

O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos

Gabriel Ferrão Moreira (USP, São Paulo/SP)
gfmoreira@ymail.com

Resumo: Primeira parte do artigo resultante de minha dissertação de mestrado, que trata da representação musical do índio brasileiro na composição de Heitor Villa-Lobos. Nessa primeira parte, apresento questões sobre aspectos melódicos e harmônicos no que chamo de seu "estilo indígena." Quais os meios musicais objetivos empregados por Villa-Lobos para evocar a figura do índio na memória e na sensibilidade dos ouvintes de seu tempo? Existe um rol de procedimentos composicionais recorrentes nessa construção sonoro-musical do índio em sua obra? Argumento que há um modo de compor particular de Villa-Lobos quando trata da temática indígena/selvagem, um recorte específico de sua obra: seu "estilo indígena".

Palavras-chave: estilo indígena em Villa-Lobos; modernismo e primitivismo musical; análise e significado musical.

The Indian Style of Villa-Lobos (Part One): melodic and harmonic aspects

Abstract: First part of the article resulting from my Master's Thesis, which deals with the musical representation of Brazilian Indians in Villa-Lobos's music. In this first part, I discuss melodic and harmonic aspects of what I call "indian style". What musical means the composer uses to evoke the figure of the Indians on the memory and sensibility of his audience? Is there a specific collection of recurring musical procedures to portray his ideas of savageness? I argue that Villa-Lobos has a particular way of composing when he deals with the indian/savage thematic on his work, a specific set of his *oeuvre*: his 'indian style'.

Keywords: indian style in Villa-Lobos; musical analysis and meaning; modernism and primitivism in music.

1 - Introdução

Villa-Lobos é reconhecido internacionalmente como o maior compositor brasileiro do século XX. As estatísticas vindas de diversas fontes parecem confirmar esse 'senso comum' em escala mundial: o grande número de escritos sobre sua vida e obra em livros e artigos e o fato de ser o compositor erudito brasileiro que mais arrecada sobre os direitos autorais; mais, inclusive, do que compositores populares da atualidade (SALLES, 2009a). A popularidade de Villa-Lobos tem ligação direta com a originalidade da sua obra e pela vastidão de temas que ele incorporou à sua composição, principalmente os relacionados ao Brasil – *via música brasileira* –, em suas diversas vertentes.

Entretanto, um desses tópicos recebeu maior atenção de Villa-Lobos do que todos outros, e esse foi o 'elemento indígena', responsável pela consagração de Villa-Lobos como o representante maior da musicalidade brasileira no exterior. O *assunto* indígena foi o preferido de Villa-Lobos nas suas estadias na Europa, de 1923 a 1930, haja vista a quantidade de obras compostas que faziam referência ao índio brasileiro: *Choros nº3* (1925), *Choros nº10* (1926), *Três Poemas Indígenas* (1926) e muitas outras (MOREIRA, 2010a). Muito além de uma inspiração restrita à década de 1920, durante toda sua vida – nas mais diversas formações instrumentais e propostas formais – o índio foi personagem estimado pelo compositor em suas criações

(MOREIRA, 2010b). Portanto, não é a toa que suas alcunhas mais famosas tenham sido relacionadas ao índio: *Índio de Casaca* e *L'indien Blanc* (SCHIC, 1987).

É inegável que grande parte da celebridade de Villa-Lobos no Brasil e no exterior tenha sido decorrente da recepção calorosa de sua obra na Paris dos *Annés Folles* (FLÉCHET, 2004). Ele primeiramente foi reconhecido como compositor *brasileiro* em Paris – e aqui valorizo o gentílico – para então ser reconhecido como ícone da música brasileira no próprio Brasil (GUÉRIOS, 2009). Ainda que essa *brasileidade* tenha se manifestado de diversas formas em sua carreira – como, por exemplo, a preferência pelo folclore brasileiro nos anos 30 frente à música indígena nos anos 20 (ainda que eu destaque a existência de muitas conexões e interpenetrações nesses dois tópicos na obra villalobiana) – foi a construção desse personagem Brasileiro, intrinsecamente ligada ao conceito de *selvagem*, que sedimentou a impressão geral que se tem do compositor e de sua música.

Contudo, esse interesse especial de Villa-Lobos pelo índio – enquanto tema – e a música indígena – enquanto material – foi pouco estudado e discursos reducionistas acerca do tema tomaram o senso comum acerca do compositor, inclusive na academia. Uma dessas abordagens afirma que Villa-Lobos havia inventado, a seu bel-prazer, as referências da música indígena a qual, supostamente, havia se baseado para compor suas obras. Conquanto tal afirmação não diminua em nada a originalidade e qualidade das obras de Villa-Lobos, essa suposição fazia coro à ideia de que Villa-Lobos era um compositor totalmente intuitivo – e, portanto, sem método – e inverossímil; tentando, dessa forma, desvalorizar um dos seus pontos considerados fortes: o de representar acertadamente um retrato da existência indígena nas selvas brasileiras. Enquanto trabalhos de análise musical têm obtido resultados interessantes ao se dedicarem a problematizar a suposta falta de método de Villa-Lobos¹, nenhum trabalho se debruçou, até então, na problematização da relação de Villa-Lobos com o material indígena que afirma utilizar em sua obra. Embora possamos deduzir que qualquer pesquisa um pouco mais profunda levasse à asserção óbvia de que Villa-Lobos travou contato com literatura musico-etnográfica que estava disponível à sua época (PEPPERCORN, 2000; GUÉRIOS, 2009; NÓBREGA, 1974; LAGO, 2003), não havia análises comparativas entre as fontes das melodias indígenas e as suas aplicações na obra de Villa-Lobos – o que poderia revelar traços importantes do comportamento composicional do músico – e tão pouco, num segundo estágio, a procura de elementos musicais recorrentes nessa representação do índio em obras de diversas fases, que poderiam vir a compor um *léxico* dos procedimentos composicionais utilizados por Villa-Lobos para construir esse 'estilo indígena', conforme o chamo, responsável por facilitar ao compositor a conquista do *status* internacional vitalício que recebeu.

Partindo do pressuposto de que Villa-Lobos tenha construído e trabalhado com diversos 'dialetos musicais'², esse texto relata uma síntese da minha pesquisa à procura de uma proposta estética específica de Villa-Lobos, aquela relacionada à representação musical do índio na sua obra. Partindo da análise musical e crítica historiográfica³, observo esse fenômeno numa perspectiva que relaciona as opções musicais de Villa-Lobos com a expressão de um pensamento particular acerca do índio – nomeadamente, nos anos 1920, do *Primitivismo* europeu – onde considero a ação do compositor sobre uma determinada audiência que partilha desses ideais e expectativas e se nutre deles. Ensaio, também, uma organização e classificação dos procedimentos musicais específicos que observo como elementos constitutivos da 'linguagem' indígena de Villa-Lobos e discuto cada um deles numa abordagem hermenêutica, considerando a construção dos seus significados através da relação entre a concepção do selvagem na imaginação francesa (desde viajantes franceses do século XVI, passando por pensadores iluministas aos intelectuais parisienses de pós Primeira Guerra) e os meios musicais de *encenar* essas representações.

Alguns esclarecimentos sobre metodologia

Peço licença para tratar com algum cuidado de aspectos metodológicos do trabalho. A pesquisa – relatada integralmente em minha dissertação de mestrado – foi dividida nos seguintes estágios, sendo que esses se desenvolveram de forma simultânea, com exceção do primeiro:

1) **Elaboração de uma amostra relevante de obras de temática indígena em Villa-Lobos para análise.** Tais músicas de alguma forma deveriam remeter ao universo simbólico do índio – no título ou por conteúdo musical referente (conceito que desenvolverei mais tarde). Para que as considerações feitas não fossem reduzidas a questões instrumentais/interpretativas ou de período produtivo específico do compositor ('maneirismos' de época), foram coletadas partituras de obras dos anos 1910 ao fim da vida de Villa-Lobos (especificamente, a primeira obra analisada é de 1914 e a última de 1958, um ano antes da sua morte). Aqui a lista das obras analisadas por data de início do ciclo:

- *Das Danças Características Africanas: Danças características de índios Mestiços do Brasil* (1914 – piano) Op. 47: *Farrapos, Kankukus e Kankikis*;
- *Amazonas* (1917⁴ – versão para piano e versão para a orquestra);
- *Da Prole do Bebê nº1: Caboclinha* (A boneca de Barro) *Petite Indigène du Brésil – La poupée em argile* (1918 – piano);
- *Das Canções Típicas Brasileiras: Nozani-ná e Ualalôcê* (1919-1935 – piano e voz);
- *Lenda do Caboclo* (1920 – piano);
- *Choros nº3* (1925);
- *Choros nº10* (1926 – para orquestra e coro misto);

- *Introdução aos Choros* (1929);
- *Três Poemas Indígenas* (1926 - versão para piano e voz);
- *Saudades das Selvas Brasileiras*, nº 1 e 2 (1927 - piano);
- Canções de temática indígena no *Canto Orfeônico* (1930);
- *Ciclo Brasileiro* (1936 - piano): *Dansa do Índio Branco*;
- *Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu I: O Iurupari e o Menino* (1952 - vocal);
- *Da suíte Floresta Amazônica* (1958 - canto e piano), *Veleiro - Indian Song*, *Canção do amor e Melodia Sentimental*.⁵

2) **Audição das músicas e análise.** Nesse ponto do trabalho procurei observar, nas audições com partituras, elementos recorrentes nas músicas de temática indígena de Villa-Lobos - no âmbito da melodia, harmonia, figurações rítmicas, elaboração de texturas, fraseologia, forma, etc.. Também atentei para o conjunto geral da composição villalobiana a fim de verificar se os elementos são exclusivos, ao menos em boa parte, das obras de temática indígena.

3) **Leitura e escuta das fontes primárias.** Os textos nos quais Villa-Lobos encontrou transcrições de música indígena (ROQUETE-PINTO, 1938; LÉRY, 1585) foram pesquisados e os fonogramas aos quais Villa-Lobos teve acesso escutados, a fim de estabelecer parâmetros para considerar o uso dessas fontes nas composições de temática indígena de Villa-Lobos.

4) **Classificação e discussão dos procedimentos musicais na representação do índio na música de Villa-Lobos.** Após as análises, pude agrupar os procedimentos composicionais de Villa-Lobos na representação musical do índio em sete categorias principais: a) *Utilização de melodias e textos de caráter indígena nas canções*; b) *Graus conjuntos, modalismo e pulso constante na construção melódica*; c) *Estruturas em Quartas/Quintas*; d) *Paralelismos*; e) *Ostinatos*; f) *Fluidez melódica*; d) *Textura grandiloquente*.⁶ Discuto, em cada tópico, a importância simbólica de cada uma dessas opções composicionais na construção de uma representação musical do selvagem de acordo com a imaginação francesa, que se construiu desde relatos de missionários franceses no Brasil colonial - como Jean de Lery (LÉRY, 1585) - a teóricos franceses do Iluminismo - como J.J Rousseau e J.P Rameau⁷ e que se consolidou, à época de Villa-Lobos, com as relações peculiares da França com o exótico vindo das Américas e Ásia, nas Exposições Internacionais de Paris, a partir de 1889 (BARBUY, 1999).

5) **Procura da presença do estilo indígena de Villa-Lobos na música brasileira da segunda metade do século XX.** Com o fim de verificar objetivamente a presença dessa proposta villalobiana da estética do índio na música que veio após o compositor, procurei

excertos musicais em autores eruditos e populares que parecem confirmar a presença e a importância germinal da obra de Villa-Lobos na concepção de música brasileira indígena que se seguiu no século XX. Pela largueza da discussão desse último ponto, não o desenvolverei aqui, tratando apenas da gênese do estilo indígena de Villa-Lobos observando suas obras.

Depois de feitas essas considerações, podemos retornar para um texto mais fluido onde apresento os elementos constitutivos do estilo indígena de Villa-Lobos juntamente com a discussão de sua dimensão hermenêutica e simbólica.

2 - Utilização de melodias e textos de caráter indígenas nas composições vocais: estabelecimento de intertextualidade e referências internas.

Ainda que não fosse um critério obrigatório na composição de temática indígena de Heitor Villa-Lobos, o uso de melodias indígenas originais é um dos procedimentos sobre o qual ele constrói parte da sua composição *indígena*. Nesse contexto destaco quatro procedimentos de Villa-Lobos com relação a elaboração de um tema indígena para suas obras: a) o uso das melodias originais transcritas, com pouca ou nenhuma alteração do compositor; b) o uso de fragmentos de uma melodia original como elemento para bricolagem⁸ na composição livre (utilizada como recurso principal em composições instrumentais com referências a fontes indígenas, como *Choros nº3* e *Introdução aos Choros*), c) composição com melodia de caráter indígena criada integralmente pelo compositor (com o uso de traços melódicos semelhantes às transcrições);⁹ e d) composições nas quais Villa-Lobos cita a fonte, e atribui a si mesmo a coleção da música, mas a literatura atualmente não pode comprovar ou refutar suas declarações, apesar da opinião geral dos pesquisadores tender a considerar tais coletas feitas por Villa-Lobos fruto da imaginação do compositor. As indicações dessas modalidades do uso de melodia indígena nas composições podem ser observadas nos cabeçalhos das partituras das obras, por vezes muito informativos, por outras, vago ou inexistente. Observemos no Ex.1, Ex.2 e Ex.3:

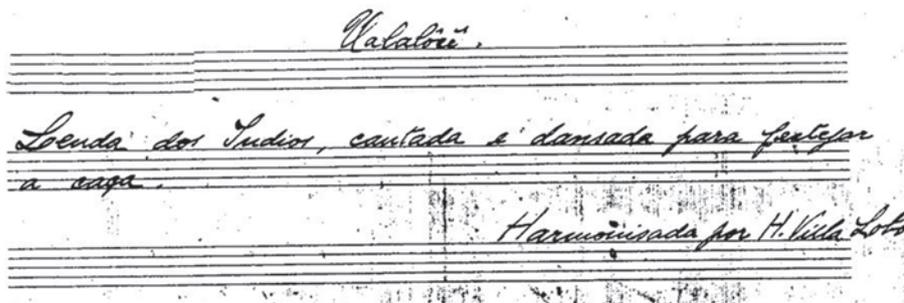
Em qualquer um dos três modos de construção de melodia de caráter indígena, geralmente há algum tipo de intertextualidade na composição, que a justifica como indígena (como uma composição que não foi totalmente 'inventada' por Villa-Lobos). Quando há uma melodia indígena transcrita, o compositor cita detalhes sobre a fonte primária (Ex.1). Nesses casos (Como em *Três Poemas Indígenas* e *Nozani-ná das Canções Indígenas*) o grau de autenticidade comprovado no cabeçalho da partitura justifica chamá-la de *indígena*; quando não há citação direta de fonte (Ex.2), Villa-Lobos a compõe sobre um texto de Mário de Andrade, assim sustentando sua posição não



Ex.1 - Localização geográfica e temporal da melodia indígena no cabeçalho de *Canide Ioune-Sabath* dos *Três Poemas Indígenas* de Villa-Lobos remetendo às coletas de melodias indígenas do missionário francês Jean de Léry (LÉRY, 1585).



Ex.2 - Cabeçalho autógrafo de *Pai-do-Mato*, primeira *Canção Indígena* de Villa-Lobos, com melodia de caráter indígena criada sobre poema de Mário de Andrade.



Ex.3 - Cabeçalho do autógrafo de *Ualalocê*, segunda *Canção Indígena*. Nele está escrito "Lenda dos Índios, Cantada e dançada (sic) para festejar a caça. Harmonizada por Villa-Lobos". Citações dessa natureza são comuns na *Coleção Escolar* e nos *Cadernos de Canto Orfeônico*, ambos da década de 1930.

de compositor (ou *inventor*) da canção que ele chama de indígena - o que seria, de fato, um contrassenso - mas de 'musicador', harmonizador, mantendo a mesma postura que tem com as melodias originalmente indígenas. Isso pode ser observado, também, pela necessidade de citar fontes um tanto quanto obscuras (figura 3) para se eximir do ato de criar ou inventar completamente uma melodia que *deve* ser indígena. O fato que deve ser salientado aqui é que Villa-Lobos utilizou melodias indígenas transcritas, mesmo que não em cem por cento de suas composições de temática indígena. Nas obras que não as usou literalmente, nelas se baseou ao retirar elementos para evocar a sonoridade indígena, fazendo uma referência interna a suas próprias composições nas quais utilizou as

transcrições mais estritamente. Um exemplo interessante pode ser dado aqui: observemos, no Ex.4, a transcrição de *Nozani-ná*, música indígena Pareci (tribo do norte do Mato Grosso) coletada em 1912 por Roquete-Pinto (1938):

Villa-Lobos utilizou trechos da melodia *Nozani-ná* como tema de uma espécie de moteto introdutório do seu *Choros nº3*. Uso o excerto musical do Ex.5 para exemplificar uma situação na qual Villa-Lobos cria livremente, inspirado em uma melodia indígena, mas permite que o ouvinte saiba de onde a melodia foi retirada, ou em outras palavras, a que música indígena a melodia pertence.

3 – Graus conjuntos, modalismos e pulso constante na construção melódica: encontros do atemporal e contemporâneo.

Em diversas composições de intenção *indígena*, Villa-Lobos constrói as melodias temáticas e os desenvolvimentos texturais sobre graus conjuntos. Citando apenas alguns exemplos, temos *Os Três Poemas Indígenas: Canide loune – Sabbath, Teirú, Iára; Dança do Índio Branco, Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu – parte 1, Caboclinha, Ualalôcê, Kankikis, Farrapos, Nozani-ná, e Amazonas*¹⁰, Villa-Lobos utiliza o princípio do grau conjunto em diversos

níveis: tanto na elaboração de melodias e motivos de caráter temático, quanto para a construção de texturas diversas na atmosfera da composição. Logo no início da composição, Villa-Lobos apresenta o tema de Amazonas, que é constituído por duas notas, Mi e Ré (Ex.6).

Esse tema será desenvolvido e apresentado de diversas formas durante a música, formado basicamente por duas notas distantes uma segunda – um grau conjunto. Abaixo, no Ex.7, diversos exemplos da transfiguração rítmica e do contexto textural do intervalo Ré-Mi no decorrer da música.

FONOGRAMA 14.597
(INDIOS PARECÍS)

Ex.4 -Transcrição de Edgard Roquete-Pinto da melodia de uma canção Pareci (1938).

Ex.5 - Bricolagem de versos da canção indígena *Nozani-Ná*, nos *Choros nº3* de Villa-Lobos.

Ex.6 – *Amazonas* (c.1-2) de Villa-Lobos: tema inicial em graus conjunto.



Ex.7 - *Amazonas* (p.2, c.2-4) de Villa-Lobos: desenvolvimento por transfiguração rítmica e do contexto textural dos graus conjuntos do tema inicial.



Ex.8 - *Ualalocê* (p.1 c.1-5, mão esquerda) de Villa-Lobos: graus conjuntos.



Ex.9 - *Teirú* (c.1-4) de Villa-Lobos: *ostinato* com movimento de segundas nos contrapulsos (Dó#-Ré# e Ré-Mib).

Observemos, em outras obras de menor porte, a utilização estrutural dos graus conjuntos. No ostinato da Canção Indígena *Ualalocê* (Ex.8), as camadas melódicas ('baixo' e 'tenor') são organizadas em graus conjuntos – no âmbito de segunda.

Notemos o mesmo uso dos graus conjuntos no ostinato de *Teirú*, dos *Três Poemas Indígenas* (Ex.9).

Parece evidente que Villa-Lobos tenha utilizado com tamanha frequência os graus conjuntos e intervalos de segundas – articulados com divisões rítmicas simples – com a intenção de evocar uma impressão convincente de música indígena legítima. As transcrições curtas com as quais teve contato mostravam estruturas melódicas construídas principalmente sobre intervalos de terça e segunda bem como divisões rítmicas binárias simples (como observamos na figura 4). Para construir suas próprias representações e incrementar o ambiente harmônico e textural de sua composição, Villa-Lobos usou esses intervalos e ritmos como recursos essenciais, fortalecendo essa expressão *selvagem* em sua música.

É interessante ressaltar um aspecto que surgiu das minhas audições dessas canções como uma hipótese que logo

mais se confirmou, através das palavras de Villa-Lobos, a relação entre a música indígena utilizada por Villa-Lobos e o canto gregoriano. Melodias em graus conjuntos, movimentos de segunda e saltos de terça, compensação, ritmo conduzido pela palavra em pulsos, modalismo e função ritual, são características pertencentes às transcrições de música indígena com as quais Villa-Lobos teve contato, mas também ao canto gregoriano. Em suas próprias palavras Villa-Lobos declara a importância do canto gregoriano em suas obras com um todo: As eras assírias, as relíquias esculturais da Coréia, o misticismo da Índia, o amor abnegado do culto de beleza entre os visigodos, a melopéia romana, a epopéia grega, as excursões gregorianas, que legaram à humanidade essa beleza eterna do cantochão, influíram fortemente sobre certos aspectos da minha estética (VILLA-LOBOS [1922] apud GÚERIOS, 2009, p. 123).

Villa-Lobos, nesse discurso, conecta o cantochão a eras ancestrais da humanidade, desenhando o progresso desse 'legado de beleza' até sua conexão com o velho mundo, à época em que esse mundo era 'novo'. Aqui, ele elabora uma interpretação histórica em que os conteúdos culturais das civilizações que cita se materializam no conteúdo musical do cantochão, esse como um índice

de ancestralidade, beleza e religiosidade (expressa pelo uso dos termos *culto* e *misticismo*). A aparente similitude entre a construção melódica das transcrições indígenas e do canto gregoriano (modos, adição rítmica, texto 'religioso') parece fornecer uma conexão simbólica entre esses dois universos, no imaginário europeu, em conceitos como *ancestralidade*, religiosidade, *comunhão* com a natureza (ou deuses), como sugere a gravura do Ex.10.

4 - Estruturas em Quartas/Quintas: uma tópica do natural

Ainda discutindo o aspecto primitivo que Villa-Lobos imprime a música indígena, quais seriam outras maneiras do compositor elaborar e tornar nítida essa categoria em sua composição? Um recurso composicional difícil de ser ignorado pela sua grande recorrência na obra de temática indígena de Villa-Lobos são as estruturas em quartas e quintas paralelas. Antes de explorarmos o significado

que a utilização de intervalos perfeitos – e às vezes seus correlatos aumentados e diminutos – tem nessa música, vamos observar mais atentamente algumas das diversas aparições dessas estruturas em sua obra.

Na *Introdução aos Choros*, por exemplo, Villa-Lobos utiliza as estruturas em quartas como um recurso de construção de texturas harmônicas. Nessa obra, onde a melodia se baseia em *Nozani-ná*, assim como os *Choros nº3*, Villa-Lobos insere as estruturas quartais desde o c.1 (Ex.11).

Na parte de *Choros nº3* em que se ouve a palavra *picapau*, Villa-Lobos também utiliza estruturas que progredem em quintas (Ex.12) para conduzir, melodicamente, o desenvolvimento dessa seção.

Um último exemplo importante do uso de quartas e quintas paralelas na composição de Villa-Lobos é obtido



Ex.10 - Gravura relatando um ritual dos Tupinambás, por Jean de LÉRY (1585). No mesmo livro, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* constam diversas transcrições de música indígena utilizadas por Villa-Lobos.



Ex.11 - *Introdução aos Choros* (p. 1, c.1-2) de Villa-Lobos: utilização de 4as.

numa obra tardia, de 1952, *Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu I – O Iurupari e o Menino*, onde as relações harmônicas entre as vozes são construídas em quartas paralelas (Ex.13) que vão se adicionando, enquanto a melodia mantém o caráter indígena, com as segundas e terças como intervalos principais.

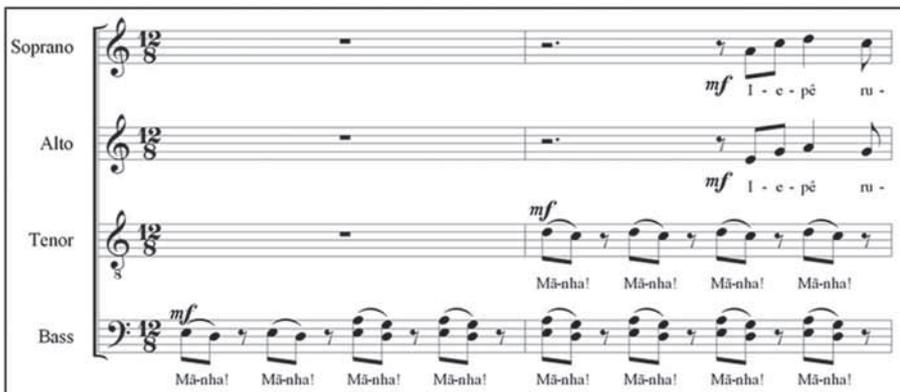
Observamos nesse último exemplo que mesmo depois de todos os procedimentos vanguardistas dos anos 20 e a dita 'modéstia' do neoclassicismo/nacionalismo dos anos 30, Villa-Lobos, sete anos antes da sua morte, utilizava os intervalos de quartas e quintas paralelas como um índice do índio.

Entretanto, sabe-se que a utilização de polifonia vocal como regra de composição não é costume dos índios brasileiros¹¹ – e de certa forma de todas as tribos estudadas das partes baixas da América do Sul. Porque Villa-

Lobos as utiliza com abundância nessa representação sonora do índio brasileiro? Segundo o pensamento que venho desenvolvendo e que aqui apresentei, penso que as estruturas que Villa-Lobos utiliza para representar musicalmente o índio são apropriações particulares das músicas de fonogramas e da sua leitura das transcrições. Entretanto, não podemos observar o uso de polifonia quartal nas transcrições analisadas. Devemos, contudo, considerar o poder retórico de evocação do selvagem que esse procedimento musical já tinha à época da ida de Villa-Lobos à Paris. Igor Stravinsky utilizava abundantemente de quartas e quintas paralelas em suas músicas, remetendo ao *bárbaro* russo, fundamentado na tradição folclórica da sua terra natal¹². O uso repetido desse recurso edificou relações entre essa sonoridade exótica e o povo exótico que ela representava. Ao que tudo indica Villa-Lobos 'pegou carona' com essa representação musical para representar o seu *selvagem*



Ex.12 - *Introdução aos Choros* (p.3, segundo sistema, c.3-4) de Villa-Lobos: progressão em 5as.



Ex.13 - *Duas Lendas Ameríndias I* (1952, c.1-2) de Villa-Lobos: 4as paralelas como estrutura harmônica principal.

índigena brasileiro. Utilizando-se de procedimentos populares de Stravinsky e modificando-os de acordo com suas próprias influências particulares (como linhas melódicas das transcrições), Villa-Lobos rearticula a sonoridade do *selvagem* genérico do imaginário europeu tornando-a mais adequada à representação do índio brasileiro que desejava retratar, à medida que trabalha com outros parâmetros e referências.

A utilização de harmonia quartal em profusão se relaciona, também, de forma mais objetiva, com a descoberta musical do oriente e da música africana por compositores das escolas modernas de música – também através das Exposições Universais de Paris, desde o fim do século XIX (BARBUY, 1999). Esse interesse por música não-ocidental se manifesta de maneira mais clara nos anos 10 e 20, na busca francesa pelo exótico em arte, que em música será satisfeita por diversos estilos sul-americanos, africanos, asiáticos entre outros (MENEZES BASTOS, 1999) onde novas escalas musicais (como a pentatônica e a hexafônica/tons inteiros) propiciaram também novas combinações harmônicas, como a de quartas e quintas sobrepostas. A construção do *outro* musical é um processo complexo. Mais do que inaugurar novas categorias sonoras, a importância do exótico reside em questionar a própria identidade – aquilo que se é num determinado momento – e o uso de quartas e quintas (principalmente em movimento paralelo) é uma alteridade significativa para o desenvolvimento 'curricular' da música erudita europeia, baseada em harmonias de superposição de terças. No tratado *Harmonia* de Schoenberg (SCHOENBERG, 2001), por exemplo, o autor desclassifica quartas e quintas paralelas como sinônimos de modernidade¹³, e se opõe a essa tendência 'regressista' se direcionando cada vez mais à assimilação da dissonância¹⁴. Para ele, o que realmente acontecia não era um avanço a

novas linguagens musicais com o uso desses intervalos, mas um retorno, um digressão musical aos padrões de composição musical da Idade Média, na *Ars Antiqua* e *Ars Nova* (Séculos XI a XIV). O próprio Schoenberg (2001, p.117) elabora uma hipótese de teoria da gênese musical fundamentada numa evolução do sistema tonal, onde o nível de desenvolvimento inicial seria a elaboração de primitivas harmonias de quintas paralelas, num processo que conduziria a uma complexificação dos intervalos e do contraponto¹⁵. Ele argumentava que sua teoria se baseava num princípio natural, o da Série Harmônica, onde o primeiro harmônico a surgir a partir do som fundamental – após a oitava – era a quinta justa.

Observamos, a partir dessa fala de Schoenberg, outro princípio importante quando se pensa nas quintas como integrantes de discursos simbólicos. A quinta justa era um forte índice de proximidade da natureza indiferenciada e intocada artisticamente, em música¹⁶. O uso de quartas e quintas era eficiente, de fato para evocar – além dessa alteridade oriental e selvagem – a 'infância da humanidade', apoiada sobre um conceito de simplicidade e natureza, bastante eurocêntrico. Nesse sentido, podemos compreender a importância desse recurso musical na representação do índio brasileiro por Villa-Lobos na Europa. Essa sonoridade representava de forma muito eficiente – pela sua popularização, via Stravinsky – diversos conceitos caros à representação do índio por Villa-Lobos: alteridade, selvageria, primitivismo e natureza. Isso justificava a sua aplicação, apesar da inverossimilhança com as transcrições e fonogramas acessados pelo compositor.

Continuo a analisar e discutir os elementos do estilo indígena de Villa-Lobos, na segunda parte desse texto.

Bibliografia

- BARBUY, H.. *A Exposição Universal de 1889 em Paris: Visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- FLÉCHET, A.. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris, L'Harmattan, 2004.
- GÚÉRIOS, P.R.. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- LAGO, M.C do. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil. *Cadernos do Colóquio de 2003*. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.
- LÉRY, J. de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil : autrement dite Amérique...* ([Reprod.]) / le tout recueilli sur les lieux par Jean de Lery,... 1585. Disponível na internet :<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54640v> .
- MENEZES BASTOS, R.J. de. *A Musicológica Kamayurá: Para Uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*, 2ª. ed. Editora da UFSC, Florianópolis, 1999.
- MOREIRA, G.F. O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização. *Anais do SIMPOM - I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010a.
- _____. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina: Florianópolis, 2010b.

- NÓBREGA, A. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1974.
- PEPPERCORN, L. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Publicações S.A., 2000.
- ROQUETE-PINTO, E. *Rondônia*. 4. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1938.
- SALLES, P. T. . Villa, ainda (MBARAKA - revista da Fundação Padre Anchieta). *Mbaraka - revista de música e dança da Fundação Padre Anchieta*, São Paulo, p. 118 - 126, 19 out. 2009a
- _____. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009b.
- SCHIC, A. S.. *Villa-Lobos: souvenirs de l'indien blanc*. Arles: Actes Sud, 1987.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- _____. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 2001.
- SILVA, I.J. da. *Fantasia em tres movimentos em forma de choros de Heitor Villa-Lobos: Análise e contextualização de seu último período*. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho: São Paulo, 2008.

Notas

- 1 Estudos recentes de análise musical têm reconhecido que a questão da valoração da obra de Villa-Lobos por existência ou não de método era desautorizada pela incompreensão do próprio (ou melhor, dos próprios) *modus operandi* do compositor. Hoje, diversas teses e dissertações (SILVA, 2008; CUNHA, 2004; SALLES, 2009b) têm estudado suas obras com mais cuidado analítico e revelado coisas interessantíssimas sobre estruturas de textura, forma e timbrística da composição villalobiana.
- 2 Reconheço os seguintes 'dialetos musicais' de Villa-Lobos, o do caipira do interior brasileiro, o da música urbana do Rio de Janeiro, o do selvagem brasileiro o do afrodescendente. São exemplos desses 'dialetos', respectivamente: Quarto movimento da *Bachianas Brasileiras nº 2* (1930), *Choro nº 1* (1920) e *Danças Características Africanas* (1914). Essa última composição apresenta remissões à música africana (como o uso frequente da síncopa) e indígena, como será comentado mais tarde.
- 3 Com base, principalmente, nos escritos teóricos e estéticos de Arnold Schoenberg (2001, 2008).
- 4 A datação dessa obra tem sido questionada, mas adoto a data fornecida pelo compositor até a pesquisa de datação revelar seus resultados finais.
- 5 Ao fim do trabalho, forneço uma referência das edições das partituras analisadas.
- 6 Apesar de admitir que a construção do estilo indígena de Villa-Lobos se faz da combinação desses elementos num todo complexo, pude observar que cada um deles é um item individual, podendo ser tratado com tal e ser trabalhado de diversas formas.
- 7 Que apesar de terem grandes divergências políticas e estéticas, privilegiaram, cada um a sua maneira, o selvagem em suas obras (MOREIRA, 2010b, p.22).
- 8 Estrangeirismo da língua francesa, bricolar significa criar algo novo a partir do que já se possui, como um 'reaproveitador'. Termo utilizado em antropologia por Levi-Strauss em seu livro *O pensamento selvagem* (LEVI-STRAUSS, 1970).
- 9 Nas canções, geralmente apoiada em poesia de Mário de Andrade.
- 10 Essa discussão é referente à versão de *Amazonas* para piano.
- 11 Obviamente estou me referindo à música tradicional indígena e não às apropriações de outras músicas que algumas populações indígenas atualmente fazem. Entretanto, é importante observar que a heterofonia é muito praticada por essas mesmas populações.
- 12 E nos procedimentos composicionais da escola russa de composição do fim do século XIX, Os Cinco: Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Cui, Borodin e Balakirev).
- 13 O autor havia percebido esses desenvolvimentos da modernidade em seu próprio tempo. Ele era adepto do pensamento da 'evolução' da música, se propondo, ele mesmo, com seu sistema dodecafônico conduzir a música a um patamar mais desenvolvido. Não surpreende então que julgue os compositores que retornam ao Medievo, em termos sonoros, como charlatões (SCHOENBERG, 2001, p. 120, rodapé).
- 14 Muito embora Schoenberg mesmo tenha utilizado quartas paralelas em algumas composições, com o intuito de expandir a tonalidade (como em sua *Sinfonia de Câmara nº 9*). Ele a utilizava de forma muito diversa à de Villa-Lobos, conduzindo também seus alunos no uso dessa linguagem, como podemos admitir pela existência do *Arquétipo de Webern*, construído basicamente sobre quartas (SALLES, 2009).
- 15 Esse pensamento apresenta um bom exemplo da aplicação da antropologia evolucionista do início do século XX sobre a história da música.
- 16 Sobre a relação entre a Série Harmônica e o pensamento sobre o natural, José Miguel Wisnik tem grandes contribuições em seu livro *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (1999).

Gabriel Ferrão Moreira é Doutorando em Música pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Música (musicologia-etnomusicologia) pela Universidade do Estado de Santa Catarina, possui graduação em Licenciatura em Música pela mesma universidade (2008). Atualmente pesquisa a linguagem modernista de Heitor Villa-Lobos. Possui pesquisas paralelas e publicações em eventos interdisciplinares, em temas transversais como Religião, Gênero, História e suas relações com a Música. Também desenvolve projetos comunitários de educação musical de crianças e adultos através do canto coral e prática instrumental. Atua principalmente nos seguintes temas: Pesquisa em musicologia-etnomusicologia, composição, teoria musical ocidental e regência coral.