

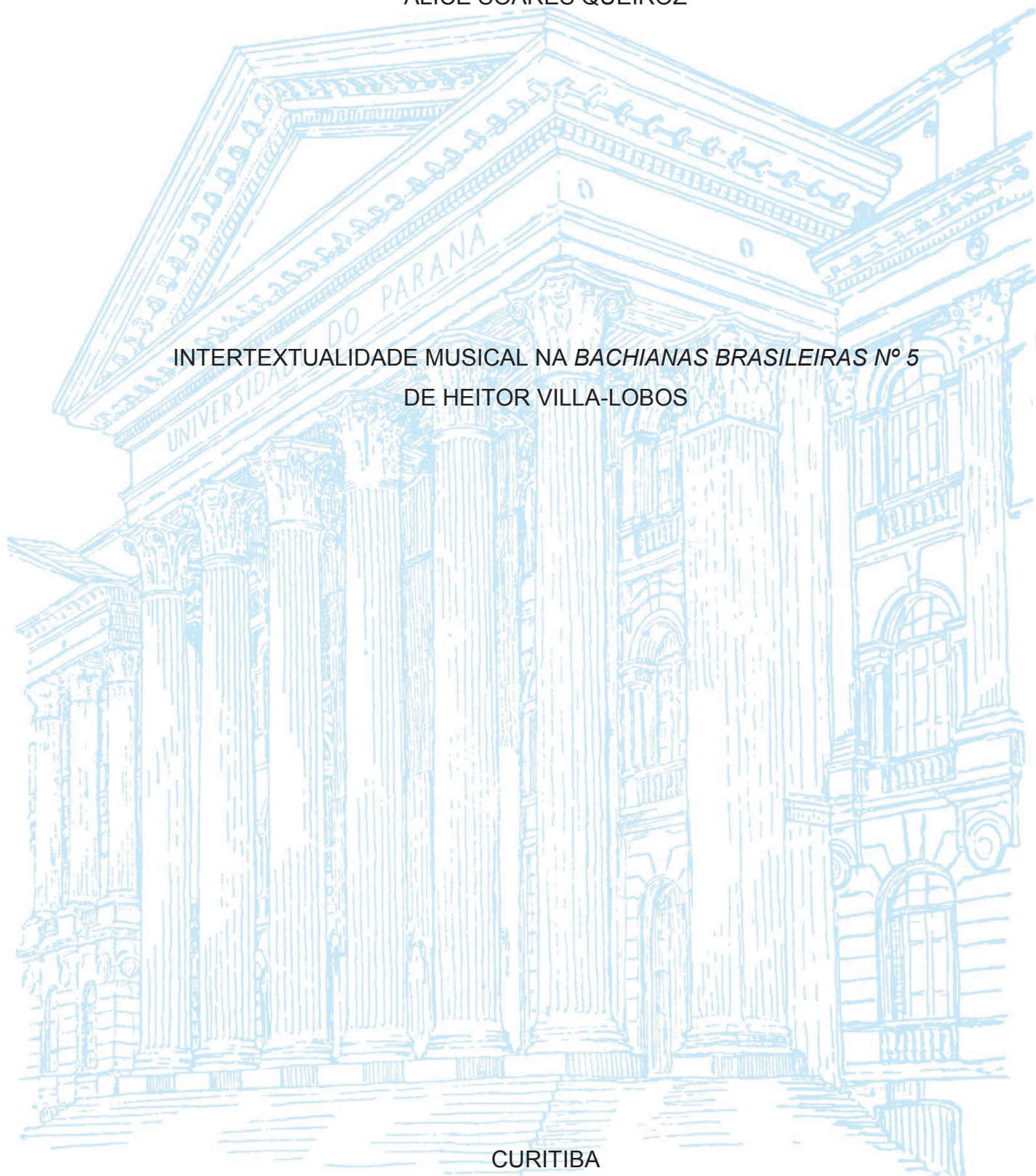
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALICE SOARES QUEIROZ

INTERTEXTUALIDADE MUSICAL NA *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5*
DE HEITOR VILLA-LOBOS

CURITIBA

2021



ALICE SOARES QUEIROZ

INTERTEXTUALIDADE MUSICAL NA *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5*
DE HEITOR VILLA-LOBOS

Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Música do departamento de Artes e Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Musicologia, Teoria e Análise Musical.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque.
Co-orientador: Prof. Dr. Ernesto Hartmann.

CURITIBA

2021

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Queiroz, Alice Soares

Intertextualidade musical na *Bachianas Brasileiras nº 5* de Heitor Villa-Lobos / Alice Soares Queiroz. – Curitiba, 2021.

104 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque.

Co-orientador: Prof. Dr. Ernesto Hartmann.

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Composição musical - Análise. 2. Musicologia. 3. Música - Análise. 4. Villa-Lobos, Heitor (1887-1959). I. Título.

CDD 781.68



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

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de ALICE SOARES QUEIROZ intitulada: INTERTEXTUALIDADE MUSICAL NA BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5 DE HEITOR VILLA-LOBOS, sob orientação do Prof. Dr. NORTON ELOY DUDEQUE, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 12 de Agosto de 2021.

Assinatura Eletrônica

13/08/202118:23:2

NORTON ELOY DUDEQUE
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

13/08/202116:25:0

ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

16/08/202114:20:0

GABRIEL FERRÃO MOREIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO AMERICANA)

AGRADECIMENTOS

A Deus, a quem devo a vida e me sustentou até aqui, principalmente neste ano pandêmico.

Aos meus pais, Alcindo e Josiane, por sempre acreditarem nos meus sonhos e amor incondicional.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por todo apoio financeiro concedido durante a minha pesquisa.

Ao professor Dr. Norton Dudeque por toda sua sabedoria e gentileza em me orientar. Foi uma honra para mim ter desenvolvido esta dissertação com ele.

Aos professores Dr. Gabriel Moreira e Dra. Zélia Chueke por estarem presentes na minha banca de qualificação e defesa. Agradeço por todas críticas construtivas na minha pesquisa.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, que contribuíram muito para a realização deste trabalho.

Ao meu querido amigo Carlos Kerber, pelos vários esclarecimentos de ideias, conselhos e disponibilidade em diversos momentos que precisei.

Aos colegas do Programa de Pós Graduação em Música da UFPR, que me acolheram e me aqueceram nesta cidade fria. Obrigada por todas conversas e debates.

A todos os que contribuíram no decorrer da minha caminhada acadêmica, direta ou indiretamente. Muito obrigada.

“Eu somente sou útil, de alguma forma, através da música”
Heitor Villa-Lobos

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito a análise musical da *Bachianas Brasileiras nº 5* (1938-1945), de Heitor Villa-Lobos, composta para voz soprano e orquestra de violoncelos. Pretendendo estabelecer relações intertextuais entre o primeiro movimento *Ária (Cantilena)* (1938), as *Cantatas* de Johann Sebastian Bach (séc. XVIII) e os *Choros* da música popular brasileira (séc. XX). Assim também, o segundo movimento *Dansa (Martelo)* (1945) dialogando com sua poética composicional. Desta maneira através de análise musical ligada a intertextualidade buscaremos ferramentas concretas como elementos motivicos, fraseológicos, harmônicos e estilizações para identificarmos procedimentos composicionais nestas obras, relacionando-as entre si. Ademais, este trabalho tende a compreender o contexto histórico e social da música do século XX em que Villa-Lobos estava inserido. Deste modo, verificamos a proximidade da teoria tradicional intertextual com o modernismo, averiguada em discussões sobre o assunto, identificando assim, seus desdobramentos composicionais correlacionando as citações e referências feitas às *Cantatas* e aos *Choros* presentes na *Bachianas Brasileiras nº 5* de Heitor Villa-Lobos.

Palavras-chave: *Bachianas Brasileiras nº 5*, Heitor Villa-Lobos, Intertextualidade na Música, Análise Musical, Musicologia.

ABSTRACT

The present dissertation has as purpose the musical analysis of *Bachianas Brasileiras nº 5* (1938-1945) by Heitor Villa-Lobos, composed for soprano voice and cello orchestra. It intends to establish intertextual relations between the first movement *Aria (Cantilena)* (1938), the *Cantatas* by Johann Sebastian Bach (18th century) and the *Choros* of Brazilian popular music (20th century). So too, the second movement *Dansa (Martelo)* (1945) dialoguing with its compositional poetics. Thus, through musical analysis linked to intertextuality, we will search for concrete tools such as motivic elements, phraseologies, harmonics and stylizations to identify compositional procedures in these works by relating them to each other. Furthermore, this work tends to understand the historical and social context of 20th century music in which Villa-Lobos was inserted. Thus, we verify the proximity of the traditional intertextual theory with modernism, verified in discussions on the subject, thus identifying its compositional unfolding correlating the quotations and references made to the *Cantatas* and *Choros* present in Heitor Villa-Lobos' *Bachianas Brasileiras nº 5*.

Keywords: *Bachianas Brasileiras nº 5*, Heitor Villa-Lobos, Intertextuality in Music.
Musical Analysis, Musicology.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| FIGURA 1 – QUANTIDADE DE MOVIMENTOS UTILIZADOS EM CADA <i>BACHIANAS</i> | 33 |
| FIGURA 2 – MOVIMENTOS, ANO, AUTÓGRAFO E DURAÇÃO DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> | 35 |
| FIGURA 3 – EXECUÇÕES PARA VOZ SOPRANO E ORQUESTRA DE VIOLONCELOS DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> | 35 |
| FIGURA 4 – OBSERVAÇÕES PARA VOZ SOPRANO E ORQUESTRA DE VIOLONCELOS DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> | 36 |
| FIGURA 5 – MOVIMENTOS, ANO, DURAÇÃO, PUBLICAÇÕES E DURAÇÕES DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> PARA VOZ SOPRANO E PIANO. | 36 |
| FIGURA 6 – MOVIMENTOS, ANO, DURAÇÃO, PUBLICAÇÕES E DURAÇÕES DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> PARA CANTO E VIOLÃO. | 37 |
| FIGURA 7 – MELODIA DA CANTILENA COM SUAS FRASES. COMPASSOS 1-7. | 41 |
| FIGURA 8 – MELODIA DA CANTILENA COM SEUS MOTIVOS. COMPASSOS 1-3. | 42 |
| FIGURA 9 – MOTIVO A E SUA DERIVAÇÃO DA MELODIA. COMPASSOS 1,3..... | 42 |
| FIGURA 10 – MOTIVO B E SUA DERIVAÇÃO DA MELODIA. COMPASSOS 2,4...42 | |
| FIGURA 11 – MOTIVO C E SUA DERIVAÇÃO DA MELODIA. COMPASSOS 15-16, 18-19..... | 43 |
| FIGURA 12 – MOTIVO C REDUZIDO. COMPASSOS 14, 17..... | 43 |
| FIGURA 13 – PARTE A MELODIA DO VIOLONCELO I. COMPASSO 9. | 43 |
| FIGURA 14 – PARTE A MELODIA DA VOZ SOPRANO. COMPASSOS 9, 10. | 43 |
| FIGURA 15 – PARTE A MOTIVO DA FRASE NOVA NA VOZ SOPRANO. COMPASSOS 14, 15. | 44 |
| FIGURA 16 – PARTE B MOTIVO RÍTMICO NA TERCINA NA VOZ SOPRANO. COMPASSOS 35-37..... | 44 |
| FIGURA 17 – PARTE B MOTIVO RÍTMICO NA VOZ SOPRANO. COMPASSOS 40- 41..... | 44 |
| FIGURA 18 – PARTE B MOTIVO POLIRÍTMICO. COMPASSO 42..... | 45 |
| FIGURA 19 – PARTE A HARMONIA UNÍSSONA DA CADÊNCIA NOS VIOLONCELO V E VI. COMPASSO 7..... | 46 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 20 – PARTE A PROGRESSÃO HARMÔNICA NOS VIOLONCELO V, VI, VII, VIII. COMPASSOS 14-16. | 46 |
| FIGURA 21 – PARTE A' HARMONIA CONTEMPLATIVA DOS VIOLONCELOS IV, V. COMPASSOS 47-50. | 48 |
| FIGURA 22 - DIVISÃO COMPOSICIONAL DAS CANTATAS..... | 50 |
| FIGURA 23 - MELODIA DA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> . COMPASSOS 15-18. | 51 |
| FIGURA 24 - MELODIA DA <i>CANTATA Nº 52</i> . COMPASSOS 52-54..... | 51 |
| FIGURA 25 - MELODIA VOZ SOPRANO NA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> . COMPASSOS 1-2..... | 52 |
| FIGURA 26 - MELODIA VOZ SOPRANO NA <i>CANTATA Nº 51</i> . COMPASSOS 45- 47..... | 52 |
| FIGURA 27 - CONTRAPONTO NA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> . COMPASSOS 15-18..... | 53 |
| FIGURA 28 - CONTRAPONTO NA <i>CANTATA Nº 52</i> . COMPASSO 55..... | 53 |
| FIGURA 29 - CONTRAPONTO NA <i>CANTATA Nº 150</i> . COMPASSO 12-13..... | 54 |
| FIGURA 30 - CONTRAPONTO NA <i>CANTATA Nº 152</i> .COMPASSOS 323-325 | 55 |
| FIGURA 31 - CONTRAPONTO NA <i>CANTATA Nº 161</i> . COMPASSOS 79-84 | 55 |
| FIGURA 32 - CONTRAPONTO NA <i>CANTATA Nº 199</i> . COMPASSOS 137-144. | 56 |
| FIGURA 33 - ÁRIA NA <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> .COMPASSOS 43-46. | 56 |
| FIGURA 34 - RECITATIVO NA <i>CANTATA Nº 70</i> . COMPASSOS 81-83..... | 57 |
| FIGURA 35 - <i>CHORO Nº 1</i> DE VILLA-LOBOS. COMPASSOS 26-27. | 59 |
| FIGURA 36 - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> DE VILLA-LOBOS. COMPASSO 59. | 59 |
| FIGURA 37 - <i>TARZAN (O FILHO DO ALFAIATE)</i> DE VADICO E NOEL ROSA. COMPASSOS 22-23..... | 60 |
| FIGURA 38 - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> DE VILLA-LOBOS. COMPASSO 1. | 60 |
| FIGURA 39 - <i>VOCÊ, POR EXEMPLO</i> DE NOEL ROSA. COMPASSOS 1-3..... | 60 |
| FIGURA 40 - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> DE VILLA-LOBOS. COMPASSO 6. | 61 |
| FIGURA 41 - <i>LAMENTOS</i> DE PIXINGUINHA. COMPASSOS 27-28..... | 61 |
| FIGURA 42 - <i>BREJEIRO</i> DE ERNESTO NAZARETH. COMPASSOS 1-3..... | 61 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 43 - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> DE VILLA-LOBOS. COMPASSOS 15-16..... | 62 |
| FIGURA 44 – <i>UM A ZERO</i> DE PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA. COMPASSOS 1-4..... | 62 |
| FIGURA 45 - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5</i> DE VILLA-LOBOS. COMPASSO 24. | 62 |
| FIGURA 46 - <i>ATRAENTE</i> DE CHIQUINHA GONZAGA. COMPASSOS 1-4..... | 62 |
| FIGURA 47 – CÉLULA DO TRESILLO NA ABERTURA DO MOVIMENTO COCO DA BRASILIANA Nº 2 DE OSVALDO LACERDA. | 68 |
| FIGURA 48 – SEMICOLCHEIAS PONTUADAS INICIANDO O REFRÃO E INÍCIO DA SEÇÃO B DO MOVIMENTO COCO DA BRASILIANA Nº 2 DE OSVALDO LACERDA. | 69 |
| FIGURA 49 – <i>SONATA Nº 2</i> DE GUERRA-PEIXE 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 17-19..... | 70 |
| FIGURA 50 – <i>SONATA Nº 2</i> DE GUERRA-PEIXE 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 7-9..... | 70 |
| FIGURA 51 – MOTIVO RÍTMICO MARCANTE DA OBRA. COMPASSOS 1-4 | 71 |
| FIGURA 52 – VARIAÇÃO DO MOTIVO DA CÉLULA RÍTMICA. COMPASSOS 8-10. | 72 |
| FIGURA 53 – VARIAÇÃO DA VARIAÇÃO NO CELLO I. COMPASSOS 45-46..... | 72 |
| FIGURA 54 – MOTIVO RÍTMICO <i>PIU MOSSO</i> . COMPASSOS 92-94. | 72 |
| FIGURA 55 – MOTIVO RÍTMICO ACÉFALO NO CELLO IV. COMPASSOS 2-7. | 73 |
| FIGURA 56 – VARIAÇÃO DO CELLO IV NA MELODIA. COMPASSOS 8-10..... | 73 |
| FIGURA 57 – MOTIVO DA MELODIA E DO CELLO I. COMPASSOS 10-13. | 74 |
| FIGURA 58 – MOTIVO ASCENDENTE E DESCENTE DO CELLO I E MELODIA. COMPASSOS | 74 |
| FIGURA 59 – VARIAÇÃO DO MOTIVO NO CELLO II. COMPASSOS 10-13..... | 74 |
| FIGURA 60 – MOTIVO ASCENDENTE E DESCENDENTE DA MELODIA. COMPASSOS 15-17..... | 75 |
| FIGURA 61 – VARIAÇÃO DO MOTIVO NOS CELLOS II, III E IV. COMPASSOS 18-20. | 75 |
| FIGURA 62 – VARIAÇÃO DA VARIAÇÃO DA SESSÃO B NA MELODIA. COMPASSOS 74-87..... | 75 |
| FIGURA 63 – HARMONIA DO <i>PIU MOSSO</i> . COMPASSOS 41-43..... | 77 |

| | |
|---|----|
| FIGURA 64 – HARMONIA DO <i>PIU MOSSO</i> . COMPASSOS 44-47..... | 78 |
| FIGURA 65 – HARMONIA DO <i>PIU MOSSO</i> . COMPASSOS 48-51..... | 78 |
| FIGURA 66 – HARMONIA DO <i>PIU MOSSO</i> . COMPASSOS 52-55..... | 79 |
| FIGURA 67 – CANTO DO SABIÁ. COMPASSOS 102-104. | 83 |
| FIGURA 68 – GORJEIO DOS PÁSSAROS. COMPASSOS 74-97. | 84 |
| FIGURA 69 – ÁPICE DA MELODIA NA VOGAL <i>I</i> . COMPASSOS 5-17; 41-47..... | 85 |
| FIGURA 70 – PASSAGEM DE <i>GLISSANDO</i> NA MELODIA. COMPASSOS 115-118. | 85 |
| FIGURA 71 – MELODIA INSTROSPECTIVA BASEADA NA NOTA SOL. COMPASSOS 128-133..... | 86 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| TABELA 1 – INTERTEXTUALIDADE NA CONCEPÇÃO DE SANT'ANNA (2003) E SUAS SEGUINTE DEFINIÇÕES POR ESCUDEIRO (2012)..... | 25 |
| TABELA 2 – CONCEITOS DE INTERTEXTUALIDADE MUSICAL..... | 26 |
| TABELA 3 – ELEMENTOS ESTILÍSTICOS E SONOROS USADOS PELOS COMPOSITORES DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX SEGUNDO STRAUSS..... | 27 |
| TABELA 4 – ENTIDADES MUSICAIS ELEMENTARES E COMPOSTAS..... | 28 |
| TABELA 5 – AS FRASES DA MELODIA E SUAS PASSAGENS HARMÔNICAS | 48 |
| TABELA 6 – DIFERENÇA ENTRE EMBOLADA X MARTELO | 66 |
| TABELA 7 – HARMONIA <i>DANSA</i> (MARTELO) | 76 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 1.1 PRIMEIRAS PALAVRAS | 10 |
| 1.2 CONTEXTO DE PESQUISA | 13 |
| 1.3 ESTRUTURAÇÃO DO TRABALHO | 14 |
| 2 HEITOR VILLA-LOBOS NA MÚSICA DO SÉCULO XX | 15 |
| 3 INTERTEXTUALIDADE | 23 |
| 4 BACHIANAS BRASILEIRAS | 30 |
| 4.1 BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5 | 34 |
| 5 ÁRIA (CANTILENA) | 38 |
| 5.1 ANÁLISE MOTÍVICA | 41 |
| 5.2 ANÁLISE HARMÔNICA | 46 |
| 6 AS CANTATAS DE BACH E A ÁRIA DE VILLA-LOBOS | 49 |
| 6.1. OS CHOROS E VILLA-LOBOS | 58 |
| 7 DANSA (MARTELO) | 64 |
| 7.1 ANÁLISE MOTÍVICA | 71 |
| 7.2. ANÁLISE HARMÔNICA | 76 |
| 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 87 |
| REFERÊNCIAS | 90 |
| ANEXO 1 – PARTITURA DA OBRA ANALISADA COM INDICAÇÕES MANUSCRITAS PELA AUTORA | 93 |

1 INTRODUÇÃO

1.1 PRIMEIRAS PALAVRAS

Heitor Villa-Lobos foi uma das figuras fundamentais na história da música brasileira, sempre apresentando ser um exímio compositor, músico, professor e maestro. A maioria de suas obras valorizam e buscam constantemente elementos do nacionalismo musical brasileiro. Procurando estabelecer uma sonoridade singular e essencialmente brasileira, Villa-Lobos trouxe uma identidade sonora, representando a miscigenação trazida por influência africana, portuguesa e indígena.

Suas experiências nas noites cariocas como músico dos teatros, cinemas e como boêmio, convivendo com os chorões e diversos músicos populares, foram essenciais na construção de um compositor envolvido com sua sociedade, causando assim formas diferentes de ressignificar estilos da música brasileira que refletiram diretamente em suas obras. O depoimento de Magdalena Tagliaferro relata sobre essa construção sonora e expressiva personalidade musical,

Villa-Lobos era, efetivamente, tão representativo de tudo o que é essencialmente brasileiro, do autêntico folclore, bem como do espírito e dos anseios do nosso povo, que bastava me aproximar dele quando tinha o coração cheio de saudades, para encontrar, seja em New York ou em Paris, a genuína atmosfera da terra brasileira que ele, sozinho, conseguia recriar (...) o genial talento do compositor e a maestria do regente, mas também o dinamismo e o vigor do homem que soube, no decorrer dos últimos anos de sua fecunda existência, vencer tantos obstáculos que pareciam intransponíveis e afirmar sua esplêndida vitória no cume da mais milagrosa carreira jamais alcançada por um músico brasileiro (Magdalena Tagliaferro, apud LEITE, 1999, p. 135-136).

Suas obras passam por uma influência popular e folclórica, definindo assim seu personalismo, refletindo na natureza do Brasil (MELO, 2016). Ainda que, no século XX, perdurassem sistemas composicionais da tradição passada, como o de Johann Sebastian Bach, Villa-Lobos soube muito bem aproveitar técnicas bachianas, empregando ainda elementos do estilo de compositores como Wagner, Stravinsky, Webern, Bartók, entre outros, que tinham traços da música tradicional, mas seguiam uma nova direção de composição, assim tornando sua linguagem mais moderna.

De acordo com Salles (2009, p. 14), as obras de Villa-Lobos podem ser definidas em quatro fases. A primeira é caracterizada pela influência francesa, principalmente por César Franck e Claude Debussy. A segunda fase é caracterizada

pelo contato com Arthur Rubinstein, Darius Milhaud e Vera Janacópulos, no Rio de Janeiro, foi entre os anos de 1918 a 1929, quando a música de Villa-Lobos apresentou formas e estruturas livres assimiladas com a música moderna, especialmente com a música de Igor Stravinsky. A terceira fase é marcada pelo retorno de Villa-Lobos ao Brasil em 1930, incorporando uma das maiores figuras da cultura brasileira. A quarta fase se caracteriza pelo diagnóstico da sua doença. Após 1948, com sua operação, suas obras foram requisitas, principalmente, na América do Norte. Esta pesquisa se concentra em sua terceira fase, após seu retorno ao Brasil, nos anos 30.

Este trabalho busca investigar elementos intertextuais presentes na *Bachianas Brasileiras nº 5* de Villa-Lobos, composta em 1938 e 1945, originalmente escrita para soprano e orquestra de violoncelos, dividida em dois movimentos: *Ária (Cantilena)* e *Dansa (Martelo)*. A obra é relacionada com as músicas de Johann Sebastian Bach, especificamente com algumas *Cantatas*, como as *Cantatas nº 27, 51, 52, 70, 150, 152, 161 e 199* e também com os *choros* da música popular brasileira, a partir de uma visão analítica motívica e harmônica, que dialogam entre si, para melhor compreendermos as características da composição de Villa-Lobos e possibilitar a identificação de caminhos que nos possibilitem estruturar a intertextualidade desejada.

Será realizado um levantamento bibliográfico sobre a intertextualidade exposta por Júlia Kristeva em que, segundo ela, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 142), ou seja, nada é gerado do zero, pois os textos preexistentes sempre influenciam os novos textos. Também foram levantados textos por Harold Bloom (1991), Joseph Strauss (1990), Kevin Korsyn (1991) e Michael Klein (2005), e em trabalhos de autores brasileiros como Affonso Romano de Sant’Anna (2003), José Luiz Fiorin (1994), Ilza Nogueira (2003), Lara Greco (2008), Daniel Alexander de Souza Escudeiro (2012), Lúcia Silva Barrenechea (2003) e Lucas de Paula Barbosa (2003), cujas categorias intertextuais destes três últimos foram de suporte essencial, contribuindo para aspectos intertextuais consolidados nesta pesquisa.

Tendo em vista a abordagem da música no século XX, autores como Paul Griffiths (1998), Pierre Boulez (1985), Bruno Kiefer (1986) e Vincent Persichetti (2016) nos questionam sobre a interpretação musical composta na época. Lara Greco e Lúcia Silva Barrenechea (2007) concluíram que parâmetros como sonoridade, altura, temperamento, articulação, ornamentação, andamento e dinâmica, mesmo

originalmente direcionados para a *performance* da Música Antiga, podem ser aplicados a qualquer estilo de repertório.

A respeito das obras de Heitor Villa-Lobos e seu contexto histórico, destacam-se três autores cujos estudos foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa: Loque Arcanjo Jr (2007), Paulo Renato Guérios (2009) e Paulo de Tarso Salles (2009). Adhemar Nóbrega (1976), Lisa Peppercon (1992 e 2000), Gerard Béhague (1994) e Eero Tarasti (1995), por contribuírem para a compreensão da vida e obra de Heitor Villa-Lobos. Arnaldo Daraya Contier, (2004) e José Miguel Wisnik (2007) foram utilizados como meio para interpretarmos a política brasileira na qual Villa-Lobos estava inserido.

A realização deste trabalho se justifica pelo desejo de ampliar a literatura analítica de Heitor Villa-Lobos através da escolha da peça, pois, por mais que haja diversos estudos sobre suas obras, quando adentramos no âmbito teórico-musical, vemos a grande relevância dos choros, devido à sua composição cheia de detalhes (MANFRINATO, 2013). Quanto às peças compostas a partir de 1930, existem pouquíssimas pesquisas analíticas.

Portanto, metodologicamente, este trabalho será dividido em cinco fases:

- 1) Análise do primeiro movimento *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras nº 5*,
- 2) Escuta e análise de trechos específicos das *Cantatas 27; 51; 52; 70; 150; 152; 161; 199* e de características dos *Choros* da música popular brasileira.
- 3) Análise do texto musical presente nas peças (*Bachianas Brasileiras nº 5*, de Heitor Villa-Lobos, as *Cantatas 27; 51; 52; 70; 150; 152; 161; 199*, de Johann Sebastian Bach, os *Choros* da música popular brasileira) e encontrar a intertextualidade entre as obras, à luz dos autores estudados.
- 4) Análise do segundo movimento *Dansa (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras nº 5*,
- 5) Análise do texto composicional quanto à sua poética musical.

1.2 CONTEXTO DE PESQUISA

O interesse neste tipo de estudo tem me acompanhado desde o trabalho de conclusão de curso da minha graduação, que teve como tema “A análise musical como ferramenta do planejamento da performance na regência: uma análise do prelúdio da *Bachianas Brasileiras nº 4* de Heitor Villa-Lobos”. Como apreciadora das obras de Johann Sebastian Bach e de Heitor Villa-Lobos, pesquisar sobre eles e dialogar com suas obras foi muito gratificante para mim. Agora, ao invés de continuar analisando a *Bachianas Brasileiras nº 4*, quero descobrir formas de análise intertextual na *Bachianas* de nº 5, na qual tenho bastante interesse. Ademais, considero a relevância da oportunidade de aprofundar os estudos em nível de mestrado nesta área, tendo em vista o interesse na carreira de docência.

A intenção deste trabalho é fazer uma leitura de intertextualidade musical quanto à sua análise motívica, harmônica, formal, rítmica e quanto à textura homofônica *versus* polifônica no primeiro e segundo movimento e quanto à sua análise estilística, somente no segundo movimento. Para isso, faremos um contraponto com obras que remetem às abordagens intertextuais, como as *Cantatas* de nº 27; 51; 52; 70; 150; 152; 161; 199 e os *choros*, como o *Choro nº 1* de Heitor Villa-Lobos, *Tarzan (o filho do alfaiate)* de Vadico e Noel Rosa, *Você, por exemplo*, de Noel Rosa, *Lamentos* de Pixinguinha, *Brejeiro* de Ernesto Nazareth, *Um a Zero* de Pixinguinha e Benedito Lacerda e *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga, o que nos permitirá reafirmar teorias a respeito da intertextualidade presente nas *Bachianas Brasileiras*.

1.3 ESTRUTURAÇÃO DO TRABALHO

Este trabalho será estruturado em cinco partes e a conclusão. No primeiro capítulo, fazemos uma reflexão a respeito da música no século XX, tempo de Heitor Villa-Lobos, destacando-se o trabalho de Paul Griffiths (1998) e Bruno Kiefer (1986).

No segundo capítulo, abordamos a intertextualidade na linguística e na poesia, apresentando o estudo de Júlia Kristeva (1960) e as teorias expostas por Harold Bloom (1973), Affonso Romano de Sant'Anna (2003), Daniel Alexander de Souza Escudeiro (2012), Lúcia Silva Barrenechea (2003) e Lucas de Paula Barbosa (2003).

No terceiro capítulo, há um levantamento bibliográfico a respeito das *Bachianas Brasileiras*, tendo como base os estudos de Mário de Andrade (1998), Norton Dudeque (2008) e Adhemar Nóbrega (1976). Em seguida, a *Bachianas Brasileiras nº 5* e, depois, enfatizando o primeiro movimento; *Ária (Cantilena)*, apresentando análises motivicas e harmônicas.

No quarto capítulo, discorreremos sobre a intertextualidade presente nas *Cantatas* de Johann Sebastian Bach, como as de nº 27, 51, 52, 70, 150, 152, 161, 199 e os *Choros* da música brasileira, como o *Choro nº 1* de Heitor Villa-Lobos, *Tarzan (o filho do alfaiate)* de Vadico e Noel Rosa, *Você, por exemplo*, de Noel Rosa, *Lamentos* de Pixinguinha, *Brejeiro* de Ernesto Nazareth, *Um a Zero* de Pixinguinha e Benedito Lacerda e, por fim, *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga, abrindo assim o nosso leque de experimentações analíticas, conforme os seus motivos e harmonias que pretendemos identificar em seus processos composicionais.

No quinto capítulo, abordamos a análise tanto motivica quando harmônica do segundo movimento da *Bachianas Brasileiras nº 5*, sendo ele *Dansa (Martelo)* e, em seguida, a análise do texto cantado de acordo com sua poética composicional.

2 HEITOR VILLA-LOBOS NA MÚSICA DO SÉCULO XX

A música no século XX apresentou novos desafios composicionais, inúmeras formas de recriar novos paradigmas, capacitando ainda mais o processo de alinhar os fazeres dos demais intérpretes da música, além de possibilitar a reflexão sobre as referências da escrita tradicional e as provocações que a música moderna teria oportunizado sobre a perspectiva da expansão de sua técnica. De acordo com Griffiths (1998), um dos principais atributos da música moderna é a libertação do sistema tonal diatônico (maior-menor) que motivou e deu coesão a quase toda a música dos séculos XVII e XVIII. De acordo com Boulez (1985), um exemplo deste fato é a obra *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Debussy. Segundo o autor, esta obra anuncia a chegada do modernismo, não necessariamente por ser atonal, mas por ressaltar a quebra de paradigma sobre relações harmônicas tradicionais.

Os músicos brasileiros recebiam fortes influências do impressionismo francês, como cita o depoimento¹ de Darius Milhaud, quando da sua passagem pelo Brasil em 1918-1920. Neste período, entre a partida de Milhaud do Brasil e a chegada da família Guerra² na França, Maria Virgínia (Nininha) seria responsável por novas audições de compositores modernos franceses, como foi o caso de D'Indy, Debussy, Roussel, Milhaud e de Villa-Lobos, que absorveu o conhecimento composicional da música moderna francesa.

O atonalismo culminou com o surgimento de movimentos modernistas “caracterizados pelos novos tipos de combinações e agrupamentos sonoros”, como é o caso das obras *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg em 1912 e *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky em 1913. Com estes compositores citados, podemos mencionar Anton Webern e Alban Berg, que deram continuidade à técnica dodecafônica exposta por Schoenberg e, ainda, Pierre Boulez e Milton Babbitt, que mais tarde a desenvolveram ainda mais, ampliando o conceito original e criando o serialismo integral³. Embora tais transformações estivessem acontecendo, a música

¹ Milhaud apud Wisnik, 1983.

² Família carioca que ficou conhecida pelo nome *Círculo Veloso-Guerra*, constituída pelo professor e pianista Godofredo Leão-Veloso (1859-1926), sua filha a pianista e compositora Maria Virgínia (Nininha) Veloso-Guerra (1895-1921) e seu genro, o compositor e futuro musicólogo Oswaldo Veloso-Guerra (1892-1980). A família viajou para França na mesma época em que Darius Milhaud veio para o Brasil em 1918-1920.

³ Variação da técnica dodecafônica onde todos os parâmetros musicais como duração, timbre, altura e intensidade são ordenados segundo os princípios elaborados por Schoenberg.

nas décadas de 1910 e 1920 continuava a se espelhar na música do passado. Segundo Boulez (1966), nos anos 1920, a presença do neoclassicismo da música de J.S. Bach predominava no meio dos compositores eruditos, podendo pensar sobre duas evidências deste “retorno a Bach”: uma que visava o reencontro da música tonal e a outra que baseava numa dialética histórica para caracterizar uma nova universalidade de linguagem.

Diversos compositores, entre os anos 1910 e 1920, concentraram suas composições numa polifonia inspirada na obra de J. S. Bach, após o redescobrimiento de sua obra por parte dos compositores românticos do século XIX. Podemos citar o compositor Félix Mendelssohn, que, no final deste século, regeu a obra *Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach. Como afirma Rueb,

O jovem Mendelssohn ousou empreender um grande feito contra o esquecimento de Bach. Seu pai, conhecedor e admirador de Bach, encorajou o filho a resgatar a memória do músico, a trazer para o presente aquele compositor incomparável. A apresentação da *Paixão* foi um divisor de águas. Embora Mendelssohn tenha apresentado uma caricatura da *Paixão Segundo São Mateus*, esta apresentação foi de grande importância para tirar Bach do esquecimento (RUEB, 2001, p. 21).

Ainda, Arcanjo Jr (2007) destaca que, dentre as obras de Berg, percebe-se a presença bachiana no Concerto para violino e Orquestra. Webern, orquestra a *Ricercar da Oferenda Musical*, além de compor o *Quarteto Op. 28*, cuja série baseia-se no motivo de uma série dodecafônica a partir das quatro notas: B – A – C – H (sib – lá – dó – si).

Conforme Griffiths,

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

No Brasil ainda operava o interesse por concertos com repertórios europeus. Em relação à estreia das obras internacionais contemporâneas, um recente levantamento realizado, limitado àquele período, demonstra que a música francesa

era a preferida.⁴ Os mais renomados compositores brasileiros apresentaram, em suas obras, bastante influência francesa e alguns tiveram o privilégio de estudar na França, como Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931), Leopoldo Miguez (1850-1902) e Francisco Braga (1868-1945) e também novos compositores que surgiram e receberam destaque, como Glauco Velasquez (1884-1914), Luciano Gallet (1893-1931) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Para Kiefer,

Ao analisarmos o quadro sinótico elaborado na base do registro de diversos aspectos das composições examinadas, ressalta uma evidência: a profunda e longa influência exercida pela música francesa, seja pós-romântica, seja impressionista (Debussy). Esta influência foi mais poderosa que qualquer outra. [...] As referidas influências deram-se ou foram procuradas por Villa-Lobos, aqui no Brasil, mormente no Rio, pois o compositor nunca saíra do País antes de 1922 (a estada de alguns dias na ilha de Barbados não tem a menor significação) (KIEFER, 1986, p. 34 - 36).

Devido a esse conceito de perduração das tradições românticas e europeias, nas décadas de 1920 e 1930, os modernistas começaram a se preocupar em como a estética da música brasileira estava sendo vista na Europa. Segundo Contier (1992), a busca por uma aceitação à favor do Brasil levou os compositores brasileiros a conceber novas sonoridades, como a utilização de ruídos, gêneros musicais, tais como choro e maxixe. Assim, criou-se uma nova identidade sonora que também se interessou pelas canções populares, tanto na Europa quanto no Brasil. (Contier, 2004). Wisnik (2007) avalia pontualmente sobre estas transformações do mundo moderno,

Com todas as diferenças que nele se abrigam, ou que nele brigam, o período tem como nota cultural dominante a expectativa de um Brasil transformado pelo alto, por intelectuais modernizantes e comprometidos com a orquestração das forças populares e nativas, inclusive e às vezes principalmente naquilo que o país possa conter de arcaico, inconsciente e dissonante. Contentes e descontentes se unem num coro dos contrários que tem como pressuposto comum a cultura e a nação, para as quais se busca muitas vezes uma formulação totalizante, pendendo turbulentamente para a sinfonia e para o carnaval, para a utopia anárquica e para o impulso autoritário (WISNIK, 2007, p. 62).

De acordo com essas modificações de sonoridade, Persichetti ressalva:

⁴ LAGO, 2010, p. 65-7.

Quando o princípio de controle da tonalidade escalar é abandonado, a raiz do cordão, a organização dos doze tons deixa de existir, e a forma e unidade são criadas pelo desenvolvimento melódico e rítmico. Uma ordem básica de tons, todos os doze ou menos, pode ser usado como base unificadora para um trabalho, e os dispositivos formais evoluem da forma básica. Técnica ou composição de doze tons com "doze notas relacionados um com o outro" é principalmente uma prática contra pontal. É essencialmente uma concepção polifônica com alguns pontos em comum com a música pré-tonal da Idade Média. A escrita de doze tons, portanto, é mais naturalmente abordada em um tratado sobre contraponto" (PERSICHETTI, 2016, p. 93).

A partir desse afastamento do sistema tonal, como observa Jardim (2005), Claude Debussy é um dos principais exemplos, mesmo não fazendo música atonal, se despreendeu da tonalidade diatônica (maior-menor), tendo assim uma liberdade harmônica, formal e de desenvolvimento conceitual. A forma em Debussy, o ritmo em Stravinsky e a harmonia de Schoenberg foram os aspectos evidentes do princípio do século XX que influenciaram e ainda influenciam grande parte da criação musical até os dias de hoje. O Nacionalismo, o Neoclassicismo e o Dodecafonismo foram os movimentos estéticos importantes nas primeiras décadas do século, sendo assim, a maioria dos admiráveis músicos expostos nessas décadas participaram de pelo menos duas dessas três tendências e Heitor Villa-Lobos se inclui nesse grupo de músicos. Como grande nacionalista, Villa-Lobos usufruiu, à sua maneira, do folclore do Brasil, sendo um melodista próprio, fez uso das formas musicais clássicas, utilizando-se também do neoclassicismo.

Em relação a este nacionalismo visto nas obras de Villa-Lobos, Wisnik (1983) nos atenta que o músico havia sido musicalmente formado por meio do choro e do samba carioca, relacionando-o, assim, à mesma fonte cultural de onde saiu a música popular urbana de mercado. Villa-Lobos foi um artista que almejava a elevação artístico musical do povo brasileiro por meio da educação, sendo pioneiro a trazer o estudo de música nas escolas. Assumindo, em 1932, o cargo de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) do Ministério da Educação do governo de Getúlio Vargas, momento no qual o compositor começou, evidentemente, a desenvolver sua proposta político-pedagógica por meio de concertos e projetos educacionais, como foi o caso de idealizar e liderar a implantação do projeto do *Canto Orfeônico*, que tinha como principal objetivo auxiliar o desenvolvimento cultural educativo da criança e produzir adultos musicalmente alfabetizados. Nesse projeto, estavam incluídas, entre outras informações, aulas de

regência, orientação prática, análise harmônica, teoria aplicada, solfejo e ditado rítmico, técnica vocal e fisiologia da voz, etnografia e folclore brasileiro. Além disso, ele também elaborou o *Guia Prático* nos anos 1930, que se constituiu de músicas folclóricas ou populares de inspirações folclóricas.

Deste modo, Villa-Lobos se tornou, gradativamente, um dos maiores exemplos do modernismo brasileiro, sendo o único compositor a participar da Semana da Arte Moderna de 1922, com peças dissonantes, seguidas por uma sequência harmônica e utilização de novas combinações instrumentais, como é o caso do *Quarteto Simbólico* (1921), escrito para flauta, saxofone, celesta e harpa, com um coro oculto de vozes femininas. Há também *Três Danças Africanas* (1914-1916), em que misturou ritmos sincopados brasileiros com a escala debussysta de tons inteiros. Como constata Guérios (2003, p.121), ele não foi chamado para participar da Semana de Arte Moderna por ser um músico nacionalista apenas, mas sim, porque era considerado músico “de vanguarda” que se adequava ao projeto de se “colocar a arte brasileira em compasso com a arte das grandes metrópoles mundiais”.

Após a Semana da Arte Moderna em fevereiro de 1922, Heitor Villa-Lobos expandiu suas obras com sonoridades instrumentais, agregando polifonia a elas, além de novas texturas rítmicas, as quais eram muito utilizadas na música popular brasileira. A partir deste momento, Villa-Lobos se destacou, realizando uma discussão entre a música popular e o repertório da vanguarda europeia, gerando, assim, uma nova sonoridade representativa do Brasil.

Em 1923, Villa-Lobos realizou sua primeira viagem a Paris, com o intuito não só de apresentar a sua música, mas também de organizar e tocar música brasileira.⁵ Lá ele ficou deslumbrado com a peça de Stravinsky, *A Sagração da Primavera*, associando-a na sua série dos *Choros* e *A Floresta do Amazonas*, trazendo simultaneidade com a música primitiva e selvagem composta por Stravinsky. Em 1924, Stravinsky compôs o *Concerto para Piano e Instrumentos de Sopro*, iniciando sua era neoclássica e, assim como muitos compositores da época, também se inspirou no contraponto, comum nas peças de J. S. Bach. Estas formas composicionais neoclássicas também influenciaram na forma como Villa-Lobos compôs sua série das *Bachianas Brasileiras*.⁶ Em 1927, o compositor voltou a Paris,

⁵ Peppercorn, 1985.

⁶ Pupia apud Guérios, 2017.

com o propósito de conquistar espaço na Europa com a música brasileira, apresentando sua série de *Choros nº 2, nº 3, nº 4, nº 7, nº 8 e nº 10, Rudepoema* na versão de piano solo, *Nonetto*, entre outras (Pupia 2017). Foi nessa segunda viagem que Heitor Villa-Lobos obteve o resultado desejado em promover a música nacional brasileira.

Assim que retornou para o Brasil, em maio de 1930, Villa-Lobos começou a escrever a série das Bachianas Brasileiras. Aproximando-se do interventor de São Paulo, o coronel João Alberto Lins de Barros em um concerto realizado na cidade, em 1930, Villa-Lobos conseguiu patrocínio para viajar pelo interior do Brasil com a chamada *Excursão Artística*. A excursão passou por cidades como Piracicaba, Jaú, Pirajuy e Batatais. De acordo com Guérios (2003), a *Excursão Artística* favoreceu a divulgação de suas obras, percorrendo 54 cidades entre janeiro e abril de 1931, sendo formada, em diferentes momentos, por Villa-Lobos (tocando violoncelo), Lucília Villa-Lobos, Souza Lima, Guiomar Novaes, Antonieta Rudge Muler, a cantora Nair Duarte Nunes e o violinista belga Murice Raskin. Estes concertos contavam com o repertório “clássico-romântico” como Chopin, Tchaikovsky, Mozart, dentre outros, além de peças do próprio Villa-Lobos.

Em 1948, o autor fez a seguinte ponderação sobre o panorama musical no Brasil e sua posição no cenário mundial:

Honro-me de ser um artista feito exclusivamente no Brasil, onde estudei e onde me fiz, não tendo mesmo nem sequer me aperfeiçoado no estrangeiro, como é hábito entre nós. Por isso, os sucessos, ou melhor, as vitórias que porventura tenho conseguido, são sucessos do Brasil, vitórias integralmente nossas, que me dão mais e mais força para apontar os erros comuns em nossa terra.

Sei perfeitamente que não gostarão, mas devo dizer que a posição do Brasil no cenário musical do mundo poderia ser bem melhor. Efetivamente, mais do que outros povos que estão à nossa frente nesse terreno, temos um grande senso criador, uma imaginação artística prodigiosamente fértil. E entretanto, nossa posição é bem inferior à de outros países cujas músicas não têm as qualidades da nossa. É bem verdade que ainda temos muito o que aprender. O ideal seria se pudéssemos importar alguns mestres-executantes estrangeiros, possuidores da mais moderna técnica instrumental – porém muito bem escolhidas, é claro! – para que aqui viessem transmitir à nossa gente os seus conhecimentos e a sua técnica. Tenho para mim que o que falta é estudo, técnica, competência e meio ambiente (VILLA-LOBOS, 1969, p. 111).

Lorenzo Fernandes escreveu, em abril de 1946, um artigo para o *Boletim Latino Americano de Música* com o título “A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira”, no qual ele discorre sobre os principais músicos que surgiram naquele momento, como foi o caso de Alberto Nepomuceno, cuja evolução histórica foi similar a outros autores. Ele teve influência inicialmente alemã, mas nos anos seguintes conseguiu contrapô-la intimamente com o caráter brasileiro em suas músicas. Ademais, Lorenzo Fernandes comparou a evolução dos compositores brasileiros com os compositores alemães, dando exemplo de Bach, Beethoven e Wagner, mas enfatiza que foi Villa-Lobos quem rompeu com as normas harmônicas tradicionais, trazendo assim, soluções novas e favoráveis para a música brasileira.

Paulo de Tarso Salles (2009) se inspirou no método de Wallace Berry (1987), instigando a ideia de que Villa-Lobos apresentou três diferentes fases de texturas composicionais. A primeira fase inicial é adotada no modelo baseado por Vincent d’Indy⁷, relacionando elementos que giram em torno da funcionalidade tonal. Salles (2009, p. 70) ainda menciona que, nesta fase, as obras de Villa-Lobos possuem uma polifonia simples além de ter uma movimentação homofônica.

Na segunda fase, datada entre 1918 e 1929, Salles cita que Villa-Lobos passou a utilizar uma instrumentação não tradicional. Ao escutarmos suas músicas, percebemos uma variedade de instrumentos de percussão, fazendo aproximações metafóricas de animais, natureza, floresta, entre outras. Nesse período também há certa correspondência com as dualidades estéticas do barroco, a alternância de ambivalências como longo-breve, rápido-lento, denso-rarefeito, tutti-solo, um pouco à maneira como encontramos nas músicas de Vivaldi.

A terceira fase é datada entre 1930 e 1948, marcada pelo neoclassicismo e pelo envolvimento com a educação musical. Para Salles (2009), essa fase também se caracteriza por ter utilização de ressonâncias e mudanças de timbres que eram características marcantes nas obras de Stravinsky e Varèse e, assim como na segunda fase, a terceira também deu grande destaque ao folclore e aos sons da natureza.

Para Jardim (2005), além das diferentes formas estilísticas, estruturas rítmicas e harmônicas, a polifonia contrapontística se tornou uma ferramenta composicional

⁷ Possivelmente extraídos de seu livro *Cours de composition musicale*.

marcante nas obras de Heitor Villa-Lobos, sendo um diferencial na produção contemporânea mundial, como é o caso das Bachianas Brasileiras.

3 INTERTEXTUALIDADE

O termo intertextualidade surgiu na língua portuguesa, no campo da literatura, na década de 1920, sob a influência dos teóricos Iuri Tynianov⁸ (1894 -1943) e Mikhail Bakhtin⁹ (1895 - 1975). A partir deles, Júlia Kristeva¹⁰ desenvolveu e direcionou esse campo de dialogismo intertextual em seu trabalho *Introdução à semiótica*, realizado em 1969, utilizando um termo proporcionado por Bakhtin em seu trabalho *Problemas da obra de Dostoiévski* de 1928. Por meio dele, conseguimos compreender o conceito das relações textuais em que o texto posterior assume maior importância do que seu predecessor - no seu sentido social, individual, estético e literário. Desta forma, o autor traz um tema relevante em sua obra que é a preferência do diálogo, podendo ocorrer no cotidiano, nos textos e nos discursos mais elaborados, nas obras literárias, fazendo parte da vida de cada indivíduo.

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas), é pleno das palavras dos outros, de um grau vário de perceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos (BAKHTIN, 2010, p. 294-295).

Júlia Kristeva prosseguiu no pensamento de Bakhtin, recontextualizando os textos dele, tratando-os não como um sistema fechado, mas, sim, como uma entidade representativa de várias esferas de conhecimento, adotando o conceito de que a linguagem poética é uma infinidade de combinações e ligações. Esta perspectiva é reforçada por Bloom¹¹, ao afirmar que a intertextualidade cresce constantemente, na

⁸ Escritor, crítico literário e membro do formalismo russo que na década de 1910-1920 propôs novos conceitos de história literária e novas técnicas de leitura do texto poético e da prosa. O formalismo russo é o berço do estruturalismo, que se configura nos anos 50 e 60, sobretudo na França (SANT'ANNA, 2003, p. 92).

⁹ Filósofo russo e teórico de artes da cultura europeia, considerado um dos maiores estudiosos da linguagem humana abrangendo áreas como: crítica da religião, estruturalismo, semiótica e marxismo. Foi o criador do conceito de polifonia referente a obras literárias românticas. É considerado um dos líderes do "Círculo de Bakhtin" – grupo formado por intelectuais na Rússia.

¹⁰ Búlgara que vive na França desde os anos 60 se tornando uma das representantes do estruturalismo (corrente de pensamento que apreende a realidade social como um conjunto formal de relações). É professora e seus trabalhos abordam intertextualidade, semiótica, teoria e crítica literária, psicanálise e análise política e cultural da sociedade (MANFRINATO, 2013, p. 20).

¹¹ Harold Bloom (1930-2019) foi um professor e crítico literário estadunidense, foi autor de diversas teorias controversas sobre a influência literária, defendeu a arte pela arte, além de ter sido opositor a visões marxistas, historicistas, pós-modernas, entre outras.

medida em que aparece em trabalhos posteriores, fazendo destes trabalhos intrinsecamente intertextuais.

Quando dizemos que o significado de um poema só pode ser outro poema, talvez queiramos dizer uma gama de poemas: O poema ou poemas precursores. O poema que escrevemos como nossa leitura. Um poema rival, filho ou neto do mesmo precursor. Um poema que jamais chegou a ser escrito — quer dizer — o poema que devia ter sido escrito pelo poeta em questão. Um poema compósito, composto de alguma combinação destes (BLOOM, 2002, p. 143).

De acordo com Christofe (1966), a diferença dos estudos entre Bakhtin e Kristeva é o sujeito: em Bakhtin ele perde sua unidade e tem sua figura desconstruída e, em Kristeva, ele simplesmente desaparece:

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

Nesta mesma linha de raciocínio, Sant’Anna (2003) expõe sua ideia de intertextualidade da seguinte forma: paródia, estilização, paráfrase e apropriação. De acordo com suas devidas definições expostas por Escudeiro (2012), associei-as em uma tabela:

TABELA 1 – INTERTEXTUALIDADE NA CONCEPÇÃO DE SANT’ANNA (2003) E SUAS SEGUINTE DEFINIÇÕES POR ESCUDEIRO (2012)

| |
|---|
| Apropriação: modo de manipular textos alheios em um contexto diferente, como uma colagem ou montagem; |
| Paródia: inverte o sentido do objeto parodiado, seja pelo desvio ou diferença em relação ao texto original; |
| Estilização: segue a mesma direção do texto original, mantendo uma relação paradigmática, mas recebe um tratamento particular, pessoal do discurso, o que lhe configura uma “certa” diferenciação; |
| Paráfrase: o texto segundo é resultado de acréscimos superficiais em relação ao primeiro e sua vigência se dá por pequenas alterações. A semelhança aqui é predominante, embora se reconheça que este já não é mais o mesmo texto de origem. |

FONTE: A autora (2020)

Já para Fiorin, as categorias intertextuais podem ser a citação, a alusão e a estilização, como resume Zani (2003):

A citação firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente. Por sua vez, a alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a idéia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral. Por fim, a estilização é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo (ZANI, 2003, p. 123).

Compreendemos, então, que a intertextualidade ocorre quando um texto deriva de uma relação por outro texto que o toma como modelo ou ponto de partida, trazendo referências a esses intertextos que podem ser a respeito do conteúdo, da forma ou do estilo (conteúdo sendo uma palavra genérica servindo para diversos campos de estudo). Na área da música, Lucia Barrenechea e Lucas Barbosa trouxeram este termo para se referirem ao processo criativo associado ao estudo histórico das técnicas composicionais de compositores antepassados. Ou seja, criações musicais intertextuais trazem consigo elementos musicais característicos do repertório referencial de seus criadores. Eles propuseram um modelo de análise que explora os conceitos de intertextualidade musical, sendo elas: 1) motívica; 2) extrática; 3) idiomática; 4) parafrásia; 5) estilística; 6) paródica. Na tabela abaixo, observa-se cada conceito e suas especificações alegadas por Escudeiro (2012).

TABELA 2 – CONCEITOS DE INTERTEXTUALIDADE MUSICAL

| |
|---|
| 1. Motívica ou Entidades orgânicas elementares: intertextualidade em que um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou o seu efeito sonoro. |
| 2. Extrato: intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado. |
| 3. Idiomática: intertextualidade em que será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento. |
| 4. Paráfrase: citação reelaborada livremente, em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado. |
| 5. Estilo: entre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, neste estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e às técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que em uma obra o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e as técnicas compositivas na elaboração do discurso musical. |
| 6. Paródia: intertextualidade em que há recriação, subversão. A paródia será considerada quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer. |

FONTE: (ESCUDEIRO, 2012. p. 45).

Esta perspectiva se baseia no trabalho de Strauss (1990), que afirma que em muitas composições do século XX a manifestação de textos antigos junto dos novos causa uma relação de reinterpretação dos compositores com seus predecessores. Tais aspectos de reinterpretação são apresentados por Strauss (1990, p.17) como elementos estilísticos e sonoros que eram usados como estratégia pelos compositores da primeira metade do século XX, são eles: *motivização, generalização, marginalização, compressão, fragmentação, neutralização e simetrização*. Como vemos no quadro a seguir:

TABELA 3 – ELEMENTOS ESTILÍSTICOS E SONOROS USADOS PELOS COMPOSITORES DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX SEGUNDO STRAUSS

| | |
|----------------|--|
| Motivização | O conteúdo do motivo precedente é radicalmente intensificado. |
| Generalização | Um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto desordenado de classes de alturas, do qual é um membro. Esse conjunto é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal. |
| Marginalização | Os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônicas e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho. |
| Centralização | Os elementos periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como área de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho. |
| Compressão | Os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidos em algo sincrônico no novo trabalho. |
| Fragmentação | Os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho. |
| Neutralização | Os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima de dominante) são desnudados de suas funções usuais, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão posterior é bloqueada. |
| Simetrização | Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objeto (forma sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrograda-simetricamente, e são assim imobilizadas. |

FONTE: (STRAUS apud LIMA; PITOMBEIRA, 2011, ESCUDEIRO, 2012. p. 45).

Portanto, dentro de um panorama musical, os intertextos constituem os motivos e frases nos âmbitos rítmicos, melódicos e harmônicos. Como afirma Jenny (1979),

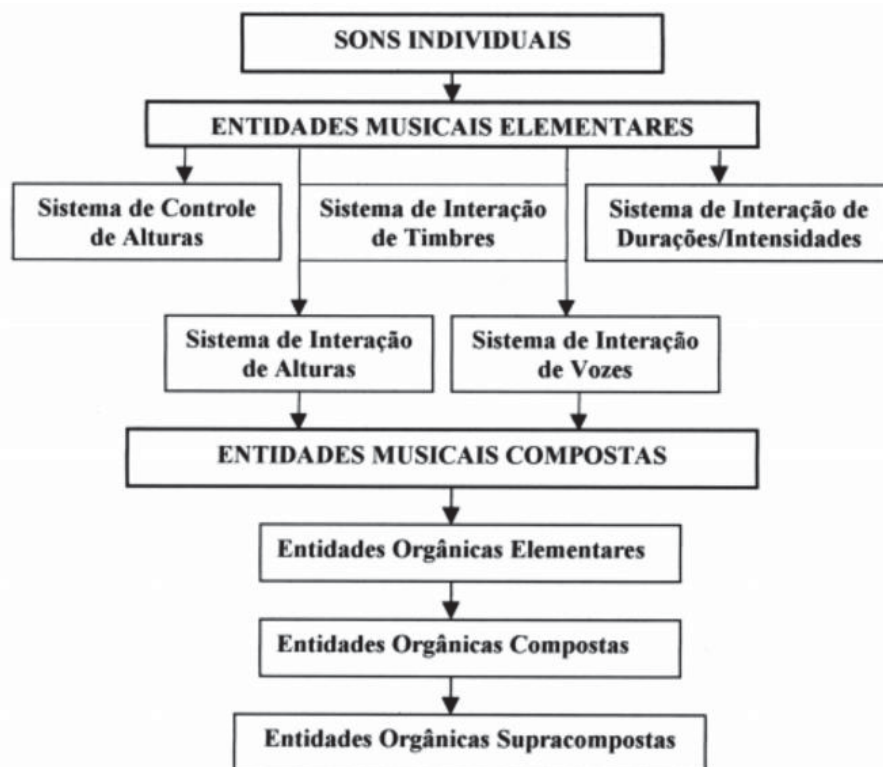
A intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detêm o comando do sentido [...] O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto [...] a Intertextualidade fala uma língua cujo vocábulo é a soma dos textos existentes (JENNY, 1979, p. 22).

Bruno Kiefer (1990) nos assegura que o mais importante na constituição da música, em especial no âmbito sonoro, é ter o conhecimento necessário das formas musicais, pois, assim, reforça uma maior compreensão e coerência do texto musical. Em concordância com essa tese, Barbosa e Barrenechea também defendem a necessidade de haver uma estrutura formal para ordenar as suas associações com o seu discurso musical. Sendo assim, devido a esse esquema estrutural, as entidades musicais elementares comunicam entre os princípios de construção formal, propiciando o surgimento de novos textos. Em consonância, Jan LaRue¹² afirma que, a partir de um texto musical, vão surgindo elementos de pequena e média dimensão classificados como *entidades musicais compostas*. Por serem resultados de

¹² Jan LaRue (1918 – 2004) foi um musicólogo e professor na New York University.

entidades musicais elementares, Barbosa e Barrenechea¹³ as denominam de *entidades orgânicas*, como podemos observar no seguinte gráfico, feito por eles mesmos.

TABELA 4 – ENTIDADES MUSICAIS ELEMENTARES E COMPOSTAS



FONTE: (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003. p. 132).

Schurmann (1990) traz sua opinião a respeito da intertextualidade como ferramenta analítica:

Na estrutura dos atos comunicativos... sempre é possível na sua análise teórica, a partir dos elementos sensoriais primários dos quais essas estruturas se compõem. É verdade que este ponto de partida pode não ser o mais adequado, uma vez que representa um processo analítico que tende a atomizar as estruturas... em lugar de considera-las como um todo vivo. Não há dúvida, entretanto, de que a abordagem de tais elementos primários muitas vezes é capaz de esclarecer elementos teóricos importantes (Schurmann 1990, p. 40).

De fato, a análise deve variar segundo a peça a que se refere e de acordo com

¹³ Que se baseiam em Harold Bloom, Joseph Straus (1990), Kevin Korsyn (1991) e Charles Rosen (1980).

o seu próprio caráter. Diante desta ideia, LaRue (1990) ressalta a importância de compreendermos a continuação, as funções e inter-relações dos elementos constitutivos da música, de modo que possamos identificar os aspectos importantes de cada peça em relação ao compositor e do estilo do compositor em relação ao seu contexto histórico, para que se possam obter interpretações significativas da obra. Acrescentando, para Nicholas Cook (1987), a análise musical não é apenas uma disciplina individual, mas uma parte do todo, chamado musicologia. É uma atividade intelectual única por ser uma arte criativa e performática, com a inspiração do compositor, com a intuição, a estética, a reação crítica do ouvinte e com a reação interpretativa instintiva da performance. Seus aspectos relativos intelectual e não-intelectual são criativos, positivamente complementares.

Desta forma, a produção de novos textos musicais pode ser obtida tanto a partir do uso literal de intertextos como no uso de versões modificadas desses intertextos, através de uma série de procedimentos racionais, podendo confinar um texto a seu próprio tempo e estudar uma intertextualidade trans-histórica. Klein (2005) afirma que os intertextos podem pertencer a um estilo ou a um cânone e cita que nós somos quem escolhemos estar atentos ou não para perceber a intertextualidade causada livremente nos textos através do tempo.

4 BACHIANAS BRASILEIRAS

Como já foi discutido no capítulo anterior, a música na década de 1920 passou por diversas transformações. Villa-Lobos, com os *Choros*, apresentou ao público uma composição revolucionária, com uma instrumentação tipicamente nacional, usufruindo de instrumentos como violão, reco-reco, cuíca e tam-tam, enquanto as *Bachianas Brasileiras* apresentavam uma instrumentação própria da tradição musical romântica com influência de J.S. Bach, causando assim uma imagem de “retrocesso” por meio de outros autores em sua trajetória musical, como foi o caso de Mário de Andrade, que comentou a respeito deste “retrocesso” de Villa-Lobos:

Com a Revolução de 30, a vida do compositor se transforma por completo e isto lhe afeta a obra e a psicologia. Villa-Lobos se torna um artista condutório, anexado aos poderes públicos, bem pago, não mais exatamente brasileiro, mas nacionalista. E enfim empregado público. Isto faz lhe baixar de golpe a produção que se torna de muitas caras, conforme os ventos sopram. Os ventos da inspiração urbana. Há, porém, dentro dessa barafunda mixórdiosa, uma obra pública de enorme interesse e que representa sempre uma grandeza. É a coleção de pecinhas educativas editadas pela municipalidade do Distrito Federal. Durante vários anos, raro o compositor apresenta uma obra nova de criação livre. Tudo são obras didáticas e remanipulação por vezes das mais abusivas como o afresco sinfônico da “Descoberta do Brasil” que é de 36-37. Mas enfim Villa-Lobos se fixa em Bach como uma solução talvez um pouco desesperada, e volta a produzir livremente. É o novo ponto culminante, das “Bachianas” em principal, sem mais aquela plenitude e mestria irretorquível da fase brasileira, mas sempre apresentando obras de muito interesse e algumas de grande valor. Villa é o grande compositor brasileiro. Si é uma pena que, com a sua personalidade a que não se pode dar confiança, ele não tenha revestido sua obra daquela autoridade que a tornasse uma lição nacional e um valor ético, não há dúvida que ele já produziu algumas obras que estão entre as mais altas e significativas da música contemporânea (ANDRADE, 1998, p. 173).

Bernstein (1998), afirma que a música antiga de Bach, representada pelas *Bachianas Brasileiras*, deve ser vista como elemento integrante do projeto político educacional no qual o compositor estava inserido em uma cultura política nacionalista. A escolha de representar Bach foi uma das formas que Villa-Lobos encontrou para desenvolver uma leitura contextualizada de Bach, desenvolvendo ainda mais a valorização de nacionalismo e patriotismo, auxiliando assim no seu projeto cívico-pedagógico.

Deste modo, Guérios (2009) também assegura a concepção de que Villa-Lobos buscava por símbolos que representassem a cultura nacional na segunda fase do modernismo no Brasil, já que, na primeira fase, esta concepção “romântica” foi

rejeitada. Pupia (2017) nos atenta que essas informações são essenciais para entendermos as escolhas estéticas de Villa-Lobos feitas nas composições das *Bachianas Brasileiras*. As características composicionais de J.S. Bach, por exemplo, apareciam nas canções do coral infantil, peças para violão-solo, nas falas do próprio ou como parte integrante dos programas de concerto. Segundo ele, as *Bachianas* foram feitas, realmente, para homenagear Bach, “inspiradas no ambiente musical” do compositor germânico, “fonte folclórica universal”, “intermediária de todos os povos”. De acordo com o autor brasileiro, “a música *bachiana*, assim como a música folclórica, vem do infinito astral para se infiltrar na terra, ambas com tendência a universalizar-se”. Para Villa-Lobos,

Tendo Bach pensado em Deus e no universo, através de suas criações musicais oriundas de seu país, deu a mais espiritual das provas de solidariedade humana, pelo que devemos compreender, amar e cultivar a música que vem e vive, direta ou indiretamente da nossa terra e universalizá-la com fé e consciência. (VILLA-LOBOS, 1971, p. 95-129).

Este contexto de universalização é constante nos textos de Heitor Villa-Lobos para se referir a Bach. Arcanjo Jr (2007) afirma que o compositor brasileiro, apesar de nunca ter colocado em ordem a ideia da universalização na cultura musical, trouxe a justificação do trabalho bachiano para um contexto nacionalista brasileiro. Esta defesa pelas obras de Bach exercida por Villa-Lobos foram vistas nas peças das *Bachianas Brasileiras*, sendo perceptível a fusão da época romântica com a música popular brasileira nas décadas de 1930 e 1940, exaltando um movimento modernista nacionalista revelado no Brasil.¹⁴

As *Bachianas Brasileiras* foram compostas entre os anos de 1930 a 1945. Heitor Villa-Lobos estabeleceu uma série de nove suítes: as *Bachianas de nº 1, nº 2 e nº 4* foram compostas em 1930 e as restantes só voltaram a ser compostas em 1938. Cada uma das *Bachianas* é composta de dois, três ou quatro movimentos que se dão em dois nomes: *Bachianas*: referente à suíte barroca, apresentando designações como Prelúdio, Giga, Fuga, Aria, etc. *Brasileiras*: referente às canções e danças do âmbito cultural brasileiro, utilizando designações de gêneros musicais brasileiros como Embolada, Modinha, Quadrilha Caipira e Ponteio. Convém atentar sempre para a duplicidade de denominação, uma vez que, enquanto o primeiro título

¹⁴ Santiago apud Naves, 2001, p. 184.

de cada peça reflete sua forma ou indica sua feição rítmica, o segundo traz conotações expressivas que precisam ser consideradas na execução. Nóbrega (1976) ressalta que este ciclo das *Bachianas* realiza fusão dos processos de criação da música popular brasileira, de acordo com sua melodia, harmonia e contraponto com a atmosfera musical de Bach, não se afirmando apenas das *Bachianas*, mas estendendo também às suas outras obras.

Comparando os *Choros* escritos na década de 20 com as *Bachianas Brasileiras* escritas nas décadas de 30 e 40, Salles (2009) menciona a caracterização das estruturas harmônicas que, diferente dos *Choros*, nas *Bachianas* retorna à tonalidade, provocando alguns aspectos convenientes na poética de Villa-Lobos, desafiando a sua técnica de composição, obtida por contexto sem restrições harmônicas e contrapontísticas, mas cuidando para não ter a tonalidade que soasse como Wagner, Puccini e outras influências que acompanharam sua formação musical. Salles acredita que as *Bachianas* foram uma forma possível de responder a essa tentativa de inquietação.

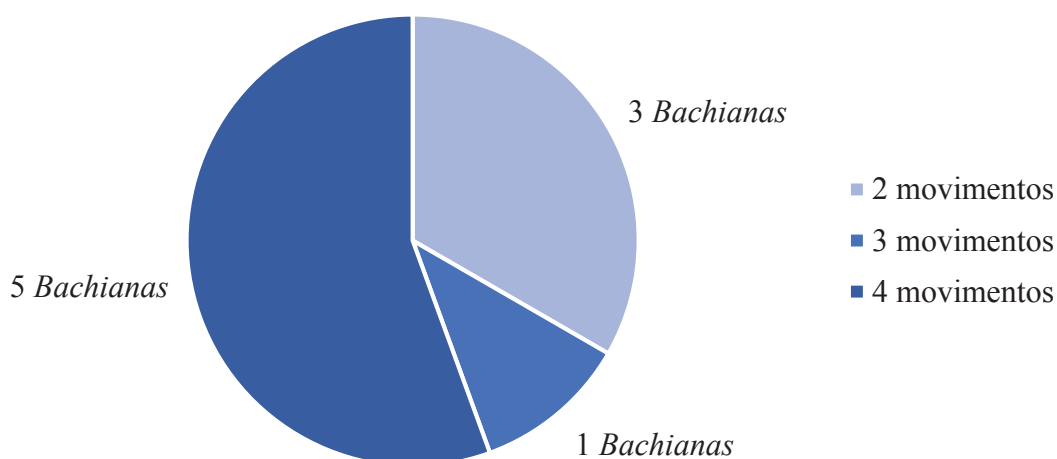
Já Béhague (1994), assinala semelhanças estéticas europeias e brasileiras nas composições dos *Choros* e das *Bachianas*, porém as abordagens estilísticas são diferentes em ambos os ciclos. Se as *Bachianas* representam uma tendência neoclássica ao invés do nacionalismo musical, trata-se apenas de uma questão de evidência seletiva. O etnomusicólogo aponta que estes elementos neoclássicos nas *Bachianas* são mais expostos na textura e nas estruturas formadas por acordes consonantes e a utilização das seções de fuga ou fugato, como um princípio formal, pode ser uma característica neoclássica, apesar de que, mesmo não tendo a ordenação estrutural das fugas europeias, as técnicas imitativas também se encontram em vários gêneros típicos da música popular brasileira.

A estrutura de cada movimento da suíte corresponde ao esquema A-B-A, sendo, geralmente, a seção inicial mais desenvolvida e as outras seções causam a diversificação e ampliação da canção, mas sem alterar, fundamentalmente, o esquema.¹⁵ A harmonia geralmente contém acordes, frequentes notas de passagem e retardos; os movimentos mais rápidos ostentam com maior ênfase a feição brasileira, como a *Introdução* e a *Fuga* da 1ª, a *Dança* e a *Toccata* da 2ª, a *Toccata*

¹⁵ Nóbrega, 1971, p. 19.

da 3ª etc., enquanto os movimentos mais lentos se igualam mais à estética bachiana, como o *Prelúdio* da 1ª, *Prelúdio e Ária* da 3ª e da 4ª, *Prelúdio e Fuga* da 7ª, *Prelúdio, Ária e Fuga* da 8ª etc. As nove *Bachianas* correspondem sete diferentes instrumentações: a 1ª é para uma orquestra de violoncelos, a 2ª para orquestra, a 3ª para piano e orquestra, a 4ª para piano na versão original, sendo mais tarde transcrita também para orquestra, a 5ª para canto e orquestra de violoncelos, a 6ª para flauta e fagote, a 7ª e a 8ª para orquestra e enfim a 9ª composta para orquestra de vozes ou de cordas. A figura 1 abaixo mostra a quantidade de movimentos utilizados em cada *Bachianas*.

FIGURA 1 – QUANTIDADE DE MOVIMENTOS UTILIZADOS EM CADA *BACHIANAS*.



FONTE: A autora (2020).

4.1 BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5

A *Bachiana Brasileira* no. 5 é uma composição conhecida mundialmente, principalmente o primeiro movimento, a *Ária*. Ela possui dois movimentos: *Ária (Cantilena)* que foi composta em 1938 e *Dansa (Martelo)* que foi composta em 1945. A obra foi composta para soprano e orquestra de violoncelos, com o texto de Ruth Valadares Correia, que teve o privilégio de ouvir a estreia da *Ária*, no dia 25 de março de 1939, com regência do próprio Heitor Villa-Lobos. Esta obra foi escrita para voz soprano e uma orquestra de violoncelos e, como no caso da *Bachianas* de número 1, os instrumentos foram distribuídos por quatro seções. Pilger (2012) esclarece como Villa-Lobos contribuiu na inovação de se realizar repertório de concertos para violoncelos:

Villa-Lobos, com sua arte, contribuiu sobremaneira para o repertório do violoncelo e conseguiu captar a atenção de importantes violoncelistas do mundo, como John Barbiroli (1899-1970), Pablo Casals (1876-1973) e Aldo Parisot (n. 1921). Apesar de não haver mais nenhum registro de Villa-Lobos como violoncelista após 1932, pelo menos se apresentando em público, sabe-se que essa experiência o acompanhou por toda a vida. Mas, se por um lado ele deixou de se apresentar ao violoncelo, sua obra continuou sendo influenciada pelo violoncelista que foi sendo possível perceber um interesse maior em compor para o instrumento nos últimos anos de sua vida (PILGER, 2012, p. 1498-1499).

Nóbrega (1971) relata que a *Bachiana Brasileira nº 5*, apesar de ter pequenos recursos técnicos e de timbres no conjunto de violoncelos, foi escrita com o objetivo de remeter à ideia de diferentes instrumentações e não de distribuir o conteúdo musical pelos violoncelos. Sobre o primeiro movimento, *Cantilena*, ele expõe o seguinte:

A ária sobre o ponto-de-vista estético, representa uma espécie de cantilena de característica lírica brasileira. A introdução, de dois compassos em pizzicatos, define claramente o ambiente do ponteio dos violões dos seresteiros. Entra depois uma lânguida melodia neoclássica, pairando sobre um contraponto de pizzicatos, cuja polifonia é apoiada numa marcha lenta de baixos cadenciados, no estilo de Bach (NÓBREGA, 1971, p. 15).

Posteriormente à versão original, o autor concedeu à obra arranjos e transcrições, concebendo uma redução para canto e piano e um arranjo para canto e

violão, este último por solicitação de Olga Prager Coelho e, nos Estados Unidos, Camil van Hulse publicou uma transcrição da mesma obra para solo de órgão.¹⁶

As figuras a seguir discorrem, detalhadamente, as apresentações da obra, sua estreia, instrumentações e gravações.

FIGURA 2 – MOVIMENTOS, ANO, AUTÓGRAFO E DURAÇÃO DA *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5*

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5

(1938/1945)

Ária (Cantilena) (1938, RJ) (Ruth Valadares Correa)

Dança (Martelo) (1945) (Manuel Bandeira)

COPYRIGHT: © 1947, 1948 by AMP e © 1978 by IV (somente para o Brasil)

soprano solista e orq. de vlc

AUTÓGRAFO (MVL): *

- "Ária (Cantilena)" - 33 x 23 - 18 p. **
- "Ária (Cantilena)" - fragmento, s.d. - 34 x 25 - 2 p.
- "Ária (Cantilena)", incompleta - 34 x 25 - 4 p.
- "Ária (Cantilena)" - fragmento, s.d. - 37,5 x 27 - 1 p.

DURAÇÃO: 10'42" (*gravação do Autor*)

- Ária (Cantilena) - 6'18"
- Dança (Martelo) - 4'24"

PUBLICAÇÕES: AMP

FONTE: *Catálogo de Obras* de Heitor Villa-Lobos, Versão 1.0, 2009, página 15. Baseada na edição de 1989, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

FIGURA 3 – EXECUÇÕES PARA VOZ SOPRANO E ORQUESTRA DE VIOLONCELOS DA *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5*.

EXECUÇÕES:

- 1^a 25/3/39, Rio de Janeiro. "Ária". Ruth Valadares Correa, solista; Heitor Villa-Lobos, regente
- 4/5/39, Nova York - World's Fair Hall. "Ária (Cantilena)". Orquestra Filarmônica de Nova York; Bidu Sayão, solista; Walter Burle Marx, regente. [1^a audição nos EUA]
- 31/10/40, Buenos Aires - Teatro Colón. "Ária". Ruth Valadares Correa, solista; Heitor Villa-Lobos, regente. 1^a audição na Argentina
- 1^a 10/10/47, Paris. Integral. Hilda Ohlin, solista
- 18/5/51, Helsinki. Helsingfors Stadsorkester; Lea Pitti, solista; Heitor Villa-Lobos, regente
- 17/1/56, New Orleans. New Orleans Philharmonic-Symphony Orchestra; Heitor Villa-Lobos, regente
- 8/7/57, Nova York - Lewisohn Stadium. Stadium Symphony Orchestra; Bidu Sayão, solista; Aldo Parisot, vlc; Heitor Villa-Lobos, regente
- 11/57, Paris - Théâtre de la Maison Internationale. Concerto em comemoração aos 70 anos do Autor, que contou com sua presença. Eda Pierre, solista; Pierre Chaillé, regente
- 10/12/58, Nova York - Town Hall. The Violoncello Society; Phyllis Curtin, solista; Heitor Villa-Lobos, regente
- 11/7/69, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Balé do Theatro Municipal. Maria Lucia Godoy, solista; Helba Nogueira, coreógrafa.; Mario Tavares, regente. Intitulada "Yara". Em comemoração ao 60^o aniversário do Theatro Municipal
- 1976, Leningrado. "Ária" - Balé de T. Maly; L. Lebedov, coreógrafa

FONTE: *Catálogo de Obras* de Heitor Villa-Lobos, Versão 1.0, 2009, página 15. Baseada na edição de 1989, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

¹⁶ Associated Music Publishers Inc., New York. 1060.

FIGURA 4 – OBSERVAÇÕES PARA VOZ SOPRANO E ORQUESTRA DE VIOLONCELOS DA
BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5.

OBSERVAÇÕES:

- * Existe autógrafo contendo material temático de toda série “Bachianas Brasileiras” - 32 x 23 - 10 p.;
- dedicada a Arminda Neves d'Almeida (Mindinha);
- ** Este autógrafo apresenta letra original de Altamirando de Souza. No entanto, o texto de Ruth Valadares Correa está manuscrito a lápis sobre a versão de Altamirando. Isto se deu porque Villa-Lobos adaptou o texto de “Fim de Arte” daquele poeta, que processou o compositor por apropriação ilegal.
- "Ária (Cantilena)" - adaptação para canto e violão;
- "Ária (Cantilena)" e "Dança (Martelo)" - redução para canto e piano.

FONTE: *Catálogo de Obras* de Heitor Villa-Lobos, Versão 1.0, 2009, página 16. Baseada na edição de 1989, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

FIGURA 5 – MOVIMENTOS, ANO, DURAÇÃO, PUBLICAÇÕES E DURAÇÕES DA *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5* PARA VOZ SOPRANO E PIANO.

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5

Ária (1938, RJ) (Ruth Valadares Correa)
Dança (1945, RJ) (Manuel Bandeira)

soprano e pf

DURAÇÃO: 11'

PUBLICAÇÕES: IV e AMP

COPYRIGHT: © 1947, 1948 by AMP e © 1978 by IV (somente para o Brasil)

EXECUÇÕES:

OBSERVAÇÕES:

- Dedicada a Mindinha;
- escrita originalmente para canto e orquestra de violoncelos;
- adaptação para canto e violão da “Ária (Cantilena)”.

FONTE: *Catálogo de Obras* de Heitor Villa-Lobos, Versão 1.0, 2009, página 16. Baseada na edição de 1989, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

FIGURA 6 – MOVIMENTOS, ANO, DURAÇÃO, PUBLICAÇÕES E DURAÇÕES DA *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5* PARA CANTO E VIOLÃO.

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5 (ÁRIA)

(1947) * (Ruth Valadares Correa)

canto e violão

AUTÓGRAFO (MVL):
vegetal - 32 x 24 - 5 p.

DURAÇÃO: 5'

PUBLICAÇÕES: não publicada

COPYRIGHT: © 1952 by AMP e © 1978 by IV (somente para o Brasil)

EXECUÇÕES:

1ª 2/12/51, Nova York - Town Hall. Olga Prager Coelho, canto e violão *

OBSERVAÇÕES:

- Esta adaptação foi encomendada por Olga Prager Coelho;
- escrita originalmente para canto e orquestra de violoncelos;
- * informações retiradas do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2ª edição.

FONTE: *Catálogo de Obras* de Heitor Villa-Lobos, Versão 1.0, 2009, página 16. Baseada na edição de 1989, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

Além deste catálogo, também é importante lembrarmos que Heitor Villa-Lobos retornou a Paris em 1927, ganhando prestígio internacional, apresentando suas composições em recitais e regendo nas principais capitais europeias. Acompanhado de Lucília Guimarães Villa-Lobos, que interpretou no piano uma boa parte de suas obras apresentadas ao povo parisiense.

5 ÁRIA (CANTILENA)

A Ária é conhecida como uma peça de composição formal independente para uma só voz, com ou sem instrumentação. Era usada em óperas e em cantatas, inicialmente designada para canções e melodias simples, mas, com o passar do tempo, passou a ter mais complexidade, especialmente entre os compositores Mozart, Rossini, Verdi e Wagner. A *ária da capo*, na época Barroca, empregava a forma A-B-A, retornando à primeira seção, também podendo ser chamada de ritornelo. No repertório operístico tradicional, é o momento em que o solista exhibe a sua habilidade cênica musical.¹⁷ Este termo era habitual nos séculos XVII e XVIII para a música instrumental, sendo colocado para dança ou pela sua variação na música vocal; Exemplo disso, foram as *Variações Goldberg*, para cravo, composta por uma ária e trinta variações feitas por J.S. Bach.

O termo Ária se denota conforme o dicionário musical brasileiro de Mário de Andrade:

Qualquer peça instrumental ou vocal, monódica ou acompanhada, na qual a melodia é dominante. O hábito de cantar versos sobre uma melodia conhecida, já comum no séc. XV, se estendeu pelo século seguinte, o que propiciou a evolução da antiga ária monódica, para um tipo de recitativo sustentado por baixo contínuo. No século XVIII, a palavra designa essencialmente um estilo melódico em que se distingue rapidamente o recitativo e vai se tornar um dos elementos mais importantes da ópera, novo gênero que estava nascendo e onde o “bel canto” domina a cena. Várias formas de ária coexistiam, entre as quais se destacou, tornando-se a mais comum no período barroco, a “ária da capo”, presente também na cantata e no oratório. Neste tipo de ária, de forma A-B-A', o cantor deveria ornamentar a repetição de A(A') segundo seu gosto e possibilidades vocais. Tal princípio chegou, algumas vezes, a acarretar certos abusos. A ária geralmente precedida de um recitativo, de estilo mais declamatório que a mesma. No séc. XVIII, a “ária da capo”, por sua forma pouco compatível com a cena dramática, cedeu lugar à cavatina, de forma A-B, que predominou também no século seguinte. Com Verdi e posteriormente Wagner, a ária e o recitativo vão se incorporando de tal maneira ao conjunto da obra, que impossibilitam a sua demarcação. Alguns compositores neoclássicos do séc. XX, no entanto, resgatam a ária tradicional, adaptando-a à contemporaneidade. (DM); A palavra ária aplica-se também às peças instrumentais melódicas, como meio a um conjunto de trechos rápidos (ANDRADE, 1989, p. 27).

Sendo assim, trazendo a Ária da época barroca em que se inseria o compositor alemão do século XVIII para o Brasil do século XIX – XX, a Ária se tornou, para Villa-

¹⁷ Dicionário de termos e expressão da música p. 29.

Lobos, no âmbito da cultura brasileira, *Cantilena*, *Cantiga* ou *Modinha*, dependendo da entonação das músicas em que o autor queria manifestar.

A Ária é cabível para todas estas direções populares, porém com algumas diferenças de focalização das melodias. Por exemplo, a *cantilena* é uma melodia suave e repetitiva, a *cantiga* é uma melodia curta, costuma contar uma história ou poesia cantada e a *modinha* é acompanhada, geralmente, por um texto lírico romântico e sentimental.

De acordo com as pesquisas encontradas, o dicionário musical brasileiro de Mário de Andrade nos explica com clareza o que seria a Cantilena:

Canção curta, de poucos compassos. (DM); Por melodia Sobre o verde oceano, os líbios ventos/Trazem da terra firme as cantilenas/Dos sanguinários, rudes fetichistas! [...] (Varela, Fagundes. “Canto VII”, Obras, v. 3, 1920, p. 196). (DM-MA); No sentido de coisa repetida, monótona, cacete. “Ouvindo todos os dias essa cantilena, resolveu o homem experimentar a sinceridade da esposa (...)” (Gomes, L. Contos populares, s.d., p. 87). (MA); Canção, cantiga, canturina (ANDRADE, 1989, p. 79).

Dudeque (2008) nos ressalva que as *Bachianas Brasileiras* é uma das obras que trazem referências a Bach. Em especial, a *Cantilena* da *Bachianas n° 5* mostra características de maneira notável, pois a sua melodia motívica tem semelhança técnica que é frequentemente analisada na música de Bach. Nóbrega explica com clareza o que seria, no ponto de vista dele, a Ária (Cantilena) de Villa-Lobos, uma melodia suave e fluente, como podemos observar no seguinte trecho tirado de seu livro *Atualidade da Música de Villa-Lobos*:

Villa-Lobos grafou essa melodia numa sucessão caprichosa de compassos alternados. Entretanto, o que à primeira vista parece rebuscamento e preciosismo flui maravilhosamente. Nenhum recurso de impressionar o leitor ou o ouvinte. Estudioso apaixonado da música popular brasileira, soube o mestre captar as tenutas e os “rubati”, as manhas e maciezas com que os intérpretes populares executam seu repertório, com alterações aleatórias de agógica que frequentemente implicam numa revalorização métrica. Por isso mesmo é que, a despeito da irregularidade métrica aparente, a Ária das *Bachianas Brasileiras n. 5* nos soa tão fluente (NÓBREGA, 1969, p. 18).

A Ária (Cantilena) começa em sua tonalidade de lá menor num movimento *Adágio* em 5/4, com os baixos realizando movimentos descendentes e sobre eles os *pizzicatti* dos violoncelos da 4ª a 2ª estante tocando segmentos de escalas em movimento contrário. A partir do terceiro compasso entra a solista vocalizando a melodia em “ah” apoiando na 1ª seção dos violoncelos, já a 2ª seção apresenta curtas

figurações contrapontísticas podendo complementar com a harmonia, assim como a 4ª seção que com uma linha contínua realiza a rítmica se desenvolvendo paralelamente ao canto realizando também um contraponto e, por fim, a 3ª seção fica responsável por prosseguir dando a unidade de tempo e a pulsação.

Na segunda parte, chamada de *Piu Mosso*, inicia-se a seção central, cuja linha melódica é construída sobre os versos de Ruth Valadares Correia, que podemos ver a seguir:

Tarde uma nuvem rósea lenta e transparente.
 Sobre o espaço, sonhadora e bela!
 Surge no infinito a lua docemente,
 Enfeitando a tarde, qual meiga donzela
 Que se apresta e a linda sonhadoramente,
 Em anseios d'alma para ficar bela
 Grita ao céu e a terra toda a Natureza!
 Cala a passada aos seus tristes queixumes
 E reflete o mar toda a Sua riqueza...
 Suave a luz da lua desperta agora
 A cruel saudade que ri e chora!
 Tarde uma nuvem rósea lenta e transparente
 Sobre o espaço, sonhadora e bela!

A diferença fundamental desta seção intermediária em relação à primeira é que ela foi escrita sem nenhuma movimentação das partes, a não ser para sublinhar o canto ou para mudar de harmonia. A parte do canto consiste numa sucessão de patamares horizontais, que descem por graus conjuntos, da dominante à tônica. Sendo o canto puramente declamado, a prosódia verbal se impõe e é claro o enunciado das palavras. Mas o maior interesse do trecho está nas harmonias cromáticas que se realizam numa progressão, através de sucessivas cadências evitadas, até ser resolvida em lá menor, no sexto compasso chamado de *Grandioso*.

Restabelecendo o Tempo I, ocorre a reexposição da primeira seção, mas com um novo elemento tímbrico proporcionado pela voz soprano em *boca chiusa*. Sendo que, para dar maior sonoridade ao canto e assegurar-lhe predomínio dinâmico sobre os violoncelos em pizzicatti, o compositor preferiu que a emissão fosse feita pelo som

entre os dentes, mantendo o timbre característico de boca fechada. Esta reexposição, tal como a repetição feita pelo violoncelo solista na primeira parte, é amputada do período que vai do nº 1 ao nº 2, concluindo em lá uníssono.

5.1 ANÁLISE MOTÍVICA

A melodia da Cantilena exerce uma função definida, causando fluência constante, como podemos observar no exemplo abaixo e junto da melodia temos as frases expostas por ligaduras feitas pelo próprio Heitor Villa-Lobos.

FIGURA 7 – MELODIA DA CANTILENA COM SUAS FRASES. COMPASSOS 1-7.

The image shows a musical score for the Cantilena melody, measures 1-7. The score is written in treble clef and consists of three staves. The first staff is in 3/4 time and contains measures 1 and 2. The second staff is in 3/8 time and contains measures 3, 4, and 5. The third staff is in 4/4 time and contains measures 6 and 7. The melody is divided into five phrases, each indicated by a red bracket and labeled 'frase 1' through 'frase 5'. The phrases are: frase 1 (measures 1-2), frase 2 (measures 3-4), frase 3 (measures 5-6), frase 4 (measures 7-8), and frase 5 (measures 9-10).

FONTE: Adaptado pela autora. (DUDEQUE, 2008. p. 143).

No tocante aos motivos utilizados na peça, no terceiro compasso observamos o motivo rítmico-melódico *a*, que consiste de um salto de terça ascendente. Em seguida, encontramos uma bordadura simples descendente Ré-Dó-Ré. No final do quarto compasso, temos um motivo escalar *b*, (Fá, Mi, Ré) em colcheias, que termina em uma nota com ligadura a uma mínima pontuada. Do final do quarto compasso até o quinto, temos o motivo *c*, que também é uma bordadura Dó-Si-Dó que vai para o Lá. Podemos ver estes motivos na Figura 8.

FIGURA 8 – MELODIA DA CANTILENA COM SEUS MOTIVOS. COMPASSOS 1-3.



FONTE: A autora (2020)

A partir desses motivos, são construídas variações deles mesmos. O motivo *a* e sua derivação é a ligadura de uma figura longa, podendo ser a semibreve ou a mínima, indo para figuras curtas como a colcheia, ambas realizando salto ascendente de uma terça maior. No motivo *b* temos as notas Fá-Mi-Ré subindo e na sua derivação encontramos as mesmas notas descendo e com sustenido no Fá e bemol no Mi, finalizando uma escala menor harmônica. O motivo *c* são semicolcheias que se direcionam para uma mínima e semínima pontuada, o motivo *c* reduzido também tem o mesmo propósito, mas ao invés de serem semicolcheias, são fusas que fazem uma ligadura em direção a uma semínima e semicolcheia. Estes motivos rítmicos citados acima são repetidos várias vezes durante a obra e dessas variações surgem outras variações e assim por diante. Podemos reconhecer a peça só de a ouvirmos tocar, sendo fácil de recordar, pois, mesmo com pequenas modificações melódicas, a harmonia é a mesma.

FIGURA 9 – MOTIVO A E SUA DERIVAÇÃO DA MELODIA. COMPASSOS 1,3.



FONTE: A autora (2020)

FIGURA 10 – MOTIVO B E SUA DERIVAÇÃO DA MELODIA. COMPASSOS 2,4.



FONTE: A autora (2020)

FIGURA 11 – MOTIVO C E SUA DERIVAÇÃO DA MELODIA. COMPASSOS 15-16, 18-19.



FONTE: A autora (2020)

FIGURA 12 – MOTIVO C REDUZIDO. COMPASSOS 14, 17.



FONTE: A autora (2020)

No compasso 9, há um motivo de bordadura dupla com uma nota de passagem na melodia do violoncelo I (Réb-Mi-Fá-Mi-Ré-Dó-Si). A mesma passagem feita na melodia do violoncelo, vista no compasso 9, repete-se harmonicamente no final do compasso 10 na melodia da voz soprano (Lá-Sib-Lá-Sol-Fá-Mi-Fá).

FIGURA 13 – PARTE A MELODIA DO VIOLONCELO I. COMPASSO 9.



FONTE: A autora (2020)

FIGURA 14 – PARTE A MELODIA DA VOZ SOPRANO. COMPASSOS 9, 10.



FONTE: A autora (2020)

No compasso 14, temos o motivo no começo da frase nova (Lá-Si-Dó#) e uma variação do mesmo motivo rítmico com uma progressão deceptiva, finalizando numa cadência perfeita no iv grau em Ré menor.

FIGURA 15 – PARTE A MOTIVO DA FRASE NOVA NA VOZ SOPRANO. COMPASSOS 14, 15.



FONTE: A autora (2020)

A partir do compasso 35 começa a parte B e encontramos o motivo rítmico de tercina com duas colcheias em movimento de segunda descendente. Depois, no final do compasso 37, temos quatro semicolcheias repetindo a mesma nota com duas colcheias também segundas descendentes, até o começo do compasso 40.

FIGURA 16 – PARTE B MOTIVO RÍTMICO NA TERCINA NA VOZ SOPRANO. COMPASSOS 35-37.

FONTE: A autora (2020)

No compasso 40, a colcheia ligada por uma semicolcheia se ligam por segundas menores descendentes (Si-Lá#); (Ré-Dó#) e, no compasso 41, por uma terça ascendente (Mi-Sol).

FIGURA 17 – PARTE B MOTIVO RÍTMICO NA VOZ SOPRANO. COMPASSOS 40-41.

FONTE: A autora (2020)

Percebemos que, no compasso 42, os violoncelos V e VI fazem um motivo polirrítmico representado por oitavas pelas seguintes notas (Sol#, Fá, Mi, Ré#, Réb, Dó, Sib, Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó) assim como na voz soprano com as tercinas (Sol, Fá, Mi), juntamente com os violoncelos III e IV (Sol, Lá, Si).

FIGURA 18 – PARTE B MOTIVO POLIRÍTMICO. COMPASSO 42.

43 *Grandioso a tempo* *f* *rall.*

S. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Ca-la_a pas - sa - ra - da aos seus tris-tes quei -

V.1 *ff*

V.2 *ff*

V.3 *ff*

V.4 *ff*

V.5 *ff*

V.6 *ff*

V.7 *ff*

V.8 *ff*

FONTE: Partitura da *Cantilena das Bachianas Brasileiras nº 5*. Disponível em: http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/58/IMSLP625841-PMLP80958-Bachianas-Brasileiras_-5_-_Cantilena.pdf. Acesso em 29 de julho de 2020. Marcação da autora.

5.2 ANÁLISE HARMÔNICA

A peça está em forma ternária, sendo A-B-A', com tonalidade de lá menor. Na primeira seção da obra, assim como a melodia, a harmonia também é contínua, contribuindo assim para o seguimento das frases através de acordes dominantes. Estes acordes antecipam a harmonia no término da frase para o início de outra frase. A harmonia, então, fica em uníssono, começando na tônica Lá menor, passando para Ré maior, Sol menor, Fá maior e Ré menor. Percebemos isso no sétimo compasso, que abre com uma cadência em Ré, mas a escala está em Sol menor, caminha até chegar ao oitavo compasso, terminando em uma cadência perfeita em Sol menor. O exemplo abaixo é dos violoncelos V e VI.

FIGURA 19 – PARTE A HARMONIA UNÍSSONA DA CADÊNCIA NOS VIOLONCELO V E VI. COMPASSO 7.



FONTE: A autora (2020)

A partir do compasso 14, acontece uma variação descendente, finalizando numa cadência perfeita no iv grau em Ré menor e realizando uma progressão harmônica com o círculo de quintas através do acompanhamento na 5ª, 6ª, 7ª e 8ª estante de violoncelos.

FIGURA 20 – PARTE A PROGRESSÃO HARMÔNICA NOS VIOLONCELO V, VI, VII, VIII. COMPASSOS 14-16.

PAC sobre o iv *V* *I* *IV* *V* *V/vi* *vi/i* *ii/iv*

FONTE: A autora (2020)

No compasso 20, começa a transição e termina no compasso 22. Durante toda a ponte, acontece um movimento cromático e polifônico. Novamente, temos a exposição da parte A e percebemos a polifonia bastante presente entre a melodia e o baixo, a qual é caracterizada pelo desencontro do ataque das notas. Esta polifonia a duas vozes que não é imitativa é denominada por Margaret Bent (1999) de contraponto diádico.¹⁸ O compasso 33 está no quinto grau para que o compasso 34 possa resultar na cadência do primeiro grau para então, no final do compasso 34, dar início à parte B (Piu Mosso) apresentando o texto de Ruth Valadares Corrêa. Salles (2011) faz uma importante observação sobre o equilíbrio simétrico usado por Villa-Lobos em diversas de suas obras, o que muito se enquadra na *Bachianas de nº 5*, principalmente nesta parte B.

A criação de unidades harmônicas simétricas - da forma como as empregou Villa-Lobos - em estruturas melódicas, ostinati, progressões de acordes ou em frases de prolongamento muitas vezes tem por finalidade a reiteração de elementos intervalares que conferem unidade harmônica, um ponto de partida estável, a partir do qual são combinados alguns outros elementos díspares. Assim, uma vez definido um "sistema" estável de sons, o compositor passa a sistematicamente decompor essa estabilidade, ora acrescentando outras estruturas superpostas, ora recortando elementos que desestabilizam e estabelecem movimento, dinamismo e tensão (SALLES, 2011, p. 52).

Percebemos o forte contraste em relação à seção A exatamente por causa da presença do texto na seção B, o qual é exposto em forma recitativa se dividindo em três períodos, como propõe Kreutz (2017): o primeiro período transcorre entre os compassos 34 e 42, sua harmonia tem o início na tônica lá menor, em seguida o IV grau em Ré, depois para o V grau em Dó, vi grau em Fá menor, em direção ao ii grau, que culmina numa cadência de dominante em Dó. O segundo período, chamado de *Grandioso*, transcorre entre os compassos 43 e 46, terminando numa cadência perfeita VI-V-i. Dudeque (2008) nos faz refletir que essas passagens harmônicas acontecem devido à antecipação da harmonia dominante, que inicia na próxima frase, alcançando esse fluxo de melodia e nos oferece o seguinte exemplo: se a frase tem como a nota inicial Dó, logo é harmonizada com a tônica (i) de Lá menor, em seguida,

¹⁸ Margaret Bent é uma musicóloga inglesa relevante em música antiga que estabeleceu o termo contraponto diádico para representar melhor o processo composicional nos séculos XIV, XV e XVI. As obras nessa época eram compostas levando em consideração a relação do tenor com o *cantus* e essa forma de interação se dava principalmente a duas vozes, uma contra a outra, sendo todas modificadas (BENT, 1998, p. 33-34).

a dominante de Ré menor (ré: V) constituindo de uma harmonia antecipada da dominante. Na frase adiante, a harmonia começa em Ré maior, mas a primeira nota é Sol, sendo harmonizada novamente com sua dominante; já a última frase da frase Ré é harmonizada como tônica, no entanto, a tônica passa a ser dominante de Sol menor e, assim, conectando-se com a próxima frase, que virá a seguir.

TABELA 5 – AS FRASES DA MELODIA E SUAS PASSAGENS HARMÔNICAS

| <i>Frases</i> | <i>Notas iniciais</i> | <i>Harmonia</i> | <i>Notas finais</i> | <i>Harmonia</i> |
|---------------|-----------------------|-----------------------------|---------------------|-----------------|
| Frase 1 | Dó | (lá: i) | Lá | (lá: i) (Ré: V) |
| Frase 2 | Sol | (Ré: V) | Ré | (Ré: I) |
| Frase 3 | Fá# | (sol: V) | Sib | (sol: i) |
| Frase 4 | Dó | (Fá: V) | Lá | (Fá: I) |
| Frase 5 | Sol | (ré: vii ^{o7} – V) | Fá | (ré: i) |

FONTE: (DUDEQUE, 2008. p. 148).

O terceiro período ocorre entre os compassos 47 e 50, apresentando um estilo mais contemplativo em relação aos outros dois. O violoncelo IV, por exemplo, neste momento, torna-se mais grave, enquanto todas as outras vozes são tocadas no mesmo registro, a linha do baixo do violoncelo V é executada uma oitava abaixo, como podemos ver na figura a seguir.

FIGURA 21 – PARTE A' HARMONIA CONTEMPLATIVA DOS VIOLOCENCELOS IV, V. COMPASSOS 47-50.

The image shows a musical score for two cellos, IV and V, in 5/4 time, measures 47-50. The score is written on two staves. The top staff is for Cello IV and the bottom staff is for Cello V. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The dynamics are marked as *f* (forte) in measures 47 and 48, and *pp* (pianissimo) in measures 49 and 50. A red box highlights the lower register of the Cello V part in measures 47-50, indicating that it is played one octave lower than the other parts.

FONTE: A autora (2020)

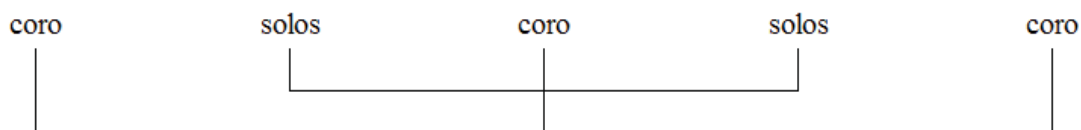
6 AS CANTATAS DE BACH E A ÁRIA DE VILLA-LOBOS

O termo Cantata é definido no *The New Grove Dictionary* como “obra para uma ou mais vozes, com acompanhamento instrumental” (1900, p. 304). O dicionário afirma ainda que ela foi “a forma mais importante de música vocal do período Barroco, à exceção da ópera e do oratório, e, de longe, a mais presente”. O papel proeminente que as cantatas abrigam na produção de Johann Sebastian Bach, compostas desde sua juventude, nas pequenas cidades da Alemanha, nas quais atuou como organista e regente, ganharam força quando ele se enraizou em Leipzig, do ano de 1723 até 1750. Nas cantatas, Bach utilizou textos de diversos literatos. Às vezes, uma cantata pode ter sido escrita por mais de um autor e nem sempre é possível determinar quem escreveu os textos, que podem ser de séculos anteriores, o compositor musicava esses textos de acordo com a necessidade litúrgica do dia.

As cantatas compostas por Bach chegaram até nós em um número muito reduzido. No seu obituário, Carl Philipp Emmanuel Bach e Johann Friedrich Agricola descrevem cinco ciclos de cantatas para os anos eclesiásticos que Bach teria deixado. Hoje só temos conhecimento de três deles quase completos, além de algumas partes soltas; aproximadamente dois ciclos anuais. Ou seja, praticamente dois quintos de toda a sua criação de cantatas sacras foram perdidas. Ainda há as perdas no âmbito da cantata profana e seu número comprovado de obras perdidas ultrapassa o das preservadas. Por esse motivo, Durr (2014, p. 18-29) nos conscientiza que, em todas as afirmações sobre as cantatas de Bach, deve-se levar em conta a incerteza provocada pelo acanhado acervo.

A palavra bíblica e o coral servem, essencialmente, como base dos textos – exclusivamente em BWV 131, 196, 4, quase exclusivamente no 106. Em duas das seis obras conservadas, alguns textos foram acrescentados especificamente na BWV 150 nas árias e coros, mesclado a três trechos de salmos e mesclado a palavras bíblicas e corais na BWV 71. A composição destas obras tem como característica a divisão em pequenas partes individuais, justapostas, ao que parece, uma herança dos *motetos*. Entre si, as partes apresentam ligações temáticas muito frouxas: no entanto, por várias vezes, pode-se reconhecer uma estrutura geral simétrica, que pode aparecer como forma básica:

FIGURA 22 - DIVISÃO COMPOSICIONAL DAS CANTATAS



FONTE: (DURR, 2014. p. 43).

Dentro desta forma básica, a *Ária* possui um esquema fundamental e evidente em sua estrutura. Quase sempre, deparamo-nos com a forma A-B-A e, como já vimos anteriormente, a característica utilizada por Bach em suas *árias* são as amplas igualdades de tratamento para o instrumento e voz cantada, levando a uma troca viva entre o solista e o instrumentista. Ocorre, na maioria das vezes, de as vozes entrarem com o mesmo tema ou o tema pode ser remodelado para a passagem vocal ou ainda a voz entra com um novo tema. A *Ária* está presente na *Cantata* e, ao passo que fomos realizando a pesquisa para este trabalho, vimos a grande semelhança entre a *Ária* da *Bachianas n° 5* de Villa-Lobos e as *Cantatas* de Bach, utilizando-se da mesma linha melódica e harmônica na voz soprano, a polifonia das vozes com os instrumentos, o contraponto e os intervalos de terças. Logo, certamente, houve intertextualidade entre elas. A seguir, analisaremos os intertextos encontrados em algumas delas.

Percebemos a mesma linha harmônica entre a melodia da *Bachianas n° 5* e a *Cantata n° 52* de Bach. No compasso 15 da *Bachianas*, uma ligadura é colocada entre a nota Ré, terminando numa colcheia pontuada seguida por duas fusas Ré e Mi; em seguida, uma semínima liga quatro semicolcheias em um descendente que volta para a nota de partida ascendentemente, Fá, Mi e uma segunda ascendente de Ré e Fá novamente. No compasso 16 acontece a mesma melodia, mas, ao invés de a nota de partida ser Fá, será Mi; no compasso 17, ao invés de Mi, será Ré e por último, Dó. Na *Cantata*, a melodia também começa por uma ligadura iniciada pelo Ré, que resulta em quatro semicolcheias, Ré, Sol, Si e Dó seguida por outras quatro semicolcheias, Ré, uma segunda descendente de Mi e Dó, terminando no Ré e assim também no compasso 53, só que, ao invés de ter um movimento descendente como na *Bachianas*, o movimento é ascendente para Mi e, em seguida, para Fá. Em ambos, os instrumentos são acompanhados pela melodia e, assim como na *Bachianas* os violoncelos são separados em grupos de 2, os violinos da *Cantata* são separados em

grupos de 3 realizando as mesmas notas e o violoncelo segue com acompanhamento concretizando um contraponto.

FIGURA 23 - MELODIA DA *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5*. COMPASSOS 15-18.

FONTE: Partitura da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras nº 5*. Disponível em: http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/58/IMSLP625841-PMLP80958-Bachianas-Brasileiras_-5_-_Cantilena.pdf. Acesso em 5 de agosto de 2020. Marcação da autora.

FIGURA 24 - MELODIA DA *CANTATA Nº 52*. COMPASSOS 52-54.

FONTE: Partitura da *Ária, Cantata nº 52* de J.S. Bach. Disponível em: <http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/e/ee/IMSLP612675-PMLP149298bachNBAI,26falschewelt,dirtrauichnichtBWV52.pdf> Acesso em 5 de agosto de 2020. Marcação da autora.

Esta *Ária* de Villa-Lobos nos faz recordar sonoramente a *Ária* da *Cantata de nº 51* de J. S. Bach. Esta similaridade é perceptível pelo tratamento da voz, tanto em tessitura como em material formador do conteúdo melódico, que apresenta motivos de estrutura similar (iniciando com notas lentas, gradativamente subdividindo mais vezes as notas) acompanhados por instrumentos similares com a mesma função harmônica. O primeiro movimento abre com uma melodia em “Ah”, repetida em seguida pelo Violoncelo I. Nas duas obras, a voz soprano abre com uma semibreve ligada por uma colcheia, realizando movimentos descendentes e ascendentes e ambas contendo uma bordadura.

FIGURA 25 - MELODIA VOZ SOPRANO NA *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5*. COMPASSOS 1-2.



FONTE: Partitura *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras nº 5*. Disponível pelo Museu Villa-Lobos. Acesso em 4 de setembro de 2019.

FIGURA 26 - MELODIA VOZ SOPRANO NA *CANTATA Nº 51*. COMPASSOS 45-47.



FONTE: Partitura da *Ária, Cantata nº 51* de J.S. Bach. Disponível em:

<https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7d/IMSLP80656-PMLP149297-bwv051.pdf> Acesso em 5 de agosto de 2020.

A polifonia contrapontística como essência de um pensamento se tornou ferramenta composicional característica do estilo de Villa-Lobos. Ele a utilizou em muitas obras do seu catálogo e nas *Bachianas Brasileiras* não foi diferente. Como este ciclo faz referência a Bach, sabemos que o contraponto é muito utilizado por todo seu trajeto musical e Villa-Lobos o desenvolveu de tal forma que conquistou grande respeito por parte da inteligência musical internacional (Jardim, p. 55). As *Cantatas 52, 150, 152, 161, e 199* guardam muita semelhança com a *Bachianas Brasileiras nº 5*, havendo contrapontos usados em todas as peças na linha do baixo.

Do final do compasso 15 ao final do compasso 18, na *Bachianas Brasileiras nº 5*, percebemos o aspecto rítmico do violoncelo II e do violoncelo I repetidamente, que faz a melodia realizando um contraponto de duas ou mais notas contra uma, como podemos observar na marcação a seguir.

FIGURA 27 - CONTRAPONTO NA *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5*. COMPASSOS 15-18.

FONTE: Partitura da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras nº 5*. Disponível em: <http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/58/IMSLP625841-PMLP80958-Bachianas-Brasileiras -5 - Cantilena.pdf>. Acesso em 13 de agosto de 2020. Marcação da autora.

Na *Cantata nº 52*, o contraponto é perceptível através do compasso 55, no qual tanto a voz soprano como o fagote realizam, simultaneamente, duas notas (Fá-Mib; Lá-Solb) em terça maior descendente. Até o final do compasso, as duas vozes se mantêm independentes ritmicamente uma da outra, mas se complementando entre si.

FIGURA 28 - CONTRAPONTO NA *CANTATA Nº 52*. COMPASSO 55.

FONTE: Partitura da *Ária, Cantata nº 52* de J.S. Bach. Disponível em: <https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/e/ee/IMSLP612675-PMLP149298>

bachNBAI,26falschewelt,dirtrauichnichtBWV52.pdf Acesso em 13 de agosto de 2020. Marcação da autora.

No compasso 12 da Cantata nº 150, percebemos o contraponto uma contra quatro entre a voz soprano e o violino no compasso 12; no final do compasso uma contra duas, finalizando em uma contra uma. Da mesma forma, ocorre no baixo contínuo. No final do compasso 13, a voz soprano continua fazendo uma contra duas no violoncelo. Podemos perceber que ambas as partes possuem duas notas tocando juntas, com intervalos de quarta justa na voz soprano e terças maiores no baixo contínuo, realizando um movimento consistente de consonância e mantendo o mesmo contexto métrico e harmônico, logo, um movimento homofônico.

FIGURA 29 - CONTRAPONTO NA CANTATA Nº 150. COMPASSO 12-13.

The image shows a musical score for Cantata No. 150, measures 12 and 13. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Soprano part is in the upper staff, the Violin part is in the middle staff, and the Cello/Double Bass part is in the lower staff. The lyrics are: "Kreuz, Sturm, Kreuz, Sturm und and - re Pro - ben, Kreuz,". Red boxes highlight the contrapuntal relationships: in measure 12, the Soprano part has a quarter note G4 and a quarter note A4, while the Violin part has a quarter note G4 and a quarter note A4; in measure 13, the Soprano part has a quarter note G4 and a quarter note A4, while the Cello/Double Bass part has a quarter note G2 and a quarter note A2.

FONTE: Partitura da *Ária, Cantata nº 150* de J.S. Bach. Disponível em:

<https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP355266-PMLP149938-bwv150-Score.pdf>

Acesso em 13 de agosto de 2020. Marcação da autora.

Na Cantata nº 152, temos um dueto entre a voz do baixo e do soprano, uma contra uma, uma contra duas ou duas contra duas, sendo as duas com a mesma identidade melódica e rítmica.

FIGURA 30 - CONTRAPONTO NA CANTATA Nº 152.COMPASSOS 323-325

See - len, um - fas - sen, wie soll ich sich, Lieb - ster, wie
leug - nen und al - les ver - las - sen. du mußt dich, du mußt dich ver -

FONTE: Partitura da *Ária, Cantata nº 152* de J.S. Bach. Disponível em:

http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP374643-PMLP149969-BWV_152.pdf

Acesso em 16 de agosto de 2020. Marcação da autora.

Na Cantata nº 161, o tenor faz a voz principal enquanto o baixo faz o contraponto, sempre uma nota contra duas, com intervalos de terças menores ascendentes e descendentes nos compassos 80, 82 e 84 (Láb-Dó-Láb; Sol-Sib-Sol; Fá-Lá-Fá) igualmente como no tenor, esses intervalos de terças são vistos nos compassos 79 e 83 (Ré-Fá; Dó-Mib). Este movimento se encontra no contraponto de segunda espécie. O mesmo caso também acontece com a Cantata nº 199, mas ao invés de terças são intervalos de segundas, exceto no final do último compasso com um salto de oitava justa.

FIGURA 31 - CONTRAPONTO NA CANTATA Nº 161. COMPASSOS 79-84

pran

FONTE: Partitura da *Ária, Cantata nº 161* de J.S. Bach. Disponível em:

https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/18/IMSLP247263-PMLP150068-BWV_161.pdf

Acesso em 16 de agosto de 2020. Marcação da autora.

FIGURA 32 - CONTRAPONTO NA CANTATA Nº 199. COMPASSOS 137-144.

137

duld, Ge - duld, Ge - duld, Ha - be doch Ge - duld mit _ mir!

FONTE: Partitura da *Ária, Cantata nº 199* de J.S. Bach. Disponível em:

<http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP322106-PMLP150109-Bach-BWV199,4.pdf>

Acesso em 16 de agosto. Marcação da autora.

A parte central da *Cantilena* é cantada à maneira de um recitativo, sendo os acompanhamentos todos homofônicos. Assim como encontramos na *Cantata nº 70*, na parte do seu recitativo, todas as notas do acompanhamento são homofônicas e, na voz solo, tanto na *Cantilena* quanto na *Cantata*, são colcheias cantadas com uma linha melódica mínima.

FIGURA 33 - ÁRIA NA *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5*. COMPASSOS 43-46.

S. u-ma nu-vem ro-sea len-ta e trans-pa - ren-te, so-bre o es-pa-ço so-nha-do-ra e be-la! Sur-ge no in-fi - ni-to, a lu-a do-ce - men-te, En-fei-tan-do a tar-de, qual mei-ga don-

V.1 *mf* arco

V.2 *mf*

V.3 *mf*

V.4 *mf*

V.5 arco

V.6 *f* arco

V.7 *f*

V.8 *f*

FONTE: Partitura da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras nº 5*. Disponível em:

http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/58/IMSLP625841-PMLP80958-Bachianas-Brasileiras_-5_-_Cantilena.pdf. Acesso em 11 de setembro de 2020. Marcação da autora.

FIGURA 34 - RECITATIVO NA CANTATA Nº 70. COMPASSOS 81-83.

The image shows a musical score for the recitative in Cantata No. 70, measures 81-83. The score is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics and a basso continuo line with figured bass. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the instrumental parts.

Erschrecket, ihr verstockten Sün - der! ein Tag bricht an, vor dem sich

FONTE: Partitura da *Ária, Cantata n° 199* de J.S. Bach. Disponível em:

<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2e/IMSLP512155-PMLP149560->

[bachNBAI,27wacht!betet!betet!wacht!BWV70.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2e/IMSLP512155-PMLP149560-bachNBAI,27wacht!betet!betet!wacht!BWV70.pdf) Acesso em 11 de setembro de 2020.

Marcação da autora.

Desta forma, podemos observar o quanto Heitor Villa-Lobos se aproximou da sonoridade e da linguagem composicional das *Cantatas* de Johann Sebastian Bach. Baseando-se em elementos bachianos, Villa-Lobos construiu uma leitura original, de forma particular, recriando elementos composicionais.

6.1. OS CHOROS E VILLA-LOBOS

O violão e o violoncelo foram os instrumentos com os quais Heitor Villa-Lobos penetrou na música e, dessa forma, naturalmente, o compositor se familiarizou com a música de Bach e o Choro, como cita Jardim (2005) em seu livro *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*,

A ação instintiva sempre foi característica preponderante da personalidade de Villa-Lobos. Diria mais: a paixão pelo choro, pela seresta e toda a sua irreverente juventude talharam a espontaneidade que marcou sua conduta, tanto social quanto musical. O próprio compositor manifestou inúmeras vezes o seu orgulho de ter sido um músico autenticamente brasileiro. E sabemos que o foi de verdade. Seu talento, talhado a partir da música popular, conquistou e dominou as ferramentas para a realização de uma “música culta”, sem fronteiras, e que jamais perdeu a sua essência. Essa afirmação afasta a necessidade ingênua e pedante de se encontrar valores “academicamente corretos” em Villa-Lobos (JARDIM, 2005, p. 56).

Analisando a harmonia dos Choros, fundamentalmente, quando os encontramos em tonalidade menor, utilizamos a escala menor harmônica como base para o campo harmônico. Essa escala tem a estrutura similar à escala menor natural, mas com a sétima maior. Vale ressaltar que, no Choro, utilizaremos a sétima maior da escala somente na formação dos acordes situados no quinto e no sétimo graus. Os demais acordes seguem o padrão da escala menor natural em sua formação. O Choro é um gênero musical que abrange diversos ritmos: o Samba, o Baião, o Frevo, o Maxixe, a Valsa e a Polca, por exemplo, estão presentes no repertório do Choro. Na música popular brasileira, as divisões de compasso mais encontradas são 2/4, 4/4 e 3/4. Ritmos como o Choro, o Samba, a Polca, o Baião e o Frevo são caracterizados pela divisão de compassos em 2/4. A Polca e o Schottische costumam ser transcritos em 4/4, já a Valsa em 3/4, uma divisão que pode também ser interpretada em 6/8 (valsa dobrada).

A condução de baixos é um movimento na região grave do instrumento que serve de conexão entre os acordes, utilizando-se de suas inversões. É um dos elementos que mais definem a linguagem do Choro. Nas *Bachianas Brasileiras*, temos várias semelhanças com a forma do uso destas conduções. Na *Bachianas nº 5*, por exemplo, os violoncelos, ao executarem o *pizzicato*, costumam fazer o que o violão faz no Choro. Percebemos nas obras de Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga e Noel Rosa desenhos motivicos de procedimentos bachianos, como a escrita para um instrumento

monódico, dando a impressão de duas vozes. Mostraremos a seguir alguns exemplos de intertextualidade encontrados entre as peças estudadas.

A mesma célula rítmica é usada no *Choro nº 1* de Villa-Lobos e na sua *Bachianas Brasileiras nº 5*: as notas seguem por graus conjuntos descendentes, o *Choro*, com as notas no violão: Dó-Si-Sib-Lá e a *Bachianas nº 5*, com os violoncelos V e VI, fazem as notas Si-Lá-Sol.

Encontra-se um artigo escrito por Acácio Piedade e Gabriel Moreira (2007) sobre as tópicas musicais existentes no Choro n 1 de Heitor Villa-Lobos. No compasso 9, acontece uma emulação do lirismo rubato no canto, o qual é bastante empregado em serestas, normalmente ocorrendo em *glissando* descendente após a nota alta retida nos compassos 10 e 11, a baixaria do choro fica mais visível e o uso de apojeturas na melodia dos primeiros tempos dos compassos 10 e 12, que também é um uso bastante sutil.

FIGURA 35 - CHORO Nº 1 DE VILLA-LOBOS. COMPASSOS 26-27.

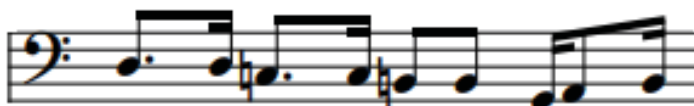


FONTE: Partitura do *Choro nº 1* de J.S. Bach. Disponível em:

<http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP273550-PMLP80911-HVL-Choros1-Muzyka.pdf>

Acesso em 29 de agosto.

FIGURA 36 - BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5 DE VILLA-LOBOS. COMPASSO 59.



FONTE: Partitura da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras nº 5*. Disponível em:

http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/58/IMSLP625841-PMLP80958-Bachianas-Brasileiras_-5_-_Cantilena.pdf.

Acesso em 29 de agosto de 2020.

No choro *Tarzan*, de Vadico e Noel Rosa, as semicolcheias exercem a função de sobe-desce¹⁹: o segundo conjunto de semicolcheias, tanto no primeiro quanto no segundo compasso, começa com uma nota que é repetida no final, são elas Mi-Sol-Fá-Mi e Sib-Sol-Lá-Sib. Essa característica também é vista na *Bachianas nº 5*, utilizando-se das notas: Mi-Sol-Ré-Mi, Ré-Fá-Mi-Ré, Dó-Mi-Ré-Dó e Sol-Si-Lá-Sol nos violoncelos V e VI.

FIGURA 37 - *TARZAN (O FILHO DO ALFAIATE)* DE VADICO E NOEL ROSA. COMPASSOS 22-23.



FONTE: Partitura de *Tarzan (o filho do alfaiate)*. Disponível em:

<https://vitorbitencourtmusic.files.wordpress.com/2011/06/noel-rosa-3.pdf> página 122. Acesso em 30 de agosto de 2020.

FIGURA 38 - *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5* DE VILLA-LOBOS. COMPASSO 1.



FONTE: Partitura da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras nº 5*. Disponível em:

http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/58/IMSLP625841-PMLP80958-Bachianas-Brasileiras_-5_-_Cantilena.pdf. Acesso em 30 de agosto de 2020.

Nos choros *Você, por exemplo*, de Noel Rosa e *Lamentos*, de Pixinguinha, percebemos as notas realizando um movimento ascendente e descendente por graus conjuntos, o que também é visto na *Bachianas nº 5* nos violoncelos V e VI, como podemos analisar os seguintes trechos:

FIGURA 39 - *VOCÊ, POR EXEMPLO* DE NOEL ROSA. COMPASSOS 1-3.



FONTE: Partitura de *Você, por exemplo*. Disponível em:

¹⁹ Termo cunhado pela autora para se referir à repetição do movimento melódico de ascender e descender entre duas notas que marcam o ápice de agudo e grave em uma melodia.

<https://vitorbitencourtmusic.files.wordpress.com/2011/06/noel-rosa-3.pdf> página 128. Acesso em 30 de agosto de 2020.

FIGURA 40 - *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5* DE VILLA-LOBOS. COMPASSO 6.



FONTE: Partitura da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras nº 5*. Disponível em: http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/58/IMSLP625841-PMLP80958-Bachianas-Brasileiras_5_-_Cantilena.pdf. Acesso em 30 de agosto de 2020.

FIGURA 41 - *LAMENTOS DE PIXINGUINHA*. COMPASSOS 27-28.



FONTE: Partitura de *Lamentos*. Disponível em: <http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Lamentos.pdf>. Acesso em 30 de agosto de 2020.

A baixaria em *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth e *Um a Zero*, de Benedito Lacerda e Pinguinha, segue a mesma linha dos violoncelos III e IV na *Bachianas nº 5*: os intervalos entre as colcheias e semicolcheias empregados por 8as, 5as e 4as justas causam um encadeamento sequencial de inversões de acordes que são características marcantes do *Choro*.

FIGURA 42 - *BREJEIRO* DE ERNESTO NAZARETH. COMPASSOS 1-3.



FONTE: Partitura de *Brejeiro*. Disponível em: <http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Brejeiro.pdf>. Acesso em 30 de agosto de 2020.

FIGURA 43 - *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5* DE VILLA-LOBOS. COMPASSOS 15-16.

FONTE: Partitura da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras nº 5*. Disponível em: http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/58/IMSLP625841-PMLP80958-Bachianas-Brasileiras_-5_-_Cantilena.pdf. Acesso em 30 de agosto de 2020.

FIGURA 44 – *UM A ZERO* DE PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA. COMPASSOS 1-4.

FONTE: Partitura de *Um a Zero*. Disponível em: http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Um_a_zero.pdf. Acesso em 30 de agosto de 2020.

Em *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga, notamos a presença de um salto de 8ª justa no primeiro compasso e, nos próximos dois compassos, quiálteras ascendentes e descendentes, da mesma forma que fazem os violoncelos III e IV no quarto compasso da *Bachianas nº 5*, mas, ao invés de começar com o salto de 8ª justa, ela termina dessa forma e ambas as peças começam com um ritmo acéfalo.

FIGURA 45 - *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5* DE VILLA-LOBOS. COMPASSO 24.

FONTE: Partitura da *Ária (Cantilena)* das *Bachianas Brasileiras nº 5*. Disponível em: http://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/58/IMSLP625841-PMLP80958-Bachianas-Brasileiras_-5_-_Cantilena.pdf. Acesso em 2 de setembro de 2020.

FIGURA 46 - *ATRAENTE* DE CHIQUINHA GONZAGA. COMPASSOS 1-4.

FONTE: Partitura de *Atraente*. Disponível em: <http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Atraente.pdf>

Acesso em 2 de setembro de 2020.

Importante alegar que, no arranjo da *Bachianas Brasileiras n° 5* para violão e voz, podemos identificar uma forma de acompanhamento própria do violão popular que harmoniza o canto de uma seresta ou de um instrumento solista numa roda de choro tradicional.

7 DANSA (MARTELO)

Dansa, da escrita em francês, ou simplesmente Dança, era uma forma de poesia lírica desenvolvida no final do século XIII entre os trovadores da Alta Idade Média, acompanhada por danças. Acredito que Heitor Villa-Lobos quis colocar o termo “Dansa” e não Dança para enfatizar o marco europeu, já que ele passou uma temporada na França, em Paris e usufruiu de alguns costumes, trazendo referências em suas músicas.

Junto do nome *Dansa*, Villa-Lobos traz o Martelo, para destacar que o modelo do segundo movimento da *Bachianas Brasileiras nº 5* será de uma dança martelada, ou seja, aludindo o modo característico de recitação poética, em português acelerado, particularidade métrica do Martelo. Este nome foi dado pelo diplomata francês Jaime Pedro Martelo (1665-1727), qual estabeleceu duas linhas finais da Oitava de Ariosto ou Oitava camoniana²⁰, formando o que se denominou de Martelo cruzado, isto é, no Martelo antigo, a primeira linha rima com a terceira e a quinta; a segunda, com a quarta e a sexta. Podendo ser um modelo de cântico em versos decassílabos adotado, entre outros, pelos nordestinos para a prática do Repente.²¹

Existem algumas formas de “Martelo” como: o Martelo *Agalopado* e o Martelo *Alagoano*. O *Agalopado* possui a forma básica, estilo clássico, baseado no canto do improvisado e na rima perfeita, além de ser bastante recitativo. Já o *Alagoano* não possui versos com uma estética fixa, somente o último verso sendo o primeiro, quarto e quinto versos de uma estrofe devendo rimar com o oitavo e nono versos da estrofe anterior.

Sobre essa questão do Martelo utilizado por Villa-Lobos, Mariz assevera:

²⁰ Também chamada de oitava rima ou oitava heroica é composta por uma estrofe que surgiu no final do século XIII e início do século XIV com oito versos decassílabos, rima consoante, e o seguinte esquema de rimas: ABABABCC. Constitui-se como sistema ideal para poemas narrativos da épica culta e temas líricos como foi abordado na obra *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto em 1516. Anos mais tarde foi adaptada por Luís Vaz de Camões para escrever a epopeia nacional portuguesa: *Os Lusíadas* em 1572 (MOISÉS, 2004, p. 322).

²¹ Modalidade de poesia cantada e improvisada praticada na região Nordeste do Brasil, especialmente nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Seus praticantes são chamados de repentistas, cantadores ou violeiros e cantam sempre em dupla, alternando-se na composição de estrofes de acordo com parâmetros rígidos de métrica, rima e coerência temática. Há um conjunto de regras formuladas nesse sentido, mas os repentistas improvisam seus versos a partir de fundamentos práticos como o ritmo poético incorporado (SAUTCHUK, 2009, p. 3).

A segunda parte, Martelo, é outra feliz realização, que, em ritmo obstinado e característico, sugere os desafios tão comuns no Nordeste brasileiro, sob a sua forma muito especial de martelo. A melodia principal – disse-me Villa-Lobos – foi construída com fragmentos de cantos de pássaros daquela região (MARIZ, 2002, p. 77).

Os desafios (nordestinos), como exposto por Mariz no trecho acima, caracterizam-se por um embate entre dois cantadores que se enfrentam diretamente no conteúdo dos versos poéticos, ou por meio deles, para demonstrar quem possui maior capacidade de criação poética. Segundo Sautchuk (2009, p. 7) a disputa reflete também um conhecimento livresco vasto que configura numa valorização da forma de poder e do status social.

No nordeste, muitos eventos são anunciados como “grande desafio”; “duelo” ou “embate poético entre dois gigantes da Arte do Improviso”. Este fato vem desde o tempo das escritas dadas pelos cordelistas, quando se falava do tempo heroico em que os repentistas, para muito além de cantarem com um parceiro, arriscavam sua honra contra um oponente. Este gênero é bem marcante na literatura de cordel que narra duelos (geralmente fictícios) entre os cantadores e repentistas, contribuindo historicamente na fixação de uma imagem compartilhada acerca da cantoria que coloca o desafio como seu elemento principal (TRAVASSOS, 2000, p. 61-94).

Esses desafios, por vezes, são conhecidos como “Emboladas Sertanejas”, mas não se deve confundi-los com os “Martelos”. As emboladas vêm do verbo embolar, no sentido de “rolar uma bola”, devido à declamação ágil das rimas, como cita Cavalcanti (2006). Segundo Mário de Andrade, não é propriamente uma forma musical, mas, antes, um “processo rítmico-melódico de construir as estrofes [empregado] pelos repentistas e cantadores nordestinos”, ou seja, o importante é que o texto se encaixe (ANDRADE, 1989, p. 199). De acordo com essa ideia, Travassos (2000) ainda discute sobre as dificuldades de dicção que acabam transformando o canto em um jogo de destreza vocal, levando o ouvinte a prestar atenção somente no valor “sonoro das palavras”. Sobre esta questão da Embolada e do Martelo, Duarte afirma:

As emboladas ligeiras, de versos curtos (de quatro sílabas) passaram a possuir cinco sílabas. Eram feitas geralmente em quadras (dobradas ou duplas ou, ainda, de uma ou de duas, em sextilhas, em décimas, ou compostas de versos seguidos, sem número determinado. Depois seguiram as modalidades do verso improvisado, impetuoso, encachoeirado, de origem sertaneja – o mourão de cinco ou sete pés, o quadrão, o martelo agalopado, etc. A intromissão do cantador sertanejo é patente assim. Não satisfeito, ele procurou diferenciar a embolada (décima de versos de cinco sílabas) do martelo agalopado (décima de versos decassílabos). Composto de versos longos, este último modelo da poesia popular é considerado dos mais difíceis, em contraposição à embolada ligeira, repinicada, de versos curtos (DUARTE, 1974, p. 53).

Com o objetivo de diferenciar os termos *Embolada* e *Martelo* elaborei a seguinte tabela:

TABELA 6 – DIFERENÇA ENTRE EMBOLADA X MARTELO

| EMBOLADA | MARTELO |
|--|--|
| Ritmo ligeiro. | Recitativo. |
| É métrico. | Não métrico. |
| Versos curtos (5-7 sílabas). | Versos longos (10 sílabas). |
| Instrumentos percussivos. Ex: pandeiro. | Instrumentos de cordas. Ex: viola. |
| Rima sem regras (não precisa se relacionar a poética cantada). | Rima rígida (precisa se relacionar a poética cantada). |
| Incoerente. | Coerente. |
| Brincadeiras vocais. | Temas sérios. |

FONTE: A autora (2020)

A seguir trago dois poemas, um se referindo a Embolada e o outro ao Martelo. O primeiro exemplo é a Embolada presente nos versos de *Coco do Trava Língua* de Cachimbino e Geraldo Mouzinho (1991). Percebemos nos versos uma valorização da prosódia musical em que a letra é ajustada aos demais elementos musicais, especialmente no ritmo. Devido a isso, a forma de falar e o sotaque, por exemplo, fazem a composição ser singular da região dialetal nordestina, gerando muitas vezes mudanças nas sílabas e na pronúncia das palavras.

O segundo exemplo é o Martelo presente nos versos do poeta pernambucano Olegário Mariano (1889-1958), citados pelo professor Aleixo Leite Filho, em seu livro *Cartilha de Cantador* (1985). Como descrito na tabela acima, veremos abaixo que este gênero é variante do uso de decassílabos. A relação dos versos segue uma métrica:

o primeiro rima com o quarto e o quinto; o segundo com o terceiro; o sexto com o sétimo e o décimo; e o oitavo com o nono: ABBAACCCDDC. O exemplo abaixo favorece a narrativa fundamentada no mote²² e não na função mais agressiva vista nos desafios nordestinos.

Em ambos os exemplos nomeei a métrica empregada em letras no final de cada estrofe, também para orientar o leitor na percepção das rimas finais:

| | |
|---------------------------------------|----------|
| Vi um ralo velho relano | A |
| com a sua reladera | B |
| um relógio regulano | A |
| com a sua reguladera | B |
| gato vei | C |
| na carrera | B |
| que quando corre desliza | D |
| cantador leva uma pisa | D |
| se num suber entender | E |
| duvido você dizer | E |
| rara, Lara, loura, lisa ²³ | D |

| | |
|---|----------|
| Quando pego no braço da viola | A |
| Sinto a força que vem da inspiração | B |
| E é por isto que digo com razão | B |
| Que meu verso alimenta e me consola | A |
| Pelo menos, não peço por esmola | A |
| Porque vivo a vender minha poesia | C |
| Sou cigarra que, aos poucos, se atrofia | C |
| Na cantiga que a vida lhe consome | D |
| Se eu deixar de cantar, morro de fome | D |
| | C |

²² A palavra mote se refere a uma frase, geralmente de dois versos, com a qual os poetas devem concluir suas estrofes. Por extensão, indica também as estrofes compostas a partir dessas frases. Os versos heptassílabos exigem o acento na última sílaba, mas dão liberdade para a disposição das sílabas fortes no decorrer do verso. Já os decassílabos e endecassílabos possuem um padrão de distribuição das sílabas tônicas. No decassílabo, devem ser fortes a terceira, a sexta e a décima sílabas. No endecassílabo, os acentos recaem sobre a segunda, a quinta, a oitava e décima primeira sílabas (SAUTCHUK, 2010, p. 12).

²³ Embolada de Cachimbino e Geraldo Mouzinho, gravada no LP Cocos e emboladas, 1991.

Que a cantiga é meu pão de cada dia.²⁴

Além dos poemas apontados acima, também trago abaixo dois exemplos de Embolada, mais especificamente Coco-de-embolada, presente na canção *Brasiliiana nº 2* de Osvaldo Lacerda e o Martelo presente na *Sonata nº 2* para piano e violino de César Guerra-Peixe.

Encontramos, em pesquisas, que, enquanto gênero musical, a embolada pode receber também outras denominações, sendo muitas vezes chamada coco-de-embolada. Para Sobrinho (2003), o coco-de-embolada é um coco cantado em desafios por duplas de emboladores profissionais presentes nas feiras livres, salões de família, na rádio e na televisão. O coco é uma dança e também um gênero musical, as estrofes do coco são responsáveis pelo solista e o refrão fica a cargo do coro, que são os participantes da dança. O Coco visto na *Brasiliiana nº 2* de Lacerda tem a forma de ABA'B', sendo o A utilizado como a estrofe e o B como o refrão. Percebemos que a parte A é melodicamente mais desenvolvida, enquanto que, na parte B, a melodia é mais curta e simples. As notas *staccato* na seção B, representadas por Lá-Sol-Fá-Mi-Fá-Sol-Fá-Mi, ajudam na criação do caráter marcado e leve do Coco. As figuras 47 e 48 mostram a abertura das seções A e B, respectivamente. Na seção A, notamos o padrão rítmico da mão esquerda se repetindo através de colcheias e semicolcheias pontuadas, bem típico nos instrumentos percussivos do Coco-de-embolada.

FIGURA 47 – CÉLULA DO TRESILLO NA ABERTURA DO MOVIMENTO COCO DA BRASILIANA Nº 2 DE OSVALDO LACERDA.

Gracioso (♩ : 108)
EST.

mf

sem pedal

Fonte: (CAVALCANTI, 2006, p. 31). Marcação da autora

²⁴ LEITE FILHO, Aleixo. Cartilha do Cantador. Recife; Companhia Editora de Pernambuco; 1985.

FIGURA 48 – SEMICOLCHEIAS PONTUADAS INICIANDO O REFRÃO E INÍCIO DA SEÇÃO B DO MOVIMENTO COCO DA BRASILIANA Nº 2 DE OSVALDO LACERDA.



Fonte: (CAVALCANTI, 2006, p. 31). Marcação da autora

A Sonata nº 2 para piano e violino de César Guerra-Peixe é uma obra em que os elementos folclóricos nordestinos, especialmente os de Pernambuco, estão bem presentes. A obra tem como forma ABA, sendo o violino representado pela melodia principal e o piano responsável pelo acompanhamento, proporcionando uma forma de pergunta e resposta, como é visto na figura 49. A melodia no compasso 17 se inicia com o intervalo de 6ª maior entre as colcheias e em seguida intervalos de 3ª maior. No compasso 18, as semicolcheias estão em um único ritmo, lembrando a forma de recitativo que se repete durante todo o compasso, com intervalos de oitavas. Os acordes no piano, do compasso 17 até o 18, são todos distribuídos por notas longas, sendo a mão direita apresentada por um acorde inicial de sol bemol aumentado em sua segunda inversão e a mão esquerda o acorde de sol bemol maior. No compasso 19, os acordes sustentados se acrescentam com uma tríade de dó maior na clave de fá e a outra formada por intervalos de quintas na clave de sol, fazendo com que o acompanhamento tenha uma sonoridade politonal, que também é bem vista nas músicas folclóricas de Heitor Villa-Lobos.

Mais adiante, na abertura do Recitativo (3º movimento da peça), vemos, através da figura 50, o acompanhamento no piano contém um ostinato com semicolcheias e colcheias, bem típico do gênero Martelo e que também lembra o ritmo contido no 2º movimento da *Bachianas Brasileiras nº 5*.

FIGURA 49 – SONATA Nº 2 DE GUERRA-PEIXE 1º MOVIMENTO. COMPASSOS 17-19

The image shows a musical score for the first movement of Sonata Nº 2 by Guerra-Peixe. It covers measures 17, 18, and 19. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. In measure 17, the violin has a circled eighth note. Measures 18 and 19 in the violin part are enclosed in a red box, showing a rapid sixteenth-note tremolo. The piano part has a blue box around measures 17 and 18, and a red box around measure 19. Dynamics include *mp*, *f*, and *p*.

FONTE: Partitura de *Sonata nº 2*. Disponível em:

[https://painelsesc.sesc.com.br/partituras.nsf/viewLookupPartituras/79780A76460B2B69832579DC006F13CA/\\$FILE/sonata_n2_violino_piano.pdf](https://painelsesc.sesc.com.br/partituras.nsf/viewLookupPartituras/79780A76460B2B69832579DC006F13CA/$FILE/sonata_n2_violino_piano.pdf) Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

FIGURA 50 – SONATA Nº 2 DE GUERRA-PEIXE 3º MOVIMENTO. COMPASSOS 7-9.

The image shows a musical score for the third movement of Sonata Nº 2 by Guerra-Peixe. It covers measures 7, 8, and 9. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. In measure 7, the violin has a circled eighth note. Measures 8 and 9 in the violin part are enclosed in a red box, showing a rapid sixteenth-note tremolo. The piano part has a blue box around measures 7 and 8, and a red box around measure 9. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*.

Fonte: Partitura de *Sonata nº 2*. Disponível em:

[https://painelsesc.sesc.com.br/partituras.nsf/viewLookupPartituras/79780A76460B2B69832579DC006F13CA/\\$FILE/sonata_n2_violino_piano.pdf](https://painelsesc.sesc.com.br/partituras.nsf/viewLookupPartituras/79780A76460B2B69832579DC006F13CA/$FILE/sonata_n2_violino_piano.pdf) Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

7.1 ANÁLISE MOTÍVICA

No segundo movimento da *Bachianas Brasileiras nº 5*, percebemos a repetição constante de padrões rítmicos, principalmente as células de oito semicolcheias, como no exemplo da figura 51. A obra começa com essas células trazendo o caráter *martelado* para a peça.

O motivo é exposto pelo violoncelo I, nos dois primeiros compassos, até o início do terceiro. Além das células rítmicas, as notas também são iguais (Sol). No final do terceiro compasso, as semicolcheias sobem em graus conjuntos, com as notas Sol-Lá-Si; no quarto compasso, a primeira célula de semicolcheia se repete com a nota Dó e, no final da segunda célula, acontece um intervalo de 3ª do Dó para Lá, finalizando essa introdução no sétimo grau em Si, sinalizando a entrada do primeiro grau (Lá) no próximo compasso.

O mesmo motivo é visto do compasso oitavo ao décimo, com as notas repetidas também em Sol, mas no décimo compasso a clave deixa de ser em Dó e passa a ser em Sol sendo Lá a nota de partida. A célula rítmica é igual, porém o salto de 3ª visto no quarto compasso, não ocorre neste motivo e sim uma bordadura entre as notas Sol-Lá-Sol (oitavo compasso); Sol-Fá-Sol (nono compasso) e Lá-Si-Lá (décimo compasso), como podemos observar na figura 52.

Nos compassos 44 e 45, as células rítmicas são vistas no violoncelo III realizando movimentos ascendentes e descendentes, conforme vimos nos compassos iniciais da obra e um intervalo de 3ª bem comum, entre as notas Lá#-Fá. (Figura 53).

A partir do compasso 92, quando começa a sessão *Piu Mosso*, esse motivo rítmico é visto sucessivamente como acompanhamento em todos os violoncelos da peça, com saltos de 5ª justas nos compassos 92 e 93, como podemos analisar na figura 54.

Os círculos em azul representam os intervalos das notas.

FIGURA 51 – MOTIVO RÍTMICO MARCANTE DA OBRA. COMPASSOS 1-4



FIGURA 52 – VARIAÇÃO DO MOTIVO DA CÉLULA RÍTMICA. COMPASSOS 8-10.



Fonte: A Autora (2021).

FIGURA 53 – VARIAÇÃO DA VARIAÇÃO NO CELLO I. COMPASSOS 45-46.



Fonte: A Autora (2021).

FIGURA 54 – MOTIVO RÍTMICO *PIU MOSSO*. COMPASSOS 92-94.

Fonte: A Autora (2021).

O segundo motivo é visto no violoncelo IV, do segundo ao sétimo compasso, nos quais as células rítmicas e as notas são iguais. O motivo é representado por um ritmo acéfalo, com uma pausa inicial de semicolcheia, em seguida uma quiáltera de Dó-Ré-Mi que vai de encontro à nota Fá, finalizando em duas pausas: a primeira de semicolcheia e a segunda de colcheia (Figura 55).

O mesmo motivo tem sua variação na melodia do oitavo ao décimo compasso. As quiálteras não são ascendentes e, sim, estão em forma de bordaduras que, ao invés de irem ao encontro de uma nota de semicolcheia por grau conjunto, agora são duas notas com ligadura entre elas e com salto de 3ª maior. Esta variação é representada pelo início e término dos versos: “Ca-dê vi-o-la?” “Ca-dê meu bem?” (Figura 56).

FIGURA 55 – MOTIVO RÍTMICO ACÉFALO NO CELLO IV. COMPASSOS 2-7.



Fonte: A Autora (2021).

FIGURA 56 – VARIAÇÃO DO CELLO IV NA MELODIA. COMPASSOS 8-10.

Fonte: A Autora (2021).

O terceiro motivo acontece na linha da melodia e do violoncelo I, compasso 12 e sucedem sincronicamente, ligados por uma semínima em direção a uma subdivisão de semicolcheias. Na melodia, a nota Mi resulta em Ré-Dó e, no violoncelo I, a nota Dó resulta em Lá-Si-Sol, diferentemente da melodia, em que as notas se passam por graus conjuntos, no Cello, as notas estão em intervalos de 3ª, como marquei na figura 57.

O quarto motivo também ocorre na linha da melodia e do violoncelo I, sendo nos compassos 11, 12 e 14 e, diferente do motivo anterior, este ocorre primeiro na linha do Cello (compassos 11 e 12) e depois na melodia (compasso 14). O motivo é representado pela mesma célula rítmica, formando um movimento ascendente e descendente. Nos Cellos, as notas são iguais: Dó-Si-Si-Lá (movimento descendente) e Lá-Si-Lá (provocando uma bordadura entre elas) e Si (movimento ascendente). Já na melodia, a primeira célula rítmica é igual à dos Cellos, mas a segunda célula, ao invés de ser ascendente, passa a ser de movimento descendente, sendo as notas: Lá-Sol-Sol-Fá como está na figura 58.

Essa variação do quarto motivo ocorre no violoncelo II, compasso 13, com as mesmas células de oito semicolcheias, mas realizando o movimento somente descendente por graus conjuntos, com as notas Dó-Si-Lá-Sol e Fá-Mi-Ré-Dó. (Figura 59). Este mesmo movimento se repete no compasso 17 (Cello III), 148 (Cello II) e 152 (Cello III).

FIGURA 57 – MOTIVO DA MELODIA E DO CELLO I. COMPASSOS 10-13.

ri - a? - Ai - tris - te sor - tea - do - vio - lei - ro - can - ta

Fonte: A Autora (2021).

FIGURA 58 – MOTIVO ASCENDENTE E DESCENTE DO CELLO I E MELODIA. COMPASSOS 10-13.

ri - a? - Ai - tris - te sor - tea - do - vio - lei - ro - can - ta

Fonte: A Autora (2021).

FIGURA 59 – VARIAÇÃO DO MOTIVO NO CELLO II. COMPASSOS 10-13.

Fonte: A Autora (2021).

Já o quinto motivo se origina de duas colcheias em direção a quatro notas de semicolcheias com movimento inicial ascendente e terminando descendente, como vemos na linha melódica nos compassos 15 e 17 (Figura 60). Em seguida, sua variação ocorre nos compassos 19 e 20, nas linhas dos II, III e IV violoncelos, porém, ao invés de começar com duas colcheias, o compasso se inicia com o quarteto das semicolcheias e uma semínima ligando as duas colcheias. No Cello II, o movimento é ascendente e, nos Cellos III e IV, o movimento é descendente. Também vemos a variante dessa variação na primeira grade do Cello III, em que são duas colcheias (Lá-Sol#) e uma semínima com ligadura encontrando uma mínima (Lá) e o movimento forma uma bordadura superior. (Figura 61).

Desses mesmos motivos surge mais uma variação na parte melódica da música, quando entra a sessão B “canto dos pássaros”, como vemos na figura 62.

Cada verso se inicia com quatro semicolcheias contendo intervalos de 7^a, 6^a e 4^a, os quais eu exemplifiquei com traços pela cor azul (compassos 74, 76 e 87); 6^a, 5^a e 4^a exemplificados pela cor rosa (compassos 78 e 80); 4^a, 3^a e 4^a exemplificados pela cor lilás (compasso 85). Essas semicolcheias vão ao encontro de semicolcheia e colcheia pontuada com ligadura para uma semínima (assinalei em vermelho).

FIGURA 60 – MOTIVO ASCENDENTE E DESCENDENTE DA MELODIA. COMPASSOS 15-17.

dô! Ah - Sem a vi - ó - la que can - ta - va seu a - mô Ah! - Seu as-so

Fonte: A Autora (2021).

FIGURA 61 – VARIÇÃO DO MOTIVO NOS CELLOS II, III E IV. COMPASSOS 18-20.

Fonte: A Autora (2021).

FIGURA 62 – VARIÇÃO DA VARIÇÃO DA SESSÃO B NA MELODIA. COMPASSOS 74-87.

Can - ta, - cam - ba - xir - ra! - Can - ta, - Ju - ri - ti -
 Can - ta, - I - re - rê! - Can - ta, can - ta so - frê! -
 Pa - ta - ti - va! - Bem - te - vi! - Ma - ri - a - a - cor - da - queé - di - a -
 Can - tem - to - dos - vo - cês - Pas - sa - ri - nhos - do - ser - tão! -

Fonte: A Autora (2021).

7.2. ANÁLISE HARMÔNICA

Assim como o primeiro movimento, o segundo também aparece em forma ternária sendo ABA', mas com tonalidade polarizada no modo mixolídio em Lá maior (do primeiro ao décimo compasso). Essa polarização também ocorre nos compassos 136 a 145. Esta utilização do modo mixolídio é bem comum nas músicas nordestinas e Villa-Lobos caracterizou prontamente este estilo durante todo o movimento *Dansa (Martelo)*. Do compasso 11 até o 26 a tonalidade passa pelos tons de Lá menor, Dó Maior, Ré menor e Si Maior, culminando no modo mixolídio de Fá#, proporcionando um efeito surpresa, já que o acorde não se conclui, causando uma resolução deceptiva. O mesmo também ocorre do compasso 146 ao 161. Nos compassos 39 e 40, sucede-se um cromatismo no Cello IV, com as notas Si-Si-Sib-Lá; Lá-b-Lá-Sol-Fá#; Fá-Fá-Mi-Mib; Ré-Réb respectivamente, caminhando em direção ao acorde de Sol menor com Fá diminuto sobreposto nos compassos 41 e 43, resolvendo-se no compasso 44 em Dó maior com acorde sobreposto em Sol maior. Logo se resolve em uma progressão harmônica de V – iv7 – im, reconhecida como uma cadência plagal. Seguindo o esquema de Dudeque (2008), também elaborei uma tabela mostrando o trabalho harmônico do segundo movimento, acompanhando esses compassos com suas devidas frases, notas iniciais, notas finais e sua harmonia.

TABELA 7 – HARMONIA *DANSA (MARTELO)*

| Frases | Notas Iniciais | Harmonia | Notas Finais | Harmonia |
|---------------|-----------------------|-----------------|---------------------|--------------------|
| 1 | Mi | Lá = I | Lá | (Lá: I6) (Si: II°) |
| 2 | Lá | Si = II ° | Mi | (lá: vi de Dó) |
| 3 | Dó | Fá = IV de Dó | Ré | (ré: ii de Dó) |
| 4 | Ré | Fá = IV de Dó | Dó | (lá/dó: VI de Dó) |
| 5 | Si | ré = ii de Dó | Si | (Fá: IV7 de Dó) |
| 6 | Dó | Fá = IV7 de Dó | Mi | (Fa#m: V) |
| 7 | Mi | Fá ° = V | Fá# | (mi: iv) |
| 8 | Lá | mi7 = iv7 | Mi | (mi7: iv7) |
| 9 | Sol | si = im | Ré | (si7: im7) |

Fonte: A Autora (2021).

A partir do compasso 41 até o 69 sucede a sessão do *Piu Mosso*, sendo considerado o clímax deste movimento. A melodia é sustentada por harmonias sucessivamente de dominantes, sobre a tônica de Dó menor; Mi menor; dominante

sobre a tônica de Lá menor, Ré menor e Dó Maior com a VI sobreposta, aproximando do ápice dessa sessão (compasso 54) que, para os cantores, é reconhecido como calcanhar de Aquiles²⁵, dois compassos antes da tônica (I6) é atacado um lá agudo com a última sílaba de Cariri. O Lá se resolve em Sol, que se prolonga por mais quatro compassos, terminando a sessão. A seguir, a partitura é destacada, marcando esses acontecimentos.

FIGURA 63 – HARMONIA DO *PIU MOSSO*. COMPASSOS 41-43.

The figure displays a musical score for three measures (41-43) of the piece 'PIU MOSSO'. The score consists of six staves: a vocal line and five piano accompaniment staves. The vocal line begins with the syllable 'I -' and continues with 're - ré, -'. The piano accompaniment features a complex harmonic structure. A large red box highlights the first measure (measure 41), which is annotated with 'C6' and 'I6'. A smaller red box highlights the second measure (measure 42), annotated with 'G (acorde sobreposto)'. A third red box highlights the third measure (measure 43), which is annotated with 'G' and 'Em (acordes sobrepostos)'. The piano accompaniment staves show various chordal textures and melodic lines, with some notes marked with a '7' indicating a seventh. The overall style is that of a traditional Brazilian musical score.

Fonte: A Autora (2021).

²⁵ As expressões *Calcanhar de Aquiles* e *Tendão de Aquiles* têm sua origem na mitologia grega, na lenda de Aquiles que, ao nascer, se tornou indestrutível por ser banhado nas águas do rio Estige, exceto pelo calcanhar por meio do qual sua mãe o segurava, por isso, o calcanhar era o ponto vulnerável de Aquiles (Dicionário da Língua Portuguesa, 2009).

FIGURA 64 – HARMONIA DO *PIU MOSSO*. COMPASSOS 44-47.

Musical score for measures 44-47 of *PIU MOSSO*. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Red boxes highlight specific harmonic areas. Chord symbols are provided below the piano part.

Chord symbols and annotations:

- Measure 44: $Em7(11)$ / $||Im7(11)$
- Measure 45: Em / $||Im$
- Measure 46: D / $|| AEM$
- Measure 47: C / I
- Measure 48: $Em7$ / $||Im7$

Annotations: "(acorde sobreposto)" appears under measures 46 and 47.

Fonte: A Autora (2021).

FIGURA 65 – HARMONIA DO *PIU MOSSO*. COMPASSOS 48-51.

Musical score for measures 48-51 of *PIU MOSSO*. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Red boxes highlight specific harmonic areas. Chord symbols are provided below the piano part.

Chord symbols and annotations:

- Measure 48: $Em7$ / $||Im7$
- Measure 49: Am / VIm
- Measure 50: $Em7/G$ / $||Im7/3^a$
- Measure 51: Dm/F / $||Im/3^a$
- Measure 52: $Em7/G$ / $||Im7/3^a$

Annotations: "(acordes sobrepostos)" appears under measures 49 and 50.

Fonte: A Autora (2021).

FIGURA 66 – HARMONIA DO *PIU MOSSO*. COMPASSOS 52-55.

The image displays a musical score for the piece "PIU MOSSO", specifically measures 52 through 55. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: "mais! - Pra - lem - brá - o - Ca - ri - ri!". The harmony is indicated by red boxes and labels at the bottom of the piano part. The first measure (52) is labeled "C6 I6". The second measure (53) is labeled "Dm IIm". The third measure (54) is labeled "C I". The fourth measure (55) is also labeled "C I".

Fonte: A Autora (2021).

7.3. ANÁLISE TEXTUAL

Durante todo o movimento, Heitor Villa-Lobos expôs a sua forma composicional com um ritmo obstinado e característico do *Martelo* através dos violoncelos. Também vemos esta utilização na voz soprano, através das articulações executadas, que lembram as emboladas do sertão nordestino. O compositor dizia que o material melódico desta *Bachianas Brasileiras n° 5* foi formado de células inspiradas em cantos colhidos dos pássaros do nordeste brasileiro. Segundo Loque Arcanjo Junior (2007), os textos de Ruth Valadares e Manuel Bandeira apresentam um quadro do modernismo nacionalista brasileiro, citando a exaltação de sentimentos afetivos que se manifestam por meio da saudade, tristeza e do sonho, temas bem característicos na segunda fase do modernismo no Brasil.

Nos trechos da poesia escrita por Manuel Bandeira para o movimento *Dansa (Martelo)*, percebemos a sua capacidade de descrever os sons dos pássaros e da natureza, expressando uma sonoridade ímpar para a canção, como ponderou Junior (2007) “os textos não musicais lançam luz sobre a escrita musical, na medida em que as formas musicais se expressam em diálogo com esses textos”. Abaixo a letra da canção composta por Bandeira em 1945.

Irerê²⁶, meu passarinho
Do sertão do Cariri²⁷
Irerê, meu companheiro
Cadê viola?

²⁶ Irerê é uma ave Anseriforme da família Antidae. É provavelmente o pato mais bem conhecido em nosso país, seja por sua beleza, pelo fato de se aproximar muito das áreas urbanas e pelo seu canto típico. É a sua vocalização que lhe empresta o nome irerê ou paturi, muito agudo e alto, lembrando o barulho de alguns apitos. Está presente em todo o Brasil e na África (Madagascar e Ilhas Comores). - Dicionário das aves.

²⁷ Situada ao sul do Estado do Ceará e ao pé da Chapada do Araripe, a região do Cariri, conhecida como o “oásis” do sertão nordestino, apresenta um panorama histórico de caráter simbólico e representativo da vida bem sucedida no Nordeste, principalmente devido aos seus campos férteis e à sua natureza verdejante, rica e exuberante (DANTAS, 2016).

Cadê meu bem?
 Cadê Maria?
 Ai triste sorte a do violeiro cantadô!
 Sem a viola em que cantava o seu amô
 Seu assobio é tua flauta de irerê
 Que tua flauta do sertão quando assobia
 A gente sofre sem querê!
 Teu canto chega lá do fundo do sertão
 Como uma brisa amolecendo o coração
 Irerê, solta teu canto!
 Canta mais! Canta mais!
 Pra alembra o cariri!
 Canta, cambaxirra!²⁸
 Canta, juriti!²⁹
 Canta, irerê!
 Canta, canta, sofrê!
 Patativa!³⁰ Bem-te-vi!³¹

²⁸ Cambaxirra é uma ave da ordem Passeriformes, da família Troglodytidae. Comum em todo o Brasil, costuma habitar os lugares povoados. O canto dessa espécie é agradável e melodioso “como uma sequência de pequenas frases, entremeada de cadências” (DESCOURTILZ, 1983, p. 90- 91).

²⁹ Juriti é um Columbiforme da família Columbidae. É conhecido também como gemedeira e roncadeira. Uma das formas de identificação é através dos intervalos entre os cantos destas espécies são distintos, estando o intervalo de *L. verreauxi* em torno de 9 ou 10 (vocalizando “pu pu”) e o de *L. rufaxilla* em torno de 5 segundos (vocalizando “pu”). Essas espécies de pombos são encontradas em grande parte do Brasil e também da Venezuela ao Uruguai (HOYO; ELLIOTT, 1992, p. 102).

³⁰ Patativa é uma ave passeriforme da família Thraupidae. Conhecida também como patativa-da-serra, patativa-do-cerrado, patativa-da-amazônia, patativa-do-campo, patativa-verdadeira, extravagante. Seu canto é um dos mais finos e melodiosos de nossa avifauna. E, as vezes imita outras espécies, como o bem-te-vi. Está presente no Brasil nas seguintes regiões: do Mato Grosso ao Piauí, noroeste da Bahia, na Amazonia, nos estados de Roraima, Amapá e Pará. (Dicionário das Aves).

³¹ Bem-te-vi é uma ave passeriforme da família dos Tiranídeos. É provavelmente o pássaro mais popular de nosso país, podendo ser encontrado em cidades, matas, árvores à beira d'água, plantações

Maria-acorda-que-é-dia!³²
 Cantem, todos vocês
 Passarinhos do sertão!
 Bem-te-vi!
 Eh sabiá!³³
 Lá! Liá! Liá! Liá! Liá! Liá!³⁴
 Eh sabiá da mata cantadô!
 Lá! Liá! Liá! Liá!
 Lá! Liá! Liá! Liá! Liá! Liá!
 Eh sabiá da mata sofrédô!
 O vosso canto vem do fundo do sertão
 Como uma brisa amolecendo o coração

Crislaine Hildebrant Netto (2020) realizou uma pesquisa sobre Manuel Bandeira e a relação entre a poesia e a música, evidenciando a sua linguagem e temática

e pastagens. Em regiões densamente florestadas habita margens e praias de rios. Seu canto trissilábico característico lembra as sílabas bem-te-vi, que dão o nome à espécie. - FRISCH, Johan Dalgas. Aves brasileiras e plantas que as atraem 3ª ed. Dalgas ecoltec, São Paulo, 2005, p. 350.

³² Possui os nomes comuns de maria-é-dia (São Paulo), maria-já-é-dia (Mato Grosso e Mato Grosso do Sul), maria-acorda (Minas Gerais) e marido-é-dia (Santa Catarina). Também conhecida como Guaracava-de-BarrigaAmarela, seu nome científico é *Elaenia Flavogaster*, do grego *elaineos* = da cor azeite, verde oliva; e do latim *flavus* = amarelo; *glaster* = ventre, barriga (PASSARINHANDO, 2018).

³³ Sabiá é muito comum do interior do Brasil, especialmente em regiões de cerrado. Espécie semiflorestal, vive à beira de matas, parques, matas de galeria, coqueirais e cafezais. Sua voz é múltipla, com um canto contínuo, composto de motivos relativamente simples, repetidos uma ou duas vezes. Durante o resto do ano só emite vocalizações de alerta, especialmente ao entardecer, quando disputa os melhores poleiros para passar a noite. Costuma ser o pássaro que emite o alerta mais forte em situações de “mobbing”, denunciando às outras aves a presença de um predador ou ameaça em potencial. É o pássaro que mais vocaliza em alerta perante. – Dicionário das Aves.

³⁴ Segundo Brazil (2014), esse trecho imita o canto do pássaro sabiá-da-mata - é considerado um dos cantos mais bonitos de toda avifauna brasileira.

musical em várias de suas obras poéticas. Para ela, o movimento *Dansa (Martelo)* se resume assim:

Tudo consiste em dança viva interpolada por secções intermédias contemplativas. (Manuel) Bandeira fez uso dos conhecimentos de folclorista na concepção de um texto em versos decassilábicos que Villa-Lobos enfatizou ao utilizar um ‘ostinato’ variante em tensão. A rusticidade nordestina é misturada com uma abordagem neobarroca. A grafia incorreta de algumas palavras como “sofredô” e “cantadô” faz referência à oralidade e comunicação do homem sertanejo e realiza o que os dois artistas faziam de melhor; a união entre o erudito e o popular, como pertencentes a um mesmo universo artístico, onde o cotidiano vira obra (NETTO, 2020, p. 38).

Adentrando na análise textual da peça, diferente do primeiro movimento (Cantilena), o segundo movimento (Dansa) apresenta uma textura lírica mais dramática em sua melodia, um exemplo é a dinâmica, sendo a maioria entoada em forte ou piano e, no instrumental, uma textura acordal e ritmada. Ainda, sua estrutura composicional exhibe homogeneidade, devido à utilização recorrente da célula de oito semicolcheias. Em toda a parte A da peça, nós observamos a presença de figuras curtas, sendo elas semínimas e semicolcheias nos Cellos II, III e IV, que ornamentam as sílabas dos textos, podendo lembrar instrumentos percussivos, também devido à sua tessitura média-aguda, o gorjeio dos pássaros. Além das figuras rítmicas, este gorjeio dos pássaros também é representado no texto através de uma exploração onomatopaica de consoantes orais utilizando a técnica de ziguezague (sobe-desce).

De acordo com esse fato, para assemelhar o canto do Sabiá, nos compassos 102 ao 121, é utilizado novamente o uso onomatopaico com a consoante “l” e a vogal aberta em “A”, ilustrando o canto deste pássaro.

FIGURA 67 – CANTO DO SABIÁ. COMPASSOS 102-104.



Fonte: A Autora (2021).

Mais um exemplo da imitação à sonoridade dos pássaros acontece na melodia do compasso 74 ao 121. São os intervalos que acontecem dos compassos 74 ao 87,

que exemplifiquei acima na análise motívica (figura 62). Já a partir dos compassos 88 ao 97 (a separação está marcada com um traço vermelho na figura 68), os intervalos são diferentes, representados por tercinas, com Sol-Sol-Fá; Lá-Mi-Si (compasso 88) e Ré-Fá-Ré (compasso 91), que também relembram o gorjeio dos pássaros.

FIGURA 68 – GORJEIO DOS PÁSSAROS. COMPASSOS 74-97.

Can - ta, - cam - ba - xir - ral - Can - ta, - Ju - ri - til -
 Can - ta, - I - re - rê! - Can - ta, can - ta so - frê! -
 Pa - ta - ti - va! - Bem - te - vi! - Ma - ri - a - acor - da - queé - di - a -
 Can - tem - to - dos - vo - cês - Pas - sa - ri - nhos - do - ser - tão! -
 Bem - te - vi! - Eh! - Sa - bi -
 - á! -

Fonte: A Autora (2021).

Em toda a peça, percebemos que a vogal *i* provoca bastante impacto, realizando grandes saltos na região mais aguda da voz, que causa uma sonoridade mais penetrante como marquei abaixo. Também, do compasso 41 ao 59, onde ocorre o ápice da melodia com “Irerê solta teu canto! Canta mais! Canta mais! Pra lembrá o Cariri!” a vogal que remete a este ápice também é a *i*. Importante realçar também que em grande parte das vezes em que ocorre essa subida, acontecem intervalos com grandes saltos, como evidenciado e descrito na partitura abaixo:

FIGURA 69 – ÁPICE DA MELODIA NA VOGAL I. COMPASSOS 5-17; 41-47.

I - re - rê, - meu - pas - sa - ri - nho - do - ser - tão - do - Ca - ri -
 - ri - I - re - rê, meu - com - pa - nhei - ro Ca - dê Ma - ria? -
 Ai tris - te flau - ta do Ser - tão - quan - doas - so - bi -
 a - Ah!
I - re - rê
 Can - ta - mais! Pra - lem - brá - o Ca - ri - ri

Fonte: A Autora (2021).

A melodia procede com suas notas repetidas em semicolcheias, lembrando o canto de um pássaro e, ao mesmo tempo, a declamação articulada de uma Embolada. No compasso 117, ocorre uma interrupção nessa sequência de células de semicolcheias, sendo agora uma sequência de mínimas que realizam uma passagem suave de uma altura a outra na melodia mostrada pelo *glissando* na nota Fá em direção à nota Dó.

FIGURA 70 – PASSAGEM DE *GLISSANDO* NA MELODIA. COMPASSOS 115-118.

Sa - bi - á da - ma - ta - so - fre - dô -

Fonte: A Autora (2021).

A partir da *Coda* da seção B, do compasso 128 ao 133, a melodia produz uma entonação mais introspectiva das palavras, repetindo a nota Sol durante os seis

compassos, refletindo assim uma voz mais calma e reflexiva, em contraste com as melodias anteriores, pautadas em tessituras mais agudas.

FIGURA 71 – MELODIA INSTROSPECTIVA BASEADA NA NOTA SOL. COMPASSOS 128-133.

O vos - so - can - to - vem - do - fun - do - do - ser - tão Co - mo - uma -
bri - sa - mo - le - cen - do - co - ra - ção.

Fonte: A Autora (2021).

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das *Bachianas Brasileiras n 5* realizada para este trabalho, possibilitou uma interpretação intertextual desta obra, estendida para outras, relacionando-as neste contexto, demonstrando, ao longo deste trabalho, diferentes formas de intertextos presentes nas composições tanto de Heitor Villa-Lobos como de compositores e precursores contemporâneos da música europeia e da música popular brasileira.

Vimos que Villa-Lobos explorou, de muitas maneiras, as formas barrocas e clássicas para escrever suas músicas, como se observa nas formas ternárias e em outras que trabalham com seções de contraste temático e que podem ser compreendidas como reapropriações neoclássicas. O período composicional das *Bachianas Brasileiras* estava inserido no neoclassicismo moderno em que Villa-Lobos se encontrava, junto de outros compositores europeus como Stravinsky, Hindemitch, Milhaud e Honegger. Acredito que foi em razão disso que a popularidade das *Bachianas* foi mais ampla, atingindo diferentes públicos, comparada a outras peças do compositor brasileiro.

O primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras n 5* foi composto em 1938, exatamente neste período populista-neoclássico, porém, o segundo movimento foi escrito em 1945, ano em que a escrita composicional de Villa-Lobos voltava a ser mais audaciosa e experimental, renovando sua linguagem musical com melodias agradáveis que lembram a música popular brasileira e o período bachiano.

Observamos que a Cantilena teve fortes diálogos com as Cantatas de Johann Sebastian Bach, sendo a *Dansa* a mais associada com a música bachiana, pois contém a estrutura formal A-B-A', já detectada na primeira nota entoada pela melodia com a frase "Ah" que recorre a uma das árias de Bach, a Suíte n 3 em Ré Maior. Além disso, a parte central de toda a Cantilena é cantada em forma de Recitativo, sendo uma das mais utilizadas nas Árias presentes nas Cantatas de Bach. O primeiro movimento também dialoga com a música popular brasileira. Um exemplo disso, são os violoncelos que fazem o acompanhamento funcionar como se fossem a baixaria dos violões muito utilizada nos choros, como é o caso da música *Carinhoso* de Pixinguinha. Se escutarmos somente o violão junto da harmonia dos violoncelos, poderemos assimilá-los instantaneamente.

De acordo com as pesquisas realizadas, a *Dansa* teve mais diálogos com a música brasileira, em especial a música do sertão nordestino. Conseguimos perceber pelo nome “Martelo”, termo adotado aqui no Brasil pelos cordelistas nordestinos na Literatura de Cordel. Heitor Villa-Lobos escreveu toda a peça com a intenção de imitar o canto dos pássaros tipicamente brasileiros e as frases rápidas lembrando o som dos cordelistas e suas formas de cantar o *Martelo Agalopado* e a *Embolada*, porém a letra que Manuel Bandeira fez para encaixar com a música não foi escrita junto com a composição de Villa-Lobos: primeiro a música ficou pronta e a letra só veio algum tempo depois. Diferentemente do primeiro movimento, em que encontramos intertextualidade com outras peças e com outros compositores, no segundo movimento realizamos a intertextualidade com o próprio movimento, no qual conseguimos visualizar um contraponto com o texto e a música em si. Os violoncelos imitam os pássaros e a melodia imita seus gorjeios em contrapartida; enquanto os Cellos imitam o ritmo acelerado dos cordelistas nordestinos, a melodia também imita esse ritmo bastante acelerado com notas agudas e quando o ritmo começa a cair, isso é representado por vários compassos repetindo a mesma nota, geralmente num tom mais grave. Esta análise representa fortemente uma ambientação sonora e, segundo Salles (2009), esse tipo de textura era bem utilizado por Villa-Lobos para a ambientação de melodias folclóricas.

Na elaboração do ambiente sonoro para a construção da *Dansa* na *Bachianas Brasileiras n 5*, por exemplo, Villa-Lobos captou o gorjeio dos pássaros, a percussão das emboladas e as frases ritmadas dos cordelistas.

Particularmente, na *Dansa*, eu esperava encontrar o ritmo do *Martelo* mais visível nos violoncelos – até porque esse é o nome em que o movimento carrega – mas, para a minha surpresa, o mais visível foi o ritmo da *Embolada* durante quase toda a peça.

Durante todo este trabalho, constatamos que a intertextualidade é de fato uma ferramenta para análise musical quando se tem a intenção de comparar peças, estilos, semelhanças e diferenças entre obras e compositores ou na própria obra, como foi o caso da análise do segundo movimento da peça analisada neste estudo. Através da intertextualidade, nós conseguimos classificar e conceituar o uso de elementos musicais como frases, motivos, variações e texturas. Ainda apuramos que Villa-Lobos fez alusões à música de Johann Sebastian Bach (especialmente as *Cantatas*) e à música de repertório popular brasileiro (especialmente os choros).

Estas alusões foram representadas por especificação de frases, motivos, variações e harmonias no primeiro movimento e motivos, variações, harmonia e textura no segundo movimento.

Apesar de a forma composicional em que Heitor Villa-Lobos escreveu as *Bachianas Brasileiras* ter sido de incorporar traços da música de Bach e da música brasileira, o compositor não deixou de lado o seu jeito de escrever música. Ele procurou realizar seus ostinatos, intervalos de quartas e quintas justas, estruturas paralelas, constatados nos capítulos anteriores.

Assim, durante toda a minha pesquisa encontrei pouquíssimos trabalhos baseados nas teorias da análise intertextual, especialmente nos trabalhos das *Bachianas Brasileiras*. Verifiquei apenas pesquisas encontradas com a orientação do professor Dr. Norton Dudeque. O primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras n 5*, Cantilena é a peça mais conhecida do compositor, existindo diversos estudos sobre ela, mas, sobre a intertextualidade, há somente dois artigos de Dudeque escritos em 2008 e 2009. Já acerca do segundo movimento Dansa não encontrei nenhum tipo de análise musical. Desta forma, espero que meu trabalho possa abrir portas para estudos villalobianos adiante, trazendo referências a Bach e à música brasileira em concordância com a sua intertextualidade musical.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. de. Ensaio sobre a Música Brasileira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 4ª Ed. 2006.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia Silva. *A intertextualidade musical como fenômeno*. Belo Horizonte, 2003.
- BENT, Margaret. The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis. In: *Tonal Structures in Early Music*. JUDD, Cristle Collins (Ed). New York: Garland Publishing, 1998.
- BOULEZ, Pierre, O Momento de Johann Sebastian Bach. In: BOULEZ, P. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995 [1966].
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- CAVALCANTI, Maria J. B. di. *Brazilian nationalistic elements in the brasilianas of Osvaldo Lacerda*. 2006. 144 f. Thesis (Doctor of Musical Arts) – University of Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Pineville.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- CHRISTOFE, Lilian. *Intertextualidade e plágio: questões de linguagem e autoria*. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- DUDEQUE, Norton. *Revisitando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras nº5 (1938) de Villa-Lobos*. Música em perspectiva. Curitiba, v.1, n.2, p 131-127, 2008.
- DUDEQUE, Norton. *Influências nas Bachianas Brasileiras: a Cantilena da Bachianas Brasileiras nº5 e no Trenzinho do Caipira*. USP, São Paulo, 2009.
- DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Trad. Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- DURR, Alfred. *As Cantatas de J. S. Bach*. Bauru, São Paulo, 2014
- ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. *Aporia: um caminho para a composição musical intertextual*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 11-27.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zagar Ed., 1998.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: O Caminho Sinuoso da Predestinação*. 2.ed., Curitiba: Edição do autor, 2009.
- JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.

- JÚNIOR, Loque Arcanjo. *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical das Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. 2.ed., Porto Alegre: Movimento, 1986.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- LARUE, Jan. *Analisis del estilo musical*. Spain. Barcelona Labor, 1989.
- MANFRINATO, Ana Carolina. *O uso da intertextualidade na Bachianas Brasileiras nº4 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado em Musicologia, p. 20-24, UFPR, Curitiba, 2013.
- MARINHO, Vanildo Mousinho. *Performance Musical da Embolada na Paraíba*. Tese de Doutorado, p. 95-99, UFBA, Salvador, 2016.
- MELO, Cleisson de Castro. *Saudade: Representação e semiótica em Villa-Lobos*, Salvador, 2016, p. 20-23. Dissertação de Mestrado em Música, Bahia, 2016.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*, 12ª ed. revista e ampliada. São Paulo. Cultrix, 2004.
- NETTO, Hildebrant Crislaine. *Manuel Bandeira: Poesia e Música. Canções nascidas da obra poética de um escritor brasileiro*. Instituto Politécnico do Porto. Portugal. 2020.
- NÓBREGA, Adhemar. *Atualidade da Música de Villa-Lobos*. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, p. 13-19, 1969.
- NOBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.
- NOGUEIRA, Ilza. *A Estética intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas*. Brasiliana. Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2-12, jan. 2003.
- PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia do século XX*. Editora Via Lettera, São Paulo, 2016.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Trad. de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2000.
- PUPIA, Adailton Sérgio. *Intertextualidade na Bachiana Brasileira nº 2 de Heitor Villa-Lobos*. UFPR, Curitiba, 2017, p. 18-26. Dissertação de Mestrado em Musicologia, UFPR, Curitiba, 2017.
- RUEB, Franz. *48 Variações sobre Bach*. Companhia das Letras. São Paulo, 2001.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SAUTCHUK, João Miguel. *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília, 2009, p. 03. Tese de Doutorado em Antropologia, UnB, Brasília, 2009.

SAUTCHUK, João Miguel. *A Poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Unb, Brasília, 2010.

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

TRAVASSOS, Elisabeth. 2000. "Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice". *British Journal of Ethnomusicology* 9(1): 61-94.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Palavras que consomem: contribuições às análises dos cocos-de-embolada*. Revista do Instituto de Estudo Brasileiro, nº 50, São Paulo, USP, 2010.

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

WISNIK, José Miguel. *Entre o Erudito e o Popular*. Revista de História nº 157, p. 55-72, USP, São Paulo, 2007.

VENTURINI, Maia Eduardo; SANTOS Lima Henrique. *Manual do Choro*. Brasília, 2017.

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

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

VILLA-LOBOS, H. *Conceitos sobre arte*. In: *Presença de Villa-Lobos*. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969.

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

Tempo 1^{mo}

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

Tomabilidade polifônica no modo apollônio em D
para o tom de Sol/mi/Dósi cadenciado

14

14

15

15

16

16

17

17

Lento *rit.* Tempo 1^{mo}

18

19

19

20

20

animado

21

allarg.

22

G G/D V/S G G/D V/S G G/D V/S C

149

152

155

163

173

177

165