigação, mas sim buscar através de uma gama de fatores e conexões, diversas hipóteses que auxiliem na verificação dos seus processos de criação.

Muitos compositores contemporâneos a Villa-Lobos, como é o caso de Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, dentre outros, possuem suas obras meticulosamente analisadas, fornecendo modelos formais de composições. Atualmente, uma extensa produção bibliográfica, incluindo livros, artigos científicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado estão disponíveis e vem de encontro com a necessidade da discussão dos processos composicionais de Heitor Villa-Lobos, solidificando assim a importância de suas obras.

O primeiro capítulo exhibe uma contextualização sobre a intertextualidade na linguística e na poesia, apresentando o termo cunhado por Júlia Kristeva (1960) e as teorias de Harold Bloom (1973) e Affonso Romano de Sant’Anna (2003). Baseados nestes autores, a intertextualidade é aplicada na música a partir da década de 1980, através das pesquisas de Joseph Straus (1990), Kevin Korsyn (1991), Michael Klein

(2005), Ilza Nogueira (2003), Lucas de Paulo Barbosa e Lúcia Silva Barrenechea (2003), Rubén López Cano (2007), dentre outros. A teoria das tópicas musicais é discutida através dos estudos de Leonard Ratner (1980), William E. Caplin (2005), Raymond Monelle (2006) e Rubén López Cano (2007). As tópicas musicais aplicadas na obra de Villa-Lobos são tratadas a partir dos estudos de Acácio Tadeu de Camargo Piedade (2009), que designou termos específicos para as tópicas musicais na música brasileira.

Uma breve biografia de Heitor Villa-Lobos e discussões sobre as *Bachianas Brasileiras* também são apresentadas neste capítulo. Os comentários biográficos, embasados nos estudos de Paulo Renato Guérios (2009), Manoel Aranha Corrêa do Lago (2010), Loque Arcanjo Jr. (2007), Gil Jardim (2005), Paulo de Tarso Salles (2009), Mário de Andrade (1939) e Lisa Peppercorn (2000), tem a finalidade de pontuar momentos que corroboram com a investigação das influências exercidas no compositor, e informações sobre o período em que a *Bachianas Brasileiras n. 2* foi composta. Nesta sessão consta uma descrição formal dos movimentos da *Bachianas Brasileiras n. 2*, assim como algumas observações realizadas por Adhemar Nóbrega (1971), Enos da Costa Palma e Edgard de Brito Chaves Junior (1971), Eero Tarasti (1995), Gerard Béhague (1994) e Bruno Kiefer (1986).

No capítulo referente aos comentários analíticos, separei as análises em categorias intertextuais. As categorias encontradas nesta presente pesquisa foram: *motivização*, *paródia*, *paráfrase*, *citação*, *estilização*, *apropriação* e *compressão*. A abrangente categoria da *estilização* foi ramificada em subcapítulos, tratando de aspectos como finalizações, formas musicais, texturas, estruturas harmônicas e etc. Já nos elementos da música popular brasileira, as tópicas musicais encontradas foram: tópica “brejeiro”, tópica “época de ouro”, tópica “caipira”, tópica “indígena”, tópica “nordestina” e tópica “afro-brasileira”.

O capítulo conclusivo traça as relações dos elementos analisados, discutindo as influências ocorrentes nessa obra. É apresentada uma explanação das categorias intertextuais encontradas em cada movimento, assim como uma sucinta tabela das ocorrências destas categorias e das tópicas musicais.

## 2 INTERTEXTUALIDADE

Os primeiros estudos aprofundados sobre influência e intertextualidade foram concretizados na linguística através da búlgara-francesa Júlia Kristeva, na década de 1960, e pelo estadunidense Harold Bloom, em 1973. O teórico literário russo Mikhail Bakhtin, foi o primeiro pensador a abordar a intertextualidade, denominando de “dialogismo”<sup>3</sup>. Em seus apontamentos prévios às teorias de Kristeva e Bloom, aponta que todo discurso se constitui perante o outro e não sobre si mesmo, sempre encontramos a voz do outro, pois é “o outro” que nos define, que nos completa (FREITAS, 2011, p. 29).

Kristeva nomeia o que Bakhtin chamou de “dialogismo” por “intertextualidade”, onde “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2012, p. 142).

O crítico literário estadunidense Harold Bloom, por meio do livro *A Angústia da Influência* de 1973, motivou diversos músicos teóricos a adaptar e aplicar a sua teoria derivada da linguística para a análise da linguagem musical. Em *A Angústia da Influência*, a história da poesia é traçada a partir da *desleitura*<sup>4</sup> que os “poetas fortes”<sup>5</sup> fazem da obra de seus precursores, sendo um processo de “correção criativa”<sup>6</sup>. Segundo Joseph Straus, a *desleitura* é o jovem poeta fazendo o poeta precursor dizer o que este jovem poeta quer ou necessita ouvir. *A desleitura* não é uma falha ou uma interpretação inadequada, mas sim um processo de “correção criativa” (STRAUS, 1990, p. 14).

De acordo com Duarte, o que difere as teorias apresentadas por Júlia Kristeva e por Harold Bloom é a priorização do texto ou do poeta.

<sup>3</sup> Bakhtin define o “dialogismo” sendo o processo de interação entre textos que ocorre na polifonia, tanto na escrita como na leitura, o texto não é visto isoladamente, mas sim relacionado com outros discursos similares.

<sup>4</sup> *Desleitura* será utilizada neste trabalho como tradução do vocábulo original *misprision* ou *misreading* de Harold Bloom, que não possui equivalentes diretos na língua portuguesa, particularmente o *misprision* que é uma construção do próprio Bloom. Esse termo é utilizado na tradução do livro *A Map of Misreading* (1975) de Harold Bloom, traduzido por Thelma M. Nóbrega como *Um Mapa da Desleitura* (2003). Esse conceito remete para o modo como um poeta ajuda a formar outro, e para o modo como este outro desviou deliberadamente a sua leitura do primeiro poeta no sentido de servir os seus próprios interesses. O que se tem é um quadro das relações intra-poéticas, ou aquilo que Bloom designa por *misprision*.

<sup>5</sup> O poeta forte é o “poeta capaz de sobreviver ao conflito edipiano com a tradição, criando para si um lugar ao sol e mentir contra o tempo narrando a si mesmo como um início” (CASTRO, 2011, p. 9-10).

<sup>6</sup> “A influência poética - quando envolve dois poetas fortes, autênticos - sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida” (BLOOM, 2002, p. 80).

... enquanto a teoria de Kristeva prioriza o aspecto textual, o que aparece na obra, despersonalizando 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).

Straus discute a complexidade da teoria de Harold Bloom e a dificuldade em sintetizá-la, pois Bloom utiliza uma série de referências, inclusive de origem esotérica. Straus apresenta de forma condensada os quatro principais conceitos fundamentais da teoria da angústia da influência de Harold Bloom. O primeiro é a insuficiência de um poema sendo apresentado como um evento relacional, que contém impulsos a partir de uma variedade de fontes. Já o segundo refere-se à tradição poética e a história da poesia, onde ocorre a luta entre poetas e seus antecessores. O terceiro aponta a batalha entre os poemas posteriores e seus precursores. Poetas posteriores intencionalmente interpretam mal os seus antecessores. E por fim, a angústia da influência, que é um fenômeno universal na poesia e não é limitado há um único período histórico (STRAUS, 1990, p.12).

Segundo Kevin Korsyn, Bloom menciona que a preocupação do poeta com a individualidade é a ansiedade de não haver espaço deixado por seus precursores, sendo impossível falar com sua própria voz poética. Sendo assim, a angústia torna-se algo com que os poetas atualmente resistem, ao invés de algo que eles recebem passivamente, e a poesia torna-se um campo de batalha psíquico, em que os poemas procuram reprimir ou excluir outros poemas (KORSYN, 1991, p. 7).

Bloom identifica seis modos de *desleitura* do precursor, que são para ele, os caminhos mediadores para se entender o processo de *desleitura*. Esses seis modos de interpretações da influência são chamados de *proporções revisionárias*<sup>7</sup>, mais ou menos arbitrárias que regem a influência entre autores. Estas *proporções* são também tropos de linguagem<sup>8</sup>, mostrando que seu aspecto estrutural é fortemente mutante e, portanto, aberto aos mais variados tipos de transformação (KORSYN, 1991, p. 10).

Em seu livro *A Angústia da Influência*, Bloom apresenta uma sinopse das seis *proporções revisionárias*, sendo *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Daemonização*, *Askesis* e

---

<sup>7</sup> O termo *proporções revisionárias* será utilizado neste trabalho como tradução do termo *revisionary ratios*. A tradução do livro *A Angústia da Influência* de Harold Bloom, traz o termo traduzido como *proporções revisionárias* (Marcos Santarrita, 2002).

<sup>8</sup> Tropos podem ser entendidos como aquele elemento que desvia significados ou gera efeitos especiais no rearranjo das palavras (CASTRO, 2011, p. 7).

*Apophrades*. Tomo como exemplo a descrição da *Tessera*, sendo a completude e antítese. Na *Tessera*, “o poeta “completa” antiteticamente seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante” (BLOOM, 2002, p. 64).

Affonso Romano de Sant’Anna, em seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia*, de 2003 oferece, através de quatro tipos intertextuais, sendo eles a *apropriação*, *paródia*, *estilização* e *paráfrase*, “esclarecer o enigma do que é “literário” e a entender a formação da ideologia através da linguagem” (SANT’ANNA, 2003, p. 6). Nogueira assinala que segundo Sant’Anna (2003), os “diversos graus de integração ou desvio de sentido ou estilo entre um texto e intertextos atuantes, resultantes do propósito da semelhança ou da diferença, distinguem quatro tipos de intertextualidade, que se situam entre o hibridismo e a fusão estilística” (NOGUEIRA, 2003, p. 3).

Estes conceitos intertextuais apresentados por Harold Bloom e Affonso Romano de Sant’Anna serão filtrados e aplicados à música por diversos autores, como discutiremos a seguir.

## 2.1 INTERTEXTUALIDADE NA MÚSICA

Utilizada na crítica musical a partir dos anos de 1980, a intertextualidade na música tem se tornado uma importante abordagem investigativa nas últimas décadas. Este tipo de visão analítica, através de conceitos herdados da linguística e da poesia, tem auxiliado pesquisadores a abordar novas visões sobre a influência exercida entre diferentes obras de compositores.

Uma definição sobre intertextualidade na música é apresentada por J. Peter Burkholder no *Grove Music Online*.

Aplicado à música desde os anos 1980, é um termo **mais amplo do que um empréstimo**, que normalmente concentra-se no uso de uma peça tendo um ou mais elementos tomados de outro. Assim a intertextualidade abrange a utilização de um **estilo geral ou linguagem**, bem como de **uma melodia emprestada**. Além disso, enquanto o empréstimo é uma relação mono direcional em que uma peça toma emprestada de outra, **a intertextualidade engloba relações mútuas, como quando duas peças desenham a mesma**

**convenção, mas nenhum dos compositores estava ciente da outra peça**<sup>9</sup>  
(BURKHOLDER, grifo do autor).

Nem sempre a influência é algo consciente. A relação intertextual é abrangente e envolve não apenas a *desleitura* entre poetas, como também a *desleitura* do leitor. Bloom aponta que “qualquer poema é um inter-poema, e qualquer leitura de um poema é uma inter-leitura. O poema não está sendo escrito, mas sim reescrito,...”<sup>10</sup> (BLOOM, 1976, p. 3 apud STRAUS, 1990, p. 13).

As teorias sobre influência de Harold Bloom corroboraram nos estudos relacionados à música de Joseph N. Straus (1990) e Kevin Korsyn (1991). Contudo, um dos primeiros estudos sobre a influência na música é o artigo intitulado “Influence: Plagiarism and Inspiration”, de Charles Rosen, publicado em 1980. O artigo traz uma análise da influência exercida por Frédéric Chopin na obra de Johannes Brahms, especificamente no *Scherzo Op.4* de Brahms, que o autor sugere sendo derivado diretamente do *Scherzo Op. 31* de Chopin. Rosen aponta que só é possível tratar a influência musical como algo hipotético. Os compositores reagem ao estudar obras de compositores precursores, reinterpretando-os, e com isso a influência torna-se complexa de se observar (ROSEN, 1980, p. 88). Para Rosen, a influência é um processo benéfico, um modelo que inspira compositores para dar o seu melhor e expor sua personalidade na obra.

Este mesmo trecho musical é abordado posteriormente por Kevin Korsyn no artigo intitulado “Toward a New Poetics of Musical Influence”, de 1991. No artigo, Korsyn observa uma possível interpretação errônea na comparação de Rosen entre os *Scherzos*, sugerindo que o *Scherzo Op.4* de Brahms seria interpretado com maior precisão sendo uma derivação da *Waltz Op.64, n. 2* de Chopin.

Korsyn apresenta de forma diferenciada a relação de influência entre Chopin e Brahms, através da associação das *proporções revisionárias*, dos *tropos retóricos* e das *defesas psíquicas*, elementos derivados diretamente das teorias de Bloom. Korsyn auxiliado por ferramentas analíticas, como a análise *schenkeriana*, aplica o modelo

---

<sup>9</sup> Applied to music since the 1980s, it is a broader term than borrowing, which typically focusses on the use in one piece of one or more elements taken from another. Thus intertextuality embraces the use of a general style or language as well as of a borrowed melody. Moreover, while borrowing is a monodirectional relationship in which one piece borrows from another, intertextuality encompasses mutual relationships, as when two pieces draw on the same convention but neither composer was aware of the other piece (BURKHOLDER).

<sup>10</sup> Any poem is an inter-poem, and any reading of a poem is an inter-reading. A poem is not writing, but rewriting ... (BLOOM, 1976, p. 3 apud STRAUS, 1990, p. 13).

apresentando por Bloom para verificar as relações entre a *Romanze, Op. 118, n. 5* de Brahms com a *Berceuse, Op. 57* de Chopin. Segundo Korsyn, “não é meramente suficiente acumular dados através da observação de similaridades entre peças; nós necessitamos de um modelo para explicar quais similaridades são significantes, [...]. O modelo nos diz onde olhar, o que observar<sup>11</sup>, [...]” (KORSYN, 1991, p. 5).

Inspirado nas teorias de Harold Bloom, Joseph Nathan Straus em seu livro *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, de 1990, discute os caminhos trilhados por Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg, Igor Stravinsky e Béla Bartók, referente à transformação da música tonal do passado em suas próprias linguagens modernistas. Straus aponta que “a característica mais importante das obras musicais da primeira metade deste século é a incorporação e reinterpretação dos elementos da música antiga<sup>12</sup>” (STRAUS, 1990, p. 2). Straus assinala que este processo de incorporação e reinterpretação, mais do que elementos de estilos ou de estruturas, define a principal corrente do modernismo musical (STRAUS, 1990, p. 2). Straus ainda menciona que “a evolução do estilo musical envolve uma gama de reações a compositores antecessores, assim sendo, os filhos de Bach, reagem ao seu pai, já Haydn reage a C.P.E. Bach e Beethoven a Haydn, assim por diante<sup>13</sup>” (STRAUS, 1990, p. 3).

Focado no repertório do século XX, Straus (1990) apresenta três modelos intertextuais, sendo a “influência como imaturidade” e a “influência como generosidade”, baseados nas teorias T. S. Eliot<sup>14</sup>, e a “influência como ansiedade”, baseada na teoria de Harold Bloom.

De acordo com Straus, a suscetibilidade à influência é comumente vista como “influência como imaturidade”, onde o jovem compositor frequentemente utiliza elementos do estilo ou da estrutura musical inspirada em seu professor ou em outro compositor antecessor. Este tipo de influência é considerado uma indicação de fraqueza artística, de um trabalho secundário (STRAUS, 1990, p. 9). Straus aponta a ocorrência

---

<sup>11</sup> ...not enough merely to accumulate data by observing similarities among pieces; we need models to explain which similarities are significant, [...]. Models tell us where to look, what to observe, [...] (KORSYN, 1991, p. 5).

<sup>12</sup> The most important and characteristic musical works of the first half of this century incorporate and reinterpret elements of earlier music (STRAUS, 1990, p. 2).

<sup>13</sup> The evolution of musical style involves, in the most obvious sense, a series of reactions and responses to musical predecessors. Bach's sons react to their father; Haydn reacts to C. P. E. Bach; Beethoven reacts to Haydn; and so on (STRAUS, 1990, p. 3).

<sup>14</sup> Poeta modernista, dramaturgo e crítico literário inglês nascido nos Estados Unidos. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura de 1948.

deste tipo de influência na *Sinfonia em Mi $\flat$*  de Igor Stravinsky, sendo diretamente influenciado por Rimsky-Korsakov, professor de Stravinsky na época em que a obra foi composta, no período de 1905 a 1907.

A “influência como generosidade” foi desenvolvida principalmente por T. S. Eliot, apontando que a suscetibilidade à influência, não é um sinal de incapacidade, mas sim de valor, onde o principal da tradição é assimilado, “mesmo em obras que parecem mais individuais, os bons artistas irão demonstrar consciência do passado<sup>15</sup>” (STRAUS, 1990, p. 10). Straus aponta que para Eliot, as obras do passado têm um impacto decisivo em qualquer trabalho posterior, “na visão de Eliot, a verdadeira criatividade artística envolve abnegação, uma vontade de abrir e subordinar-se à influência do passado<sup>16</sup>” (STRAUS, 1990, p. 10).

A “influência como ansiedade” é derivada da teoria de Harold Bloom (1973), onde a relação entre o poeta jovem e seus predecessores não é generosa ou benéfica, mas sim de ansiedade, raiva e repressão. Straus assinala que a teoria da “influência como ansiedade” de Bloom, é relativamente recente e exclusivamente frutífera para entender a música do século XX, possuindo uma “rica interação de elementos contrastantes e conflitantes<sup>17</sup>” (STRAUS, 1990, p. 12).

Inspirado no modelo de Bloom, Straus apresenta oito estratégias (categorias) composicionais. Igualadas às *proporções revisionárias*, Straus utiliza estas estratégias em obras do século XX, observando os elementos intertextuais ocorrentes. Essas estratégias são nomeadas sendo *motivação*, *generalização*, *marginalização*, *centralização*, *compressão*, *fragmentação*, *neutralização* e *simetrização*. Straus oferece uma pequena descrição destas estratégias, como a categoria relacionada ao motivo, a *motivação*, onde “o conteúdo motivico de uma obra anterior é radicalmente intensificado<sup>18</sup>” (STRAUS, 1990, p. 17).

Michael Leslie Klein, em seu livro *Intertextuality in Western Art Music*, de 2005, apresenta um aprofundamento na revisão de literatura e aponta novas direções para a distinção da influência e da intertextualidade, “onde a primeira implica na intenção ou na colocação histórica da obra em seu tempo ou origem, e o último implica em uma

---

<sup>15</sup> Even in works that seem most individual, good artists will demonstrate consciousness of the past (STRAUS, 1990, p. 10).

<sup>16</sup> In Eliot's view, true artistic creativity involves self-denial, a willingness to open and subordinate oneself to the influence of the past (STRAUS, 1990, p. 10).

<sup>17</sup> ...rich interplay of contrasting and conflicting elements (STRAUS, 1990, p. 12).

<sup>18</sup> *Motivicization*. The motivic content of the earlier work is radically intensified (STRAUS, 1990, p. 17).

noção mais geral de textos de passagem que pode envolver a reversão histórica<sup>19</sup>” (KLEIN, 2005, p. 4).

Baseado nos estudos de Straus (1990), Lucas de Paulo Barbosa e Lúcia Silva Barrenechea (2003), propõem uma nomenclatura analítica que nos permite observar o fenômeno da influência entre as obras musicais. Os autores dispõem de sete categorias: *entidades orgânicas elementares, extrato, idiomática, paráfrase, estilo, paródia e reinvenção*.

Ilza Nogueira observa a relação intertextual em obras de compositores brasileiros contemporâneos, com o objetivo de “mostrar e avaliar motivações e propósitos diversos no uso da apropriação intelectual, tais como expressão ideológica e recurso estilístico” (NOGUEIRA, 2003, p. 2). Entre os compositores abordados estão José Alberto Kaplan, Lindembergue Cardoso, Wellington Gomes e a própria Ilza Nogueira. A compreensão da diversidade intertextual tem como referencial a teoria de Affonso Romano Sant’Anna em seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia* (1985). Os tipos (categorias) intertextuais apresentados por Sant’Anna (1985) são direcionados para música por Nogueira, sendo a *apropriação, paródia, estilização e paráfrase*. Nogueira descreve estes quatro elementos igualmente como apresentado por Sant’Anna (1985), como a *apropriação*, que é caracterizada como “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” (NOGUEIRA, 2003, p. 4).

Rubén López Cano apresenta através dos apontamentos do crítico literário e teórico francês Michel Riffaterre, a noção de intertextualidade não sendo referida exclusivamente com a relação de uma obra com obras anteriores, que poderiam servir como uma fonte de menção ou inspiração, mas sim a relação de uma obra anterior ou posterior com a detecção de um ouvinte competente, onde é estabelecido o parentesco entre os momentos de várias obras, situando redes de conexões na sua compreensão (CANO, 2007, p. 30-31). Cano aponta cinco tipos de intertextualidade, sendo a *citação, paródia, transformação de um original, tópica e alusão*.

A intertextualidade aplicada à música contribui para uma leitura analítica com maior abrangência da composição musical. Essa visão com maior amplitude investiga

---

<sup>19</sup> ... a distinction needs to be made between influence and intertextuality, where the former implies intent or historical placement of the work in its time or origin, and the latter implies a more general notion of crossing texts that may involve historical reversal (KLEIN, 2005, p. 4).

não apenas a obra musical como um organismo individual, mas sim observa os diversos aspectos das influências exercidas no compositor, conectando com outros compositores, linguagens e estilos. As categorias intertextuais utilizadas nesta pesquisa serão discutidas e detalhadas nos comentários analíticos, juntamente com as tópicas musicais.

## 2.2 TÓPICAS MUSICAIS

O conceito da teoria das tópicas musicais foi apresentado por Leonard Ratner, em seu livro *Classic Music: Expression, form, and style*, de 1980. Ratner propõe uma explicação em grande escala das premissas estilísticas da música clássica por volta de 1770 a 1800, enfatizando a música de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven. Inúmeras referências aos compositores precursores também são realizadas, oferecendo um conjunto de critérios extraídos da análise musical e dos tratados teóricos do final do século XVIII.

A música do início do século XVIII, através do contato com a poesia, drama, entretenimento, religião, dança, cerimônia, música militar e de caça, desenvolveu um compendio de figuras características, tornando-se um rico legado para os compositores clássicos. Essas figuras características são designadas por Ratner como tópicas, sendo os sujeitos para o discurso musical. As tópicas aparecem como tipos ou figuras e progressões dentro de uma peça, isto é, estilos. Segundo Ratner, a distinção entre tipos e estilos é flexível, “minuetos e marchas representam tipos completos de composição, mas também eles fornecem estilos para as outras peças<sup>20</sup>” (RATNER, 1980, p. 9).

Através das tópicas, Ratner (1980) examina os materiais que compositores, intérpretes e ouvintes daquela época, associavam com vários estados de espírito, atitudes e imagens, constituindo tópicas sobre os quais um discurso musical poderia ser construído. Ratner observa as características dos *tipos* e *estilos* encontrados como assuntos musicais do discurso. Todos os *tipos* citados são relacionados às danças, como *Minueto*, *Sarabande*, *Polonaise*, etc., e oferecem dados importantes sobre tempo, ênfase rítmica e expressão, e de que forma foi incorporada na música clássica. Os *estilos* variam entre a música militar e de caça, estilos brilhantes, abertura francesa, estilo estrito e livre (ou galante), dentre outros. Ratner conclui esse capítulo com uma lista de

---

<sup>20</sup> The distinction between types and styles is flexible; minuets and marches represent complete types of composition, but they also furnish styles for the other pieces (RATNER, 1980, p. 9).

quinze tópicas encontradas na exposição do primeiro movimento da *Sinfonia n. 38, K. 504 (Praga)* de Wolfgang Amadeus Mozart.

Segundo William E. Caplin, o conceito apresentado por Ratner trouxe à tona uma poderosa ferramenta para análise musical dentro de repertórios tonais, “que desde então tem sido consideravelmente desenvolvido e estendido por alguns de seus estudantes, especialmente Wye Allanbrook<sup>21</sup> e Kofi Agawu<sup>22</sup>” (CAPLIN, 2005, p. 113).

Caplin em seu ensaio “On the Relation of Musical Topoi to Formal Function”, de 2005, aborda as tópicas musicais através das experiências dos ouvintes atuais, sem necessariamente sugerir que as tópicas foram ouvidas de forma semelhante naqueles tempos anteriores, como Ratner e seus seguidores sugerem, estando enraizada nos hábitos de escuta dos compositores e suas audiências do século XVIII e início do século XIX. Caplin aponta que análise das tópicas musicais pode ser considerada como um sucesso na musicologia moderna, porém apesar de sua aceitação generalizada, percebe-se na literatura musicológica certo desconforto (CAPLIN, 2005, p. 113).

Através de apontamentos de Kofi Agawu, Caplin discute alguns aspectos das tópicas musicais como um perfil nos processos estruturais mais fundamentais, examinando como a tópica pode ser relacionada com a forma. O autor conclui que a ligação entre a tópica e a forma é bastante tênue, porém investigar a interação da tópica e da forma promove uma maior compreensão da individualidade de cada um desses domínios musicais (CAPLIN, 2005, p. 114).

Raymond Monelle em seu livro *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, de 2006, descreve as tópicas musicais sendo mais do que meras etiquetas, e que “deve depender de investigações da história social, literatura, cultura popular e ideologia, bem como música, cada tópica deve levar a um longo estudo cultural<sup>23</sup>” (MONELLE, 2006, p. xi). O autor elenca três tópicas musicais representando temas culturais importantes da Europa Ocidental, sendo as tópicas de caça, militar e pastoral. Monelle oferece um estudo cultural e histórico aprofundado das tópicas musicais, considerando sua origem, tematização, manifestação e significado, mostrando as conexões da aceitação musical com a literatura, a história social e as artes plásticas.

---

<sup>21</sup> ALLANBROOK, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

<sup>22</sup> AGAWU, Victor Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

<sup>23</sup> ...must depend on investigations of social history, literature, popular culture, and ideology as well as music, each topic must lead to a lengthy cultural study (MONELLE, 2006, p. xi).

Tratada como uma categoria intertextual, Cano define as tópicas musicais sendo constituída de elementos musicais que nos remetem a um gênero, estilo ou tipo de música, não fazendo referência a uma obra reconhecível, mas sim de elementos genéricos sem paternidade autoral específica (CANO, 2007, p. 34). Cano assinala que as tópicas musicais permitem o desenrolar de estratégias analíticas mais eficazes para os estudos dos processos semióticos produzidos pela intertextualidade (CANO, 2005, p. 63).

As tópicas musicais, de acordo com Piedade, são figurações musicais que foram construídas através de complexos processos históricos e culturais de natureza regional, nacional e internacional. As tópicas são “mais do que clichês ou maneirismos, as tópicas são elementos estruturais (motivos, variações, texturas, ornamentos, etc.) que portam significados e que constituem o texto musical” (PIEADADE, 2009, p. 127). Ainda segundo o autor, as tópicas são “estruturas convencionais e consensuais, lugares comuns dos discursos musicais, que estão fundadas em uma musicalidade específica e ali mantêm certa estabilidade histórica” (PIEADADE, 2015, p. 2).

No caso da musicalidade brasileira, Piedade aponta que as “tópicas de samba em um samba, não são salientes para seu público porque eles se comportam como constituintes do próprio gênero, aparecendo no lugar certo onde eles convencionalmente deveriam estar” (PIEADADE, 2015, p. 3). Essa característica é chamada de *isotopia*, descrita por Piedade como:

...a característica que permite a aceitabilidade e a estabilidade do significado convencional em uma cadeia de ideias musicais. Quando, ao contrário, uma tópica aparece em momentos incomuns ou em diferentes repertórios, podem provocar um efeito de surpresa causado pela quebra da isotopia, produzindo assim na audiência a necessidade de uma reinterpretação deste elemento gerado pela alotopia, que é a ruptura da isotopia (PIEADADE, 2015, p. 3).

Piedade aponta que a teoria das tópicas musicais é um interessante acesso para compreensão do significado musical e da musicalidade de modo geral, sendo “perfeitamente adequada para o estudo da música brasileira, principalmente no âmbito da construção de identidades. Resta encontrar as tópicas que entram em ação neste universo” (PIEADADE, 2007, p. 4).

Em suas pesquisas, Acácio Tadeu de Camargo Piedade aborda os estudos das relações entre a retórica, poética e música, bem como à busca de possíveis tópicas da

música brasileira. Segundo Piedade, a retórica se faz presente na diversidade da música brasileira, sendo essa erudita ou popular, “articulando tópicas que colocam em jogo identidades e referências culturais que constroem um universo musical entendido como brasileiro” (PIEDADE, 2007, p. 8). As tópicas observadas por Piedade contribuem para a dissolução das fronteiras entre o erudito e o popular, abrangendo conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais, podendo ser aplicadas em compositores como Heitor Villa-Lobos, César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Egberto Gismonti, Chico Buarque, Pixinguinha, dentre outros (PIEDADE, 2007, p. 8).

Em seu artigo intitulado “Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro”, de 2009, Piedade faz um mapeamento preliminar das tópicas musicais aplicadas na obra de Villa-Lobos, relacionando e exemplificando os diversos tipos de tópicas. Essas tópicas são nomeadas pelo autor como tópicas “época-de-ouro”, “nordestinas”, “selvagens”, “animal”, “floresta tropical”, “indígenas”, “caipiras” e “impressionistas” (PIEDADE, 2009, p. 133).

Tomo como exemplo a análise de Piedade da obra para piano *Plantio do Caboclo* (1936), de Heitor Villa-Lobos, onde é observada a presença da tópica “caipira” e da tópica “impressionista”. Com relação à tópica “caipira” ocorrente no *Plantio do Caboclo*, Piedade assinala a presença das tríades abertas da mão esquerda, evocando um ponteadado lento, ao estilo caipira, construída sobre a dominante e tônica. Já o ritmo remete a uma *toada caipira*. Piedade alude que “o universo sertanejo é habitado por este luminoso *ostinato* que de mão direita na região aguda, evocando talvez gorjeios de mil pássaros que trazem uma paz celeste ao cenário quase portinariano do caipira na lida na terra” (PIEDADE, 2009, p. 132). Na figura 1 temos o excerto onde ocorre à tópica “caipira”.

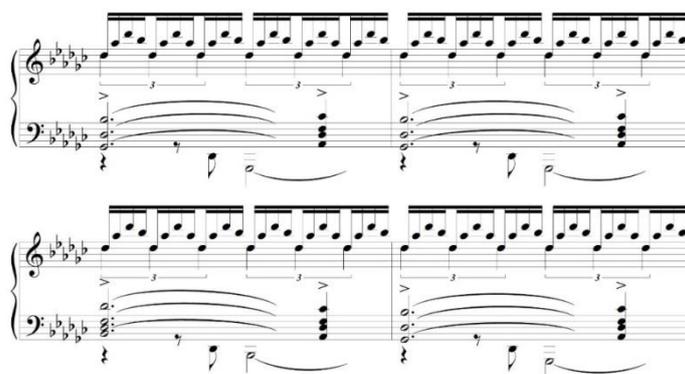


Figura 1. *Ciclo Brasileiro. Plantio do Caboclo*. Heitor Villa-Lobos. Compassos 6-9. Tópica “caipira” (PIEDADE, 2009, p. 132).

Nesta mesma obra, nos compassos introdutórios, a tópica “impressionista” é presente. Piedade menciona que nestes compassos iniciais, o estilo moderno, dissonante, tem relação à música europeia, é “como se o Villa-Lobos internacional, universal, europeu, abrisse a cena para o Brasil profundo musical” (PIEADADE, 2009, p. 132). Esse excerto é ilustrado pela figura 2.

The image shows a musical score for the piece 'Ciclo Brasileiro. Plantio do Caboclo' by Heitor Villa-Lobos, specifically measures 1 through 5. The score is written for piano and is in 3/2 time. It begins with the tempo marking 'Moderato (em ritmo absoluto)'. The first system shows the right and left hands with various chords and melodic lines. The second system features a prominent triplet pattern in the right hand, marked 'pp' (pianissimo), and includes the instruction 'o canto' (the song) above it. The score concludes with a 'poco rall.' (poco ritardando) marking and a final chord.

Figura 2. *Ciclo Brasileiro. Plantio do Caboclo*. Heitor Villa-Lobos. Compassos 1-5. Tópica “impressionista” (PIEADADE, 2009, p. 132).

Segundo Piedade, neste excerto ocorrem elementos característicos da música de Claude Debussy, onde a oposição tonal das tríades a uma distância de trítono (Sol $\flat$  - Dó) aparenta ser uma citação de Debussy. A tópica “impressionista” é dissipada no quarto compasso, “quando o *ostinato* que vai brilhar por toda a peça tem início, uma tríade de Dó maior ainda resiste, mas o impressionismo se dissipa e o quadro caipira toma conta da cena completamente, domesticando o Villa europeu” (PIEADADE, 2009, p. 132).

Piedade aponta que o excesso semântico é um traço da linguagem musical de Villa-Lobos, sendo “um artista múltiplo em vários sentidos: meteórico, “vulcânico”, político, mesclando o vasto talento natural e a bruteza de um gênio dos trópicos: simultaneamente bruto e puro” (PIEADADE, 2009, p. 133).

Analisar a música de Villa-Lobos não é uma tarefa simples. Talvez seja por seu caráter independente ou porque sua música é profundamente relacionada em termos semióticos, intensamente povoada por registros da cultura, como Piedade assinala (PIEADADE, 2009, p. 127). A teoria das tópicas musicais auxilia na investigação de elementos extras musicais, assim como de figurações estilísticas, folclóricas e populares utilizados por Villa-Lobos. Estas tópicas musicais serão discutidas e aprofundadas nos comentários analíticos.

### 3 HEITOR VILLA-LOBOS E AS BACHIANAS BRASILEIRAS

Neste trabalho não tenho a intenção em me aprofundar na extensa discussão biográfica de Heitor Villa-Lobos, mas sim fornecer uma contextualização de momentos pontuais para corroborar com a investigação dos intertextos presentes na *Bachianas Brasileiras n. 2*.

Nas últimas décadas uma gama considerável de material biográfico a respeito de Villa-Lobos tem emergido, contribuindo para a desmistificação da imagem mitológica muitas vezes associada ao compositor. Estas recentes pesquisas observam a mudança ocorrida na obra do compositor entre a década de 1920, representada pelo ciclo dos *Choros*, de caráter experimental e menos convencional, para a década de 1930, representada pelo ciclo das *Bachianas Brasileiras*, caracterizando um período de poucas inovações, utilizando materiais orquestrais e recursos sonoros que evocam a tradição cultural brasileira, articulada em um contexto tonal romântico, diferente de suas obras precursoras (ARCANJO JR., 2007, p. 55).

As primeiras composições de Villa-Lobos foram inspiradas no modelo cíclico proposto pelo compositor francês Vincent d'Indy. Segundo Lago, o período composicional datado entre 1912 e 1915, Villa-Lobos emprega o cromatismo derivado de César Franck. As obras datadas entre 1916 e 1919, marcam a influência de d'Indy e Franck, não apenas enraizada nos procedimentos harmônicos, como também na manutenção do conceito do modelo cíclico, que segundo Franck e d'Indy, foi inspirada nas últimas *Sonatas* para piano e *Quartetos* de Ludwig van Beethoven (LAGO, 2010, p. 30-31).

De acordo com Salles, o modelo cíclico é um conceito modificado da forma-sonata clássica, onde “os processos de transformação motívica ganham maior importância do que a polarização entre as áreas tonais. A ideia de variação contínua prevalece, e faz com que a textura se torne mais unificada do que normalmente ocorre no estilo clássico...”. Salles ainda aponta outra importante característica, sendo o deslocamento do clímax, ocorrendo no final do desenvolvimento para a *Coda* (SALLES, 2012, p. 25-26).

O modelo cíclico é apresentado por d'Indy no tratado *Cours de Composition Musicale* (1912), adotado no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, onde Villa-Lobos foi aluno entre 1905 e 1906, na classe de harmonia e violoncelo do

professor Frederico Nascimento<sup>24</sup>. Villa-Lobos teria ganhado uma cópia do livro do Dr. Leão Veloso, trazido da Europa, “ao qual Villa-Lobos atribuía tanta importância em sua formação e cujo o estudo aprofundado situava em 1914” (LAGO, 2010, p. 80).

Villa-Lobos também declarava inspiração das obras de Giacomo Puccini, Richard Wagner, Florent Schmitt e Camille Saint-Saëns. Além da utilização dos elementos musicais e de propostas estéticas, Villa-Lobos não se valeu destes compositores apenas para aprender a compor, ele queria a afirmação de que era um bom compositor, com a intenção de ser aclamado no ambiente musical no Rio de Janeiro. Segundo Paulo Renato Guérios, esses compositores citados “representavam o *establishment* da música desse ambiente, e conhecê-los constituía prova de capacitação para compor”. Villa-Lobos também foi um dos primeiros brasileiros a utilizar as técnicas do compositor francês Claude Debussy, sendo 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” (GUÉRIOS, 2009, p. 127-128).

Muitos compositores da segunda metade do século XIX desenvolveram seus estudos composicionais nos grandes centros, retornando ao seu país de origem com o intuito de compor músicas de caráter nacional, como Guérios menciona. A partir de então, “apenas “nativos” imbuídos do “espírito” de sua terra poderiam realizar essa tarefa”. Compositores como Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Edvard Grieg, Jean Sibelius, Carl Nielsen, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla, dentre tantos outros, inspiraram-se em ritmos e melodias folclóricas e populares de seus países (GUÉRIOS, 2009, p. 94).

Já no Brasil, não eram apenas os compositores que estavam envolvidos com o projeto de criação de uma música nacional, havia empreendedores, críticos e estudiosos que “dedicaram esforços a essa causa, legitimando e naturalizando a ideia da existência latente de uma tal música, que esperava para ser revelada por um grande compositor”. No início da República, compositores como Antônio Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Alexandre Lévy, tiveram pouco envolvimento com a música nacionalista se comparado com seus sucessores. Na época em que Villa-Lobos começou a compor, segundo Guérios, a música nacional era apenas umas das possibilidades de

---

<sup>24</sup> De origem portuguesa, Frederico Nascimento foi nomeado professor de violoncelo do Instituto Nacional de Música em 1889, e mais tarde passou a lecionar harmonia, área a que se dedicou, abandonando o ensino do violoncelo.

um músico erudito, “possibilidade, aliás, de pouco prestígio em uma Paris imaginada, onde o orgulho de produzir algo nacional era eclipsado pelo alto valor atribuído a tudo que fosse europeu” (GUÉRIOS, 2009, p. 118).

Segundo Mário de Andrade, não foi à primeira ou segunda República que abriu uma nova fase na música brasileira, atribuindo essa evolução à grande guerra, “exacerbando a sanha nacional das nações imperialistas, [...], que contribuiu decisoriamente para que esse nosso novo estado-de-consciência musical nacionalista se alarmasse”. Andrade ainda menciona que na Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, Villa-Lobos abandonava “consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da fase nacionalista em que estamos” (ANDRADE, 1939, p. 25).

Gerard Béhague discute que a composição de uma música nacional brasileira surgiu de forma espontânea para Villa-Lobos, não havendo uma influência direta de elementos específicos, onde “sua própria identificação cultural e artística com o Brasil e a projeção de sua personalidade em coisas brasileiras parecem ter-se desenvolvido espontaneamente<sup>25</sup> (BÉHAGUE, 1994, p. 5).

Em 1923, Villa-Lobos realiza a sua primeira viagem a Paris, através de subsídios do governo brasileiro, com o intuito de realizar não só a sua própria música, mas principalmente organizar e tocar música brasileira (PEPPERCORN, 1985, p. 235). Segundo Guérios, essa primeira viagem à Paris foi “responsável por uma inflexão em sua trajetória: lá, Villa-Lobos descobriria um novo sentido e uma nova amplitude para seu projeto de compor música nacional” (GUÉRIOS, 2009, p. 152). Villa-Lobos também ficou impressionado com *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, compondo a partir da década de 1920 a série dos *Choros* e o *Amazonas*, associadas diretamente ao impacto que a música “primitiva” e “selvagem” exercida por Stravinsky. Já em 1924, Stravinsky compôs o *Concerto para Piano e Instrumentos de Sopros*, inaugurando sua fase neoclássica, assinalando o *Retour a Bach*, comum em muitos compositores da época (GUÉRIOS, 2009, p. 197-198). Villa-Lobos no ciclo das *Bachianas Brasileiras* traz a influência desta corrente neoclássica europeia.

Três anos depois Villa-Lobos retorna para Paris, no final de 1926, com o intuito de conquistar espaço para sua nova música nacional brasileira. Em outubro e dezembro

---

<sup>25</sup> His own cultural and artistic identification with Brazil and the projection of his personality into things Brazilian seem to have developed spontaneously (BÉHAGUE, 1994, p. 5).

de 1927 ocorreram seus concertos, contando com a participação de intérpretes de grande destaque em Paris, como Rubinstein, Vera Janacópulos, Aline van Barentzen e Tomás Terán. Todos os programas foram dedicados às músicas de caráter nacional, como os *Choros n.º 2, n.º 3, n.º 4, n.º 7, n.º 8 e n.º 10, Rudepoema* em versão para piano solo, *Nonetto*, dentre outras. Villa-Lobos obteve o resultado desejado nesta segunda viagem, sendo uma figura ativa no meio musical parisiense, introduzida pela idiomática da sua nova música nacional brasileira. Em meados de 1928, o compositor era frequentemente comentado em Paris, estereotipado como um representante da exótica nação brasileira (GUÉRIOS, 2009, p. 177-178).

Em maio de 1930, Villa-Lobos retorna ao Brasil. Neste período já era um compositor maduro, com 43 anos de idade. Apesar de ter produzido diversas obras de qualidade, sua situação econômica ainda era instável. Essa década é caracterizada por dois grandes projetos empreendidos por Villa-Lobos, o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, e o seu envolvimento com a revolução política de 1930, chefiando o Serviço de Música e Canto Orfeônico da capital da República. As *Bachianas Brasileiras* estendem-se no período de 1930 a 1945, e aparentemente demonstram o intuito do compositor de retornar à Europa, posicionando-se em sintonia com as novas linguagens dos meios musicais europeus.

O ciclo das *Bachianas Brasileiras* foi composto no período de 1930 a 1945. As *Bachianas* de n. 1, n. 2 e n. 4 datam 1930. Villa-Lobos só retornou a escrever o ciclo em 1938. Estes oito anos de lacuna na produção do ciclo das *Bachianas* deve-se ao fato do seu engajamento pela instituição do Canto Orfeônico como ferramenta de educação social através da música, gerida pela Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), presidida e fundada pelo próprio Villa-Lobos, no governo de Getúlio Vargas.

As nove *Bachianas Brasileiras* possuem uma dupla denominação para a maioria de seus movimentos. Villa-Lobos apresenta uma designação “erudita”, relacionada com a “forma” musical, possível referência ao barroco. O subtítulo é relacionado ao caráter “popular”, pertinente com o aspecto rítmico e programático. Com exceção da *Bachianas Brasileiras n. 9*, de um movimento da *Bachianas n. 8* e da *Bachianas n. 6*, cada movimento traz uma dupla denominação, “uma vinculada à música do passado e outra alusiva ao feitio brasileiro (sob o aspecto rítmico, melódico, do conteúdo expressivo, etc.)” (NÓBREGA, 1971, p.18).

Diferente do ciclo dos *Choros*, as *Bachianas Brasileiras* trazem o caráter de estabilidade tonal, apresentando coloridos harmônicos através da adição de intervalos

não resolvidos de sextas, sétimas e de outros intervalos (TARASTI, 1995, p. 181). Salles menciona que a diferença essencial em relação ao ciclo dos *Choros*, escritos na década de 1920, se comparado com o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, escritos entre as décadas de 1930 e 1940, é o tratamento das estruturas harmônicas. Nas *Bachianas Brasileiras* ocorre o retorno à tonalidade. Salles ainda aponta que este “retorno à tonalidade irá provocar alguns problemas interessantes na poética villalobiana, já que na época em que inicia as *Bachianas* ele é um compositor maduro, enfrentando o desafio de adaptar sua técnica composicional”. Essa técnica foi obtida em um contexto sem restrições harmônicas e contrapontísticas, e agora como “voltar a empregar a tonalidade sem soar como Wagner, Puccini e outras influências de seu período de formação?”. Salles acredita que as *Bachianas Brasileiras* talvez tenham sido uma tentativa de responder essa questão, em um “momento em que o neoclassicismo europeu também defrontava um problema semelhante” (SALLES, 2009, p. 155).

A estruturação formal da maioria dos movimentos expostos no ciclo é construída baseada na estrutura A-B-A, muitas vezes com adição de introduções ou de pequenas alterações. Para cada obra da série das *Bachianas*, Villa-Lobos utiliza instrumentações diferenciadas. A instrumentação varia entre obras para grande orquestra e obras para pequenos grupos de câmara<sup>26</sup>.

Dois livros foram publicados em 1971 referentes ao ciclo das *Bachianas*, ambos destinados ao concurso nacional sobre o estudo técnico, estético e analítico das *Bachianas Brasileiras*, realizado pelo museu Villa-Lobos, através do ministério da educação e cultura de 1970. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*, de Adhemar Nóbrega, foi o primeiro colocado neste concurso. Mesmo não obtendo premiação, o livro *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* de Enos da Costa Palma e Edgard de Brito Chaves Júnior, também foi publicado. Ambos trazem contextos históricos, depoimentos e análises do ciclo das nove *Bachianas*. Arcanjo Jr. assinala que em diversos textos sobre a *Bachianas Brasileiras*, como estes mencionados, valoriza-se e cristaliza-se um relato autobiográfico e monumentalizado, que classificou às *Bachianas Brasileiras* “como produtos de um gênio predestinado a realizar tal “monumento” musical sem que esta interpretação fosse analisada de forma crítica...” (ARCANJO JR.,

---

<sup>26</sup> Em anexo é apresentada a descrição do ciclo das *Bachianas Brasileiras*, contendo o ano da composição, seus movimentos, dedicatórias, instrumentações e transcrições realizadas pelo próprio compositor.

2007, p. 35). Este tipo de valorização é observado nas menções de Villa-Lobos referentes a Bach.

Os dados indicativos do contato de Villa-Lobos com as obras de Johann Sebastian Bach derivam essencialmente da biografia realizada por Vasco Mariz, em 1949, e de depoimentos e cartas do compositor. Em uma destas cartas, endereçada a Curt Lange<sup>27</sup>, Villa-Lobos menciona que a presença de Bach em sua formação está presente desde 1897, aos 10 anos de idade. O compositor narra que sua tia tocava ao piano obras de diversos compositores, porém Villa-Lobos gostava somente dos *Prelúdios e Fugas* de Bach, “por que os achava diferentes dos outros autores, [...] e a harmonia e a melodia de Bach tinham qualquer coisa das músicas dos caipiras que êle ouvira em Minas nêsse mesmo ano” (ARCANJO JR., 2007, p. 38).

Esta mesma referência a Bach é apresentada nos trabalhos baseados na obra de Mariz (1949), onde desde muito cedo a tia Zizinha executava os *Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado*, desta forma Villa-Lobos tornou-se íntimo da obra de Bach. Porém apenas em 1910, segundo Nóbrega, que o compositor teve um contato com maior profundidade com a obra de Bach, transcrevendo uma de suas *Fugas* (NÓBREGA, 1971, p.12).

Tanto em Nóbrega (1971), quanto em Palma e Chaves Jr. (1971), o conceito de “universalidade” da obra de Bach é recorrente, sendo uma fonte de “folclore universal”. Segundo depoimentos do próprio Villa-Lobos, a obra de Bach é um “fenômeno universal”, uma espécie de música “folclórica universal”. A música de Bach “vem do infinito astral para infiltrar-se na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se” (NÓBREGA, 1971, p.12). Observa-se nestas afirmações dadas por Villa-Lobos, a figura mitificada de Bach. Da mesma maneira, como já exposto, os textos biográficos de Villa-Lobos têm a mesma intenção de “mitificar” o compositor brasileiro. Em 1935, Villa-Lobos realiza um concerto promovido pela Diretoria de Educação de Adultos e Difusão Cultural, onde além de suas obras, constam obras de Johann Sebastian Bach e de compositores do final do século XIX. No programa impresso constam, além do programa musical, biografias dos compositores. Segundo

---

<sup>27</sup> Musicólogo nascido em Eilenburg, Alemanha. Desenvolveu uma trajetória muito importante na América Latina. Criador do chamado *Americanismo musical* e do *Boletín Latino-americano de Música* (1935-1946). Autor de diversos ensaios que tratam da música colonial latino-americana. No período de 1944 a 1946, realizou pesquisas em Minas Gerais que forneceram as primeiras notícias sobre a produção musical dos séculos XVIII e XIX nas Minas (ARCANJO JR., 2007, p. 38).

Arcanjo Jr., no texto referente à biografia de Villa-Lobos, observa-se a proximidade com o discurso biográfico de Bach, descrito como uma “infância prodigiosa, as primeiras lições de violoncelo com o pai quando ainda muito jovem, além de outros “grandes feitos e grandes obras” que são dados comuns aos outros suportes documentais” (ARCANJO JR., 2007, p. 39-40).

Durante a década de 1920, na Europa, ocorreu o chamado *Retour a Bach*, “que visava reencontrar a objetividade total na música pura, baseando-se numa dialética histórica para caracterizar uma nova universalidade de estilo” (ARCANJO JR., 2007, p. 58-59). Villa-Lobos no ciclo das *Bachianas Brasileiras* demonstra a influência por esta corrente, destacando a obra de Bach como uma fonte de inspiração. Segundo Jardim, Villa-Lobos não teve intenção de usar temas explícitos da música de Johann Sebastian Bach, mas sim a gestualidade de sua música, principalmente no que se diz respeito à polifonia, prestando assim uma homenagem ao compositor barroco (JARDIM, 2005, p. 98).

Além da presença da música *bachiana*, a música popular e folclórica esteve presente desde sua infância. A música popular brasileira é um elemento recorrente na obra de Villa-Lobos. Salles assinala que Villa-Lobos dialogava com o cancionário brasileiro e com a música dos índios, mas não da mesma forma como um compositor popular ou até mesmo como compositores nacionalistas inseridos nos grandes centros urbanos (SALLES, 2009, p. 9). Esses diálogos com a música brasileira estão ligados à juventude de Villa-Lobos por meio do *Choro* e do seu violão. Villa-Lobos teve apreço por diversos representantes da música popular brasileira, como Zé do Cavaquinho, Anacleto de Medeiros, Sático Bilhar e tantos outros (JARDIM, 2005, p.30).

No que diz respeito à origem da musicalidade brasileira nas *Bachianas Brasileiras*, Ribeiro assinala que sua raiz “remonta àquelas peregrinações pelo interior do país, quando constatou a semelhança de modulações e contracantos do nosso folclore musical com a música de Bach” (RIBEIRO, 1987, p. 33 apud GUÉRIOS, 2009, p. 43). A mistura desse material “primitivo” com elementos da música *bachiana*, resultou em uma linguagem original, “onde a técnica e o espírito do Kantor de Leipzig aparecem envolvidos em cadências brasileiríssimas” (RIBEIRO, 1987, p. 33 apud GUÉRIOS, 2009, p. 43).

A utilização dos elementos inspirados na música de Johann Sebastian Bach, justaposto pelo material musical brasileiro, segundo Simon Wright, não ocorreu do dia para noite. Essa justaposição reflete as tendências prevalentes do *Neoclassicismo* na

Europa, como as obras de Alfredo Casella (*Scarlattiana* de 1926) ou de Igor Stravinsky (*Dumbarton Oaks* de 1938) (WRIGHT, 1992, p. 83). Eero Tarasti também comenta que o ciclo contém fenômenos específicos do *Neoclassicismo*, assim como a relação de Villa-Lobos com os elementos musicais ocorrentes na Europa (TARASTI, 1995, p. 190).

Em um trecho da carta enviada a Curt Lange e editada no periódico *Música Viva*<sup>28</sup>, o próprio Villa-Lobos “deixa implícita a importância que ele atribuía às *Bachianas Brasileiras* caracterizadas, por ele, como “uma outra modalidade de forma e técnica” (ARCANJO JR., 2007, p. 39).

Béhague assinala que alguns autores observam as *Bachianas* como um reflexo do *Retour a Bach*, e do *Neoclassicismo*, bastante em voga nos anos de 1930 a 1940. Béhague observa muitas semelhanças entre as *Bachianas* e os *Choros*, em razão da presença de elementos relacionados à fusão da estética brasileira com a estética europeia. Porém, as abordagens estilísticas são diferentes em ambos os ciclos. Se as *Bachianas* representam uma tendência neoclássica ao invés do nacionalismo musical, é apenas uma questão de ênfase seletiva. Béhague aponta que estes elementos neoclássicos nas *Bachianas* são mais evidentes na textura e nas estruturas formadas por acordes consonantes. Béhague ainda menciona que a utilização das seções de fuga ou fugato, como um princípio formal, pode ser considerada como uma característica neoclássica, porém as técnicas imitativas também são comuns em vários gêneros típicos da música popular brasileira, embora não com a ordenação hierárquica e estrutural das fugas europeias (BÉHAGUE, 1994, p. 110).

Segundo Guérios, o ciclo das *Bachianas Brasileiras* recupera a concepção romântica e aponta a “busca pelos elementos que representassem a cultura nacional” (GUÉRIOS, 2009, p. 55). Esta é uma das particularidades do modernismo brasileiro, “no que se convencionou denominar de sua “segunda fase” (GUÉRIOS, 2009, p. 55). Diferente do primeiro modernismo, que rejeitou a contribuição romântica, esta “segunda fase”, mencionada por Moraes, abre caminho “para releitura valorizada de alguns aspectos do romantismo que serão, cada vez mais, apontados como indicadores de caminhos para os modernistas” (MORAES, 1978, p. 88 apud GUÉRIOS, 2009, p. 55-56). Essas informações são essenciais para entender as escolhas estéticas feitas por

---

<sup>28</sup> O *Música Viva* foi um importante periódico fundado pelo músico alemão Hans-Joachim Koellreutter. O *Grupo Música Viva* era formado por compositores como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, diferenciava-se, em vários aspectos, do nacionalismo musical de Mário de Andrade e Villa-Lobos (ARCANJO JR., 2007, p. 36).

Villa-Lobos a partir de 1930, e como influenciaram diretamente na composição das *Bachianas Brasileiras*.

Tarasti assinala que as *Bachianas Brasileiras* não devem ser observadas como obras do romantismo tardio ou mesmo “meio” impressionistas, como suas obras anteriores, mas sim como um novo estilo de composição adotado por Villa-Lobos. Ele sugere que as *Bachianas* devem ser observadas através de novas perspectivas, o que ele nomeia de códigos. Estes seis códigos estão relacionados ao o que observar e de que forma classificar os eventos apresentados no ciclo. O primeiro código é o da música barroca. Até que ponto o título *Bachianas* é justificado e em quais momentos do ciclo ocorrem essas “imitações” ao estilo de Bach. O segundo código refere-se à música popular brasileira e em que medida os diferentes momentos do ciclo podem ser associados às estilizações de gêneros da música popular, e a que os títulos dos movimentos se referem. A forma musical é o terceiro código, onde se deve observar de que maneira a estrutura formal das obras é organizada. O quarto código trata da sonoridade, da escolha dos instrumentos, da sua utilização e de que forma eles criam a imagem sonora individual de cada obra. O quinto código é o referencial, em que lugar o ciclo, independentemente das influências de Bach, está na história da música do século XX. E por fim, o sexto código tem relação com a estética. Como o valor estético destas obras podem ser descritas ou determinadas, e por quais termos (TARASTI, 1995, p. 181-182).

As observações aqui apresentadas pelos diversos autores direcionam a investigação dos aspectos intertextuais que o ciclo apresenta, em especial na *Bachianas Brasileiras n. 2*.

### 3.1 A BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2

A *Bachianas Brasileiras n. 2* foi composta em 1930, teve sua primeira audição mundial em setembro de 1934, no II Festival Internacional de Música de Veneza, sob a regência de Alfredo Casella. Dedicada à sua esposa Arminda Villa-Lobos, chamada de *Mindinha*, foi editada em 1952 por G. Ricordi & C. Editori, de Milão. Escrita para grande orquestra é dividida em quatro movimentos, sendo: I. *Preludio (O Canto do Capadócio)*; II. *Aria (O Canto da Nossa Terra)*; III. *Dansa (Lembrança do Sertão)*; IV. *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*.

A tabela 1 apresenta um descritivo da instrumentação utilizada por Villa-Lobos nesta *Bachianas Brasileiras n. 2*.

|                              |  |
|------------------------------|--|
| <b>Bachianas Brasileiras</b> | <b>N. 2</b>  |
| Ano                          | 1930 – SP  |
| Movimentos                   | <i>I. Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i><br><i>II. Ária (O Canto da Nossa Terra)</i><br><i>III. Dança (Lembrança do Sertão)</i><br><i>IV. Tocata (O Trenzinho do Caipira)</i>   |
| Dedicatória                  | <i>Dedicada à Mindinha</i>   |
| Instrumentação               | <i>Orquestra: Piccolo, Flauta Transversal, Oboé, Clarinete (Bb), Saxofone Tenor (Bb), Saxofone Barítono (Eb), Fagote, Contra Fagote, 2 Trompas (F), Trombone, Tímpanos, Ganzá, Chocalhos, Pandeiro, Reco-Reco, Matraca, Caixa Clara, Triângulo, Prato, Tam-Tam, Bombo, Celesta, Piano e Cordas</i> |
| Transcrições/Arranjos        | <i>I. Prelúdio - Redução para Violoncelo e Piano</i><br><i>II. Ária - Redução para Violoncelo e Piano</i><br><i>III. Dança - Redução para Piano</i><br><i>IV. Tocata - Redução para Violoncelo e Piano</i>   |

Tabela 1. Dados sobre a *Bachianas Brasileiras n. 2* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009, p. 12-13)

A pedido da bailarina e coreógrafa Madeleine Rosay, Villa-Lobos descreveu textualmente os movimentos da *Bachianas Brasileiras n. 2* para a montagem de um ballet inspirado na obra, intitulado de *Mancenilha* (A Flor que Embriaga), de 1953. Este texto é apresentado por Palma e Chaves Jr.

*Prelúdio* – Vasto sertão arenoso e tropical. Num crepúsculo velado de muitas cores, de atmosfera densa e misteriosa, a lua vem surgindo, grande e melancólica. Moças e rapazes sertanejos, lentamente caminham cambaleantes e indiferentes ao tempo e a tudo. Uma cabocla bem morena, com uma flor vermelha e branca na mão, aparece gingando, rebolando, corrupiando, envolvendo os rapazes, e desaparece.... Os sertanejos cambaleando voltam a caminhar lentamente até caírem uns após outros. *Ária* – A lua mais alta no horizonte. Um caboclo bronzeado e forte, como se fôra um cangaceiro, surge, de repente, em busca de alguém. Os sertanejos, sonolentos e intoxicados, rastejando, desaparecem. O caboclo volteia em rodopios, fazendo sinais cabalísticos. A seu apêlo, atende um grupo de sertanejos bronzeados,

mulheres e homens com aspecto de feiticeiros. Tem início a macumba. Reaparece a cabocla morena trazendo a flor vermelha e branca na mão. Dança tremulando o corpo e seduzindo o caboclo bronzeado. O perfume da flor a todos embriaga. *Dança* – A lua, no alto, no infinito. Grupos de índios guerreiros invadem sorrateiramente o sertão. A cabocla morena esconde-se entre os feiticeiros que se arrastam e fogem. Os índios guerreiros, porém, retêm a cabocla e o caboclo, envolvendo-os numa dança selvagem. Longe, distante do sertão, atravessando a planície, um pitoresco trenzinho... *Tocata* – A lua, no alto, esconde-se. Penumbra. Viajantes humildes e caipiras aparecem, pelo sertão, buscando o trenzinho. Trava-se uma luta entre os índios e os personagens que vão viajar. A cabocla, com sua flor milagrosa, agora iluminada, rodopia com os lutadores, embriaga-se com o seu perfume e tomba vítima de sua própria sedução (PALMA e CHAVES JR., 1971, p. 48-49).

Observamos uma possível referência sugestiva nesta descrição realizada por Villa-Lobos. Esta alusão pode ser investigada através da análise musical, onde a presença de diversos elementos musicais pode ser relacionada às menções presentes no texto, como na figura do *sertanejo*, *caboclo*, *índio*, *caipira*, etc. Mesmo que Villa-Lobos não tenha construído a obra sobre o ponto de vista programático, nota-se a inserção destes personagens no discurso musical.

### 3.1.1 PRELÚDIO “O CANTO DO CAPADÓCIO”

Segundo Villa-Lobos, o capadócio “é um tipo de variadas manifestações psicológicas, sentimental e dramático, lírico, patético e trágico”. (NÓBREGA, 1971, p. 38). Esse personagem aparenta ser aludido na sessão A deste movimento, através da melodia apresentada pelo saxofone tenor, evocando assim a figura do capadócio, como iremos observar nos comentários analíticos. Nóbrega descreve o capadócio sendo um “tipo urbano hábil e maneiroso, fértil em expedientes, mentiroso e impostor, é além disso muito dado à música, cantador de modinhas e tocador de violão, do que se serve como recurso de insinuação pessoal. (NÓBREGA, 1971, p. 38).

A sessão B (*Andantino mosso - extremamente ritmato*) apresenta elementos contrastantes se comparados com a sessão A, como *ostinatos*, caráter rítmico dançante, sendo uma alusão ao caipira. A estrutura deste primeiro movimento possuiu um esquema geral A-B-A<sup>1</sup>, precedido por uma abertura (introdução).

|                              |          |
|------------------------------|----------|
| <b>Abertura – Adagio</b>     | c. 1-3   |
| <b>Parte A</b>               |          |
| 1º tema                      | c. 4-26  |
| 1º tema (1ª repetição)       | c. 26-40 |
| 1º tema (2ª repetição)       | c. 40-54 |
| <b>Parte B</b>               |          |
| 2º tema                      | c. 55-77 |
| evocação da abertura         | c. 77-78 |
| <b>Parte A (reexposição)</b> |          |
| 1º tema                      | c. 79-99 |

Tabela 2. Esquema formal do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* (PIEDADE, 2015, p. 7).

### 3.1.2 ARIA “O CANTO DA NOSSA TERRA”

Talvez este seja o movimento de maior proximidade ao estilo *bachiano* desta segunda *Bachianas Brasileiras*. Segundo Kiefer, a “melodia, exposta a partir do compasso 5, por um violoncelo solista, é uma feliz união entre a grandeza bachiana e elementos modinheiros, estes últimos reforçados pelos pizzicati no grave a cargo dos demais violoncelos e contrabaixos [...]” (KIEFER, 1986, p. 117). Podemos observar a utilização da textura coral e de elementos contrapontísticos. A sessão B (*Tempo di Marcia*), segundo Palma e Chaves Jr., “reflete um misticismo característico dos ritmos afro-brasileiros que de início se apresenta de uma maneira muito sutil para depois se mostrar em sua grande intensidade” (PALMA e CHAVES JR. 1971, p. 36). Palma e Chaves Jr. ainda apontam que esta sessão “inclui ritmos de macumba e candomblé” (PALMA e CHAVES JR. 1971, p. 17). Esses ritmos afro-brasileiros são caracterizados por estruturas rítmicas presentes em estilos como o *Maxixe*, *Maculelê*, *Candomblé*, dentre outros.

A estrutura formal de *O Canto da Nossa Terra* segue similar ao primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2*, sendo um A-B-A<sup>1</sup>, precedido por uma abertura (introdução).

|   |                      |
|---|----------------------|
| <b>Abertura – Largo</b>                           | c. 1-4               |
| <b>Parte A</b><br>1º tema                         | c. 5-25              |
| <b>Parte B</b><br>2º tema<br>evocação da abertura | c. 26-52<br>c. 53-56 |
| <b>Parte A (reexposição)</b><br>1º tema           | c. 57-77             |

Tabela 3. Esquema formal da *Aria (O Canto da Nossa Terra)*.

### 3.1.3 DANSA “LEMBRANÇA DO SERTÃO”

A *Dansa (Lembrança do Sertão)* apresenta uma linguagem diferenciada dos demais movimentos desta *Bachianas Brasileiras n. 2*. De acordo com Kiefer, a sessão intermediária é mais complexa, e em alguns momentos, de caráter modal (KIEFER, 1986, p. 117). Nóbrega relaciona os *ostinatos* apresentados em *pizzicato* pelos violinos sendo uma alusão à viola sertaneja (NÓBREGA, 1971, p. 42). A ambientação indígena, ou a alusão ao “selvagem”, aparenta incidir neste movimento.

A *Lembrança do Sertão* também possui a estrutura de um A-B-A<sup>1</sup>, porém de forma diferenciada. A parte B é repetida duas vezes, havendo um *Più Mosso* para a conexão das ideias musicais.

|  |  |
|--|--|
| <b>Parte A</b><br>1º tema  | c. 1-23                                      |
| <b>Parte B – Allegro</b><br>2º tema<br>transição<br>2º tema<br>transição | c. 24-41<br>c. 42-51<br>c. 52-69<br>c. 70-79 |
| <b>Parte A (reexposição)</b><br>1º tema                                  | c. 80-107                                    |

Tabela 4. Esquema formal da *Dansa (Lembrança do Sertão)*.

### 3.1.4 TOCCATA “O TRENZINHO DO CAIPIRA”

De todos os movimentos desta *Bachianas Brasileiras n. 2*, a *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*, está dentre as composições mais conhecidas de Heitor Villa-Lobos. A temática da locomotiva em movimento é apresentada na introdução. Nóbrega menciona que este movimento evoca “um dêsse pitorescos trens do interior, de marcha resfolegante, aos trancos e barrancos, pois um trenzinho, mesmo caipira e subdesenvolvido, acelera” (NÓBREGA, 1971, p. 44). Segundo as palavras do próprio Villa-Lobos, *O Trenzinho do Caipira* constitui “impressões de uma viagem nos pequenos trens pelo interior do Brasil” (PALMA e CHAVES JR. 1971, p. 42). O musicólogo francês Émile Vuillermoz refere-se ao *O Trenzinho do Caipira* sendo uma possível paródia da *Pacific 231* de Arthur Honegger, onde o humilde trenzinho do interior é uma réplica da espirituosa *Pacific 231* de Honegger (PALMA e CHAVES JR. 1971, p. 42).

Este quarto e último movimento possui uma estrutura diferente do A-B-A<sup>1</sup>, recorrente nos três primeiros movimentos. É apresentada uma grande introdução de 26 compassos, onde é desenvolvido o “movimento” da locomotiva. Na sequência, temos a exposição do tema, que ocorre duas vezes na obra, sendo intercalado por uma transição. Após a reexposição do tema, é apresentado um retorno para a abertura, incidindo o “movimento” da locomotiva com caráter conclusivo.

|                              |            |
|------------------------------|------------|
| <b>Abertura</b>              | c. 1-26    |
| <b>Parte A</b>               |            |
| 1º tema                      | c. 27-86   |
| transição                    | c. 87-90   |
| <b>Parte A (reexposição)</b> |            |
| 1º tema                      | c. 91-142  |
| conclusão                    | c. 143-182 |

Tabela 5. Esquema formal da *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*.

## 4 COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

Para um melhor detalhamento, as análises aqui apresentadas serão separadas em categorias e subcategorias intertextuais. Estas categorias intertextuais são fundamentadas nos estudos de Harold Bloom e Affonso Romano de Sant'Anna, sendo aplicadas na música por Straus (1990), Barbosa e Barrenechea (2003), Nogueira (2003) e Cano (2007), como exposto no capítulo sobre intertextualidade na música.

Como recurso para a verificação dos dados pertinentes à música popular brasileira será utilizado as tópicas musicais, fundamentadas nos estudos de Piedade (2009). Presente na categoria intertextual relacionada ao estilo, às tópicas musicais apontam a presença de elementos característicos da música popular brasileira, como a utilização de células rítmicas, melodias, ritmos, texturas, etc.

Os procedimentos analíticos variam de acordo com o material observado, utilizando ferramentas como a análise reducionista, motívica, comparativa, rítmica, formal, harmônica, dentre outras. Convém salientar que muitos elementos analisados trazem o caráter especulativo, não sendo possível em alguns casos comprovar sua legitimidade. Entretanto, vale ressaltar que a intertextualidade não está apenas relacionada ao empréstimo consciente de determinado elemento entre duas obras, “a intertextualidade engloba relações mútuas, como quando duas peças desenham a mesma convenção, mas nenhum dos compositores estava ciente da outra peça” (BURKHOLDER).

### 4.1 ELEMENTOS MOTÍVICOS

Nesta categoria intertextual são apresentadas as relações motívicas observadas na *Bachianas Brasileiras n. 2*. Estes elementos intertextuais motívicos não devem ser entendidos como uma “mera similaridade intervalar entre células musicais [...]. Para que um intervalo adquira sentido musical, o mesmo deve estar carregado de intencionalidade, ou seja, ele está ali para provocar um efeito sonoro específico” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 133).

De acordo com Barbosa e Barrenechea, a categoria relacionada com os conteúdos motívicos trata-se das *entidades orgânicas elementares*. Esse tipo de intertextualidade descreve “as relações entre elementos musicais de proporções reduzidas” e complementa que a sua utilização “descreverá a intertextualidade em que um elemento

musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou efeito sonoro” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 133).

Straus apresenta a relação intertextual do conteúdo motivico através da *motivização*, onde o “conteúdo motivico de uma obra anterior é radicalmente intensificado” (STRAUS, 1990, p. 17).

#### 4.1.1 MOTIVO “TRISTÃO”

Na sessão A (exposição) do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, diversos elementos podem ser aludidos ao compositor Richard Wagner, em especial ao *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*. Wagner exerceu grande influência na obra de Heitor Villa-Lobos e de diversos compositores do final do século XIX. Essa influência wagneriana ocorreu através do filtro da música francesa, através da “orientação de músicos como César Franck, Vincent d’Indy e Camille Saint-Saëns, reconhecidos cultores do compositor alemão” (SALLES, 2004, p. 1). Segundo Salles, o maior empréstimo que Villa-Lobos fez de Wagner está no “campo da orquestração e na apresentação de pequenos fragmentos temáticos à maneira dos leitmotivs wagnerianos, presentes em vários de seus poemas sinfônicos” (SALLES, 2009, p. 24).

No Rio de Janeiro, a música de Wagner era bastante difundida por Francisco Braga<sup>29</sup>, Leopoldo Miguéz<sup>30</sup> e Alberto Nepomuceno<sup>31</sup>. Villa-Lobos desenvolveu-se neste ambiente musical, em que a obra de Wagner era reverenciada. Como já mencionado, Villa-Lobos teve contato com o tratado de composição *Cours de Composition Musicale* de d’Indy, onde há várias referências a *Tristão e Isolda* e outras realizações de Wagner. Villa-Lobos, assim como tantos compositores, não foi imune às

---

<sup>29</sup> Grande admirador da obra de Richard Wagner, levado pelo seu desejo de familiarizar-se com a moderna escola composicional de Wagner, em 1896 viajou pela primeira vez para Viena, Dresden, e Bayreuth, onde assistiu à encenação das óperas *Der Ring des Nibelungen* e *Parsifal* de Wagner, que lhe causou grande impacto (GONTIJO, 2006, p.23).

<sup>30</sup> Miguéz chegou à Europa em 1882, ano da morte de Richard Wagner, o que lhe causou grande impacto. Quando retornou ao Brasil, em 1884, a sua militância pelos ideais estéticos de Wagner o levam a fundar juntamente com o escritor Coelho Neto e vários jovens intelectuais, além do compositor Alberto Nepomuceno, o *Centro Artístico*, que seria responsável pela propagação das ideias de Wagner no Brasil (CROWL, 2013, p. 7-8).

<sup>31</sup> Em sua estada em Berlim, Nepomuceno esteve em contato com as inovações de Richard Wagner, sendo o primeiro compositor brasileiro a utilizar determinadas combinações musicais que caracterizavam os novos tempos. Em 1913, já no Brasil, regeu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro trechos das óperas *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Die Walküre* e *Lohengrin* no Festival Wagner. Crowl aponta que o ambiente musical carioca era bastante marcado pelo culto à música de Richard Wagner, influenciando de forma significativa Heitor Villa-Lobos (CROWL, 2013, p. 24).

várias análises e discussões em torno das inovações harmônicas do *Prelúdio* dessa ópera, cujos acordes iniciais tornaram-se uma espécie de arquétipo harmônico (SALLES, 2009, p. 28).

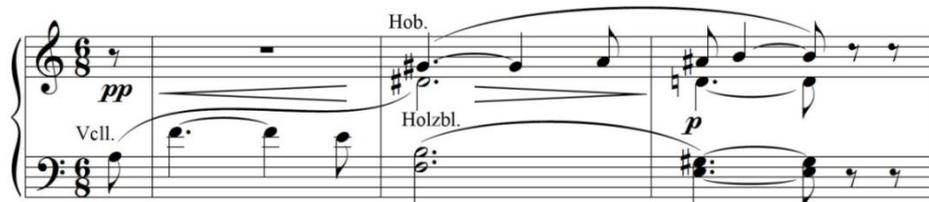


Figura 3. Redução dos compassos iniciais do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner.

O *motivo Tristão*, apresentado na figura 3, é caracterizado pela sexta menor ascendente (notas Lá e Fá) com sua resolução cromática descendente (notas Mi, Ré# e Ré), recorrente em diversos momentos da ópera *Tristão e Isolda*. Piedade menciona a presença do *motivo Tristão* em *O Canto da Capadócio*, assinalando que “este motivo, parte importante deste início da ópera, largamente debatido, é claramente uma alusão, um intertexto muito comum em diversas obras” (PIEADADE, 2015, p. 10).

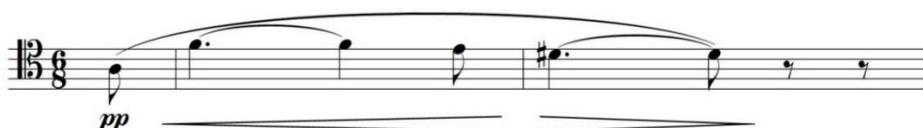


Figura 4. *Motivo Tristão*. *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*. Melodia do violoncelo. Compassos 1-2.

Em diversos momentos da parte A do *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*), o *motivo Tristão* é recorrente. Na figura 5, observamos o gesto intervalar do *motivo Tristão* permeado por notas de passagem, na figuração de fusas, apresentado nos compassos 25 e 26. Além do característico intervalo de sexta menor ascendente (Dó e Lá), com sua resolução cromática descendente (Sol e Fá#), como exposto de forma concisa na figura 6, este excerto é executado apenas pelos violoncelos, sem acompanhamento orquestral, remetendo a sonoridade empregada por Wagner.

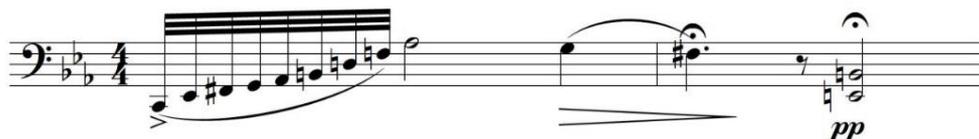


Figura 5. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Gesto intervalar do *motivo Tristão*. Violoncelo. Compassos 25-26.

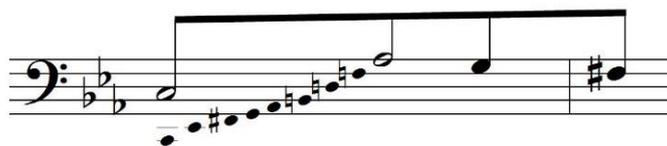


Figura 6. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Gesto intervalar do *motivo Tristão*. Violoncelo. Redução. Compassos 25-26 (PIEDADE, 2015, p. 12).

Outra recorrência do *motivo Tristão* é apresentada pelos primeiros e segundos violinos. Após a ascensão do Si $\flat$  para o Sol, ocorre um prolongamento da nota Sol a partir do compasso 20, sendo concluído cromaticamente na nota Fá $\sharp$  do compasso 21, como mostra a figura abaixo.

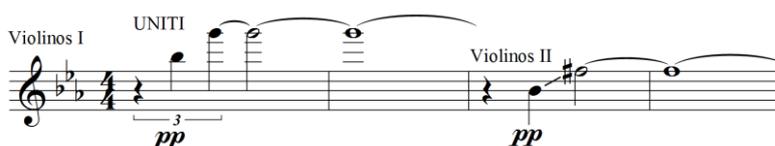


Figura 7. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Gesto intervalar do *motivo Tristão*. Compassos 19-22.

Na figura 8 observamos com clareza este prolongamento.

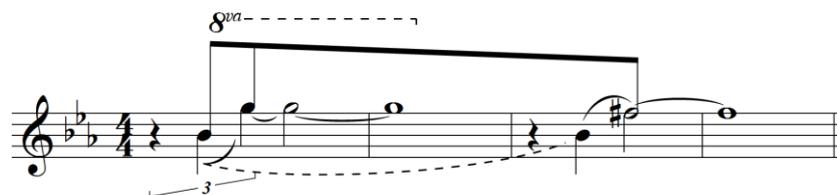


Figura 8. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Gesto intervalar do *motivo Tristão*. Redução. Compassos 19-22.

O *motivo Tristão*, análogo ao apresentado na figura 7, ocorre em mais dois momentos de *O Canto do Capadócio*. Nos compassos 50 a 53, ele é apresentado pela flauta e clarinete, e nos compassos 94 a 97, pela flauta e oboé.

O gesto intervalar do *motivo Tristão* também é apresentado no tema inicial, exposto pelo saxofone tenor, nos compassos 5 e 6, conforme ilustrado nas figuras 9 e

10. Observamos a ascensão do intervalo de sexta menor no compasso 5, entre as notas Sol e Mi<sub>3</sub>, descendo cromaticamente para a nota Ré, no compasso 6. Esse tema inicial, contendo o *motivo Tristão*, é apresentado em mais dois momentos de *O Canto do Capadócio*. Nos compassos 41 e 42, é apresentado pelo violoncelo solista, e nos compassos 80 e 81, pelo saxofone tenor juntamente com os primeiros violinos.



Figura 9. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Tema. Gesto intervalar do *motivo Tristão*. Melodia saxofone tenor. Compassos 4-6.



Figura 10. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Tema. Gesto intervalar do *motivo Tristão*. Melodia saxofone tenor. Redução. Compassos 5-6.

É possível observar com clareza a recorrência do *motivo Tristão* na exposição de *O Canto do Capadócio*. A utilização de texturas, finalizações e acordes similares aos procedimentos composicionais de Richard Wagner, como veremos mais adiante, salientam a efetividade do *motivo Tristão* e indicam uma marcante presença da ópera *Tristão e Isolda* neste movimento.

## 4.2 ESTILIZAÇÃO

A categoria intertextual relacionada ao aspecto estilístico é bastante abrangente, podendo englobar vários elementos. Estes elementos podem estar associados ao estilo composicional de um determinado compositor; uma obra musical específica; um período musical específico; uma forma musical; uma configuração específica de estilo musical (como por exemplo, o samba); dentre outros aspectos.

Relacionado ao tratamento pessoal dos recursos e técnicas compositivas de um compositor antecessor, Barbosa e Barrenechea apontam que:

Dentre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, em nosso estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e 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 técnicas compositivas na elaboração do discurso musical. Dentro do estilo, abordaremos o aspecto relacionado à ambientação sonora, ou seja, o efeito perceptível sensorialmente como resultado das associações entre as entidades sonoras e rítmicas (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 134).

Segundo Barbosa e Barrenechea, o recurso compositivo é entendido através dos meios que o compositor concretiza a obra, sendo que a “técnica se refere aos procedimentos compositivos através dos quais ele manipula esses meios” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 134). Com relação às entidades sonoras e rítmicas, os autores definem sendo um “grupo de sons ou ritmos passíveis de serem isolados dentro do contexto musical, graças às suas qualidades, ou seja, aos efeitos sonoros específicos” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 134).

Ilza Nogueira trata a estilização como um processo criativo, inovando, porém, sem subverter o conteúdo da obra original.

*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 (NOGUEIRA, 2003, p. 4).

Dada a grande variedade de aspectos estilísticos que podem ser analisados na obra de Villa-Lobos, iremos tomar as tópicas musicais como ferramenta para observação das ocorrências estilísticas referentes à música popular brasileira, presentes na *Bachianas Brasileiras n. 2*. Utilizadas em forma de subcategoria intertextual, as tópicas musicais contribuem para a visualização detalhada de elementos característicos dos mais variados estilos musicais da música popular brasileira.

Piedade assimila que “no caso da musicalidade brasileira, tópicas de samba em um samba, não são salientes para seu público porque eles se comportam como constituintes do próprio gênero, aparecendo no lugar certo onde eles convencionalmente

deveriam estar”. Isto é chamado de isotopia, sendo “a característica que permite a aceitabilidade e a estabilidade do significado convencional em uma cadeia de ideias musicais”. Porém, quando uma tópica aparece em lugares incomuns ou em diferentes repertórios, como é o caso da *Bachianas Brasileiras n. 2*, produzem “na audiência a necessidade de uma reinterpretação deste elemento gerado pela alotopia, que é a ruptura da isotopia” (PIEDADE, 2015, p. 3).

#### 4.2.1 FINALIZAÇÕES

Segundo Salles, Villa-Lobos apresenta duas fórmulas básicas de finalizações, “que encerra muitas de suas obras e/ou movimentos, as quais designaremos como cadências do tipo “wagneriana” e “varèsianas” (SALLES, 2009, p. 144). Estes dois tipos de finalizações<sup>32</sup> ocorrem na *Bachianas Brasileiras n. 2*.

##### 4.2.1.1 FINALIZAÇÃO “WAGNERIANA”

A finalização “wagneriana” deriva diretamente do *Prelúdio de Tristão e Isolda*, onde a oscilação harmônica da obra conclui em oitavas na região grave, encerrando na nota Sol, “como se esse final, harmonicamente “puro”, nos advertisse quanto à impossibilidade de concluir satisfatoriamente todo o processo cromático desdobrado até aquele instante” (SALLES, 2009, p. 144). Essa conclusão insatisfatória mencionada por Salles ocorre principalmente pela não resolução do acorde de Sol maior, no compasso 106. Na figura 11, observamos uma progressão implícita, construída na tonalidade de Dó menor, porém sem concluir na tônica, finalizando na dominante. Essa progressão é estabelecida a partir do compasso 106, pelas notas Lá<sup>b</sup>, Sol, Mi<sup>b</sup>, Si, Fá, Lá<sup>b</sup> e Sol, caracterizando a escala de Dó menor harmônica. Na primeira cena da ópera, a nota Sol, presente no compasso 110 e 111 do *Prelúdio*, não é concluída na tônica implícita, Dó menor, sendo iniciada com a nota Sol, na tonalidade de Sol menor.

---

<sup>32</sup> Salles (2009) apresenta os termos “cadência wagneriana” e “cadência varèsianas”, aqui substituídos pelo termo “finalização”, com o intuito de melhorar a compreensão. Diferente da “cadência”, a “finalização” não está associada a progressões tonais específicas, como cadências perfeitas, plagais, de engano, a dominante, etc. O termo está relacionado com os procedimentos de encerramento, sejam estes elementos gestuais, texturais, timbrísticos, rítmicos, melódicos, etc.

Figura 11. Final do *Prelúdio de Tristão e Isolda* de Richard Wagner. Redução. Compassos 105-111.

No *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, ocorre de forma similar o uso deste recurso de encerramento utilizado por Richard Wagner. Este tipo de finalização “wagneriana” acontece na transição da parte A para B, nos compassos 53 e 54, conforme mostra a figura abaixo.

Figura 12. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Finalização “wagneriana”. Transição para a parte B. Redução. Compassos 52-54.

Na redução apresentada na figura 13, observamos a cadência perfeita realizada em Dó menor, ocorrida no compasso 52. No compasso 53, Villa-Lobos introduz o acorde de Dó *meio diminuto*, que chamaremos de *acorde Tristão*, sendo discutido mais adiante. Este acorde de Dó *meio diminuto* aparenta ser utilizado para neutralizar a cadência perfeita. Ainda no compasso 53, temos uma escala ascendente na tonalidade de Dó menor, composta pelas notas Fá, Sol e Lá, concluindo na nota Si, do compasso 54. A nota Si, executada no violoncelo e nas trompas, é o sétimo grau da escala de Dó menor natural, sendo a dominante da tonalidade da próxima sessão, que é apresentada na tonalidade de Mi, maior.

50 51 52 53 54

6ª enarm.

c: V V<sup>7</sup> i<sup>7</sup> i<sup>º</sup> Eb: V

Figura 13. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Finalização “wagneriana”. Transição para a parte B. Redução. Compassos 50-54.

Villa-Lobos através da utilização da finalização “wagneriana”, apontada por Salles (2009), apropria-se “da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 134).

#### 4.2.1.2 FINALIZAÇÃO “VARÈSIANAS”

De acordo com Salles, a finalização “varèsianas” empregada por Villa-Lobos, possuiu uma afinidade com os procedimentos utilizados por Edgard Varèse. Este fechamento seccional é caracterizado pela presença de um acorde final “marcado pelas ressonâncias e pelos sons resultantes de diversas dissonâncias agregadas [...], como em *Intégrales*, para 11 sopros e percussão (1925)” (SALLES, 2009, p. 145).

Larghissimo (♩=44)

sffz p sfff

Figura 14. Acorde final de *Intégrales* (1925) de Edgard Varèse. Percussão omitida. Redução (SALLES, 2009, p. 145).

Salles menciona que as finalizações “varèsianas” podem ser encontradas em diversas obras de Villa-Lobos, como nos *Choros n. 3, n. 7, n. 8, e n. 10, Noneto, Choros Bis, Rudepoema, Bachianas Brasileiras n. 8* (quarto movimento), dentre outras obras (SALLES, 2009, p. 146).

No final do terceiro movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2*, a *Dansa (Lembrança do Sertão)*, ocorre uma finalização muito similar aos procedimentos de Varèse. Observa-se a ressonância do acorde executado no primeiro tempo do compasso 106, onde flauta, oboé, clarinete em Si<sub>b</sub>, trompa, trombone, primeiros e segundos violinos mantém este acorde suspenso, conforme indicam os ligados, agregando posteriormente um arpejo apresentado pelo fagote, piano, violas, violoncelos e contrabaixos, concluindo nas notas Lá e Fá, conforme mostra a figura abaixo.

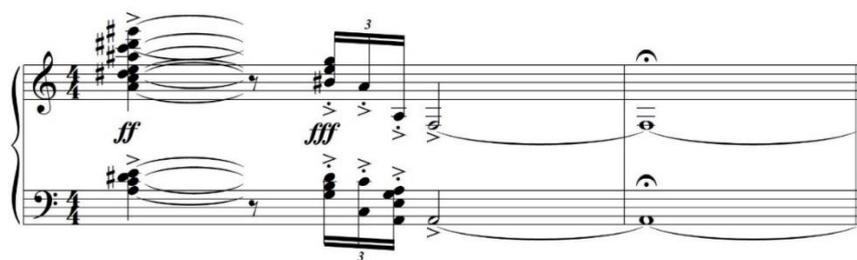


Figura 15. *Dansa (Lembrança do Sertão)*. Acorde final. Redução. Compassos 106-107.

Assim como na finalização “wagneriana”, Villa-Lobos através da utilização da finalização “varèsianas” apropria-se deste gesto musical característico em algumas obras de Edgard Varèse

#### 4.2.2 O ACORDE “TRISTÃO”

Diversos teóricos fizeram suas observações sobre este acorde, que se tornou uma espécie de arquétipo harmônico. De acordo com Chailley (1962), o *acorde Tristão*, apresentado no terceiro compasso da figura 16, não é verdadeiramente um acorde, mas sim uma antecipação através de duas apojeturas e de duas notas invertidas do acorde de dominante. No segundo compasso, a nota Fá é considerada como uma apojetura da nota Mi. No terceiro compasso, o Ré# é considerado como uma apojetura do Ré<sub>4</sub> do compasso 4. O Lá do terceiro compasso é caracterizado como uma nota de passagem. No compasso 4 as apojeturas são resolvidas, e o Lá#, considerado como uma nota de passagem, resolve na nota Si. Já o Sol# do compasso 3, troca de voz no compasso 4 (NATTIEZ, 1984, p. 248).

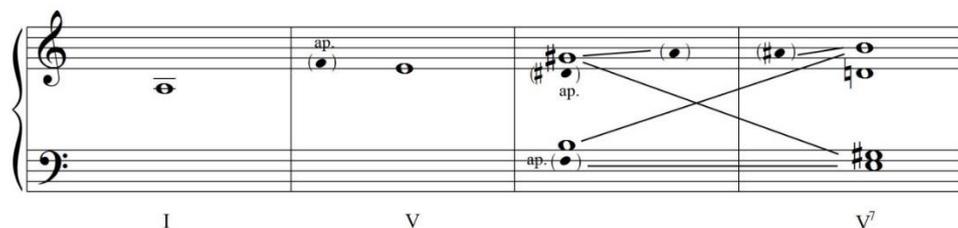


Figura 16. Ilustração apresentada por Chailley (1962) (NATTIEZ, 1984, p. 248).

Arnold Schoenberg traça duas considerações sobre o acorde em diferentes momentos de sua vida. Em 1911, Schoenberg considera o *acorde Tristão* como um acorde errante na tonalidade de Lá menor, e em 1948, sendo o segundo grau com sétima da tonalidade de Lá menor. Há grandes divergências entre os teóricos quanto à estrutura deste acorde e sua função tonal. Muitos teóricos consideram o Sol# como nota integrante do acorde, outros autores sugerem que o Sol# é apenas uma apojetura para a nota Lá. Nattiez (1984) apresenta uma tabela onde constam diversas observações de teóricos categorizando o *acorde Tristão*. Nesta tabela<sup>33</sup>, podemos observar detalhadamente as variáveis nas análises do *acorde Tristão*.

Na figura 17, observamos o *acorde Tristão* na sua formação original, como apresentado no segundo compasso do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*.



Figura 17. *Acorde de Tristão*.

De acordo com Salles, além do *motivo Tristão*, Villa-Lobos introduziu algumas citações do *Prelúdio de Tristão e Isolda*, incluindo o famoso *acorde Tristão*, como em seu poema sinfônico *Uirapuru* de 1917 (SALLES, 2009, p. 28). Segundo Salles, no *Uirapuru*, o *acorde Tristão* “desencadeia um comentário musical, um processo elaborado de paródia ou mesmo pastiche, onde o acorde não é tratado como matéria harmônica, mas como “objeto-sonoro” (SALLES, 2004, p. 5).

<sup>33</sup> Tabela disponibilizada nos anexos.

Em o *Uirapuru*, o *acorde Tristão*, que aparece logo no primeiro compasso, é construído pelas notas Fá, Lá $\flat$ , Dó $\flat$  e Mi $\flat$ , formando uma tríade diminuta com sétima menor, sendo um acorde *meio diminuto*, como a figura 18 apresenta.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Uirapuru'. It is in 4/4 time. The piano part starts with a forte (ff) dynamic. The string part (vln I) starts with a piano (p) dynamic. The Tristan chord is marked with a 'Tutti' instruction and a 'pp' dynamic. The piano part includes markings for 'mf (trompas)' and 'mf (vlc+cb)'. The string part includes a 'sfz' marking.

Figura 18. Aparição inicial do *acorde Tristão* em *Uirapuru*. Redução. Compassos 1-4 (SALLES, 2009, p. 29).

Se alterarmos a disposição das notas apresentadas no *acorde Tristão* de forma enarmônica (Sol $\sharp$  = Lá $\flat$ , Ré $\sharp$  = Mi $\flat$ , Si = Dó $\flat$ ), temos o acorde de Fá *meio diminuto*, análogo ao apresentado em o *Uirapuru*. Segundo Piedade (2007), podemos compreender o *acorde Tristão* enarmonicamente equivalente ao *meio diminuto*, pois “aparentemente Wagner tinha este objetivo, a julgar pelas enarmonias empregadas na versão final para piano e vocal elaborada por Hans von Bülow, aprovada por Wagner” (PIEIDADE, 2007, p. 2), conforme mostra a mostra a figura 19.

The image shows a musical score for the Tristan chord in its enharmonic form. It is in 6/8 time. The piano part starts with a forte (ff) dynamic. The string part (vln I) starts with a piano (p) dynamic. The Tristan chord is marked with a 'Tutti' instruction and a 'pp' dynamic. The piano part includes markings for 'mf (trompas)' and 'mf (vlc+cb)'. The string part includes a 'sfz' marking.

Figura 19. *Acorde de Tristão* (enarmonia).

Salles ainda assinala a presença do *acorde Tristão* em mais duas obras de Villa-Lobos, o *Prelúdio n. 3* (1940) para violão e o *Choros n. 8* (1925) para orquestra (SALLES, 2004, p. 5).

O *acorde Tristão* também é apresentado no *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, estando presente na transição da parte A para B, compasso 53, e no penúltimo compasso da peça, no compasso 98. É plausível que Villa-Lobos emprega o *acorde Tristão* com a intenção de dissipar a cadência perfeita realizada na tonalidade de Dó menor, ocorrida

nos compassos 50 ao 52, conforme a figura 20 ilustra, gerando uma tensão antes de iniciar a nova sessão na tonalidade de Mi $\flat$ , ou mesmo sendo usado como um “objeto sonoro”, conforme mencionado anteriormente por Salles (2009).

c:    V    V<sup>7</sup>    i<sup>7</sup>    i<sup>o</sup>    Eb:V

Figura 20. *Acorde Tristão* no *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 50-54.

Na figura 21, observamos de que forma Villa-Lobos dispõe o *acorde Tristão* no *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*.

Figura 21. *Acorde meio diminuto* no *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* de Heitor Villa-Lobos.

Este acorde utilizado por Villa-Lobos está permeado pela ambientação wagneriana, sobreposto ao *motivo Tristão* e a finalização “wagneriana”, como mostra a figura 22.

Figura 22. *Motivo Tristão, Acorde Tristão e Finalização “wagneriana” no Prelúdio (O Canto do Capadócio) de Heitor Villa-Lobos. Redução. Compassos 50-54.*

Somente a pura existência do acorde *meio diminuto* não justificaria sua relação com o *acorde Tristão*. Contudo, podemos observar os diversos elementos associados ao *Prelúdio de Tristão e Isolda* presentes no *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, corroborando para a interpretação deste acorde *meio diminuto* sendo equivalente ao acorde apresentado por Richard Wagner.

#### 4.2.3 FORMAS MUSICAIS

Segundo Mario de Andrade, os compositores brasileiros possuem pouco poder criativo com relação à forma musical, não aproveitando as estruturas que o populário brasileiro oferece. Para Andrade, mesmo Villa-Lobos, traz um aspecto individualista excessivo (citando os *Choros, Serestas e Cirandas*), “não se utilizando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo” (ANDRADE, 2006 [1928], p. 49).

No ciclo das *Bachianas Brasileiras* a referência *bachiana* é presente no que diz respeito ao aspecto formal. Villa-Lobos apresenta em diversas obras do ciclo movimentos como *Prelúdios, Árias, Fugas, Toccatas, Gigas, Fantasias*, etc. Estas formas musicais são recorrentes em diversas obras de Johann Sebastian Bach, em especial nas *Suites* instrumentais.

Andrade aponta que a forma *Suite*, ou seja, uma série de danças, não é patrimônio de nenhum povo, sendo “constituída pela junção de várias danças de forma e caráter distintos”. Andrade ainda menciona que essa coleção de danças é comum em outras manifestações, de caráter nacional, como nas rodas infantis, nos cortejos semi-religiosos

e semi-carnavalescos dos maracutús nordestinos, nas cheganças e reisadas e no fandango (ANDRADE, 2006 [1928], p. 53).

Em seu livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* de 1928, Mario de Andrade exemplifica a construção de uma *Suíte*, relacionando as formas musicais antigas associadas com a utilização do elemento nacional brasileiro. Através da preferência ou inspiração individual, podem-se criar inúmeras *Suítes*, como exemplifica:

1. *Ponteio* (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);
2. *Cateretê* (binário rápido);
3. *Coco* (binário lento), (polifonia coral), (substituto de sarabanda);
4. *Moda* ou *Modinha* (em ternário ou quaternário), (substitutivo da Aria antiga);
5. *Cururú* (pra utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);
6. *Dobrado* (ou Samba, ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final) (ANDRADE, 2006 [1928], p. 53-54).

No ciclo das *Bachianas Brasileiras*, observamos a intenção de Villa-Lobos em associar os elementos tradicionais da forma (possivelmente uma alusão a *Suíte* barroca) com a música popular brasileira. Os esquemas formais não são necessariamente reproduções do arquétipo barroco, Villa-Lobos utiliza equivalências próximas destas estruturas formais.

Vale ressaltar que o compositor já utilizou a ideia de *Suíte* em obras anteriores, como a *Pequena Suíte* para violoncelo e piano de 1913, a *Suíte Popular Brasileira* para violão solo, composta entre 1908 e 1923, e a *Suíte Suggestiva*, para soprano, barítono e dois pianos, de 1929<sup>34</sup>.

#### 4.2.3.1 PRELÚDIO

O *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2*, não apresenta fortes características *bachianas*. A estrutura formal deste movimento é construída em um A-B-A<sup>1</sup>, precedido por uma pequena abertura (introdução).

---

<sup>34</sup> Lembrando que a *Suíte*, inspirada no arquétipo barroco, já era utilizada no Brasil muito antes de Villa-Lobos. Em 1892, Leopoldo Miguez compôs a *Suíte Antiga op. 25*, para orquestra, e em 1893, Alberto Nepomuceno compôs a *Suíte Antiga* para piano.

O verbete apresentado por David Ledbetter e Howard Ferguson, no *Grove Music Online*, define o *Prelúdio* como uma obra instrumental que precede uma obra maior ou um grupo de peças. O caráter improvisatório é abandonado durante o século XVII e XVIII, onde o *Prelúdio* passou a ser seguido por uma *Fuga* ou por uma *Suíte* de danças. O *Prelúdio e Fuga* atingiu seu apogeu nas obras para órgão de Johann Sebastian Bach e em seu *O Cravo Bem Temperado* (LEDBETTER e FERGUSON).

Se confrontarmos um *Prelúdio bachiano*, de caráter “contínuo”, com o *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*), possuindo a estrutura formal A-B-A<sup>1</sup>, observamos mínimas similaridades, podendo apenas ser relacionado como uma peça introdutória de uma *Suíte*.

#### 4.2.3.2 ARIA

O segundo movimento, a *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*), aproxima-se em diversos aspectos da linguagem *bachiana*. O título do movimento faz uma alusão a forma *Aria*, utilizada por diversos compositores, incluindo Johann Sebastian Bach. Kiefer aponta sobre a estrutura formal deste movimento, e relaciona a *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*) com a obra de Bach e com estilos da música popular brasileira, como a modinha.

A primeira parte da *Ária*, cujo esquema é também ABA’, lembra inequivocamente o Kantor de Leipzig pela sua importância. A bela melodia, exposta a partir do compasso 5, por um violoncelo solista, é uma feliz união entre a grandeza *bachiana* e elementos *modinheiros*, estes últimos reforçados pelos *pizzicati* no grave a cargo dos demais violoncelos e contrabaixos, soando como os baixos cantantes dos nossos violões *seresteiros*. O clima harmônico é, a despeito de impurezas, nitidamente tonal. Na parte B – Tempo di Marcia – volta a aparecer extensíssimo ostinato, sobre o qual flutuam, sem quaisquer complicações polirrítmicas ou polifônicas, linhas melódicas totalmente distantes da atmosfera *bachiana* de antes (KIEFER, 1986, p. 117).

O termo *Aria* designa uma composição musical para cantor solista, sendo muito recorrente nas óperas. A *Aria* possui uma “melodia extremamente desenvolvida, em geral acompanhada por orquestra, escrita para um cantor ou cantora solista cujo

virtuosismo tende, de hábito, a valorizar a peça” (MASSIN, 1997, p. 74). A *Aria* era frequentemente utilizada por Johann Sebastian Bach em peças instrumentais, constituindo uma *Suíte*, ou em obras separadas para orquestra ou solista. Jack Westrup, no *Grove Music Online*, trata a *Aria* sendo uma canção independente ou fazendo parte de uma obra maior. As *Arias* do final do séc. XVII costumam usar a forma A-B-B<sup>1</sup>, A-B-A ou A-B-A<sup>1</sup>. O modelo A-B-A<sup>1</sup>, chamado de *Aria da Capo*, foi o modelo predominante por volta de 1680 (WESTRUP).

Podemos presumir que através da estrutura formal da *Aria* (A-B-A<sup>1</sup>), em conjunto com caráter melódico (canção), Villa-Lobos em sua *Aria (O Canto da Nossa Terra)* aluda a este esquema formal.

#### 4.2.3.3 DANSA

Podendo ser associada com elementos de caráter popular, a *Dansa (Lembrança do Sertão)* apresenta figurações em *ostinato* e *syncopas*. Assim como nos dois primeiros movimentos, a *Dansa* exibe a estrutura A-B-A<sup>1</sup>, onde a parte B é repetida. Neste movimento não há nenhuma associação com as danças barrocas, ou mesmo elementos diretamente alusivos à música de Johann Sebastian Bach.

O verbete *Dança* apresentado por Julia Sutton, no *Grove Music Online*, engloba diversos aspectos da história da dança e de sua música, seja social, teatral ou estilizada. No século XVII as danças mais praticadas incluíam a *Allemande*, *Branle*, *Courante*, *Bourrée*, *Canária*, *Chacona*, *Country Dance*, *Furlana*, *Giga*, *Loure*, *Minueto*, *Passacaglia*, *Passepied*, *Rigodon* e a *Sarabande*. Neste período, na Alemanha, prosperou a *Suíte* de danças para conjunto instrumental, como também a *Suíte* para cravo, com Froberger, Kuhnau e mais tarde com Bach (SUTTON).

A *Dansa (Lembrança do Sertão)* aparentemente não faz alusão ao esquema formal das danças barrocas, porém fica claro o caráter “dançante” presente em todo movimento.

#### 4.2.3.4 TOCCATA

Segundo o verbete de John Caldwell, apresentado no *Grove Music Online*, a *Toccata* corresponde a uma peça especificamente para teclado, exibindo destreza técnica, e em sua maioria, “livre na forma”. Posteriormente o termo se aplicou para

obras em outros instrumentos. As *Toccatas* para cravo de Alessandro Scarlatti (1660-1725) incorporaram a *Fuga*, o *Recitativo* e as *Variações*. De grande dimensão e de concepção muito pessoal, as *Toccatas* para cravo e órgão de J. S. Bach também incorporaram movimentos fugais, como a *Toccatata e Fuga em Ré Menor BWV 565*, onde a *Toccatata* é definida sendo um movimento amplamente contínuo em semicolcheias, em que os elementos rapsódicos e fugais, são em grande parte abandonados (CALDWELL).

Esta percepção da *Toccatata bachiana* sendo uma obra de grande dimensão, onde os elementos rapsódicos e fugais são abandonados, apresentando uma estrutura ampla em um movimento contínuo de semicolcheias, e de concepção pessoal, aparenta ser aludido por Villa-Lobos no quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2*, a *Toccatata (O Trenzinho do Caipira)*.

Em *O Trenzinho do Caipira*, o movimento contínuo de semicolcheias permeia toda a obra. Sua função tem o intuito de representar o “movimento” harmônico através da textura de *ostinato*.

#### 4.2.4 TEXTURAS

O livro *Musical Textures* (1941) de Donald Francis Tovey, foi pioneiro em expor o termo textura. Posteriormente Walter Piston, influenciado por Tovey, dedicou várias páginas sobre o estudo de sete tipos de texturas orquestrais em seu livro sobre orquestração, de 1955 (DUNSBY, 1989, p. 47).

Em 1976, Wallace Berry apresentou uma consistente teoria para abordar as discussões remanescentes sobre a textura musical, no seu livro *Structural Functions in Music*. A literatura sobre textura musical, como exposto brevemente, é anterior à década de 1960, porém ocorreu uma mudança significativa após os estudos de Berry. Entre as várias definições de textura musical apresentadas em seu livro, Berry aponta que a textura musical é definida como o elemento da estrutura “musical delineada (condicionado, determinado) pela voz ou número de vozes e outros componentes, projetando materiais musicais no meio sonoro, e (quando há dois ou mais componentes) pela inter-relação e interação entre eles” (BERRY, 1987. p. 191 apud SANTOS, 2012, p. 1027).

Segundo o verbete presente no *Grove Music Online*, a textura refere-se a qualquer aspecto vertical da música, ocorrendo na maneira como as partes ou vozes individuais

são reunidas, ou aos atributos, tais como timbre ou ritmo, ou a características de execução musical, como a articulação e o nível da dinâmica. A definição ainda menciona a distinção feita entre homofonia, onde todas as partes são ritmicamente dependentes uma da outra, ou há uma clara divisão entre a parte melódica e o acompanhamento harmônico, e a polifonia, onde as várias partes se movem de maneira independente ou de forma imitativa. O espaçamento dos acordes também pode ser considerado um aspecto da textura (GROVE).

Salles apresenta as texturas adotadas por Villa-Lobos através de três períodos composicionais. Inspirado livremente no método de Berry (1987), Salles estabelece critérios para a avaliação das texturas na obra de Villa-Lobos. Estes critérios baseiam-se em três aspectos, sendo: “a) determinação do número de camadas texturais; b) avaliação da densidade de cada componente em particular; c) avaliação da densidade geral da textura” (SALLES, 2009, p. 72).

No período inicial, segundo Salles, Villa-Lobos adotou em suas primeiras obras uma organização textural baseada no modelo apresentado por d’Indy<sup>35</sup>, “relacionando os diversos elementos tematicamente em torno da funcionalidade harmônica tonal” (SALLES, 2009, p. 70). O autor ainda menciona que as obras de caráter popular, escritas por Villa-Lobos neste período, tem a presença de uma polifonia menos rebuscada, com movimentação harmônica estável, sendo homofônica.

No segundo período composicional, datado entre 1918 e 1929, Villa-Lobos, segundo Salles, liberta-se das convenções harmônicas e texturais da escola romântica, buscando novos meios de organização de textura e ritmo. Villa-Lobos passou a utilizar uma instrumentação não tradicional, empregando texturas de camadas autônomas justapostas, independência rítmica entre camadas, ambientação de melodias folclóricas, *politonalidade* e *ostinatos*. Nesta fase, Villa-Lobos utiliza uma variedade de instrumentos de percussão, fazendo aproximações metafóricas de animais, paisagens, etc. Salles menciona também a sobreposição do impressionismo de Debussy associada à paisagem sonora brasileira, descrevendo como um “impressionismo tropical” (SALLES, 2009, p. 86). Em suas obras sinfônicas, Villa-Lobos abandona a forma *Sinfonia*, compondo obras sem uma “tradição” formal, como algumas obras do ciclo dos *Choros*.

---

<sup>35</sup> Possivelmente extraídos do *Cours de composition musicale*.

Salles assinala que a terceira fase criativa de Villa-Lobos, datada entre 1930 e 1948, é marcada pela recessão textural, pelo *Neoclassicismo*, e pelo envolvimento com a educação musical. Segundo Salles, por intermédio do projeto populista, Villa-Lobos sente-se inseguro em prosseguir com a linguagem mais livre dos *Choros*, com o receio de ser incompreendido (SALLES, 2009, p. 97). Essa fase ainda se caracteriza pela utilização de ressonâncias e permutação de timbres, elementos característicos nas obras de Stravinsky e Varèse. A referência ao folclore e aos sons da natureza (como as texturas sugeridas por sons de pássaros) também marca essa fase.

Jardim comenta sobre as identidades estilísticas encontradas em Villa-Lobos, dada à influência de Johann Sebastian Bach, assim como a apropriação das linguagens e formas barrocas. Segundo Jardim, ao verificar a idiomática de Bach em Villa-Lobos, são observadas diversas identidades estilísticas, entre elas “a articulação do discurso sonoro, a horizontalidade sempre em busca de um ponto futuro, a harmonia resultante das linhas do contraponto, a densidade e a exuberância da textura, geradas por um pensamento barroco” (JARDIM, 2005, p. 54-55).

#### 4.2.4.1 TEXTURA CORAL

A textura coral é presente no *Largo assai* da *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, ocorrendo na exposição do tema, apresentado pelos violoncelos, nos compassos 5 ao 25, e na reexposição, nos compassos 57 ao 77. Podemos observar neste excerto uma *estilização* da escrita coral, comumente empregada em diversas obras de Johann Sebastian Bach. Na figura 23, temos o excerto da *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, compassos 5 ao 9, ilustrado de forma integral, contendo todas as notas musicais presentes na grade orquestral original, porém aqui apresentado de forma compactada em três pautas.



Figura 23. *Aria (O Canto da Nossa Terra)*. Tema. Redução. Compassos 5-9.

Para facilitar a visualização das vozes independentes, a figura 24 oferece a primeira redução deste excerto, distribuída em quatro vozes.



Figura 24. *Aria (O Canto da Nossa Terra)*. Tema. Redução para quatro vozes. Compassos 5-9.

Na figura 25, com o intuito de observar as linhas “fundamentais”, foi realizada uma redução, removendo notas de passagem e bordaduras, evidenciando assim a estrutura coral utilizada por Villa-Lobos.



Figura 25. *Aria (O Canto da Nossa Terra)*. Tema. Redução coral. Compassos 5-9.

Como exemplo comparativo da similaridade da textura coral utilizada por Villa-Lobos, na figura 26, apresento o coral *Das walt' Gott Vater und Gott Sohn BWV 290*, de Johann Sebastian Bach, com a finalidade de elucidar a possível inspiração de Villa-Lobos da escrita coral *bachiana*.

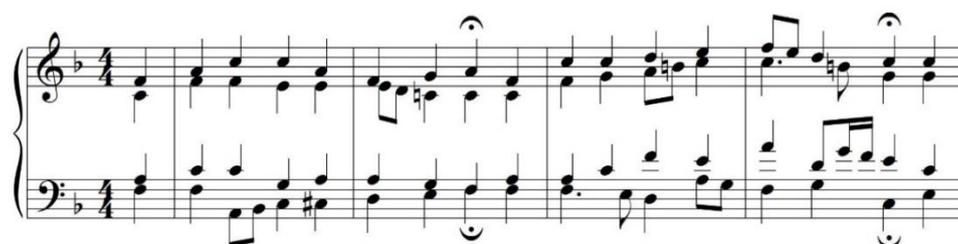


Figura 26. *Das walt' Gott Vater und Gott Sohn BWV 290*. Johann Sebastian Bach. Compassos 1-4.

A textura coral não ocorre apenas neste movimento em questão, mas é recorrente em alguns movimentos dentro do ciclo das *Bachianas Brasileiras*.

#### 4.2.4.2 TEXTURA CONTRAPONTÍSTICA

A textura contrapontística esteve presente em todas as fases composicionais de Villa-Lobos. No período em que foi composta a *Bachianas Brasileiras n. 2*, em 1930, Villa-Lobos iniciava sua terceira fase criativa. O chamado *Retour a Bach*, ocorrido na Europa na década de 1920, também influenciou profundamente Villa-Lobos, utilizando gestos musicais e ambiências *bachianas*.

Diether de La Motte, em seu tratado de contraponto de 1981, aponta três tipos mais frequentes de contraponto harmônico utilizado por Bach, através da elaboração de um *Cantus Firmus*, da voz guia e voz acompanhante ou da igualdade imitativa (MOTTE, 1995 [1981], p. 275).

A introdução da *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, compassos 1 ao 4, apresenta uma progressão à dominante, na tonalidade central de Ré menor. Observamos neste pequeno trecho o caráter contrapontístico, onde cinco vozes distintas são apresentadas, como demonstra a figura abaixo.

The musical score shows five staves for measures 1-4. The top staff (flauta, oboé e violinos I) carries the melody, starting with a fortissimo (ff) dynamic and ending with a pianissimo (pp) dynamic and a 'rall.' marking. The second staff (violinos II e viola) provides harmonic support. The third staff (trompa) and fourth staff (trombone) play rhythmic accompaniment. The fifth staff (violoncelo, contrabaixo e fagote) provides the bass line, also starting with ff.

Figura 27. *Aria (O Canto da Nossa Terra)*. Redução. Compassos 1-4.

Neste excerto, a flauta transversal, oboé e primeiros violinos apresentam a voz guia, a melodia principal, enquanto os demais instrumentos apresentam as vozes acompanhamento.

Como elucidação da linguagem contrapontística utilizada por Villa-Lobos, sendo possivelmente inspirada na obra de Johann Sebastian Bach, apresento a *Aria da Suíte n. 3 BWV 1068*, onde observamos a similaridade no que diz respeito à textura e à

construção dos contrapontos, através da voz guia apresentada pelo primeiro violino, e das vozes de acompanhamento, realizadas pelos segundos violinos, violas e contínuo.

Figura 28. *Aria da Suíte n. 3, BWV 1068*. Johann Sebastian Bach. Compassos 1-4.

#### 4.2.4.3 OSTINATOS

Segundo Salles, esse tipo de textura emergiu no repertório de Villa-Lobos na década 1920, sendo explorado em muitas obras do seu segundo período criativo. Utilizada na forma binária de *figura e fundo*, a figuração melódica é superposta a um fundo textural, o *ostinato*<sup>36</sup>. Villa-Lobos ao justapor diversos materiais, passa a trabalhar em um eixo vertical, criando múltiplas estruturas. A presença do *ostinato* nessa estrutura é fundamental, pois traz uma organicidade horizontal (SALLES, 2009, p. 78). O *ostinato* ocorre nos quatro movimentos da *Bachianas Brasileiras n. 2*, seja aparecendo em múltiplas estruturas justapostas ou como efeito descritivo.

No *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2*, o *ostinato* rítmico é apresentado na sessão B, nos compassos 55 ao 74, executado pelas madeiras, saxofone tenor, segundos violinos e violas, como ilustra a figura 29. Com o plausível intuito de aludir ao ritmo da música caipira, possivelmente a *catira*, Villa-Lobos através do *ostinato* traz o caráter de dança, sendo um *plano de fundo* para a melodia.

<sup>36</sup> Termo usado para se referir à repetição de um padrão musical em sucessão, enquanto outros elementos musicais geralmente se alteram.

Figura 29. Prelúdio (*O Canto do Capadócio*). *Ostinato* rítmico da parte B (*Andantino mosso*). Redução. Compassos 55-56.

Na *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, também ocorre uma sobreposição de elementos, onde o *ostinato* se mantém por toda a sessão B, nos compassos 26 ao 51. Este *ostinato* é realizado por figuras rítmicas diferentes, realizadas no contrabaixo, no piano e nos primeiros e segundos violinos e violas, como mostra a figura 30. Posteriormente, nos compassos 42 ao 51, o *ostinato* na figuração de pausa de colcheia e colcheia, é apresentado igualmente pelas madeiras e metais.

Figura 30. *Aria (O Canto da Nossa Terra)*. *Ostinato* da parte B (*Tempo di Marcia*). Redução. Compassos 26-28.

Já no terceiro movimento, a *Dansa (Lembrança do Sertão)*, o *ostinato* ocorre na sessão A, nos compassos 1 ao 22, e na reexposição, compassos 80 ao 105. Assim como no primeiro movimento, este *ostinato* possivelmente alude à viola caipira, como Nóbrega menciona, que estes *pizzicatos* dos segundos violinos, juntamente com o *staccato* das violas, evocam a viola sertaneja, como apresenta a figura 31 (NÓBREGA, 1971, p.42).

The musical score for 'Dansa (Lembrança do Sertão)' shows an ostinato in measures 1-3. The score is in 4/4 time and includes parts for flauta, violinos I, violinos II e violas, piano, and flauta/oboé. The flauta part starts with a forte (f) dynamic. The violinos I part has a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a 'div. pizz.' instruction. The violinos II e violas part has a mezzo-forte (mf) dynamic and includes 'pizz.' and 'arco' instructions. The piano part starts with a sforzando piano (sfz p) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The flauta/oboé part has a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a triplet of eighth notes.

Figura 31. *Dansa (Lembrança do Sertão)*. *Ostinato* da parte A (*Andantino moderato*). Redução. Compassos 1-3.

Por fim, o quarto e último movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2*, a *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*, apresenta o *ostinato* com duas possíveis associações. A primeira no sentido tonal, onde os violoncelos e violas expõem os arpejos dos acordes construídos entre *bordaduras*, e a outra de caráter rítmico, sendo a manutenção do movimento (velocidade/andamento) da locomotiva. Este *ostinato*, ilustrado na figura 32, permeia boa parte de todo o movimento, tendo início no segundo tempo do compasso 18 até o compasso 84, retornando em sextinas de semicolcheias nos violoncelos, tercinas de semínima nos violinos e violas, e semicolcheias no piano, do compasso 91 até o compasso 142, como ilustra o excerto da figura 33, iniciando neste ponto a “desaceleração” da locomotiva e consequentemente o “alargamento” das figuras rítmicas.

The musical score for 'Toccata (O Trenzinho do Caipira)' shows an ostinato in measures 27-30. The score is in 2/4 time and includes parts for fagote e trompas, flauta, oboé, clarinete e fagote, piano, violinos, violas e violoncelos, violoncelos, and contrabaixos e tímpanos. The fagote e trompas part has a mezzo-forte (mf) dynamic. The flauta, oboé, clarinete e fagote part has a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano part has a mezzo-forte (mf) dynamic. The violinos part has a forte (f) dynamic. The violas e violoncelos part has a forte (f) dynamic. The violoncelos part has a forte (f) dynamic. The contrabaixos e tímpanos part has a sforzando (sfz) dynamic.

Figura 32. *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. *Ostinato*. Tema. Redução. Compassos 27-30.

Figura 33. *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. *Ostinato*. Reexposição do tema. Redução. Compassos 95-98.

#### 4.2.4.4 TEXTURAS E GESTOS MUSICAIS DE STRAVINSKY

Como já mencionado, a influência de Igor Stravinsky é bastante presente na obra de Villa-Lobos, em especial nas composições que marcam sua segunda fase composicional, na década de 1920. Salles (2009) assinala a utilização de procedimentos similares à música de Stravinsky em obras como o *Noneto* (1923), *Uirapuru* (1917), *Amazonas* (1917), e no ciclo dos *Choros*.

Na *Dansa (Lembrança do Sertão)*, podemos relacionar alguns elementos utilizados por Villa-Lobos inspirados aos recursos de textura e gestualidade, empregados por Stravinsky em *A Sagração da Primavera* (1911-1913). As sextinas ou septinas, apresentadas geralmente nas madeiras, com figurações de semicolcheias ou fusas, de forma ascendente ou descendente, por arpejos, graus conjuntos ou cromatismos, são recorrentes em diversos momentos de *A Sagração da Primavera*. Em muitas ocasiões, essas figurações tem a finalidade de criar um efeito de crescendo, tensão, aceleração ou de timbre. Na figura 34 e 35, apresento alguns excertos desse recurso utilizado por Stravinsky. No exemplo da figura 34, as sextinas de semicolcheias realizam um cromatismo melódico ascendente, com a sobreposição harmônica por intervalos de quarta.

The image shows a musical score for seven woodwind instruments: piccolo, flautas, flauta alto, oboés, come inglês, clarinete piccolo, and clarinetes. The music is in 2/4 time. The piccolo and flautas parts start with a fortissimo (ff) dynamic and a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic over six measures. The flauta alto, oboés, and come inglês parts also start with ff and crescendo to f. The clarinete piccolo and clarinetes parts start with a fortissimo (f) dynamic and play a six-measure figure.

Figura 34. *A Sagração da Primavera (Glorificação do Escolhido)*. Igor Stravinsky. Figurações das madeiras. Redução. Compasso 7.

Na figura 35, as sextinas em fusas são apresentadas melodicamente em graus conjuntos ascendentes, sendo harmonicamente composta por intervalos de terça.

The image shows a musical score for six woodwind instruments: flauta, flauta alto, oboé, come inglês, fagote, and contra fagote. The music is in 3/8 time. The flauta and flauta alto parts play a melodic line of six ascending notes (sextina) in sixteenth notes, starting with a fortissimo (f) dynamic. The oboé part plays a similar melodic line. The come inglês part plays a sustained note. The fagote and contra fagote parts play a bass line of six ascending notes in sixteenth notes, starting with a fortissimo (f) dynamic.

Figura 35. *A Sagração da Primavera (Dança Sacrificial)*. Igor Stravinsky. Figurações das madeiras. Redução. Compassos 53-54.

O *Andantino Moderato* da primeira sessão da *Dansa (Lembrança do Sertão)* apresenta a textura e o gesto musical muito similar ao utilizado por Stravinsky. Intercalando o solo do trombone, essas sextinas ascendentes em semicolcheias,

realizadas por graus conjuntos melodicamente e por intervalos harmônicos de quartas (oboé e flauta), terças (clarinete e oboé), e sextas (saxofone tenor e clarinete), exibe um efeito timbrístico alusivo aos procedimentos de Stravinsky. A figura 36 apresenta um excerto desse recurso.

The image shows a musical score for four woodwind instruments: flauta (flute), oboé (oboe), clarinete (clarinet), and saxofone tenor (tenor saxophone). The music is in 4/4 time and consists of sixteenth-note patterns with sixteenth rests. The flute part is marked with a piano (*p*) dynamic, while the other instruments are marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. Brackets labeled with the number '6' are placed under the notes to indicate sixteenth-note groupings.

Figura 36. *Dansa (Lembrança do Sertão)*. Figurações das madeiras. Redução. Compassos 10-11.

Esse tipo de gestualidade também está presente na *Tocatta (O Trenzinho do Caipira)*, aparecendo de forma descendente, em blocos de tríades. Na figura 37, ilustro um excerto de *A Sagração da Primavera*, onde essas escalas ocorrem em graus conjuntos, no naipe das madeiras.

The image shows a musical score for seven woodwind instruments: piccolo, flautas (flutes), flauta alto (alto flute), oboés (oboes), cornete inglês (English horn), clarinete piccolo (piccolo clarinet), and clarinetes (clarinets). The music is in 4/4 time and features block chords. The piccolo part is marked with a forte (*f*) dynamic, while the other instruments are marked with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into two systems, with a 3/4 time signature change indicated between them.

Figura 37. *A Sagração da Primavera (Ritual das Tribos Rívais)*. Igor Stravinsky. Figurações das madeiras. Redução. Compassos 5-6.

Nos compassos 87 ao 90, Villa-Lobos utiliza o gesto musical bastante similar ao empregado por Stravinsky, conectando a transição com a reexposição do tema. Na figura 38, observamos o cromatismo melódico descendente e os blocos de tríades executados pelos primeiros e segundos violinos, flauta, oboé, clarinete e fagote.

The image shows a musical score for the string figures of measures 87-88 from Villa-Lobos's *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. The score is in 2/4 time and features a descending chromatic melodic line across the staves. The instruments listed are violinos I e flauta, violinos II, violinos II e oboé, violas, violoncelos, and contrabaixos. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The string figures consist of blocks of triads, with some measures showing triplets of eighth notes.

Figura 38. *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. Figurações das cordas. Redução. Compassos 87-88.

Outro procedimento que pode ser associado com os recursos gestuais utilizados por Stravinsky é o *tremolo*, sendo usado como uma suspensão ou em forma de efeito timbrístico. A figura 39 apresenta um excerto deste recurso empregado na *A Sagração da Primavera*, onde os fagotes executam o *tremolo* nas notas Si<sub>b</sub> e Lá, com pedal na nota Fá, executando um trinado, e os violinos solo executam o *tremolo* nas notas Fá e Mi, com pedal na nota Dó, também executando um trinado.

The image shows a musical score for the tremolo effect in measures 81-84 from Igor Stravinsky's *A Sagração da Primavera (Dança das Adolescentes)*. The score is in 2/4 time and features a tremolo effect on specific notes. The instruments listed are fagotes, trompas, violinos solo, violinos I e II, and violas e violoncelos. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The fagotes play a tremolo on the notes Si<sub>b</sub> and Lá, with a pedal on the note Fá. The violinos solo play a tremolo on the notes Fá and Mi, with a pedal on the note Dó. The violinos I e II and violas e violoncelos play a steady eighth-note accompaniment.

Figura 39. *A Sagração da Primavera (Dança das Adolescentes)*. Igor Stravinsky. *Tremolo*. Redução. Compassos 81-84.

Na *Dansa (Lembrança do Sertão)*, o *tremolo* ocorre no naipe das madeiras, de forma cromática, melódica e descendente. Esse efeito é ilustrado na figura 40. Nos compassos 49, 77 e 90, este recurso é utilizado de forma similar.

The image shows a musical score for the piece 'Dansa (Lembrança do Sertão)'. It features six staves: Flauta e oboé, clarinete e saxofone tenor, trombone, violinos I, violinos II e violas, and violoncelos e contrabaixos. The woodwind parts (Flauta e oboé and clarinete e saxofone tenor) are marked 'rall.' and 'a tempo', playing a chromatic, melodic tremolo. The trombone part has triplets. The violin and viola parts have sixteenth-note patterns with '6.' markings. The cello and bass part has a steady accompaniment with a 'mf' dynamic marking.

Figura 40. *Dansa (Lembrança do Sertão)*. Tremolo. Redução. Compasso 12.

Na *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*, o *tremolo* aparece no compasso 8 de forma cromática, por grau conjunto e descendente. No compasso 86, o *tremolo* é apresentado de forma ascendente. Em ambos os compassos, ocorre uma suspensão grafada pela fermata, conforme a figura 41 apresenta.

The image shows a musical score for the piece 'Toccata (O Trenzinho do Caipira)'. It features seven staves: oboé, clarinete, saxofone tenor, fagote, trompas, trombone, and violinos I e II. The woodwind parts (oboe, clarinet, saxophone, and bassoon) are marked 'f' and 'ff', playing a chromatic, melodic tremolo. The trumpet and trombone parts are marked 'ff'. The violin and viola part has a steady accompaniment with a 'ff' dynamic marking. The score includes fermatas over the woodwind parts in measures 85 and 86.

Figura 41. *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. Tremolo. Redução. Compassos 85-86.

Ficam evidentes nestes excertos apresentados, resquícios de alguns elementos gestuais e tímbricos empregados por Villa-Lobos na década de 1920, que remetem aos procedimentos presentes na música de Stravinsky.

#### 4.2.5 ESTRUTURAS HARMÔNICAS

Villa-Lobos, assim como muitos compositores de sua geração enfrentaram um dilema no que se diz respeito à procura de alternativas para a harmonia tonal (SALLES, 2009, p. 131). Salles aponta a recorrência de alguns procedimentos harmônicos empregados por Villa-Lobos, sendo movimentos contrapontísticos entre os acordes e seus componentes, complexos sonoros de quartas, contraponto de acordes, recorrências intervalares e polarizações.

##### 4.2.5.1 SEQUÊNCIAS DE QUINTAS DESCENDENTES

As sequências de tríades ou tétrades em intervalos de quintas descendentes são comuns na música barroca. Ocorrendo em grande ou em pequena escala, essas sequências são perceptíveis nas obras de Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel e Johann Sebastian Bach.

Diether de La Motte menciona que o ouvinte frequentemente não está consciente que a sequência de quintas descendentes está sendo empregada para contrabalançar a tensão harmônica da obra. Após a sequência estabelecida, o ouvinte instintivamente absorve de forma natural essa progressão. Se a sequência é equilibrada juntamente com outros tipos de progressões, ela fornece a sensação de tensão harmônica reduzida. Se a sequência é usada excessivamente, torna-se facilmente banal (MOTTE, 1991, p. 147).

A figura 42 exemplifica a sequência de quintas descendentes presentes na *Sonata para Órgão n. 2 em Dó menor, BWV 526* de J. S. Bach. Observamos facilmente a sequência ao visualizar a condução da voz grave.

c: ii<sup>7</sup> v i<sup>7</sup> IV VII III<sup>7</sup> vi<sup>7</sup> II v

Figura 42. *Sonata para Órgão n. 2 em Dó menor, BWV 526, Allegro*. Johann Sebastian Bach. Sequência de quintas descendentes. Compassos 11-15.

No *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* observamos uma alusão à sequência de quintas descendentes. Apesar de conter acordes com nonas, sextas, progressões com acordes de passagem, verificamos a ocorrência da gestualidade da sequência de quintas descendentes em dois momentos neste movimento. Na parte A, nos compassos 4 ao 11, e na reexposição, nos compassos 79 ao 86. A figura 43 ilustra a sequência de quintas descendentes empregadas por Villa-Lobos. Nos compassos 4 ao 8, a sequência de quintas descendentes é bastante clara. O Mi $\sharp$  é o quinto grau de Lá $\sharp$ , que por sua vez é o quinto grau de Ré, que é o quinto grau de Sol. Este Sol, é o quinto grau de Dó, que está permeado por acordes de passagem, culminando no compasso 8. Ainda no compasso 8, temos o Dó, que é o quinto grau de Fá.

c: III<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> III I<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> VII<sup>7</sup> III<sup>7</sup> ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup>

Figura 43. Sequência de quintas descendentes. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Redução. Compassos 4-11.

#### 4.2.6 ELEMENTOS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Para a investigação dos elementos estilísticos relacionados à música popular brasileira, tomo como ferramenta analítica a teoria das tópicas musicais.

Acácio Tadeu de Camargo Piedade aplica os conceitos das tópicas musicais em algumas obras de Heitor Villa-Lobos, apresentando diversas tópicas recorrentes, como a

tópica “época-de-ouro”, “nordestina”, “selvagem”, “animal”, “floresta tropical”, “indígena”, “caipira” e “impressionista” (PIEIDADE, 2009, p. 127). Vale ressaltar que em muitos momentos Villa-Lobos utiliza a sobreposição de duas ou mais tópicas, como iremos observar em alguns excertos da *Bachianas Brasileiras n. 2*.

Como já mencionado, as tópicas musicais só são salientes quando ocorrem em momentos incomuns ou em repertórios distintos, provocando um “efeito de surpresa causado pela quebra da isotopia, produzindo assim na audiência a necessidade de uma reinterpretação deste elemento gerado pela alotopia...” (PIEIDADE, 2015, p. 3).

#### 4.2.6.1 TÓPICA “BREJEIRO”

A tónica “brejeiro” está associada ao choro e ao jazz brasileiro. Figurações *sincopadas*, deslocamento rítmico, cromatismos, são algumas características desta tónica. Segundo Piedade, a tónica “brejeiro” é caracterizada pela forma em que “as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, ativa, por vezes sedutora, maliciosa”. Piedade ainda aponta que o “brejeiro” está associado à figura do malandro, que musicalmente é representada pelo deslocamento do tempo forte e à acentuação no tempo fraco, realizando a “quebrada”, onde “ataca uma nota com uma ornamentação cromática que causa a impressão de erro, mas que revela a precisão de uma transformação brejeira” (PIEIDADE, 2013, p.12-13).

Para ilustrar essa tónica, utilizo um excerto do choro *Um a Zero* (1919), de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Piedade utiliza essa obra para elucidar o deslocamento rítmico ocorrente nos compassos 9 ao 12 (PIEIDADE, 2013, p. 13). Na figura 44 observamos vários elementos característicos da tónica “brejeiro”, destacando a presença de figuras sincopadas, permeando toda a melodia.

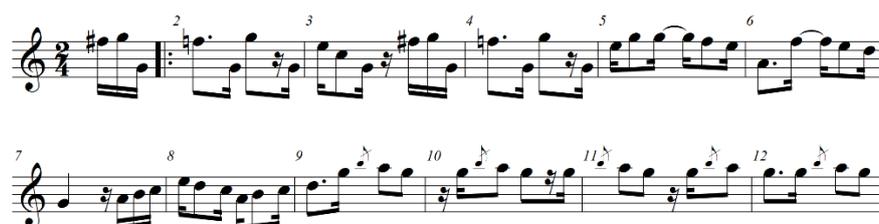


Figura 44. Melodia do choro *Um a Zero* de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Tónica “brejeiro”.  
Compassos 1-12.

O tema da parte A do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* é apresentado pelo saxofone tenor. Para Piedade, esse tema revela o caráter “escorregadio”, coerente com o estilo “brejeiro”, manifestando-se na figura do capadócio, sendo “o malandro que fala, com seu jeito manhoso” (PIEDADE, 2015, p. 9).

Essa melodia executada pelo saxofone tenor é *sincopada*, com *glissandos*, estruturada em figuras de *tercinas* e frases em *ziguezague*<sup>37</sup>, caracterizando a tópica “brejeiro”. Na figura 45, no compasso 5, observamos o *glissando* da nota Sol (som real) ao Mi<sub>b</sub> (som real), seguidos por deslocamentos rítmicos e cromatismos. Este tema é apresentado novamente na reexposição, nos compassos 79 ao 87, juntamente com os primeiros violinos. Além do caráter “escorregadio” da melodia, caracterizado pela figuração sincopada, a simplicidade rítmica do acompanhamento dos demais instrumentos, que trabalham em blocos, expondo os acordes em figurações de mínimas pontuadas, mínimas e semínimas, auxiliam na “liberdade” da melodia.

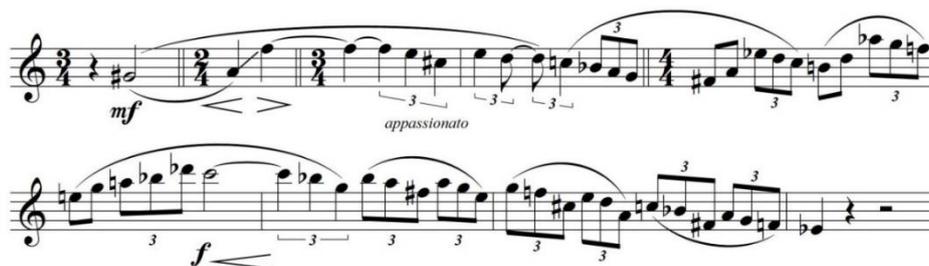


Figura 45. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Tema. Melodia saxofone tenor. Tópica “brejeiro”. Compassos 4-12.

A tópica “brejeiro” também está presente em outra passagem do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, sendo apresentada pelo trombone nos compassos 15 ao 21, e na reexposição, pelos primeiros violinos, nos compassos 90 ao 95. Através dos *ziguezagues* em *glissandos* do trombone, este excerto caracteriza uma linguagem bastante particular da musicalidade brasileira, o “trombone brasileiro”, que segundo Piedade esteve presente nas bandas de gafieira e se consolidou na década seguinte através do samba e do choro (PIEDADE, 2015, p. 11). Na figura 46, nos compassos 15 ao 19, observamos os *glissandos* realizados em intervalos de sétima, sejam eles ascendentes ou descendentes.

<sup>37</sup> Figurações em dois registros, chamado de “ziguezague”. Essas figurações empregadas por Villa-Lobos caracterizam-se por realizar um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, onde se tem a impressão de ouvir duas linhas melódicas em um único instrumento. As influências deste tipo de condução melódica podem ter origem da obra de Johann Sebastian Bach, assim como outras fontes de interesse de Villa-Lobos, como figurações melódicas de Callado e Pixinguinha (SALLES, 2009, p. 114-115).

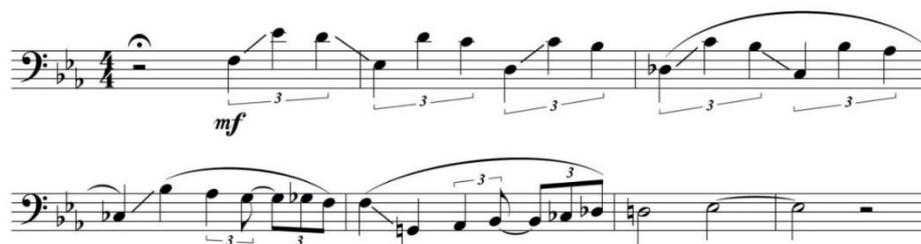


Figura 46. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Melodia do trombone. Tópica “brejeiro”. Compassos 15-21.

Na redução exposta na figura 47, visualizamos com maior clareza a escrita em *zigzague* deste trecho, dívida em três vozes.

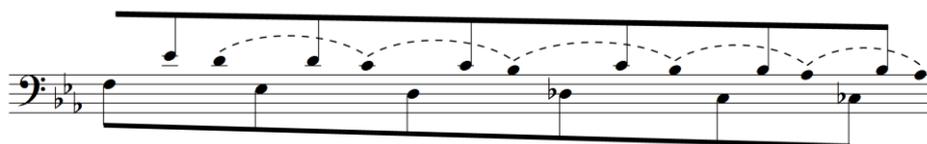


Figura 47. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Melodia em *zigzague*. Redução. Tópica “brejeiro”. Compassos 15-18.

#### 4.2.6.2 TÓPICA “ÉPOCA DE OURO”

Segundo Piedade, a tópica “época de ouro” é caracterizada pelos floreios melódicos, grupetos, apojeturas e outras ornamentações das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras, evocando a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Piedade ainda destaca que esse tipo de tópica está muito presente em compositores modernistas e nacionalistas, como em Villa-Lobos e Camargo Guarnieri (PIEIDADE, 2013, p. 14). Alguns excertos do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* podem ser relacionados com a tópica “época de ouro”, ocorrendo uma sobreposição com a tópica “brejeiro”.

Em determinados momentos do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* ocorre a suspensão da melodia em fermata, com sua resolução em grau conjunto descendente. Segundo Piedade, a fermata é uma emulação do lirismo do canto, em especial do *rubato*, bastante empregado em serestas (PIEIDADE, 2013, p. 15). Na figura 48, essa emulação do *rubato* na melodia do violoncelo é bastante característica. No compasso 15, a nota Fá é suspensa pela fermata, posteriormente repousando na nota Mi<sub>b</sub>. Esse procedimento é recorrente nos compassos 24 e 90.



Figura 48. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Melodia do violoncelo. Tópica “época de ouro”. Compassos 15-17.

Esse tipo de suspensão melódica também ocorre na *Dansa (Lembrança do Sertão)*, na melodia apresentada pelo trombone na sessão A. Através da suspensão na fermata, sendo realizada através de um *glissando*, e intensificada pelo *rallentando* seguido de *a tempo*, este excerto ilustrado na figura 49 é bastante característico da tópica “época de ouro”.

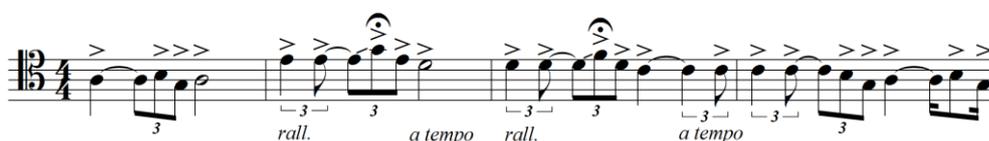


Figura 49. *Dansa (Lembrança do Sertão)*. Melodia do trombone. Tópica “época de ouro”. Compassos 11-14.

Outra característica da tópica “época de ouro” está relacionada a “baixaria do choro”. De acordo com Piedade, essas frases na região grave, compostas por graus conjuntos e/ou cromatismos, ascendentes ou descendentes, servem de conectores entre segmentos temáticos, remetendo a linguagem do violão de sete cordas, presente no choro (PIEADADE, 2013, p. 14). Na *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, Villa-Lobos utiliza esse procedimento na exposição do tema. Na figura 50, os violoncelos e contrabaixos exibem essa alusão ao violão de sete cordas do choro, através da inserção de semicolcheias ascendentes ou descendentes nas suspensões da melodia, enfatizada pelo cromatismo e pelo timbre em pizzicatos, remetendo a sonoridade do violão.



Figura 50. *Aria (O Canto da Nossa Terra)*. “Baixaria do choro”. Tópica “época de ouro”. Compassos 5-9.

Essa articulação de diversas linguagens herdadas das modinhas, polcas, maxixes, sambas, choros, serestas, etc., são comuns em Villa-Lobos, muitas vezes ocorrendo à sobreposição de diversas tópicos em uma única obra.

#### 4.2.6.3 TÓPICA “CAIPIRA”

A tónica “caipira” traz consigo a linguagem da cultura do homem do campo. Os elementos musicais caipiras são relacionados às progressões harmônicas simples (comumente centralizada entre tônica, subdominante e dominante), aos *ostinatos* rítmicos que permeiam a música sertaneja (como o *Cururu*, a *Catira*, o *Pagode de Viola*, dentre outros), e às melodias por graus conjuntos (muitas vezes dobradas em terças).

A parte B do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* abandona o caráter “wagneriano” exposto na sessão A. O *Andantino mosso, estremamente ritmato* é introduzido após a finalização “wagneriana” dos compassos 52 ao 54, sendo que, no compasso 55, essa nova sessão se inicia, sendo encerrada no compasso 77. Podemos associar o abandono do personagem *capadócio*, o malandro urbano, para a aparição da simplicidade do homem do campo, o *caipira*. Piedade define essa sessão como “uma paisagem de claridade e alegria, com um espírito de dança, a harmonia em modo maior girando entre I-V, uma melodia simples, em grau conjunto” (PIEDADE, 2015, p. 13). Piedade ainda traça uma análise considerando o dualismo sobre essa relação entre o *capadócio* e o *caipira*.

Se analisarmos o prelúdio desta obra levando esse dualismo em consideração, pode-se sentir a contradição e o equilíbrio entre dois cenários. A imaginação do ouvinte pode conduzi-lo a um tipo de viagem partindo da capital brasileira, com sua urbanidade e musicalidade peculiar, neste caso um misto com ecos do choro e do Brasil antigo permeados com a malandra ginga carioca, e influências da linguagem europeia *fin de siècle* wagneriana e pré-expressionista. [...] De repente, através das tónicas caipiras, abre-se uma janela que conduz o ouvinte para o interior, para o Brasil profundo, toda uma paisagem se abre como uma alegre festa rural no campo (PIEDADE, 2015, p. 17).

Apresentado na tonalidade de Mi<sup>♭</sup> maior, a sessão B do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* expõe relações harmônicas rudimentares, se comparado com os elementos apresentados na sessão A. Construída em torno da progressão tônica e dominante, apresenta a melodia nos primeiros violinos, em oitavas, acompanhada ritmicamente pelos segundos violinos, violas e madeiras. Essa figuração rítmica, ilustrada na figura

51, que de acordo com Piedade, é presente em alguns toques de viola e subgêneros como o *pagode viola* (PIEDADE, 2015, p. 15).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'flauta, oboé, clarinete e saxofone' and the bottom staff is labeled 'violinos e violas'. Both staves are in 4/4 time. The music consists of eighth notes with stems pointing down, often beamed together in pairs, and some notes are marked with a staccato symbol (>). The rhythm is syncopated, with accents on the second and fourth beats of the measure.

Figura 51. Figuração rítmica da parte B do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Redução. Compassos 55-56.

Esta figuração rítmica, em *staccato*, com a harmonia centrada na função de tônica e dominante, remete a idiomática da música caipira. De acordo com Corrêa, o *Pagode de Viola* foi desenvolvido por Tião Carreiro e Carreirinho e teve seu aprimoramento com Tião Carreiro e Pardinho, no final da década de cinquenta (CORRÊA, 2000, p. 71).

O *Pagode de Viola* consiste de uma derivação da *Catira*. Podemos presumir que Villa-Lobos teve como fonte de inspiração para a sessão B a figuração rítmica da *Catira*. Ikeda assinala que “o ritmo básico do pagode caipira é o mesmo do antigo gênero denominado lundu, relacionado como dança de negros desde o século XIX pelo menos, e cujo padrão rítmico se encontra também no *catira*” (IKEDA, 2004, p.165 apud PINTO, 2008, p. 90). Na figura 52 verificamos a diferença de acentuação entre o *Pagode de Viola* e a *Catira*.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Pagode' and the bottom staff is labeled 'Catira'. Both staves are in 4/4 time. The music consists of eighth notes with stems pointing down, often beamed together in pairs. The Pagode staff has accents (>) on the first, second, and fourth beats. The Catira staff has accents (>) on the first, second, and third beats. The rhythmic patterns are similar but differ in the placement of accents.

Figura 52. Figuração rítmica do *Pagode de Viola* e da *Catira* (PINTO, 2008, p. 93).

Piedade relaciona toda a sessão B com elementos caipiras através da tópica “caipira”, aparentes no ritmo, que se mantém em *ostinato* boa parte da sessão, na harmonia tonal, com a progressão de tônica e dominante, e pela melodia simples, realizada por graus conjuntos, onde os toques de viola foram transferidos timbristicamente para as cordas e madeiras, trazendo a inocência e o espírito pastoral (PIEDADE, 2015, p. 15). Na redução apresentada pela figura 53, visualizamos a

ocorrência simultânea dos elementos característicos da tópica “caipira”, como já mencionado anteriormente.

flauta, oboé, clarinete e saxofone  
 violinos I  
 violinos II e violas  
 violoncelos, contrabaixos, piano e fagote

*p*  
 Div.  
*p cantabile*  
*mf*  
*ff*  
*mf*

Figura 53. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Redução. Tópica “caipira”. Compassos 57-61.

Segundo Nóbrega, na *Dansa (Lembrança do Sertão)* “ouve-se o repinar dos “pizzicati” dos segundos violinos, apoiados pelas violas em “staccati”, evocando sem dúvida a viola sertaneja” (NÓBREGA, 1971, p.42). Essa alusão a viola caipira é caracterizada pelo movimento de terças paralelas, sendo executada em *pizzicato* pelos segundos violinos, e *staccato* pelas violas, que se mantém em toda sessão A, nos compassos 2 ao 22, e na reexposição nos compassos 80 ao 105. A figura 54 ilustra essa figuração em *ostinato* dos segundos violinos e violas.

violinos II e violas

*pizz.*

Figura 54. *Dansa (Lembrança do Sertão)*. Figuração rítmica dos segundos violinos e viola. Redução. Tópica “caipira”. Compasso 2.

Observamos quatro elementos que podem ser associados com a tópica “caipira”. Em primeiro verificamos a presença do *ostinato*, presente em grande parte deste movimento. Por segundo, ao analisar a estrutura melódica deste *ostinato*, observamos

que ela é construída em terças paralelas, sendo comumente utilizada em diversos gêneros da música caipira. O terceiro elemento está associado ao efeito de *pizzicato* e *staccato* dos segundos violinos e violas, que remetem à sonoridade dos instrumentos de cordas dedilhadas, possivelmente uma alusão à viola caipira. E por fim, observamos a presença de uma nota pedal no *ostinato* (nota Mi), que caracteriza alguns ritmos característicos da viola caipira.

Na *Toccata (O Trenzinho do Caipira)* a tópica “caipira” é caracterizada pela melodia realizada em graus conjuntos, que permeia toda a obra, apresentada na tonalidade de Dó maior. Na primeira sessão a melodia se inicia no compasso 27, nos primeiros e segundos violinos em oitavas, sendo dobrada em alguns momentos ou pelo saxofone tenor, trompas e trombone, ou pela flauta e oboé. A figura 55 apresenta um excerto desta melodia.



Figura 55. *Toccata (O Trenzinho Caipira)*. Melodia dos primeiros violinos. Tópica “caipira”. Compassos 27-34.

Na primeira sessão, a melodia ocorre nos compassos 27 ao 69, sendo reexposta nas madeiras nos compassos 95 ao 141. Outros fatores também corroboram para a associação desta melodia com a tópica “caipira”, sendo a textura em *ostinato*, presente em grande parte deste movimento, a utilização da tonalidade de Dó maior como centro tonal, e as notas pedais, realizadas principalmente pelos contrabaixos.

#### 4.2.6.4 TÓPICA “INDÍGENA”

A tópica “indígena” é bastante recorrente na obra em Villa-Lobos, sendo destaque em diversas obras. Os elementos que caracterizam essa tópica estão relacionados ao “uso de estruturas paralelas, intervalos de quarta e quinta, ostinatos, melodias baseadas nas transcrições...”. A junção destes elementos é observada como a representação do índio por Villa-Lobos. Essa representação constitui um novo elemento “no nível da textura musical e na compreensão da “mensagem” programática que refere ao índio” (MOREIRA, 2010, p. 231).

Béhague aponta que o indígena é trazido por Villa-Lobos através do índio romantizado de *O Guarani* de Antônio Carlos Gomes. Este “nobre selvagem”, que habita as matas profundas, está “absolutamente coerente com pressupostos da modernidade, mas ao mesmo tempo relacionado com os modernistas do antropofagismo de 22” (BÉHAGUE, 2006 apud PIEDADE, 2009, p. 131).

Salles assinala que a textura do *ostinato* emerge na música villalobiana nos anos de 1920, sendo explorada em muitas obras deste período (SALLES, 2009, p. 78). Esse tipo de textura também era utilizado por Villa-Lobos para a ambientação de melodias folclóricas. Estas melodias em conjunto com o *ostinato*, “são na verdade “paisagens sonoras”, assinaturas com que o compositor afirma sua nacionalidade, mas elas não são harmonizadas, não se submetem ao jugo de outra paisagem já demarcada pelos processos tonais” (SALLES, 2009, p. 82).

Se observarmos o segundo movimento, a *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, em sua sessão B, *Tempo de Marcia*, é possível relacionar os aspectos rítmicos, melódicos e de textura com a tópica “indígena”. Nos compassos 26 ao 51, o piano e o contrabaixo mantêm um duradouro *ostinato*. O piano desenvolve esse *ostinato* com a figuração de uma colcheia e duas semicolcheias, ora introduzindo uma figura de quatro semicolcheias. Essa figuração de semicolcheias é deslocada em toda a sessão, onde sua recorrência alterna-se nos tempos um, dois, três e quatro. As notas no piano que se mantêm em *ostinato* são as notas Fá, Dó e Sol<sub>1</sub> (nas figuras de uma colcheia e duas semicolcheias) e Fá, Ré<sub>1</sub>, Dó e Lá (nas figuras de 4 semicolcheias). O contrabaixo figura em uma semicolcheia, duas pausas de semicolcheia e uma semicolcheia, ora introduzindo a figuração de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e uma semicolcheia. Assim como no piano, essa figuração de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e uma semicolcheia são deslocadas em toda essa sessão, onde sua recorrência alterna-se nos tempos um, dois, três e quatro. As notas executadas pelo contrabaixo em *ostinato* são Fá e Sol<sub>1</sub> (nas figuras de uma semicolcheia, duas pausas de semicolcheia e uma semicolcheia) e Fá, Ré<sub>1</sub> e Lá (nas figuras de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e uma semicolcheia). Os violinos, violas e violoncelos contribuem para a caracterização do *ostinato*, executando colcheias no contratempo em quase toda sessão. Nos compassos 42 ao 44 as madeiras e metais enfatizam este *ostinato* de colcheias. A figura 56 ilustra essa textura em *ostinato*, podendo ser caracterizada como uma tópica “indígena”.

violinos I e II, violas e violoncelos

contrabaixo

piano

Figura 56. *Ostinato* da parte B da *Aria (O Canto da Nossa Terra)*. Redução. Tópica “indígena”.  
Compassos 28-29.

#### 4.2.6.5 TÓPICA “NORDESTINA”

Sobre a tónica “nordestina”, Piedade aponta que não basta apenas ocorrer à utilização de uma escala em modo dórico ou mixolídio (com ou sem 4<sup>a</sup> aumentada) em determinado excerto musical. Para que haja a evocação da temática nordestina é necessário “que estas alturas apareçam em certas figurações específicas, tónicas [...]”. Estes motivos conclusivos, devidamente instalados ao final de certas progressões, ajudam na remissão à musicalidade nordestina” (PIEADADE, 2013, p. 11-12). Piedade apresenta exemplos recorrentes de finalizações melódicas nordestinas, escritas em Sol, com variações adequadas ao modo dórico e mixolídio, ilustradas na figura 57.

Figura 57. Finalizações nordestinas em Sol (PIEADADE, 2013, p.12).



Além da característica modal e de algumas similaridades com elementos das finalizações nordestinas, observamos o contorno melódico muito próximo à melodia de *O Baião* de Luiz Gonzaga. O arpejo ascendente do acorde de Fá maior com sétima menor, com o prolongamento da sétima (Mi $\flat$ ), exibe o gesto musical análogo entre as duas melodias, conforme as figuras 60 e 61 ilustram.



Figura 60. *Aria (O Canto da Nossa Terra)*. Redução melódica. Tópica “nordestina”. Compassos 38-39.



Figura 61. *O Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Contorno melódico. Transposto. Transcrição do autor.

Mesmo que a canção *O Baião* (1930) de Luiz Gonzaga seja contemporânea a *Bachianas Brasileiras n. 2*, utilizo apenas como exemplificação da linguagem nordestina difundida no final do século XIX, onde possivelmente Villa-Lobos tenha buscado inspiração.

#### 4.2.6.6 TÓPICA “AFRO-BRASILEIRA”

Essa tópica é caracterizada pela combinação das influências musicais europeias, ameríndias e africanas. Estes elementos característicos são associados principalmente com a estrutura rítmica ocorrente nos estilos afro-brasileiros como o *Samba*, *Maracatu*, *Coco*, *Carimbó*, *Maxixe*, *Maculelê*, *Candomblé*, dentre outros.

Entre 1914 e 1916, Villa-Lobos compôs as *Três Danças Africanas*<sup>39</sup> (*Farrapos*, *Kankukus* e *Kankikis*), que foram apresentadas no programa da Semana de Arte Moderna (TRAVASSOS, 2000, p. 66). Provavelmente está foi à primeira obra que Villa-Lobos apresentou elementos musicais africanos. Na sessão B da *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, ocorrem elementos da música afro-brasileira, como aponta Palma e Chaves.

<sup>39</sup> Também chamada de *Danças Características Africanas*.

Lembremos ainda que o segundo movimento das bachianas nº 2, cujo subtítulo é “O Canto de Nossa Terra”, inclui ritmos de macumba e candomblé (PALMA e CHAVES JR. 1971, p.17). O movimento reflete um misticismo característico dos ritmos afro-brasileiros que de início se apresenta de uma maneira muito sutil para depois se mostrar em sua grande intensidade (PALMA e CHAVES JR. 1971, p.36).

A origem etimológica do termo *Candomblé* é associada com “louvor”, “rezar”, “invocar” ou “casa de dança”. Atualmente o *Candomblé* é compreendido como um termo genérico para definir algumas religiões afro-brasileiras que partilham determinadas características. A música no *Candomblé* exerce um papel fundamental, tendo importância tão significativa quanto os elementos que compõem os rituais religiosos (CARDOSO, 2006, p. 1).

Com o intuito de ilustrar a rítmica utilizada no *Candomblé*, apresento algumas figurações rítmicas similares à *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, presentes na *Ramunha* (também chamado de *Avaninha* e *Avamunha*). A *Ramunha* serve como acompanhamento para as cantigas, sendo esse “toque” associado com a saída e entrada dos fiéis no barracão. A *Ramunha* apresenta a possibilidade de todos os instrumentos que compõem o quarteto instrumental *Nagô* executarem organizações sonoras diferentes, através dos instrumentos *Rum*, *Rumpi*, *Lé* e *Gã* (CARDOSO, 2006, p. 261). A figura 62 apresenta algumas figurações utilizadas no *Ramunha*, muitas vezes sendo realizadas simultaneamente.

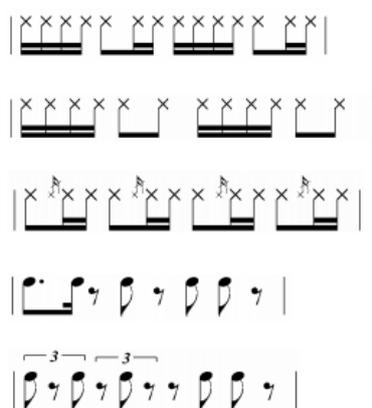


Figura 62. Transcrição dos padrões sonoros do *Rumpi*, *Lé* e *gã* no *Ramunha* (CARDOSO, 2006, p. 262).

Observamos nestas figurações rítmicas apresentadas no *Ramunha* uma similaridade com as figurações utilizadas por Villa-Lobos. Além das figurações rítmicas, notamos o *ostinato*, característico do *Candomblé*. A figura 63 apresenta um excerto da figuração rítmica presente na sessão B da *Aria (O Canto da Nossa Terra)*. Podemos associar com o *Ramunha* as figurações de colcheias no contratempo e as quatro semicolcheias seguidas de uma colcheia e duas semicolcheias. Vale ressaltar que essas figurações do *Ramunha* podem variar, sem mencionar a vasta abrangência rítmica que o *Candomblé* apresenta.



Figura 63. Figuração rítmica da *Aria (O Canto da Nossa Terra)*. Redução. Tópica “afro-brasileiras”. Compassos 26-28.

Nesta sessão B da *Aria (O Canto da Nossa Terra)* ocorre uma sobreposição ou até mesmo uma junção de diversas tópicas, estando presente à tópica “nordestina”, “indígena” e “afro-brasileiras”.

### 4.3 PARÁFRASE

A *paráfrase* é caracterizada pela confirmação de um discurso, sendo “um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais [...]. Define-se, portanto, como a intertextualidade das semelhanças” (NOGUEIRA, 2003, p. 4). A *paráfrase* raramente obscurece o texto original, pois se trata de uma citação reelaborada livremente, não alterando o sentido do texto precursor (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 134).

#### 4.3.1 POEMA SUJO E O TRENZINHO DO CAIPIRA

Em 1975, o poeta Ferreira Gullar lançou o livro *Poema Sujo*, produzido em seu exílio em Buenos Aires, sendo considerada sua obra mais ousada. Em dado momento do

livro, Gullar (1975) refere-se diretamente à *Toccata (O Trenzinho do Caipira)* de Heitor Villa-Lobos. Segundo Souza, este excerto referente ao *O Trenzinho do Caipira*, manifesta as paisagens vividas pelo autor em sua infância, no estado de Alagoas, onde viajava de trem na companhia de seu pai (SOUZA, 2010, p. 5).

Abaixo segue o excerto do poema de Gullar, onde ocorre esta alusão.

(Para ser cantada com a música  
da Bachiana n.º 2, da Tocata,  
de Villa-Lobos)

“[...] lá vai o trem com o menino  
lá vai a vida a rodar  
lá vai ciranda e destino  
cidade e noite a girar  
lá vai o trem sem destino  
pro dia novo encontrar  
correndo vai pela terra  
                  vai pela serra  
                  vai pelo mar  
cantando pela serra do luar  
correndo entre as estrelas a voar  
                                  no ar  
piuí! piuí piuí  
                                  no ar  
piuí piuí piuí  
adeus meu grupo escolar  
adeus meu anzol de pescar  
adeus menina que eu quis amar  
que o trem me leva e nunca mais vai parar [...]” (GULLAR, 1975, p. 20-21)

A intenção sugestiva com a obra de Villa-Lobos é bastante clara. Segundo Souza, “o leitor é convidado não apenas a ler o poema, mas a cantá-lo [...]” (SOUZA, 2010, p. 7). Gullar (1975) estruturou o poema sobreposto com a melodia de *O Trenzinho do Caipira*, onde facilmente é possível inserir as palavras na linha melódica apresentada por Villa-Lobos.

Em 1978, o cantor e compositor carioca Edu Lobo, realizou a junção do poema de Gullar com a obra de Villa-Lobos, registrando no álbum *Camaleão*, com participação do grupo vocal *Boca Livre*. Além da melodia, apresentada com mínimas nuances, se

comparada com a original, Edu Lobo manteve muitos elementos orquestrais utilizados por Villa-Lobos, principalmente relacionados à textura, e ao movimento da locomotiva.

Na figura 64 é apresentado um excerto do tema da *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. A figura 65 ilustra a inserção do poema de Ferreira Gullar na melodia de Villa-Lobos, realizada por Edu Lobo.

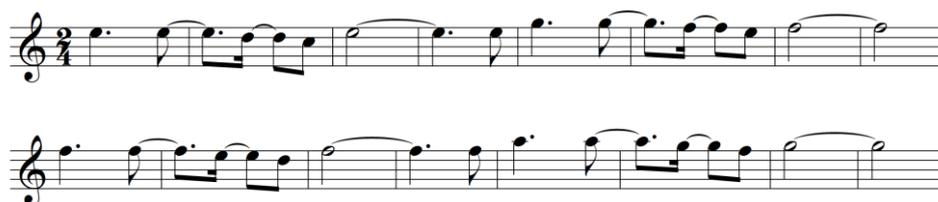


Figura 64. Melodia da *Toccata (O Trenzinho do Caipira)* de Villa-Lobos. Compassos 27-42

Lá vai o trem com me - ni - no, lá vai a vi - da ro - dar, lá  
vai ci - ran - da e des - ti - no, ci - da - de noi - te a gi - rar.

Figura 65. Melodia “adaptada” da *Toccata (O Trenzinho do Caipira)* de Villa-Lobos com a inserção do texto.

A inspiração e a alusão do poema de Gullar, referenciando a obra de Villa-Lobos, foram aplicadas efetivamente em forma de música por Edu Lobo, conectando os três autores. Klein define que a intertextualidade não decorre apenas da influência, mas “implica em uma noção mais geral de textos de passagem que pode envolver a reversão histórica” (KLEIN, 2005, p. 4).

#### 4.3.2 INTRATEXTUALIDADE

Segundo Sant’anna, a intratextualidade “é quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente” (SANT’ANNA, 2003, p. 62). A *paráfrase* de seu próprio texto é bastante comum em diversos compositores. Elementos como estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas, são reaproveitadas, sem alterar o sentido original.

Segundo Nascimento, Villa-Lobos ao longo de sua vida cultivou o hábito de reciclar suas obras antigas, dando uma nova roupagem, muitas vezes sob novos títulos. Isto ocorria possivelmente pela falta de tempo, ou “apenas para provocar seu público, que se via às voltas com a tarefa de descobrir porque algumas novas obras soavam tão familiares” (NASCIMENTO, 2014). Na *Dansa (Lembrança do Sertão)* esse procedimento de reaproveitamento pode ser investigado.

A pianista Magda Tagliaferro, em uma de suas estadas no Brasil, encomendou a Villa-Lobos um concerto para piano e orquestra, com o intuito de ser estreado em Paris. Villa-Lobos não compôs um novo material, optando em orquestrar um conjunto de oito peças para piano que compusera entre 1919 e 1920, intituladas *O Carnaval das Crianças Brasileiras*. Essa adaptação originou o *Mômo Precoce, fantasia para piano e orquestra sobre “O Carnaval das Crianças Brasileiras”*, de 1929, sendo estreado em 1930, em Paris (NASCIMENTO, 2014).

Na *Dansa (Lembrança do Sertão)* observamos um gesto musical melódico muito similar ao de *O Ginête do Pierrozinho*, primeiro movimento de *O Carnaval das Crianças Brasileiras*. Esse elemento motivico também ocorre *Allegro gracioso e bem rythmado* do *Mômo Precoce*. Em *O Ginête do Pierrozinho*, essa figuração melódica percorre todo o movimento. Na figura 66, apresento este motivo, executado no piano, que permeia todo *O Ginête do Pierrozinho* e aparece em diversos momentos do *Mômo Precoce*.

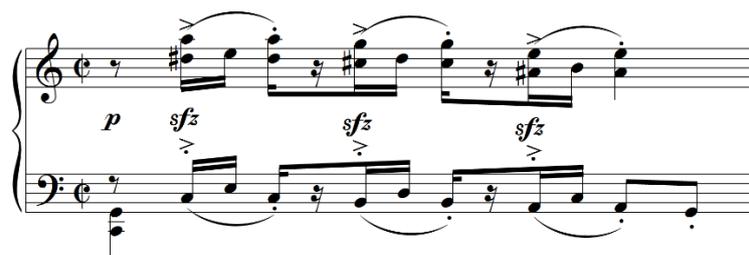


Figura 66. Gesto musical melódico de *O Ginête do Pierrozinho* de *O Carnaval das Crianças Brasileiras*. Heitor Villa-Lobos. Compasso 1.

A figura 67 apresenta uma pequena redução deste motivo, destacando a melodia principal, que é composta pelas notas Lá, Sol e Mi, na voz superior, e Dó, Si, Lá e Sol na voz inferior.



Figura 67. Gesto musical melódico de *O Ginete do Pierrozinho* de *O Carnaval das Crianças Brasileiras*. Heitor Villa-Lobos. Redução. Compasso 1.

Villa-Lobos no *Allegro* da *Dansa (Lembrança do Sertão)* utiliza o gestual melódico muito similar ao de *O Ginete do Pierrozinho*, onde a melodia é conduzida descendente por graus conjuntos. Na figura 68, podemos observar a progressão descendente dos acordes de Lá menor, Sol maior, Fá maior e Mi menor. A trompa executa as mesmas notas da melodia da voz inferior, apresentada pelo piano em *O Ginete do Pierrozinho*, sendo Dó, Si, Lá e Sol. O trombone e o oboé apresentam as mesmas notas da melodia da voz superior, apresentada pelo piano, sendo Lá, Sol, Fá e Mi, no entanto, em *O Ginete do Pierrozinho*, a nota Fá é omitida.

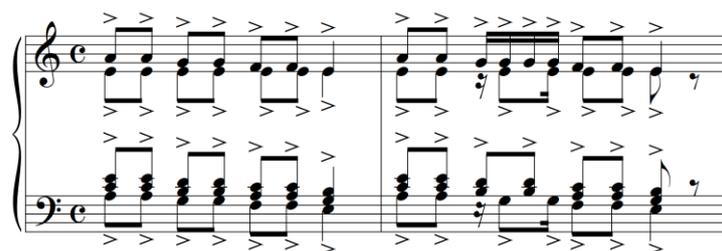


Figura 68. *Dansa (Lembrança do Sertão)*. *Allegro*. Gesto musical motivico. Compassos 24-25.

Podemos ponderar que Villa-Lobos tenha se inspirado neste gesto melódico de *O Ginete do Pierrozinho*, ou mesmo do *Mômo Precoce*, para a construção deste motivo que percorre o *Allegro* da *Dansa (Lembrança do Sertão)*.

#### 4.4 APROPRIAÇÃO

Segundo Nogueira, 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” (NOGUEIRA, 2003, p. 4).

#### 4.4.1 AMBIENTAÇÃO SONORA

A associação de obras contemporâneas a Villa-Lobos é apresentada por Norton Dudeque, em seu artigo “Pacific 231 de Honegger e a Toccata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade”, de 2013. O conhecido musicólogo francês Emile Vuillermoz fala sobre a relação entre essas duas obras, onde singeleza de *O Trenzinho do Caipira* “revela-nos o giro ofegante de um humilde trenzinho do interior local, espirituosa réplica do Pacific 231 de Honegger” (PALMA e CHAVES JR. 1971, p. 42). Segundo Dudeque, Villa-Lobos faz uma *apropriação* da obra de Arthur Honegger na introdução do quarto movimento, a *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. Esta *apropriação* está relacionada com os compassos introdutórios de ambas as peças, onde através da exploração dos timbres se estabelece a atmosfera de uma locomotiva estacionada, exalando vapor e sendo posta em movimento (DUDEQUE, 2013, p. 47-48).

A figura 69 apresenta um excerto da introdução da *Pacific 231*, compassos 1 ao 7, onde observamos os efeitos de harmônicos realizados pelos primeiros violinos, segundos violinos e violas, acompanhados pelos trinados do prato suspenso e dos violoncelos e contrabaixos.

The musical score for Pacific 231, measures 1-7, is presented in a five-staff format. The top staff is for Violins (Vls.), the second for Cymbal (Pto.), the third for Violas (Vlas.), the fourth for Violoncello (Vlc.), and the fifth for Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Vls. part features a melodic line with harmonic effects. The Pto. part has a tremolo effect. The Vlas. part has a melodic line. The Vlc. and Cb. parts have a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 69. Estabelecimento da atmosfera de uma locomotiva através da exploração tímbrica. Honegger, *Pacific 231*. Redução. Compassos 1-7 (DUDEQUE, 2013, p. 47).

Villa-Lobos utiliza uma ambientação sonora muito similar à de Honegger nos compassos introdutórios da *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. Na figura 70, compassos 1 ao 8, verificamos os primeiros violinos em *divisi*, executando as notas oitava acima,

com *surdina*, remetendo ao efeito de harmônicos utilizados por Honegger. O *tremolo* da percussão e das madeiras remete aos trinados de *Pacific 231*, enquanto os violoncelos, contrabaixos e piano, desenvolvem a aceleração rítmica.

Figura 70. Estabelecimento da atmosfera de uma locomotiva.  
Villa-Lobos, *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. Redução. Compassos 1-8 (DUDEQUE, 2013, p. 48).

#### 4.5 COMPRESSÃO

Straus define a *compressão* sendo “elementos que ocorrem diacronicamente em uma obra anterior [...] são comprimidos em algo sincrônico na obra nova” (STRAUS, 1990, p.17). Segundo Dudeque, a *Toccata (O Trenzinho do Caipira)* traz uma releitura da *Pacific 231* de Honegger, mantendo a estratégia de reinterpretação de compressão como sua ideia principal (DUDEQUE, 2013, p. 49). Na *Pacific 231*, a aceleração da locomotiva posta em movimento, culminando em uma velocidade estável ocorre através da subdivisão rítmica e da desaceleração do andamento. Na figura 71 podemos observar de que forma ocorre esse procedimento.

The diagram illustrates the rhythmic acceleration strategy used by Honegger in *Pacific 231*. It consists of nine stages, labeled I through IX, showing the progression of rhythmic figures. Stage I starts with a single note (Rythmique) at a tempo of  $\text{♩} = 80$ . Stage II shows a dotted quarter note. Stage III shows an eighth note. Stage IV shows a triplet of eighth notes. Stage V shows four eighth notes. Stage VI shows a sextuplet of eighth notes, with a tempo change to  $\text{♩} = \frac{6}{4}$ . Stage VII shows a septuplet of eighth notes, with a tempo of  $\text{♩} = 152$ . Stage VIII shows four groups of eighth notes, with a tempo change to  $\text{♩} = 144 \rightarrow \text{♩} = 138$ . Stage IX shows eight groups of eighth notes, with a tempo change to  $\text{♩} = 132 \rightarrow \text{♩} = 126$ . The notation uses various rhythmic symbols, including notes with stems, beams, and brackets indicating groupings and subdivisions.

Figura 71. Estratégia rítmica utilizada por Honegger em *Pacific 231* (SPRATT, 1987, p. 64).

O processo de aceleração rítmica através da subdivisão das figuras musicais também é utilizado por Villa-Lobos. Em *Pacific 231* de Honegger, a aceleração rítmica ocorre em aproximados 160 compassos, já na *Toccata (O Trenzinho do Caipira)* de Villa-Lobos, essa aceleração é comprimida em 20 compassos, sendo “uma releitura da peça original, mas tendo a estratégia de reinterpretação de compressão como sua ideia principal” (DUDEQUE, 2013, p. 50). Na figura 72 observamos como ocorre essa *compressão* da aceleração rítmica até o compasso 19.

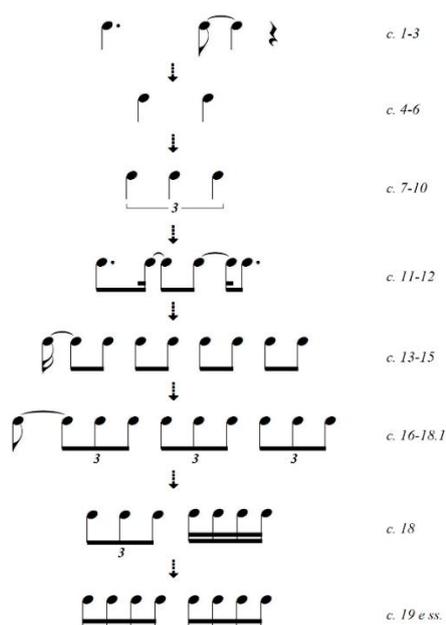


Figura 72. Aceleração rítmica. *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*. Compassos 1-20 (DUDEQUE, 2013, p. 50).

#### 4.6 PARÓDIA

Sant’Anna apresenta uma interessante definição do dicionário de literatura de Brewer, que define a paródia tendo como significado uma “*ode* que perverte o sentido de outra *ode*<sup>40</sup>”, assinalando assim uma conotação musical do termo paródia (SANT’ANNA, 2003, p. 12).

Através dos estudos Mikhail Bakhtin e Yuri Tynianov, Sant’Anna traça um paralelo entre *estilização* e *paródia*, apontando pequenas diferenças entre ambas. Em um poema trágico, por exemplo, a *paródia* pode estar relacionada com a comédia (exagerando o trágico ou caracterizando os elementos com algo cômico). Na *estilização*, não há essa discordância, mas sim uma concordância entre os dois planos (SANT’ANNA, 2003, p. 13-14).

Baseado nos conceitos de Sant’Anna (2003), Nogueira refere-se a *paródia* sendo um “jogo intertextual que pretende inverter o sentido do objeto parodiado, geralmente efetivando a crítica, a contestação [...]. Podemos defini-la, portanto, como a intertextualidade das diferenças” (NOGUEIRA, 2003, p. 4).

A *paródia* estabelece novos arquétipos de sintaxe, uma distinta maneira de ler o convencional, ocorrendo quando “o sentido do texto original for invertido, tanto

<sup>40</sup> Poema lírico destinado ao canto.

ironicamente como em outro sentido qualquer. A paródia seria uma recriação, uma subversão” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 134).

Rubén López Cano define a *paródia* através da utilização de uma ideia, tema ou fragmento de uma obra específica como um ponto de partida para a composição de uma nova obra. Segundo Cano, o termo *paródia* “nos soa como uma imitação satírica ou de zombaria, mas seu significado original refere-se simplesmente a reelaboração de um material original. Este procedimento é extremamente antigo”<sup>41</sup> (CANO, 2007, p. 32).

#### 4.6.1 TEXTURA SONORA

De acordo com Dudeque, o tratamento de textura realizado por Villa-Lobos na percussão da *Toccata (O Trenzinho do Caipira)* sugere uma releitura irônica da percussão de *Pacific 231* de Honegger. Possivelmente este aspecto paródico seja o mais evidente, onde através da percussão Villa-Lobos insere instrumentos típicos, apontando indicações de execução (como prato com ferrinho, prato com vassourinha de metal, etc.), sugerindo assim uma aproximação da sonoridade de uma locomotiva em movimento (DUDEQUE, 2013, p. 52).

Essa releitura irônica, segundo Dudeque, é caracterizada pelo emprego do piano como base rítmica (acrescida de indicações como *secco* e *secco senza pedale*), pontuada pelas intervenções da celesta, resultando em um timbre metálico nos acordes. Este tipo de tratamento também é destacado pela utilização do prato com a vassourinha de metal (DUDEQUE, 2013, p. 52).

A estratégia burlesca na utilização do timbre metálico na percussão também afeta os outros instrumentos, como o caso da desaceleração rítmica (compassos 143 até o final), onde os violinos e violas exibem a sonoridade em *ponticello*, remetendo aos ruídos gerados pela locomotiva, associados com o prato com a vassourinha de metal (compassos 178 a 181), enfatizando a sonoridade descritiva da locomotiva (DUDEQUE, 2013, p. 52).

Na tabela 6, Dudeque (2013) apresenta um comparativo da instrumentação de *Pacific 231* e a *Toccata (O Trenzinho do Caipira)*.

---

<sup>41</sup> ...nos suena a imitación satírica o burlona, pero en su acepción original simplemente se refiere a la reelaboración de un material original. Este procedimiento es sumamente antiguo (CANO, 2007, p. 32).

| <i>Pacific 231</i> (instrumentos)        | <i>O Trenzinho do Caipira</i> (instrumentos)   |
|--|--|
| Flautim, Flauta e Flauta Alto            | Flautim e Flauta   |
| Oboé                                     | Oboé   |
| Corne Inglês                             | -  |
| Clarinete em Si,                         | Clarinete em Si,   |
| Clarinete Baixo em Si,                   | Saxofone Tenor em Si, e Saxofone Barítono em Mi,   |
| Fagote                                   | Fagote   |
| Contra Fagote                            | Contra Fagote  |
| 4 Trompas em Fá                          | 2 Trompas em Fá  |
| Trombones                                | Trombone   |
| Tuba                                     | -  |
| Caixa-Clara / Címbalos / Bombo / Tam-Tam | Tímpanos<br>Ganzá / Chocalhos / Matraca / Reco-Reco / Pandeiro<br>/ Caixa-Clara / Triângulo / Pratos / Tam-Tam / Bombo |
| -  | Celesta  |
| -  | Piano  |
| Cordas                                   | Cordas   |

Tabela 6. Quadro comparativo entre a instrumentação de *Pacific 231* de Honegger e a *Toccata (O Trenzinho do Caipira)* de Villa-Lobos (DUDEQUE, 2013, p. 51).

#### 4.7 CITAÇÃO

Segundo Rubén López Cano, a *citação* é o caso mais evidente de intertextualidade, ocorrendo quando o compositor se refere a um trabalho específico de si mesmo ou de outro compositor. Cano menciona que a *citação* envolve quatro condições:

1. A referência intertextual deve ser forte e clara (na maior parte do tempo, a citação contrasta com o restante da música);
2. Deve ser realizada sobre uma obra específica e reconhecível embora o seu nome ou autor seja desconhecido;
3. Tem que ser intencional, reconhecida e dosada pois ao contrário se incidiria plágio;
4. Deve existir certa “literalidade” entre a obra original e sua citação pois a forte transformação de um original torna-se outro caso de intertextualidade<sup>42</sup> (CANO, 2007, p. 31).

<sup>42</sup> 1) la remisión intertextual debe ser fuerte y evidente (en la mayoría de las veces las cita contrasta con el resto de la música); 2) se debe realizar hacia una obra específica y reconocible aunque se desconozca su nombre o autor; 3) tiene que ser intencional, reconocida y dosificada pues de lo contrario se incurriría en plagio y 4) debe existir cierta “literalidad” entre la obra original y su cita pues la transformación fuerte de un original deviene otro caso de intertextualidad (CANO, 2007, p. 31).

Essa *citação* ou inserção literal de um trecho musical é chamada por Barbosa e Barrenechea de *extrato*, onde “há uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado” (BARBOSA e BARRENECHEA, 2003, p. 133).

#### 4.7.1 MOTIVO “SINFONIA DO NOVO MUNDO”

Como já mencionado, a estrutura formal deste movimento é um A-B-A<sup>1</sup>, precedido de uma pequena introdução de três compassos, assinalando o caráter de “instabilidade” que será apresentado na parte A da obra. Referente à introdução, Piedade argumenta que ela “apresenta um curto tema que parece prenunciar algo dramático. Trata-se de um pequeno prelúdio do prelúdio, e que será aludido novamente no início da reexposição” (PIEADADE, 2015, p.7).

Em 1893, o compositor checo Antonín Dvořák compôs uma de suas mais aclamadas obras, a *Sinfonia n. 9*, também chamada como a *Sinfonia do Novo Mundo*, estreada no mesmo ano, no dia 16 de dezembro no *Carnegie Hall* em Nova Iorque. É provável, dada à repercussão dessa obra, que Villa-Lobos pudesse conhecê-la.

Em diversos periódicos cariocas da década de 1920 é destacada a grande receptividade da *Sinfonia do Novo Mundo* no Brasil, principalmente em programas de rádio e notas sobre diversas gravações disponibilizadas por selos fonográficos no Brasil. Na edição do jornal diário carioca *O Paiz* de 27 de fevereiro de 1927, nota-se a acessibilidade dos discos de vinis de música clássica:

Com o advento do phonographo moderno, observa-se a grande preferencia que o apreciador da boa música está tendo por este maravilhoso instrumento. Como prova desta asserção, indicamos a musica classica que ultimamente vem sendo gravada com intensidade. O surto foi grande, pois ha tres ou quatro annos aqui no Rio, tornava-se difficil encontrar-se discos dos grandes mestres da musica. [...] Hoje já não succede o mesmo, e as grandes fabricas têm se mostrado prodigas nas grandes gravações, e intensificam-n`as de dia a dia, por verem a grande aceitação que ellas têm tido por parte do publico. Senão vejamos a classe de musica que se pôde adquirir presentemente, sem grande difficuldade, e com o grande lucro de ser uma gravação electrica (O PAIZ, 1927, p. 8).

Na edição de 15 de maio de 1927 de *O Paiz*, é citada a gravação realizada pela *Victor Talking Machine Co* da *Sinfonia do Novo Mundo*, e na edição de *O Paiz* de 12 de maio de 1929, consta a *Sinfonia do Novo Mundo* na programação da *Radio Sociedade*.

Dvořák também é citado no *Cours de Composition Musicale* de d'Indy, tratado de composição que Villa-Lobos teve contato. Dvořák aparece de forma superficial, é apenas listada algumas de suas obras, como o *Concerto para Piano Op. 35*, *Concerto para Violino Op. 53* e o *Concerto para Violoncelo Op. 104* (D'INDY, 1902, p. 95). Desta forma pode-se supor que Villa-Lobos obteve conhecimento da *Sinfonia do Novo Mundo* de Dvořák no período antecessor a *Bachianas Brasileiras n.2*, devido à popularidade e acessibilidade da obra na época.

Comparando o gesto musical do tema do quarto movimento da *Sinfonia do Novo Mundo* com a introdução do *Prelúdio* da *Bachianas Brasileiras n. 2*, notamos uma possível citação motívica.

Nas figuras 73 e 74, observamos a similaridade do motivo inicial do *Prelúdio* (*O Canto do Capadócio*) com o tema do quarto movimento do *Allegro con fuoco*, da *Sinfonia n. 9* de Dvořák. Na figura 74 apresento o tema do *Allegro con fuoco* de Dvořák transposto para a tonalidade de Dó menor. As figuras 76 e 77 ilustram, através da redução melódica, o gesto musical similar de ambos os excertos.

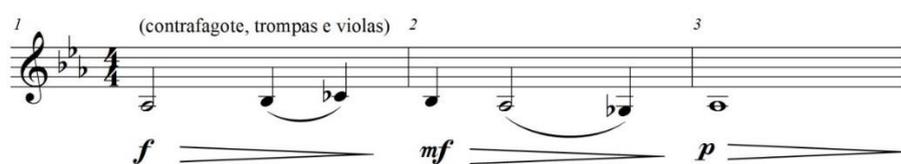


Figura 73. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Redução. Compassos 1-3.



Figura 74. *Sinfonia n. 9. IV. Allegro con fuoco*. Redução. Compassos 214-217.

(oboés e trompas)

214 215 216 217

(transposto)

*p* legato *dim.* *pp*

Figura 75. *Sinfonia n. 9. IV. Allegro con fuoco* (transposto). Redução. Compassos 214-217.

Figura 76. Redução melódica. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Compassos 1-3.

(transposto)

Figura 77. Redução melódica. *Sinfonia n. 9. IV. Allegro con fuoco* (transposto). Compassos 214-217.

O movimento melódico dos três primeiros compassos do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* tem como nota central o Lá<sub>b</sub>, ascendido por segundas (Si<sub>b</sub> e Dó<sub>b</sub>), retornando ao Lá<sub>b</sub>, apresentando em sua finalização uma bordadura inferior por intervalo de segunda com o Sol<sub>b</sub>. Na melodia do *Allegro con fuoco* esse contorno é estendido por quatro compassos, apresentando pequenas variações rítmicas, se comparadas à introdução do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, como a nota Mi entre a bordadura inferior de Lá<sub>b</sub> com o Sol<sub>b</sub> (exemplo transposto). Essa relação motívica é tratada de forma especulativa, pois não é possível afirmar que Villa-Lobos tenha realizado uma citação consciente deste motivo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas análises aqui apresentadas, constatamos a sobreposição de diversas linguagens presentes na *Bachianas Brasileiras n. 2*. Essas linguagens são dispostas através de intertextos com compositores precursores, contemporâneos, e de diversos elementos originados da música popular brasileira.

Como mencionado, as *Bachianas Brasileiras* apontam mudanças no estilo composicional de Villa-Lobos. Primeiramente podemos identificar o retorno aos procedimentos tonais, possivelmente com a intenção em adaptar sua música aos acontecimentos ocorridos na Europa, em especial ao *Neoclassicismo*. Neste ponto ocorre um dilema na idiomática de Villa-Lobos, pois de que forma empregar a tonalidade sem que reflita as obras de compositores predecessores, presentes em sua formação musical. Outros dois fatores são facilmente identificados nas *Bachianas Brasileiras*, sendo a alusão à música de Johann Sebastian Bach, que vem ao encontro aos acontecimentos presentes na Europa na década de 1920, como o já mencionado *Retour a Bach*, e a inserção da música popular brasileira, seguindo um viés nacionalista.

É válido ressaltar que o *Neoclassicismo e o Retour a Bach*, podem ser interpretadas como correntes musicais intertextuais, pois dialogam com a música do passado, seja em forma de homenagem, alusão, citação, reinterpretação, etc.

Se abordarmos essas ocorrências através das teorias de Harold Bloom (1973) e T. S. Eliot, apresentada por Straus (1990), podemos assinalar dois tipos de influências presentes em Villa-Lobos na concepção deste ciclo, sendo a “influência como generosidade” e a “influência como ansiedade”.

A “influência como generosidade” diz respeito à utilização dos recursos e técnicas compositivas herdadas de outros compositores de forma ciente, caracterizando uma consciência no passado. A alusão no título do ciclo presta homenagem à figura de Johann Sebastian Bach e o que ele representa. Villa-Lobos considerava Bach sendo uma fonte de “folclore universal”, muito presente na sua formação como compositor. Já a “influência como ansiedade” é essencial para a compreensão da música do século XX, como menciona Straus (1990). Villa-Lobos carrega consigo essa ansiedade, comum em diversos compositores de sua geração, principalmente com relação à aplicação da tonalidade, em como soar diferente de Richard Wagner, Giacomo Puccini, dentre outros, como também referente às inovações alcançadas por Claude Debussy e Igor Stravinsky.

A *Bachianas Brasileiras n. 2* foi composta no período inicial do ciclo, em um momento em que Villa-Lobos havia regressado da Europa e demonstrava a intenção em retornar a Europa. Ainda não estava totalmente envolvido com a educação musical no Brasil, como também não havia realizado muitas transcrições da obra de Johann Sebastian Bach, tendo transcrito em 1910 apenas a *Fuga*<sup>43</sup> de *O Cravo Bem Temperado*, para violoncelo e piano, e em 1930, o *Prelúdio n. 8* do primeiro volume de *O Cravo Bem Temperado*, para coro a capela e para orquestra de violoncelos. Nesta *Bachianas Brasileiras n. 2*, a presença de elementos característicos da linguagem *bachiana* ocorre em pequena escala. As formas musicais que mais correspondem às estruturas utilizadas por Johann Sebastian Bach são a *Aria* e a *Toccat*a, que apresentam uma estrutura formal e idiomática similar se comparadas com as empregadas no barroco. No segundo movimento, a *Aria (O Canto da Nossa Terra)*, observamos com maior evidência a presença da música *bachiana*, com a ocorrência de texturas contrapontísticas e corais. Alguns procedimentos harmônicos também podem ser remetidos à música de Bach, como a sequência de quintas descendentes, exemplificada no *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*. Outros elementos poderiam ser associados com a música barroca, como alguns tipos de figurações e progressões, porém tratam-se de elementos universais da música, presentes não apenas na música barroca de Johann Sebastian Bach.

A música brasileira é saliente nos quatro movimentos. Em diversos momentos ocorre uma sobreposição de distintas figurações que remetem aos estilos variados da música popular brasileira. Observamos várias linguagens herdadas do choro, das modinhas e serestas, da música caipira, nordestina, indígena e afro-brasileira.

Observamos também o diálogo com compositores precursores e contemporâneos, em vários níveis, representado por Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Igor Stravinsky, Arthur Honegger, Edgard Varèse, e de forma hipotética com Antonín Dvořák.

No *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* podemos observar diversos elementos associados com a música de Richard Wagner, em especial com a ópera *Tristão e Isolda*. O *motivo Tristão*, presente em boa parte do movimento, caracteriza a categoria intertextual da *motivização*, por sua recorrência motívica. A finalização “wagneriana” e o *acorde Tristão*, enfatizam essa ambiência wagneriana. Ambos estão relacionados aos aspectos da *estilização*, herdados de Richard Wagner, e utilizados por Villa-Lobos sem

---

<sup>43</sup> No catálogo de suas obras, realizado pelo Museu Villa-Lobos em 2009, não consta qual *Fuga* de *O Cravo Bem Temperado* foi transcrita.

subverter o conteúdo original. Na *estilização* ainda observamos a textura em *ostinato*, que ocorre na sessão B deste movimento, recurso que Villa-Lobos emprega nos quatro movimentos. Outro emprego da *estilização* neste movimento está relacionado com as estruturas harmônicas, referenciando a música barroca, utilizando a sequência de quintas descendentes, procedimento bastante característico do período.

A música popular brasileira se faz marcante neste movimento. Através da teoria das tópicas musicais são observados elementos característicos da linguagem musical brasileira. Três tópicas são ocorrentes neste movimento, sendo a tópica “brejeiro”, “época de ouro” e “caipira”. A melodia apresentada na sessão A, que segundo diversos autores aludem à figura do capadócio, é associada com o choro e à sua malícia, repleto de *sincopas*, *glissandos*, deslocamentos rítmicos e cromatismos, sendo nomeada como tópica “brejeiro”. Essa melodia que é apresentada pelo saxofone tenor, sendo dobrada e/ou intercalada pelos violoncelos e trombone, durante toda a sessão, também traz as características da tópica “época de ouro”, remetendo ao lirismo das modinhas, valsas, polcas e serestas brasileiras, caracterizada pelos *rubatos* e suspensões da melodia.

A sessão B deste movimento, o *Andantino mosso*, traz a singeleza da tópica “caipira”, caracterizada pela alusão dos ritmos da música sertaneja, como a *Catira*, e através da simplicidade harmônica e melódica, expondo uma melodia realizada por graus conjuntos, realizada na progressão de tônica e dominante.

Neste movimento ainda é investigado de forma hipotética a presença de uma *citação* motívica, originada da *Sinfonia do Novo Mundo* de Dvořák. O gesto musical apresentado na introdução deste *Prelúdio* remete ao tema do quarto movimento da *Sinfonia* de Dvořák, o *Allegro con fuoco*.

A *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*) é o movimento que mais pode ser associado com a música *bachiana*. Sua estrutura formal A-B-A<sup>1</sup>, conectada ao caráter melódico, corroboram para a similaridade da forma. Outro aspecto que aponta a alusão à música de Johann Sebastian Bach refere-se à *estilização*, representada pelas texturas utilizadas. A textura coral e contrapontística, presentes na sessão A deste movimento, elucidam a inspiração *bachiana* empregada por Villa-Lobos neste tipo de escrita. A textura em *ostinato* também é presente neste movimento, ocorrendo na sessão B.

Ainda na *Aria* (*O Canto da Nossa Terra*), ocorre uma variedade de tópicas, oferecendo diversas *estilizações* da música popular brasileira. O contraponto apresentado pelos violoncelos e contrabaixo na sessão A pode ser relacionado com a “baixaria do choro”, que remete à linguagem do violão de sete cordas, elementos esses

que são característicos da tópica “época de ouro”. Já na sessão B, juntamente com a textura de *ostinato*, ocorre uma sobreposição de tópicas. Temos nessa sessão a tópica “indígena”, “nordestina” e “afro-brasileira”. A tópica “indígena” está associada ao uso de intervalos de quarta e quinta justapostos, *ostinatos* e estruturas paralelas, que são presentes nessa sessão. A tópica “nordestina” é apresentada pela melodia, executada pelo saxofone tenor, aludindo a gêneros da música nordestina, como o *baião*, sendo caracterizada pelas escalas em modo mixolídio, aparecendo em figurações específicas. Ainda neste excerto a tópica “afro-brasileira” traz os ritmos das influências africanas, como nesse caso, do *Candomblé*.

O terceiro movimento, a *Dansa (Lembrança do Sertão)*, é provavelmente o movimento mais contrastante desta *Bachianas Brasileiras*. A textura em *ostinato* permeia toda a sessão A, classificada como uma *estilização*. Villa-Lobos aparenta recorrer aos procedimentos estilísticos de Igor Stravinsky, em especial contidos em *A Sagração da Primavera*. Essa *estilização* se dá pelo aspecto da textura e do gestual, utilizando figurações e efeitos presentes na música de Stravinsky. Esse diálogo com os modernos também ocorre com o tipo de finalização utilizada por Villa-Lobos neste movimento, nomeada de finalização “varèsianas”, inspirada nos procedimentos conclusivos de Edgard Varèse.

Na sessão B deste movimento foi observada a presença de elementos intratextuais, pertinentes a reutilização de material melódico presente na obra *O Ginete do Pierrozinho*, ou mesmo de *Mômo Precoce*. Essa *paráfrase* não ofusca a composição original, se tratando de uma citação melódica reelaborada.

As tópicas musicais também são presentes neste movimento, ocorrendo na sessão A. O *ostinato* em *pizzicato* e *staccato* dos segundos violinos e violas, realizados por terças paralelas com nota pedal, remete a idiomática da música sertaneja, evocando a viola caipira, configurando em uma tópica “caipira”. A melodia apresentada pelo trombone, também nesta sessão, é abordada sendo uma tópica “época de ouro”, caracterizada pela suspensão melódica.

A *Toccata (O Trenzinho do Caipira)* é marcada pela referência descritiva da locomotiva sendo colocada em movimento, alusiva a obra *Pacific 231* de Arthur Honegger. Neste movimento ocorrem três tipos de categorias intertextuais relacionadas a obra de Honegger, sendo a *apropriação*, *compressão* e *paródia*. A *apropriação* se dá nos compassos introdutórios, onde se estabelece a ambiência de uma locomotiva entrando em movimento, por meio da exploração de timbres, de forma similar ao

empregado por Honegger. Já a *compressão* ocorre através da aceleração rítmica por meio da subdivisão rítmica. Enquanto que na *Pacific 231* essa aceleração ocorre em aproximadamente 160 compassos, em *O Trenzinho do Caipira* esse procedimento ocorre em 20 compassos. A *paródia* incide através do tratamento da textura, onde essa releitura irônica é realizada pela percussão, por meio dos instrumentos típicos empregados por Villa-Lobos, aludindo à ambiência da locomotiva em movimento.

Presente na categoria da *estilização*, a textura em *ostinato* é ocorrente em grande parte deste movimento, tendo a ideia principal focada no movimento constante da locomotiva. Aqui também aparecem as texturas e os gestos musicais da música de Igor Stravinsky. Através de escalas descendentes, realizadas por blocos de tríades cromáticas e *tremolos*, utilizados como suspensão ou efeito timbrístico, sugerem a alusão a *Sagração da Primavera*.

Neste movimento ainda inclui a categoria intertextual *paráfrase*, representada pela estruturação do poema de Gullar (1975) sobreposto na melodia de *O Trenzinho do Caipira*. Em 1978, o compositor Edu Lobo concretizou a conexão do poema de Gullar com a obra de Villa-Lobos, utilizando diversos elementos orquestrais da obra original de Villa-Lobos. Segundo Klein (2005), esse processo tripartido, envolvendo Villa-Lobos, Gullar e Lobo, é tratado como uma reversão histórica.

A tópica “caipira” é presente em todo este movimento, sendo caracterizada pela melodia realizada por graus conjuntos, sobreposta a textura em *ostinato*, notas pedais dos violoncelos e contrabaixos, e da estabilidade harmônica.

Abaixo apresento duas tabelas, contendo resumidamente as categorias intertextuais presentes na *Bachianas Brasileiras n. 2* e onde elas ocorrem.

| CATEGORIA          | DESCRIÇÃO   | MOVIMENTO              | COMPASSO   |
|--------------------|---|------------------------|--|
| <b>Citação</b>     | Citação Motívica do “Allegro con fuoco” da “Sinfonia do Novo Mundo” | O Canto do Capadócio   | c. 1-3   |
| <b>Motivização</b> | Motivo “Tristão e Isolda”   | O Canto do Capadócio   | c. 4-6<br>c. 25-26<br>c. 41-42<br>c. 52-54<br>c. 79-81<br>c. 94-97 |
| <b>Paráfrase</b>   | “Poema Sujo”  | O Trenzinho do Caipira | -----  |
|                    | Intratextualidade   | Lembrança do Sertão    | c. 24-31<br>c.53-59  |
| <b>Apropriação</b> | Ambientação Sonora  | O Trenzinho do Caipira | c. 1-8   |
| <b>Compressão</b>  | Aceleração Rítmica  | O Trenzinho do Caipira | c. 1-19  |

|  |                                 |  |  |
|--|---------------------------------|--|--|
| <b>Paródia</b>   | Textura Sonora                  | O Trenzinho do Caipira   | -----  |
| <b>Estilização</b>   | Finalização “wagneriana”        | O Canto do Capadócio   | c. 53-54   |
|  | Finalização “varèsianas”        | Lembrança do Sertão  | c. 106-107   |
|  | Acorde “Tristão”                | O Canto do Capadócio   | c. 53<br>c. 98   |
|  | Textura Coral                   | O Canto da Nossa Terra   | c. 5-9   |
|  | Textura Contrapontística        | O Canto da Nossa Terra   | c. 1-4   |
|  | Texturas e Gestos de Stravinsky | Lembrança do Sertão<br>O Trenzinho do Caipira<br>Lembrança do Sertão<br><br>O Trenzinho do Caipira | c. 10-23<br>c. 87-90<br>c. 12<br>c. 49-50<br>c.77-78<br>c.90<br>c. 85-86 |
|  | Ostinatos                       | O Canto do Capadócio<br>O Canto da Nossa Terra<br>Lembrança do Sertão<br>O Trenzinho do Caipira    | c. 55-74<br>c. 26-51<br>c. 80-105<br>c. 18-84<br>c. 91-142               |
| Estruturas Harmônicas:<br>Sequência de Quintas<br>Descendentes | O Canto do Capadócio            | c. 4-11  |  |

Tabela 7. Quadro resumido das categorias intertextuais presentes na *Bachianas Brasileiras n. 2*.

| <b>CATEGORIA</b>   | <b>TÓPICA</b>            | <b>MOVIMENTO</b>  | <b>COMPASSO</b>   |
|--------------------|--------------------------|---|---|
| <b>Estilização</b> | Tópica “Brejeiro”        | O Canto do Capadócio  | c. 4-12<br>c. 15-21<br>c. 26-35<br>c. 40-54<br>c. 79-87<br>c. 90-92 |
|                    | Tópica “Época de Ouro”   | O Canto do Capadócio<br><br>O Canto da Nossa Terra<br>Lembrança do Sertão | c. 4 -12<br>c. 26-35<br>c. 40-54<br>c. 79-87<br>c. 5-9<br>c. 11-14  |
|                    | Tópica “Caipira”         | O Canto do Capadócio<br>Lembrança do Sertão<br><br>O Trenzinho do Caipira | c. 55-74<br>c. 2-22<br>c. 80-105<br>c. 27-69<br>c. 95-141           |
|                    | Tópica “Indígena”        | O Canto da Nossa Terra  | c. 26-51  |
|                    | Tópica “Nordestina”      | O Canto da Nossa Terra  | c. 38-51  |
|                    | Tópica “Afro-Brasileira” | O Canto da Nossa Terra  | c. 26-51  |

Tabela 8. Quadro resumido das tópicas musicais presentes na *Bachianas Brasileiras n. 2*.

Dentro dessa sobreposição de linguagens presentes na *Bachianas Brasileiras n. 2*, Villa-Lobos apropria-se dos elementos musicais herdados de compositores precursores e contemporâneos, assim como dos elementos da música popular brasileira, criando seu

próprio estilo, caracterizando-se, ao que Bloom (1973) chama de “poeta forte”, sendo capaz de sobreviver ao conflito com a tradição, criando um lugar para si e referindo a si mesmo como o início. Essa *desleitura* que Villa-Lobos traz destes compositores, serve para suprir seus próprios interesses, em busca de uma nova música, de uma identidade musical erudita brasileira, criando a sua própria idiomática musical.

## REFERENCIAS

- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Villarica, 1939.
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira* (4ª ed.). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ARCANJO JR., Loque. *O Ritmo da Mistura e o Compasso da História: O Modernismo Musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- AS NOVAS GRAVAÇÕES da musica immortal. *Jornal O Paiz*. Rio de Janeiro: 1927. p. 8.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia Silva. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi* (vol. 8). Belo Horizonte: 2003, p. 125-136.
- BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia* (2ª ed.). Tradu. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- BURKHOLDER, J. Peter. *Intertextuality*. Grove Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52853>>. Acesso em: 9 out. 2015.
- CALDWELL, John. *Toccata*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28035>>. Acesso em: 30 nov. 2016.
- CANO, Rúben López. Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* (vol. 21, n. 1). La Rioja: 2005, p. 59-76.
- CANO, Rúben López. Música e intertextualidad. *Cuadernos de teoría y crítica musical* 104. Habana: 2007, p. 30-36.
- CAPLIN, William Earl. On the relation of musical topoi to formal function. *Eighteenth-Century Music* (vol. 2/1). United Kingdom: 2005, p. 113-124.
- CARDOSO, Angêlo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- CASTRO, Daniel Fraga de. *A complexidade da angústia da influência de Harold Bloom*. XI semana de letras, Porto Alegre: 2011, p. 1-14.
- CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.

- CROWL, Harry. *A Música de Richard Wagner e a sua Influência no Brasil*, 2013. Disponível em: <<http://blog.goethe.de/wagner/uploads/RichardWagnereoBrasil.pdf>>. Acesso em: 25 de nov. 2016.
- D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. vol. 2, n. 1. Paris: Durand e Cie Éditeurs, 1909.
- DUARTE, Carina Marques. *Do criador de civilização ao eu-abismo: uma leitura palimpsestosa de Fausto de Fernando Pessoa*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- DUDEQUE, Norton. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. *Opus* (vol. 19, n. 2). Porto Alegre: 2013, p. 39-56.
- DUNSBY, Jonathan. Considerations of Texture. *Music and Letters* (vol.70, n.1). Oxford University Press: 1989, p. 46-57.
- FREITAS, Antônio Carlos Rodrigues de. O desenvolvimento do conceito de intertextualidade. *Revista Icarahy* (nº 6). Rio de Janeiro, 2011.
- GONTIJO, Marisa Helena Simões. *Francisco Braga: uma análise poética e musical de sua canção Virgens mortas, sobre soneto homônimo de Olavo Bilac*. Dissertação de mestrado. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- GROVE MUSIC ONLINE. *Texture*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27758>>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana* (v.9, n. 1). Rio de Janeiro: 2003, p. 81-108.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. Buenos Aires: Círculo do Livro, 1975.
- 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* (2ª ed.). Porto Alegre: Movimento, 1986.
- KLEIN, Michael Lawrence. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

- KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis* (vol. 10, n. 1/2), 1991, p. 3-72.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: RELER Editora Ltda, 2010.
- LEDBETTER, David; FERGUSON, Howard. *Prelude*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302>>. Acesso em: 30 nov. 2016.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro* (11ª ed.). Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.
- MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Universal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações musico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.
- MOTTE, Diether de La. *Contrapunto*. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1995.
- MOTTE, Diether de La. *The Study of Harmony: An Historical Perspective*. Dubuque, Iowa: W. Brown, 1991.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos, 2009.
- NASCIMENTO, Guilherme. *Momoprecoce*. 2014. Disponível em: <<http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/momoprecoce/>>. Acesso em: 05 dez. 2016.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Verbetes “Harmonia”. *Enciclopédia Einaudi* (v. 3). Lisboa: Imprensa Nacional, 1984, p. 245-271.
- NOBREGA, Adhemar. “Autodidatismo”. *Presença de Villa-Lobos* (v. 4). Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969, p. 14-17.
- NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.
- NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. *Brasiliana* (v. 13). 2003, p. 2-12.

- NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil*. Tese de Doutorado em Música, Universidade Estadual Paulista, 2012.
- PALMA, Enos da Costa; CHAVES JR., Edgard de B.rito. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.
- PEPPERCORN, Lisa M. H. Villa-Lobos in Paris. *Latin American Music Review* (vol. 6, n. 2). Texas: 1985, p. 235-248.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Tradu. de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2000.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade. *El oído pensante* (vol. 1, n. 1). Buenos Aires: 2013, p. 1-23.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. *Simpósio de Pesquisa em Música – De Artes/UFPR*. Curitiba: 2007, p.1-16.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia* (v.11). Curitiba: 2007, p.1-11.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Musical topics, intertextuality and rhetoricity in Heitor Villa-Lobos Bachianas Brasileiras Nr.2. *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*. Oxford, 2015.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Simpósio Internacional Villa-Lobos* (vol. 11). São Paulo: 2009, p. 127-147.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo; MOREIRA, Gabriel. Estrutura em Villa-Lobos: uma análise do prelúdio das Bachianas Brasileiras nr. IV. *Revista da Pesquisa* (v.3, n.1). Florianópolis: 2007, p.1-24.
- PINTO, João Paulo do Amaral. *A viola caipira de Tião Carreiro*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- RATNER, Leonard Gilbert. *Classic Music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RAYMUNDO, Sonia Marta Rodrigues. A Influência do Baião na Música Brasileira Erudita para Contrabaixo. *XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Música*. Salvador: 1999, p. 1-8.

- ROSEN, Charles. Influence: Plagiarism and Inspiration. *19th - Century music* (vol. 4, n. 2). California: 1980, p. 87-100.
- SALLES, Paulo de Tarso. O acorde de Tristão em Villa-Lobos. *Fórum do Centro de Linguagem Musical* (v.1). São Paulo: 2004, p. 1-6.
- SALLES, Paulo de Tarso. Quarteto de Cordas n. 02 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel. *Revista Música Hodie* (vol. 12, n. 1). Goiânia: 2012, p. 25-43.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2007.
- SANTOS, Jorge Luiz de Lima Santos. Textura musical: esboço para uma revisão bibliográfica. *Anais do II SIMPOM*. Rio de Janeiro: 2012, p. 1024-1033.
- SOUZA, Marcus Vinícius de. Trenzinho do caipira: o musical e o poético se cruzam. *Repositório de Trabalhos Públicos NEAD-UFSJ*. São João Del-Rei: 2010, p. 1-10.
- SPRATT, Geoffrey K. *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press, 1987.
- STRAUS, Joseph Nathan. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- SUTTON, Julia. *Dance*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45795>>. Acesso em: 30 nov. 2016.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The life and works, 1877-1959*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1995.
- TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zagar Ed., 2000.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n. 2*. Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1949.
- WESTRUP, Jack. *Aria*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43315>>. Acesso em: 30 nov. 2016.
- WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. New York: Oxford University Press, 1992.

## ANEXOS

|                              |   |
|------------------------------|---|
| <b>Bachianas Brasileiras</b> | <b>N. 1</b>   |
| Ano                          | 1930 - SP   |
| Movimentos                   | <i>I. Introdução (Embolada)</i><br><i>II. Prelúdio (Modinha)</i><br><i>III. Fuga (Conversa)</i> |
| Dedicatória                  | <i>Dedicada à Pablo Casals</i><br><i>III. Fuga (Conversa) - Sátiro Bilhar</i>                   |
| Instrumentação               | <i>Orquestra de Violoncelos - mínimo de 8 violoncelos</i>                                       |

|                              |  |
|------------------------------|--|
| <b>Bachianas Brasileiras</b> | <b>N. 2</b>  |
| Ano                          | 1930 – SP  |
| Movimentos                   | <i>I. Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i><br><i>II. Ária (O Canto da Nossa Terra)</i><br><i>III. Dança (Lembrança do Sertão)</i><br><i>IV. Tocata (O Trenzinho do Caipira)</i>   |
| Dedicatória                  | <i>Dedicada à Mindinha</i>   |
| Instrumentação               | <i>Orquestra: Piccolo, Flauta Transversal, Oboé, Clarinete (Bb), Saxofone Tenor (Bb), Saxofone Barítono (Eb), Fagote, Contra Fagote, 2 Trompas (F), Trombone, Tímpanos, Ganzá, Chocalhos, Pandeiro, Reco-Reco, Matraca, Caixa Clara, Triângulo, Prato, Tam-Tam, Bombo, Celesta, Piano e Cordas</i> |
| Transcrições/Arranjos        | <i>I. Prelúdio - Redução para Violoncelo e Piano</i><br><i>II. Ária - Redução para Violoncelo e Piano</i><br><i>III. Dança - Redução para Piano</i><br><i>IV. Tocata - Redução para Violoncelo e Piano</i>   |

|                              |  |
|------------------------------|--|
| <b>Bachianas Brasileiras</b> | <b>N. 3</b>  |
| Ano                          | 1938 – RJ  |
| Movimentos                   | <i>I. Prelúdio (Ponteio)</i><br><i>II. Fantasia (Devaneio)</i><br><i>III. Ária (Modinha)</i><br><i>IV. Tocata (Pica-pau)</i>   |
| Dedicatória                  | <i>Dedicada à Mindinha</i>   |
| Instrumentação               | <i>Piano Solista + Orquestra: Piccolo, 2 Flautas Transversais, 2 Oboés, Corne Inglês, 2 Clarinetes (Bb), Clarinete Baixo, 2 Fagotes, Contra Fagote, 4 Trompas, 2 Trompetes, 4 Trombones, Tuba, Tímpanos, Tam-Tam, Bombo, Xilofone e Cordas</i> |
| Transcrições/Arranjos        | <i>Redução para 2 Pianos</i>   |

|                              |   |
|------------------------------|---|
| <b>Bachianas Brasileiras</b> | <b>N. 4</b>   |
| Ano                          | 1930/1941 – SP/RJ   |
| Movimentos                   | <i>I. Prelúdio (Introdução) - 1941 - RJ</i><br><i>II. Coral (Canto do Sertão) - 1941 - RJ</i><br><i>III. Aria (Cantiga) - 1935 - RJ</i><br><i>IV. Dança (Miudinho) - 1930 - SP</i>  |
| Dedicatória                  | <i>I. Prelúdio (Introdução) - Tomás Terán</i><br><i>II. Coral (Canto do Sertão) - José Vieira Brandão</i><br><i>III. Aria (Cantiga) - Sylvio Salema</i><br><i>IV. Dança (Miudinho) - Antonieta Rudge Müller</i>                         |
| Instrumentação               | <i>Piano</i>  |
| Transcrições/Arranjos        | <i>Orquestra: Piccolo, 2 Flautas Transversais, 2 Oboés, Corne Inglês, 2 Clarinetes (Bb), Clarinete Baixo, 2 Fagotes, Contra Fagote, 4 Trompas, 3 Trompetes, 3 Trombones, Tuba, Tímpanos, Tam-Tam, Bombo, Xilofone, Celesta e Cordas</i> |

|                              |  |
|------------------------------|--|
| <b>Bachianas Brasileiras</b> | <b>N. 5</b>  |
| Ano                          | 1938/1945 – RJ   |
| Movimentos                   | <i>I. Ária (Cantilena) (1938, RJ)</i><br><i>(Texto: Ruth Valadares Correa)</i><br><i>II. Dança (Martelo) (1945)</i><br><i>(Texto: Manuel Bandeira)</i> |
| Dedicatória                  | <i>Dedicada à Mindinha</i>   |
| Instrumentação               | <i>Soprano Solista + Orquestra de Violoncelos</i>  |
| Transcrições/Arranjos        | <i>I. Ária (Cantilena) - Redução para Canto e Violão</i><br><i>I. Ária (Cantilena) - Redução para Canto e Piano</i>                                    |

|                              |  |
|------------------------------|--|
| <b>Bachianas Brasileiras</b> | <b>N. 6</b>  |
| Ano                          | 1938 – RJ  |
| Movimentos                   | <i>I. Ária (Choro)</i><br><i>II. Fantasia</i>                    |
| Dedicatória                  | <i>Dedicada à Evandro Moreira Pequeno e Alfredo Martins Lage</i> |
| Instrumentação               | <i>Flauta Transversal e Fagote</i>                               |

|                              |   |
|------------------------------|---|
| <b>Bachianas Brasileiras</b> | <b>N. 7</b>   |
| Ano                          | 1942 – RJ   |
| Movimentos                   | <i>I. Prelúdio (Ponteio)</i><br><i>II. Giga (Quadrilha Caipira)</i><br><i>III. Tocata (Desafio)</i><br><i>IV. Fuga (Conversa)</i>   |
| Dedicatória                  | <i>Dedicada à Gustavo Capanema</i>  |
| Instrumentação               | <i>Orquestra: Piccolo, 2 Flautas Transversais, 2 Oboés, Corne Inglês, 2 Clarinetes (Bb), Clarinete Baixo, 2 Fagotes, Contra Fagote, 4 Trompas (F), 3 Trompetes (Bb), 4 Trombones, Tuba, Tímpanos, Tam-Tam, Bombo, Coco, Xilofone, Celesta, Harpa e Cordas</i> |

|                              |  |
|------------------------------|--|
| <b>Bachianas Brasileiras</b> | <b>N. 8</b>  |
| Ano                          | 1944 – RJ  |
| Movimentos                   | <i>I. Prelúdio</i><br><i>II. Ária (Modinha)</i><br><i>III. Tocata (Catira Batida)</i><br><i>IV. Fuga (Conversa)</i>  |
| Dedicatória                  | <i>Dedicada à Mindinha</i>   |
| Instrumentação               | <i>Orquestra: Piccolo, 2 Flautas Transversais, 2 Oboés, Corne Inglês, 2 Clarinetes (Bb), Clarinete Baixo, 2 Fagotes, Contra Fagote, 4 Trompas (F), 4 Trompetes (Bb), 4 Trombones, Tuba, Tímpanos, Tam-Tam, Bombo, Tarol, Madeiras (grave, médio e agudo), Xilofone, Celesta e Cordas</i> |
| Transcrições/Arranjos        | <i>IV. Fuga (Conversa) - Coro a Capela</i>   |

|                              |   |
|------------------------------|---|
| <b>Bachianas Brasileiras</b> | <b>N. 9</b>   |
| Ano                          | <i>1945 – NY</i>                                      |
| Movimentos                   | <i>I. Prelúdio</i><br><i>II. Fuga</i>                 |
| Dedicatória                  | <i>Dedicada à Aaron Copland (partitura para Coro)</i> |
| Instrumentação               | <i>Orquestra de Cordas ou Coro a Capela (SMATBB)</i>  |
| Transcrições/Arranjos        | <i>IV. Fuga (Conversa) - Coro a Capela</i>            |

Anexo 1. Descrição detalhada do ciclo das *Bachianas Brasileiras*, contendo datas, dedicatórias e instrumentação.

Variáveis e valores nas análises do acorde do *Tristão*.

| <i>Autores</i>                     | <i>Estatuto do sol#</i> | <i>Estrutura do acorde</i>  | <i>Função</i>                         | <i>Tonalidade</i>           |
|------------------------------------|-------------------------|---|---------------------------------------|-----------------------------|
| Kistler 1879                       | +                       | Sétima diminuta<br>(com tríade débil)   | VII                                   | lá menor                    |
| Mayrberger 1881                    | -                       | Acorde híbrido<br>Si fundamental  | II<br>V                               | lá menor<br>mi menor }<br>} |
| d'Indy 1897-98<br>(1903)           | -                       | Sexta complicada  | IV                                    | lá menor                    |
| Jadassohn (1899)                   | +                       | $\begin{matrix} 6 & 6 \\ 4 & e & 4 \\ 2 & & 3 \end{matrix}$                                       | VII <sup>o7</sup><br>II <sup>o7</sup> | fá# menor<br>lá menor       |
| Arend 1901                         | -                       | fá-dó)-lá)-mi) →<br>fá-si-lá-ré) =<br>si-ré-fá-lá com modificações                                | S <sub>VII</sub>                      | lá menor                    |
| Capellen 1902                      | -                       | Sétima  | si <sup>7</sup> - mi <sup>7</sup>     | lá menor                    |
| Schreyer 1905                      | -                       | V <sup>7</sup> com quinta abaixada  | V <sup>7</sup> - I <sup>7</sup>       | mi maior                    |
| Louis-Thuille 1907                 | -                       | Sétima  | II ≈ IV                               | lá menor                    |
| Riemann 1909                       | -                       | Cf. Arend<br>- ré# abaixado   | S <sub>VII</sub>                      | lá menor                    |
| Schoenberg 1911                    | +                       | Acorde errante  | θ                                     | lá menor                    |
| Ergo 1912                          | -                       | $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ abaixada   | V de V                                | lá menor                    |
| Knorr 1915                         | -                       | Acorde de substituição  | IV                                    | lá menor                    |
| Kurth 1920                         | -                       |   | V de V                                | lá menor                    |
| Lorenz 1926                        | +                       | $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$   | IV                                    | lá menor                    |
| Koechlin 1928                      | -                       | Sexta francesa  | ?                                     | lá menor                    |
| { Karg-Elert 1931,<br>Tiessen 1948 | -                       | Combinação de dois<br>acordes de sétima   | II <sup>7</sup><br>V de V             | lá menor                    |
| Hindemith 1937                     | +                       | Acorde de sol# menor<br>com sexta adicionada<br>(sol# fundamental;<br>fá enarmônico do mi#)       | θ                                     | lá menor                    |
| Distler 1940                       |                         | Quinta abaixada,<br>com sexta adicionada,<br>elevada <i>appoggiatura</i> do<br>lá, sem preparação | V de V                                | lá menor                    |
| Piston 1941                        | -                       | Sexta francesa  | II                                    | lá menor                    |
| Schoenberg 1948                    | +                       | Sétima  | II                                    | lá menor                    |
| Chailley 1962                      | ±                       | Acorde <i>appoggiatura</i>  | θ                                     | lá menor                    |
| Alain 1965                         | -                       | Sexta francesa<br>com terceira abaixada   | II                                    | lá menor                    |
| Searle 1966                        | +                       | Sétima diminuta<br>fá-lá)-dó)-mi)   | II                                    | mi <sup>7</sup> maior       |
| Mitchell 1967                      | +                       | Sétima diminuta   | θ                                     | lá menor                    |
| Ward 1970                          | +                       | Sétima diminuta<br>com <i>appoggiatura</i> do ré  | VII                                   | lá menor                    |

Anexo 2. Variáveis e valores nas análises do acorde do *Tristão* (NATTIEZ, 1984, p. 252).