

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

**Isabela Bianchi Bottaro de Andrade**

**AUÊ YÔ! Contexto, análise e performance do movimento “Sertaneja” da Suíte para  
Canto e Violino (1923) de Heitor Villa-Lobos.**

**Juiz de Fora**

**2020**

**Isabela Bianchi Bottaro de Andrade**

**AUÊ YÔ! Contexto, análise e performance do movimento “Sertaneja” da Suíte para  
Canto e Violino (1923) de Heitor Villa-Lobos.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

**Orientador: Prof. Dr. Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva.**

**Juiz de Fora**

**2020**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Bianchi Bottaro de Andrade, Isabela .  
AUE YÓ! Contexto, análise e performance do movimento "Sertaneja" da Sulte para canto e violino (1923) de Heitor Villa-Lobos. / Isabela Bianchi Bottaro de Andrade. -- 2020.  
152 f. : il.

Orientador: Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva  
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2020.

1. Sertaneja. 2. Sulte para Canto e Violino. 3. Heitor Villa-Lobos. 4. Modernismos. 5. Nacionalismo. I. Castelões Pereira da Silva, Luiz Eduardo , orient. II. Título.

**Isabela Bianchi Bottaro de Andrade**

**AUÊ YÔ! Contexto, análise e performance e performance do movimento “Sertaneja” da  
Suíte para canto e violino (1923) de Heitor Villa-Lobos.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 29 de outubro de 2020.

**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dr. Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva - Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dra. Marta Cardoso Castello Branco Garzon  
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles  
Universidade de São Paulo



## AGRADECIMENTOS

Quando eu iniciei a jornada acadêmica do mestrado eu não podia imaginar quão transformadora ela seria. Ela me ensinou muito mais do que a operar uma análise musical com a Teoria dos Conjuntos ou como a ideia de modernidade e de certa brasilidade se materializam na *Suíte para canto e violino* e na trajetória musical de Villa-Lobos nas duas primeiras décadas do século XX. Ela me provou a riqueza da interdisciplinaridade e a absoluta maravilha que é poder pensar livre e autonomamente.

Eu agradeço primeiramente ao meu querido orientador Luiz Eduardo Castelões, que soube me guiar com empatia, diálogo, crítica e inteligência, com quem eu aprendi muito sobre música, mas principalmente sobre comprometimento e autoconfiança.

Agradeço a todos os membros que compõem esta banca de defesa pelo diálogo enriquecedor e pelas contribuições ao meu trabalho.

Agradeço à coordenadora e às secretárias do PPG-ACL, Profa. Dra. Maria Cláudia Bonadio, Flaviana Polisseni e Lara Velloso pela essencial mediação entre a realidade da pesquisa acadêmica e os parâmetros burocráticos que se impõem a ela.

Agradeço às minhas queridas mestras, Maria Alice de Mendonça e Luísa Francesconi, e aos meus queridos colegas Letícia, Mariana, Felipe, Matheus, Tatiana e Caluã, com quem compartilhei boa parte das minhas reflexões musicais e minhas angústias e alegrias do processo de pesquisa e escrita. Agradeço especialmente à minha guru da escrita acadêmica, Camila Rezende; à ilustradora de sonhos Luiza Costa, que fez a imagem que abre esta dissertação; ao violinista Álisson Berbert, sem o qual o duo da *Suíte* não se realizaria; ao meu namorado Leandro, quem participou de forma tão amorosa desta minha jornada.

Ao meu pai Astolfo e à minha mãe Beatriz, que sempre acreditaram na educação pública e sempre valorizaram o pensamento crítico e livre, e à minha irmã Bárbara, minha companheira de todas as jornadas, meu amor maior com quem eu compartilho as dores e as delícias de ser, a minha eterna gratidão.

## RESUMO

No complexo contexto sociocultural brasileiro do início do século XX, no qual a ideia de modernidade e a invenção da Nação se misturam, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) inicia sua carreira de compositor. Defendendo que a transversalidade da sua formação fundamentou uma personalidade musical autônoma e afeita às experimentações, esta dissertação discute como o movimento *Sertaneja*, da *Suíte para canto e violino* (composta em Paris em 1923) veicula uma perspectiva particular a Villa-Lobos do que seria o Brasil. Valendo-se de uma metodologia interdisciplinar fundamentada sobre o tripé contexto-análise-performance, a pesquisa parte de uma abordagem micro, que estuda como Villa-Lobos significa o Brasil musicalmente na *Sertaneja*, usando da Teoria dos Conjuntos, da Centricidade (STRAUS, 2000), das onomatopeias musicais (CASTELÕES, 2007, 2009, 2018) e dos processos rítmicos e texturais (SALLES, 2009; BERRY, 1987), a uma abordagem macro, que a conecta à contemporaneidade através do conceito de *sertão* (REBOUÇAS, 2019), da ideia de brasilidade musical (DIAS, 2017) e dos eventos políticos recentes da história do Brasil (2018-2020).

Palavras-chave: Sertaneja. Suíte para Canto e Violino. Heitor Villa-Lobos. Modernismos. Nacionalismo.

## ABSTRACT

In the complex Brazilian socio-cultural context of the early 20th century, in which the idea of modernity and the invention of the Brazilian Nation were mixed, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) began his career as a composer. Defending that the transversality of his educational/professional background was the foundation of an autonomous musical personality keen on experimentation, this dissertation discusses how the movement *Sertaneja*, from the *Suite para canto e violino* (composed in Paris in 1923) conveys a particular Villa-Lobos' perspective on what Brazil would be. Using an interdisciplinary methodology based on the context-analysis-performance tripod, this research starts from a micro approach, which investigates how Villa-Lobos portrays Brazil musically in *Sertaneja*, using analytical tools from the Set and Centricity Theories (STRAUS, 2000), music onomatopoeias (CASTELÕES, 2007, 2009, 2018), rhythmic and textural procedures (SALLES, 2009; BERRY, 1987), to a macro approach, which connects the piece to contemporary times through the concept of *sertão* (REBOUÇAS, 2019), the musical idea of *brasilidade* (DIAS, 2017) and the recent political events of Brazilian history (2018-2020).

Keywords: Sertaneja. Suíte para canto e violino. Heitor Villa-Lobos. Modernisms. Nationalism.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Divisão da Sertaneja em seções (S) e subseções (SS).....	37
Quadro 2 - Coleções das seções e subseções da <i>Sertaneja</i> .....	39
Figura 1 - Primeira página da Sertaneja. Em destaque as passagens que exemplificam as colocações do parágrafo acima.....	41
Figura 2 - Seção 2 dividida em duas subseções. Em cor clara, as alturas desestabilizam a escala pentatônica de MI; em cor escura a ordem que define os segmentos de contorno desta seção. ....	42
Figura 3 - S2, cp 29 a 32.....	44
Figura 4 - Relação de transposição entre coleções da voz. ....	45
Figura 5 - A forma primária da coleção 7-34 (013468T), 0=SI; a organização das mesmas alturas na escala acústica (nordestina) em FÁ, com quarta aumentada e sétima menor; a escala de DÓ menor melódica advinda da coleção 7-34 (013468T) e percebida na S1.....	46
Figura 6 - Cadências das SS1B e 1B'. ....	49
Figura 7 - Recorrências do trítone (ic 6) na S2. ....	50
Quadro 3 - Mapeamento das relações de 5ª em cada seção da <i>Sertaneja</i> . ....	51
Figura 8 - Acordes do violino na S4.....	51
Figura 9 - Exemplos de onomatopeias com as interjeições /yô/, /yô-êh/ e /ouêh/. ....	55
Figura 10 - Onomatopeia de eco, em movimento descendente e ascendente. S4 cp 64-65 e cp 68-69 .....	56
Figura 11 - Onomatopeia de animais cavalgando, S5 cp 71 a 75.....	57
Figura 12 - Onomatopeia de tiros, S5 cp 76 a 79. ....	57
Figura 13 - Exemplos de imitação do som da rabeca. ....	59
Figura 14 - Pedal em SOL na S2, cp. 25-31. ....	60
Figura 15 - Indicação de <i>en dehors la basse</i> . A forma de tocar gera uma sonoridade semelhante à da viola caipira, mas o destaque do baixo remete às baixarias dos violões nas rodas de choro. S3, cp. 38 a 41.....	60
Figura 16 - Referências à linguagem do choro: deslocamento rítmico do tema (SS1A e S3) e “baixarias” do violino na S3 (cp. 44-59). ....	62
Figura 17 - Exemplos da figuração em zig-zague no violino. Observe que ela também ocorre na melodia vocal. ....	63
Figura 18 - Célula rítmica característica da voz e variações. ....	66

Figura 19 - Exemplos de apojeturas na linha vocal.....	67
Figura 20 - Exemplos dos padrões regulares gerados pela da acentuação irregular e articulação de pequenas células rítmicas na parte do violino.....	68
Gráfico 1 - Densidade rítmica da <i>Sertaneja</i> por subseção.....	69
Figura 21 - Subseção 1A, cp.0 a 3. Acentuação a cada tempo do compasso e salto intervalar na parte fraca de tempo.....	70
Figura 22 - Alterações do padrão de acentuação do violino na subseção 1B (cp 12 a 15) e deslocamento rítmico através do ziguezague na subseção 1B' (cp 22 a 25). .....	70
Figura 23 - Algumas passagens de trítone e suas resoluções. Figuração e acentuação do <i>ostinato</i> da seção 2. Note a subtração progressiva das camadas texturais a partir do cp.35. ....	72
Figura 24 - S3. Em destaque: acentuação e relações da melodia vocal; linha do baixo e uso de cordas soltas no violino (cp 48-55); mudança na acentuação do violino (cp 58-59). ....	75
Figura 25 - S4. Observe a construção vertical do violino versus a construção horizontal da voz. O texto foi suprimido.....	77
Quadro 4 - Variações de caráter e andamento nas seções 5 e 1' .....	78
Figura 26 - S5, cp 75 a 86. Diferentes acentuações para o mesmo texto, melodia e ritmo.....	79
Figura 27 - Acentuação na linha vocal no início na seção 5 (cp72 a 78). ....	80
Figura 28 - Padrões rítmicos e de acentuação do violino. ....	80
Figura 29 - Observe a variação rítmica da voz nos compassos 104-109, com dois contratempos (CT) e construção com 3as. A partir da SS1'A', aparecimento do trítone na voz e verticalização da densidade rítmica no violino, junto ao aumento da dinâmica e do andamento.....	82
Figura 30 - Polarização para RÉ que precede as subseções seguintes nas SS1A, SS1A' e SS1'A'. ....	85
Figura 31 - Recessão textural na SS1B a partir do compasso 14. Em destaque o movimento descendente no violino e a compressão intervalar dos compassos 17 e 18. ....	86
Figura 32 - Movimento oblíquo de ziguezague na SS1B' que se inicia no cp 23. Em destaque no cp 25 o SOL nos extremos dos registros e o intervalo Sib-SOL que é reapresentado como SI-SOL na seção seguinte (S2).....	87
Figura 33 - S2 cp 29 a 37. Observe no cp. 34 o início da recessão textural (de 111 para 010 ) e a altura mais aguda de todo o movimento; no cp 30, a primeira ocorrência de <i>fortíssimo</i> . ....	89

Figura 34 - Movimento oblíquo de ziguezague nos cp 70 e 71 (S4).....	90
Figura 35 - Recessão textural S5 entre cp. 92 e 95.....	91
Figura 36 - Reexposição do tema da S3 cp 52 a 55, onde podemos ver as três camadas texturais que formam esta seção. A recessão textural acontece no plano horizontal ao longo dos cp 56 a 59, ficando mais evidente nos cp 58 e 59.....	92
Figura 37 - S1', cp 119 a 127. Observe os movimentos cromáticos descendentes paralelos no violino e o acúmulo de indicações de andamento e dinâmica nos quatro compassos finais. Veja como a figuração do violino nos cp 122 e 123 lembra a da SS1B'....	93
Figura 38 - SS1A e SS1A'. Em destaque, as quatro repetições do tema melódico nos 8 compassos iniciais. Observe a similaridade e simbiose entre os dois instrumentos. .....	98
Figura 39 - SS1B e SS1B'. Em destaque a breve ocorrência do intervalo de trítano nos cp 16 a 18 (Mib – LÁ/ RÉb – SOL) e a sua proeminência ao longo da SS1B' (LÁb – RÉ). Observe a agitação do violino, a estaticidade da voz e as indicações sobre as apojeturas e o RÉ sustentado pela voz na SS1B'. .....	99
Figura 40 - O diálogo entre os intervalos de terça (maior e menor) e trítanos nos cp 44 a 51. .....	100
Figura 41 - Exemplo de exercício que pode ser criado para o estudo do encadeamento cêntrico da Sertaneja.....	102
Figura 42 - Exemplos de cromatismos. S1 cp 11-15; S3 (apenas voz) cp 48-55; S1' cp 122-127. .....	103
Figura 43 - Divisões de compasso na linha vocal S4 cp 60-64. ....	106
Figura 44 - Diferentes acentuações para o mesmo texto S5 cp75-86. As indicações de andamento e caráter foram suprimidas. ....	106
Figura 45 - Um exemplo de acentuação da apojetura sob texto Yô! S3 cp56-59 .....	107

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>NOTAS INTRODUTÓRIAS</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>O MENINO E A CANÇÃO (OU VILLA-LOBOS E O INÍCIO DO SÉCULO XX NO BRASIL)</b> .....	<b>16</b>
2.1	MODERNISMOS E NACIONALISMO NA TRAJETÓRIA MUSICAL DE VILLA-LOBOS ENTRE AS DÉCADAS DE 1900 E 1920 .....	17
2.1.1	<b>Rio de Janeiro</b> .....	<b>18</b>
2.1.2	<b>São Paulo</b> .....	<b>22</b>
2.1.3	<b>Paris</b> .....	<b>27</b>
2.2	AS COMPOSIÇÕES DE CÂMARA PARA VOZ E INSTRUMENTO NÃO-HARMÔNICO E A <i>SUÍTE PARA CANTO E VIOLINO</i> (1923).....	30
2.2.1	<b>Suíte para canto e violino (1923)</b> .....	<b>33</b>
<b>3</b>	<b>A CANÇÃO E A FACA DE PONTA (OU ANALISANDO A <i>SERTANEJA</i>)</b> .....	<b>37</b>
3.1	PARÂMETRO ALTURAS .....	38
3.2	CENTROS .....	47
3.3	ONOMATOPEIAS MUSICAIS .....	54
3.3.1	<b>Categoria 3 – Superimposição de onomatopeia musical e verbal</b> .....	<b>55</b>
3.3.2	<b>Categoria 4 – Sons humanos</b> .....	<b>58</b>
3.4	PROCESSOS RÍTMICOS E TEXTURAS .....	64
3.4.1	<b>Processos rítmicos</b> .....	<b>65</b>
3.4.2	<b>Texturas</b> .....	<b>83</b>
<b>4</b>	<b>A MENINA E A CANÇÃO (OU RELATOS E REFLEXÕES DE UMA INTÉRPRETE)</b> .....	<b>95</b>
4.1	A ANÁLISE NA PERFORMANCE.....	95
4.1.1	<b>Alturas e Centro</b> .....	<b>95</b>
4.1.2	<b>Onomatopeia, ritmo e texturas</b> .....	<b>104</b>
4.2	REFLEXÕES .....	108

<b>5</b>	<b>QUERO SER... SERTANEJA? (OU À GUIZA DE CONCLUSÃO).....</b>	<b>116</b>
5.1	<i>SERTANEJA</i> : MÚSICA MODERNA E NACIONAL? .....	116
5.2	SERTÃO.....	121
5.3	1923 – 2023 .....	124
	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>127</b>
	<b>ANEXO A – Partitura <i>Suíte para Canto e Violino</i>.....</b>	<b>131</b>
	<b>ANEXO B – Partitura do movimento Sertaneja com indicação de compasso, seções e subseções.....</b>	<b>144</b>

## 1 NOTAS INTRODUTÓRIAS

Escrever e refletir sobre uma das maiores personalidades da música brasileira requer ousadia. Muito já foi dito sobre Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e sua obra, mas não é o número de trabalhos produzidos que impressiona esta pesquisadora debutante e sim o largo escopo de reflexões que são demandados para construir um olhar honesto e desmistificado em relação ao compositor e sua obra.

Partindo de um posicionamento de pesquisa que reconhece a autenticidade, a inventividade e a experimentação como características fundamentais da personalidade artística de Villa-Lobos, nem o resguardando sob o manto do mito nem reduzindo sua produção musical a meros casuísmos ou interesses de carreira, eu busco entender nesta pesquisa como o terceiro movimento da *Suíte para canto e violino* (1923), intitulado *Sertaneja*, é um produto de um momento singular na trajetória musical de Villa-Lobos ao mesmo tempo que contribui para construir um imaginário de Brasil num momento singular da história do país.

Ao estudar a *Sertaneja* estamos falando de um período de efervescência artística no ocidente, com o surgimento dos diversos movimentos de vanguarda da década de 1920, mas também estamos falando do processo de invenção e afirmação das soberanias nacionais no ocidente, que se desenrolou mais intensamente entre o último quartel do século XIX e as primeiras quatro décadas do século XX. Este processo teve como procedimento intrínseco o apagamento e o silenciamento de povos, culturas, expressões artísticas e formas de organização político-social que divergiam da história oficial (inventada); nele, delimitar a própria existência implicava em *impor* limites a algo ou alguém que, com sorte, seria rotulado de *folclórico*, *exótico*, *autóctone* ou *genuinamente* (insira aqui qualquer nacionalidade, localidade ou “raça”).

Para que o processo de definição da identidade nacional de um país fosse eficaz, seria necessária a eleição de um sistema de representação capaz de gerar os sentimentos de pertencimento e lealdade na coletividade. Nesta comunidade simbólica imaginada o que importa é a eficácia das representações enquanto marcadores identitários. Segundo Stuart Hall (2005), esta eficácia se baseia em quatro pontos: 1) na construção da narrativa da Nação e da História oficial do país; 2) na definição de uma essência imutável e onipresente; 3) na invenção da tradição; 4) no estabelecimento de um mito fundador e do povo fundador (HALL, 2005)<sup>1</sup>.

Se a tarefa de criar um conjunto de características que dariam unidade e singularidade às nações no *Velho* Mundo usou de apagamentos e silenciamentos, no Brasil a perversidade

---

<sup>1</sup> O enunciado destes quatro pontos deixa claro o processo de dominação e imposição de certos aspectos culturais sobre outros na construção da identidade nacional, com o apagamento e a submissão de certas crenças e hábitos àqueles escolhidos como os que melhor representariam a nação que se desejava construir – primeiro no plano das ideias e depois na realidade cotidiana.

destes mecanismos foi inversamente proporcional ao tempo de existência do país, que em 1900 tinha *apenas* quatrocentos anos (considerando a invasão portuguesa de 1500 como o marco fundador)<sup>2</sup>. Os Estados-Nação europeus tinham um longo passado do qual poderiam fazer emergir seus mitos fundadores, seus mártires, suas tradições; para além disso, a ideia de invenção da nação é fruto de um contexto sócio-político e econômico particularmente europeu, profundamente atrelado ao espaço da cidade moderna burguesa (DIAS, 2017). O Brasil não tinha nem uma referência de passado substancial<sup>3</sup> nem o espaço moderno e modernizado da cidade burguesa, apesar da Proclamação da República (1889) tornar imperativa a criação de novas estruturas e estéticas que distinguissem esta nova fase política daquela do período imperial (um novo apagamento?).

O descompasso entre os contextos europeu e brasileiro sinaliza o quão complexa foi a implantação do “programa nacionalizante” europeu no Brasil. Diante de um passado de massacre e escravidão, fez-se necessária a *idealização* do nosso primitivo, do nosso folclore, da nossa essência. D’*O Guarani* de José de Alencar (1857) e Carlos Gomes (1870) ao *Ensaio da Música Brasileira* (1928) de Mário de Andrade, a *nação brasileira* foi a invenção da invenção. É neste mundo imaginário tão complexo que a experiência artística transversal de Villa-Lobos desponta como um caminho divergente porque autêntico, ainda que dialogando com as complexidades deste contexto.

Villa-Lobos construiu sua trajetória artística a partir do lugar de filho de um funcionário público da capital<sup>4</sup>; sua posição social favorecia o seu livre trânsito entre o universo da elite e o universo popular urbano do Rio de Janeiro e viver na capital significava estar no lugar mais poderoso, urbanizado e culturalmente diversificado do país. Esta dupla frequência formou um compositor que compreendia o *habitus* (BOURDIEU, 2009) destes dois universos e sabia casar a sonoridade de cada um deles.

A fronteira entre a música erudita e a música popular era bastante porosa na formação de Villa-Lobos e o seu entendimento da expressão popular partia da sua experiência vivida<sup>5</sup> e

---

2 Estes quatrocentos anos abarcam 322 anos como colônia, 67 anos como Império, um ano como República, quatrocentos anos de aculturação e dizimação dos povos indígenas, 388 anos de tráfico e escravidão dos povos africanos, pouco conhecimento da geografia, da fauna e da flora do país, uma precária comunicação entre a capital e as outras regiões do território.

3 Se considerarmos que o Brasil autônomo começa a existir a partir da Independência (1822), o número de anos do passado brasileiro fica ainda menor.

4 Raul Villa-Lobos (1852-1899), funcionário da Biblioteca Nacional. Raul teve acesso à formação erudita ao ter sido apadrinhado pelo político fluminense Alberto Brandão e o contato precoce de Heitor Villa-Lobos com a música erudita é frequentemente creditado ao gosto e aos hábitos de seu pai, que era “sócio do Clube Simfônico, [...] frequentava a ópera e tocava música de câmara em sua casa com seus amigos, além de sempre tocar seu violoncelo e seu clarinete. Em diversas ocasiões, levou seu filho Heitor a concertos e mesmo a salões musicais na casa de Alberto Brandão” (GUÉRIOS, 2003b).

5 Este aspecto de sua formação musical será detalhado no *O menino e a canção (ou Villa-Lobos e o início do século XX no Brasil)*, porém seguem alguns exemplos da experiência de Villa-Lobos mantinha com a música popular: ele conhecia intimamente a linguagem do choro, sendo conhecido entre os chorões como “o violão clássico” (GUÉRIOS, 2003b); ele tocou em cinemas da capital e no restaurante Assírio durante as décadas de 1910 e 1920 (FRESCA, 2020); ele era afeito aos

não de teorias sobre o que seria o folclore brasileiro ou sobre como aplicá-lo na música<sup>6</sup> (DIAS, 2017). É neste sentido que eu falo de *autenticidade* na obra de Villa-Lobos: por ser a manifestação sonora da sua experiência particular de Brasil, ela tem uma força intrínseca que foi capaz de criar um ideal de Brasil e de atuar como modelo de brasilidade musical a ser seguido – ou refutado. Sua autenticidade andava de mãos dadas com a experimentação e não se deixou enquadrar pelo academismo musical<sup>7</sup>.

A sua personalidade experimentadora ganhou ímpeto quando da sua primeira estadia em Paris, em 1923<sup>8</sup> (FRESCA, 2020). No território das vanguardas artísticas europeias, a exploração de novas visualidades, plasticidades e sonoridades fluía de maneira mais livre uma vez que 1) a Europa, notadamente a França, ocupava a posição de *centro dominante*; 2) ali a questão nacional já estava mais bem definida, portanto as formas artísticas não tinham o compromisso direto com a afirmação do nacional; e 3) Paris era um centro urbano moderno e modernizado.

Para a música de vanguarda produzida neste contexto, explorar novas sonoridades abarcava tanto o ato de recorrer a formas de organização dos sons de outros tempos e de outras culturas quanto redefinir o valor estético do som. Neste período houve um investimento na exploração das possibilidades tímbricas de cada instrumento, da estrutura retórica da música e das especificidades fonatórias de cada idioma. Duas ferramentas criativas comuns às composições para canção de câmara deste período foram a diversificação da formação instrumental e o uso da técnica do canto-falado (MESTRINHO, 2007).

---

cordões do carnaval de rua carioca (PAZ, 2019); ele morou com a família no interior de Minas Gerais por alguns anos e entre 1905 e 1912 esteve em Paranaguá (PR) e Manaus (AM) (GUÉRIOS, 2003b). São vários os autores que comentam do entusiasmo de Villa-Lobos ao ouvir os fonogramas com cantos indígenas gravados por Roquette-Pinto durante a Expedição Rondon.

6 Carlos Ernest Dias (2017) faz uma detalhada revisão da aplicação do conceito de folclore para a música brasileira ao longo do primeiro capítulo de sua tese de doutorado “Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo: trilhas de uma moderna brasilidade musical”. Como dito anteriormente, balizar o que seria uma manifestação artística *genuinamente brasileira* foi uma tarefa melindrosa num país de um passado recente farto de silenciamentos culturais cuja comunicação dentro do território havia sido e continuava sendo precária no início do século XX, o que impedia o amplo conhecimento da diversidade cultural (e musical) do país. Logo, arriscava-se construir um folclore de vultos. Um dos caminhos para dar corpo ao folclore brasileiro se deu justamente na invenção da ideia do sertanejo, o habitante do Brasil profundo, misterioso e místico, que vivia harmoniosamente junto à natureza cantando seus côcos, desafios e emboladas. Seguem alguns exemplos de como o sertanejo e o sertão se tornaram recorrentes na arte brasileira entre o final do século XIX e a década de 1920: em 1870 Brasília Itiberê da Cunha compõe *A Sertaneja*, em 1875 José de Alencar publica o romance *O Sertanejo*, em 1902 Euclides da Cunha publica *Os Sertões*, em 1919 Luiz de Barros e Alberto Botelho lançam o filme *Alma Sertaneja* pela Carioca Filmes e Villa-Lobos compõe a canção *Sertão no Estio*, em 1924 Luciano Gallet compõe a *Rapsódia Sertaneja*.

7 Villa-Lobos não era um folclorista aos moldes de Mário de Andrade e Renato Almeida, por exemplo, mas sua formação musical transversal e seu caráter experimentador o fizeram acolher sonoridades e rítmicas diversas e manuseá-las sem *a priori*.

8 Datam deste ano o *Noneto*, o *Poème de l’Enfant et sa Mère* e a *Suíte para Canto e Violino*. Nos anos seguintes à sua primeira temporada parisiense (de 1925 a 1929) Villa-Lobos concluiu os *Choros*, compondo os *Choros* de número 2 a 12.



A *Suíte para Canto e Violino*<sup>9</sup> é composta neste momento da carreira de Villa-Lobos no qual as questões sobre a construção da música erudita brasileira encontram a plena liberdade para a experimentação estética. Dentro do repertório de música de câmara brasileira, a *Suíte* é uma peça singular por ser a primeira canção de câmara a ter como formação a voz acompanhada por um instrumento não-harmônico. Aqui ela inaugurou o uso de uma formação instrumental que só seria retomada consistentemente na década de 1960 (MESTRINHO, 2007). Para o ambiente europeu, a *Suíte* mostra a destreza de um compositor periférico em fazer dialogar os preceitos musicais da vanguarda com o *exotismo* do seu país de origem na forma da canção de câmara.

Num breve panorama que enumera algumas das características de vanguarda e de *exotismo* presentes na *Suíte*, temos: 1) a própria formação instrumental de voz e violino; 2) a aproximação entre voz cantada e voz falada, onde se inserem elementos como voz recitada, sons onomatopaicos, atitudes cênicas, *Sprechgesang* e impostação não tradicional (não belcantista), propondo uma diferente abordagem do texto; 3) a exploração de novos timbres para o violino que imitem a voz e instrumentos brasileiros como o cavaquinho e a rabeca, além da construção de onomatopeias musicais; 4) o abandono do sistema tonal, sendo possível definir apenas um centro de atração, mas não uma tonalidade hierárquica definida; 5) a simplificação dos desenvolvimentos melódicos e harmônicos; 6) a polirritmia e o uso de compasso misto entre as linhas do canto e do violino; 7) o emprego de recursos musicais advindos da música popular, como a ciclicidade da melodia, o desenvolvimento melódico em terças paralelas, o uso de cadências plagais e a referência à dança; 8) a musicalização de um poema de Mário de Andrade no primeiro movimento e a referência à letra da embolada *A Espingarda*, de Jararaca e Ratinho, no terceiro movimento; 9) a presença da linguagem do choro; 10) a referência ao ideário do sertão e do sertanejo, sutilmente presente no primeiro movimento e fortemente presente no último movimento.

Para entender e discutir como Villa-Lobos faz dialogar as linguagens musicais de vanguarda e da música popular (folclórica e urbana) brasileira na *Suíte para canto e violino*, e mais profundamente, como ele atrela a ideia de uma música erudita moderna à construção da música erudita brasileira, eu proponho investigar o terceiro movimento, intitulado *Sertaneja*. A metodologia está fundamentada 1) na revisão bibliográfica da trajetória musical do compositor

---

9 A *Suíte para Canto e Violino* é constituída de três movimentos: I. A menina e a canção, II. Quero ser alegre, III. Sertaneja. Ela foi composta e editada na França em 1923, pela Editora Max Eschig. Sua estreia mundial aconteceu neste mesmo ano em solo francês, na *Salle des Agriculteurs*, sendo interpretada por Vera Janacópulos e Yvonne Astruc, musicistas às quais Villa-Lobos dedica a composição. A estreia brasileira aconteceu em 1925 no Salão do Instituto Nacional de Música (Rio de Janeiro) com Julieta Telles de Menezes e Paulina d'Ambrósio.

entre as décadas de 1900 a 1920; 2) na análise musical do referido movimento; 3) na minha experiência como intérprete da *Sertaneja*; 4) na reflexão sobre como este movimento dialoga com o sertão imaginado no início do século XX e com o “Brasil acima de tudo”<sup>10</sup> da nossa contemporaneidade. Os resultados deste procedimento metodológico serão expostos ao longo dos capítulos 2, 3, 4 e 5, conforme a organização apresentada a seguir.

O capítulo *O menino e a canção (ou Villa-Lobos e o início do século XX no Brasil)* engloba os resultados da revisão bibliográfica e está dividido em dois eixos. O primeiro eixo mostra como a trajetória musical de Villa-Lobos nas duas primeiras décadas do século XX e os conceitos do modernismo, do nacionalismo e da brasilidade estão imbricados. Contribuem para as discussões desta seção os autores Lorenzo Mammi (1987), Eduardo Jardim de Moraes (1988), Renato Brasil Mazzeu (2002), Paulo Renato Guérios (2003b), Flávia Camargo Toni (2004, 2019), Manoel Aranha Corrêa do Lago (2010), Carlos Haag (2012), Leopoldo Waizbort (2012), Loque Arcanjo Júnior (2013), Carlos Ernest Dias (2017), Marcelo Ferreira Gomes Melo e Silva (2017) e Camila Fresca (2020).

O segundo eixo localiza a *Suíte para canto e violino* dentro do repertório das canções de câmara do início do referido século e apresenta dados gerais sobre a *Suíte*. Contribuem para este panorama John Paul Rutland (2005), Malu Mestrinho (2007) e Célia Maria Reis e Teresinha Prada Soares (2019).

O capítulo *A canção e a faca de ponta (ou analisando a Sertaneja)* apresenta os dados da análise musical do terceiro movimento da *Suíte*, intitulado *Sertaneja*. A análise tece considerações sobre o parâmetro alturas, a construção cêntrica, as onomatopeias musicais, o ritmo e as texturas presentes neste movimento. As abordagens analíticas que embasam as reflexões deste capítulo são a Teoria dos Conjuntos, da Centricidade e das relações de contorno conforme Joseph Straus (2000), a classificação de onomatopeias musicais de Luiz Eduardo Castelões (2007, 2009, 2018), os processos composicionais de Villa-Lobos propostos por Paulo de Tarso Salles (2009, 2016) e a análise das texturas musicais de Wallace Berry (1987).

No capítulo *A menina e a canção (ou relatos de uma intérprete)* eu apresento a minha perspectiva de cantora e intérprete da obra. Partindo da minha experiência pessoal, eu busco mostrar como os dados da análise musical podem ser usados na construção da interpretação da *Sertaneja* e apresentar algumas ferramentas para o estudo, bem como sugestões interpretativas que possam ajudar na preparação e performance da obra. Me auxiliaram no estudo e na construção da interpretação da *Sertaneja* a *mezzo-soprano* Luísa Francesconi, a pianista Maria

---

10 “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, slogan da campanha presidencial de 2018 do agora presidente Jair Messias Bolsonaro.

Alice de Mendonça e o violinista Álisson Berbert. Nas reflexões sobre a obra eu dialogo com o *Ensaio da Música Brasileira* (1928) de Mário de Andrade através dos estudos de Cláudia Neiva de Matos (2001) e Martha Herr (2008).

O capítulo que encerra esta dissertação – *Quero ser... Sertaneja? (ou à guisa de conclusão)* – contém as reflexões que surgiram após o percurso conceitual, analítico e prático traçado nos capítulos anteriores. Nele eu discuto como Villa-Lobos articulou a inovação musical de vanguarda com a construção da identidade nacional brasileira na música da *Sertaneja* com base nas informações extraídas das análises e amplio a discussão na direção da representação nacional, através da ideia de *sertão* apresentada por Júlia Rebouças (2019) e das reflexões sobre *brasilidade* musical de Carlos Ernest Dias (2017). Eu arremato as considerações finais apontando caminhos que conectam a *Sertaneja* com a contemporaneidade.

O Anexo A contém a partitura da *Suíte para Canto e Violino*, em versão publicada pela editora Max Eschig. O Anexo B contém a partitura do movimento *Sertaneja* com as indicações de número de compasso, seções e subseções.

## 2 O MENINO E A CANÇÃO (OU VILLA-LOBOS E O INÍCIO DO SÉCULO XX NO BRASIL)

Este capítulo olha para a trajetória musical de Villa-Lobos entre as décadas de 1900 e 1920 e para a *Suíte para canto de violino* através das perspectivas da história, da sociologia, da antropologia e da cultura. Para estruturar o percurso das reflexões geradas a partir destas perspectivas, o capítulo está organizado em torno de dois eixos, sendo o primeiro um panorama sobre como a trajetória musical de Villa-Lobos nas duas primeiras décadas do século XX e os conceitos de modernismo e nacionalismo estão imbricados, e o segundo, como a *Suíte para canto e violino* se insere no contexto da música de câmara no início do século XX.

O primeiro eixo, *Modernismos e nacionalismo na trajetória musical de Villa-Lobos entre as décadas de 1900 e 1920*, apresenta como as discussões em torno do nacionalismo e do modernismo que circulavam no eixo Rio – São Paulo e em Paris nas duas primeiras décadas do século XX foram importantes para moldar o percurso musical do ainda jovem compositor Heitor Villa-Lobos. Para tal fim, estes vinte anos estão organizados em três momentos circunscritos em três localidades distintas: 1) o Rio de Janeiro, cidade natal do compositor, que vive a chamada *Belle époque tropical* na primeira década do século XX e na qual ele constrói sua experiência musical tanto no ambiente erudito quanto no ambiente popular; 2) a cidade de São Paulo, à qual ele se dirige a convite de Graça Aranha para participar da Semana de Arte Moderna (SAM), sendo incorporado ao projeto modernista paulista; 3) a cidade de Paris, na qual se materializa sua primeira viagem à Europa (1923) e onde ele compõe a *Suíte para canto e violino*.

O segundo eixo, *As composições de câmara para voz e instrumento não-harmônico e a Suíte para canto e violino (1923)*, apresenta considerações sobre como a formação camerística pôde ser um espaço para a experimentação musical no início do século XX, especialmente nas formações para voz e instrumento não-harmônico, e como a *Suíte para canto e violino* se insere neste contexto. Neste segundo eixo se estabelece o primeiro contato com a *Suíte para Canto e Violino* através de um olhar geral sobre esta composição e sobre como os dois primeiros movimentos se conectam ao terceiro, intitulado *Sertaneja*, que será o protagonista das discussões do terceiro (3) e quarto (4) capítulos.

## 2.1 MODERNISMOS E NACIONALISMO NA TRAJETÓRIA MUSICAL DE VILLA-LOBOS ENTRE AS DÉCADAS DE 1900 E 1920

Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887 – idem, 1959) tem uma das expressões musicais mais marcantes da história da música brasileira, sendo a sua vida e a sua obra fontes aparentemente inesgotáveis de pesquisa. As formas de compreender o compositor e sua obra variam ao longo das décadas, desde o tom ufanista da sua primeira biografia redigida por Vasco Mariz em 1983<sup>11</sup> às pesquisas do grupo PAMVILLA (ECA-USP), que buscam analisar a obra de Villa-Lobos tanto como produto da realidade quanto como parte do processo de construção da mesma.

A abordagem multifocal da obra do compositor permite perceber quão plural e complexa é a sua identidade musical ao humanizar a aura de mito nacional que ainda o reveste. A desenvoltura com a qual ele transitou entre diferentes ambientes musicais ao longo de sua vida construiu um músico autêntico, inventivo, experimentador e engajado na busca pela sonoridade da sua terra e do seu povo: “o folclore sou eu” manifesta muito mais um músico que acredita e defende as suas ideias musicais do que uma espécie de tirania sobre a música brasileira de concerto – ainda que a influência de Villa-Lobos esteja latente na produção musical erudita e popular brasileiras até hoje<sup>12</sup>.

A identidade musical plural de Villa-Lobos se estrutura através das redes de sociabilidade que ele teceu ao longo da vida “com os músicos da *Belle-Époque* carioca; com os chorões; com os idealizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo; com projetos musicológicos como o desenvolvido pelo Grupo *Música Viva*; e, entre os anos de 1941 e 1950, com a difusão de sua obra nos Estados Unidos” (ARCANJO JÚNIOR, 2013, p. 26).

Interessam a esta dissertação as redes de sociabilidade construídas por Villa-Lobos entre 1900 e 1920, que podem ser estruturadas em torno de três localidades distintas que apresentam diferentes concepções do que seria o moderno e o nacional: Rio de Janeiro, São Paulo e Paris.

11 Ver MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1983 e sua treze edições.

12 “‘Ele é o criador que inventa sua música e inventa o folclore em um único e mesmo ato. Pouco importa que o canto do uirapuru não seja reproduzido por ele com precisão ornitológica como teria feito Messiaen. Importa, sim, a eficácia simbólica como marcador identitário. Está pressuposto que aquele som é o canto do pássaro; está pressuposto que o canto do uirapuru é índice do Brasil; está pressuposto que o uirapuru não canta como os pássaros de lá; e está pressuposto que os ouvintes sabem reconhecer e legitimar tudo isso’, observa Leopoldo [Waizbort]. ‘Longe de tirar o mérito musical de Villa, isso só o reforça, pois apesar de todos esses pressupostos, se não fosse a força expressiva daquela música, tudo desmoronaria’” (HAAG, 2012, p. 89).

### 2.1.1 Rio de Janeiro

A contribuição do ambiente musical carioca do início do século XX para a música de Villa-Lobos vem sendo reconsiderada e inclusa enquanto parte fundamental da personalidade musical do compositor, e não apenas enquanto um período de formação ou de gestação daquele que se tornaria o “músico brasileiro”.

As pesquisas de Manoel Corrêa do Lago (2010), Loque Arcanjo Júnior (2013) e Carlos Ernest Dias (2017) mostram como a condição urbana da capital do país faziam do Rio de Janeiro um lugar de convergência pelo qual circulavam diversas perspectivas sobre o fazer artístico, seja através das instituições oficiais do Estado, dos artistas pensionistas que voltavam de suas temporadas na Europa, dos salões particulares como o salão dos Veloso-Guerra e das sociedades sinfônicas, seja através do trânsito de músicos e companhias de teatro musicado e ópera pela cidade e do crescente desenvolvimento de uma cena musical popular.

[...] a cidade, uma das mais antigas do país, sendo a capital federal naquele momento, concentrava manifestações populares e acadêmicas em sua cena urbana, e recebia indivíduos de diferentes partes do país, fazendo de sua vida cultural um mosaico inter-regional que incluía de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco até Alberto Nepomuceno recém chegado da Europa, Villa-Lobos tocando violoncelo em orquestras de cinema mudo e Ernesto Nazareth fazendo grande sucesso com seus tangos brasileiros (DIAS, 2017, p. 174).

Na efervescência deste momento no qual a cidade passa por transformações urbanísticas e sociopolíticas para acolher os ares da Primeira República (1889 – 1930), a ideia de *ser moderno* e a questão da nacionalidade já eram latentes, afinal o novo regime político precisava de seus mitos, imagens, lendas, personalidades, visualidade, sons e letras fundadoras.

O advento da República implicou na imposição sobre a cidade de um projeto civilizador que implementava uma organização urbana, social e institucional e uma mentalidade que fossem capazes de legitimar a República em oposição ao Império. Entre 1889 e 1910 temos a reestruturação das Instituições, que mudam seus nomes e seus gestores (como o Instituto Nacional de Música, anteriormente nomeado por Imperial Conservatório de Música) e a Reforma Pereira Passos (1903-1906), que executou ações de reformulação do traçado e da visualidade urbanas junto a reformas sanitárias.

Atrelada à reorganização do ambiente urbano e das estruturas do poder público, estava a hierarquização dos espaços e a disciplina dos corpos, sobre os quais passavam a incidir novas regras de conduta, comportamento e circulação. A urbanização modificou não só a paisagem visual mas também a paisagem sonora, o que provocou o nascimento de novas sensibilidades auditivas.

Desta feita, o modernismo musical carioca desenvolvido ao longo da *Belle-Époque tropical* se caracteriza pelo encontro de três mundos musicais – o Institucional, o da intelectualidade musical e o popular – que se desenharam de acordo com os espaços urbanos que habitavam e criaram redes de sociabilidade próprias e independentes. Villa-Lobos frequentava todos esses espaços e construiu suas redes de sociabilidade costurando entre eles.

O contato de Villa-Lobos com o mundo Institucional se deu através do seu pai e do Instituto Nacional de Música. Raul Villa-Lobos tinha um particular interesse por música – ele tocava alguns instrumentos, promovia saraus em sua casa e participou do Clube Sinfônico – e foi quem ensinou violoncelo e clarinete ao filho. Eles frequentavam juntos récitas de óperas, recitais e concertos e Raul, apadrinhado pelo político Alberto Brandão, teve acesso aos salões da alta sociedade carioca, aos quais levava seu filho.

O Instituto Nacional de Música (INM) participa do contato de Villa-Lobos com o mundo Institucional pelas aulas que ele frequentou no curso noturno de violoncelo em 1904 e principalmente pelo seu encontro com Frederico Nascimento (1852-1924), Agnello França (1875-1964), Francisco Braga (1868-1945) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Quando este último assumiu a direção do INM em 1902, ele iniciou uma campanha em prol da música nacional, revivendo a música de José Maurício Nunes Garcia<sup>13</sup>, promovendo a publicação de partituras compostas por músicos brasileiros, inclusive Villa-Lobos<sup>14</sup>, promovendo concertos de música nacional e apoiando compositores de música popular, como Catulo da Paixão Cearense (SILVA, 2017). Sob a gestão de Nepomuceno, os seresteiros de “patente mais alta” começam a ser convidados para os salões da elite carioca, interessada nas criações “autenticamente brasileiras” (GUÉRIOS, 2003b)<sup>15</sup>.

Às ações institucionais do INM em direção à flexibilização da rígida fronteira entre música de concerto e música popular vêm se somar a atuação da intelectualidade musical carioca que se organizava em torno do Círculo Veloso-Guerra<sup>16</sup>, responsável por introduzir e difundir no Rio de Janeiro obras de compositores como Maurice Ravel (1875-1937), Érik Satie (1866-1925), Paul Dukas (1865-1935), Igor Stravinsky (1882-1971) e principalmente Claude Debussy (1862-1918). Este núcleo musical foi o mais frequentado por Darius Milhaud (1892-

13 José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767 – idem, 1830). Compositor, cravista, organista, violeiro, mestre-de-capela e padre.

14 Nepomuceno foi reconhecido por incentivar novos compositores, e manteve a música de Villa-Lobos no programa de concertos até 1919, tendo exigido, também, a edição de algumas de suas composições.

15 A moda de regionalização e do folclore traduz o gosto da elite pelo *exótico* nacional, que, mais tarde, será apropriado como a essência do nacional. O gosto pelo *exótico* é, também, uma transplantação do modo de ver Europeu, de um contexto amplo (entre nações) para um contexto menor (a expressão musical no Rio de Janeiro).

16 Formado pelo “pianista e professor 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 Guerra (1892-1980)” (LAGO, 2010, p.70).

1974) quando da sua estadia no Brasil, entre 1917 e 1919, e o músico demonstrou surpresa ao perceber o nível de atualização deste ambiente em relação à música de vanguarda que se fazia na Europa (LAGO, 2010).

Segundo Lago (2010), a difusão do repertório impressionista francês no Rio de Janeiro via Círculo Veloso-Guerra impulsionou a aceitação da presença de elementos musicais da cultura popular em composições eruditas dada a postura do Impressionismo Francês de abertura estética a outras culturas. Segundo o autor,

A abertura para o mundo além das fronteiras francesas e mesmo europeias por parte de Debussy [...] representava um duplo atrativo para compositores de outros países: a revelação de uma nova paleta harmônica, infinitamente mais moldável ao material de origem folclórica sobre os quais trabalhavam; uma demanda nos ‘países centrais’ por uma música que soubesse aliar sofisticação técnica com o reatamento com instintos amortecidos por séculos de ‘civilização’; um compositor de ‘país periférico’ seria tanto mais interessante quanto mais diferenciado e, portanto, ‘nacional’ (LAGO, 2010, p. 47).

A aceitação da alteridade teve um efeito libertatório para a música de concerto de vários países, com a busca de novas soluções harmônicas que facilitavam a inserção da melódica de inspiração folclórica. No Rio de Janeiro do início do século XX, a “melódica folclórica” com a qual Villa-Lobos teve contato estava diretamente ligada às ruas, aos espaços cotidianos que constituíam a sua experiência prática com a música e que o ensinaram a arte do improvisado e instigaram o seu autodidatismo.

No caso do modernismo carioca, este pode ser identificado com base nas sociabilidades e nos espaços cotidianos, expressos através de sujeitos históricos que transitavam pelas ruas da capital. A cultura modernista do Rio de Janeiro é indissociável da ação de grupos musicais boêmios, dos quais se pode apontar o chorões citados por Villa-Lobos e, posteriormente, reproduzidos por suas biografias como uma das bases musicais de sua formação: Pixinguinha, Anacleto de Medeiros, Donga, Quincas Laranjeira, entre outros.

Estes músicos faziam parte de um universo cultural que construía nas ruas um padrão de sociabilidade alternativa e *uma ambiência organizadora* que criava *pequenos mundos*. Desse modo, eles se identificariam com as camadas populares, com o violão e com a cidade como parte construtiva de si mesmos (ARCANJO JÚNIOR, 2013, p. 66).

Apesar de frequentar a alta sociedade, Villa-Lobos não fazia parte dela; entre 1912 e 1922 ele exerceu o seu trabalho de músico tocando no Restaurante Assírio, na Confeitaria Colombo e no Cine Odeon, além de frequentar rodas de choro e o ambiente dos seresteiros.

Como aponta Paulo Renato Guérios,

se, por um lado, Villa-Lobos não sofreu restrições ou teve que seguir modelos acadêmicos de produção artística – ao contrário dos compositores europeus e dos grandes compositores eruditos brasileiros que o antecederam e foram estudar na Europa –, por outro, teve uma formação totalmente diversa daquela



dada a seus pares na arte erudita, tendo convivido com pessoas de outro mundo social (GUÉRIOS, 2003b, p.62).

Considerando o trânsito de Villa-Lobos entre esses três ambientes, Camila Fresca (2020) propõe que no período de 1900 a 1922 o conhecimento musical do compositor se deu na formação prática de quem observava e absorvia de diferentes mundos. A pesquisadora destaca alguns eventos importantes na trajetória musical de Villa-Lobos deste período: 1) suas viagens pelo norte e nordeste do Brasil como violoncelista de uma companhia de atores e suas temporadas em Paranaguá (PR) e no interior de Minas Gerais entre 1905 e 1912, que contribuíram para a seu contato com realidades musicais distintas daquela praticada na capital; 2) seu casamento com Lucília Guimarães (1886-1966), quem o familiarizou com o piano e com a escrita pianística, o tornando mais íntimo da música de concerto, e cuja estabilidade profissional e financeira permitiram que Villa-Lobos investisse na sua carreira como compositor; 3) a frequência dos fonogramas de Roquette-Pinto com cantos indígenas registrados durante a expedição Rondon, através dos quais o compositor conheceu o universo sonoro ainda pouco explorado e difundido no Brasil de algumas tribos indígenas; 4) o contato com os Veloso-Guerra (foi Godofredo Leão Veloso quem o presenteou com o *Cours de Composition Musicale* de Vincent d'Indy); 5) a promoção de sua obra através de concertos organizados entre 1915 e 1921, tendo o primeiro acontecido no salão do Jornal do Commercio em novembro de 1915; 6) o apoio de Laurinda Santos Lobo, dama da sociedade carioca que organizava um dos salões artísticos mais célebres da cidade e era mecenas de vários artistas<sup>17</sup>; 7) o reconhecimento de sua obra como francamente moderna por artistas de renome como a cantora Vera Janacópulos e o pianista Arthur Rubinstein.

Reconhecendo a realização da primeira audição exclusiva de suas obras em novembro de 1915 como o marco inicial da sua carreira, Guérios (2003b) propõe os anos entre 1915 e 1922 com o período de construção do músico erudito, ou seja, o período no qual o compositor buscou afirmar aos outros e a si mesmo que ele era um artista digno de nota. Esta construção se deu nos hiatos entre as diferentes perspectivas sobre a música com as quais ele convivia, numa situação política e cultural na qual os conceitos de modernidade e nacionalismo se confundiam.

Na perspectiva de Arcanjo Júnior (2013),

As obras de Villa-Lobos, escritas nestes anos [1915-1922], demonstram que não há uma posição fixa por parte dele para definir sua identidade neste

---

<sup>17</sup> É ela quem promove o seu segundo concerto sinfônico, em junho de 1921, no qual a alta sociedade compareceu, “pela primeira vez, em peso a uma apresentação do compositor” (GUÉRIOS, 2003b, p. 118); em seus concertos posteriores não faltou a presença de figuras da alta sociedade. Num país independente e republicano onde o Estado não exercia mais o poder de mecenas, cair nas graças da elite era o caminho mais efetivo em direção ao reconhecimento (GUÉRIOS, 2003b).

ambiente cheio de *possibilidades atraentes*. Da mesma forma, percebe-se nas narrativas do compositor um *anseio* por identidade, resultado de um sentimento ambíguo, de um *flutuar* num espaço pouco definido e carregado de promessas, num lugar carregado de um *nem-um-nem-outro* (ARCANJO JÚNIOR, 2013, p. 70).

No ano de 1922, a época é de nacionalismo: o centenário da Independência instiga as discussões acerca da música nacional. A questão nacionalista reaparece sob outra perspectiva no movimento modernista de São Paulo, cidade à qual Villa-Lobos se dirige em fevereiro de 1922 a convite de Graça Aranha para participar da Semana de Arte Moderna. A recepção de sua música pelos artistas e intelectuais organizadores da Semana de 22 somada à sua postura de independência em relação às convenções de Conservatório, instigará uma nova maneira de pensar o nacional na música de concerto a partir de então, e em poucos anos firmaria o nome de Villa-Lobos como um compositor *genuinamente* nacional.

### 2.1.2 São Paulo

A realidade das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo no início do século XX eram marcadamente distintas. Enquanto a capital era uma cidade urbanamente desenvolvida, centro do poder político e com uma vida cultural diversificada, a cidade de São Paulo permanece tímida e pacata até o capital do café fazer circular novas ideias e formatos para os anseios da população. Estes diferentes contextos produzem cenários musicais distintos: se no Rio de Janeiro a condição urbana e a relação entre o Estado, a elite e o povo gerava um fazer musical intrincado e uma perspectiva cosmopolita para o nacional, em São Paulo o ambiente musical era retrógrado e conservador<sup>18</sup> e os músicos estavam mais distantes do poder público e mais próximos das oligarquias sociais (TONI, 2019).

O entendimento do que seria a música nacional via modernismo paulista está atrelado 1) à compreensão do impacto dos concertos de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922 (SAM); 2) ao entendimento de como os ideias artísticos do movimento paulista bascularam de um projeto estético vanguardístico para um projeto ideológico nacionalista; 3) à perspectiva folclorista de Mário de Andrade, cujas reflexões sobre o que seriam a arte e a música *genuinamente* brasileiras reverberaram durante décadas no fazer musical de nossos intérpretes e compositores.

A crescente visibilidade da música de Villa-Lobos no Rio de Janeiro, notadamente a partir do apoio de Laurinda Santos Lobo, fez com que em ele começasse a ser discutido e

---

<sup>18</sup> Arcanjo Júnior (2013) comenta que Villa-Lobos criticava o “pianismo” de São Paulo.

apreciado também em outros estados<sup>19</sup>. Mário e Oswald de Andrade estiveram presentes no concerto de outubro de 1921, no qual foram executadas peças de inspiração francamente moderna, como o *Quarteto simbólico*, cuja formação era bastante atípica para os padrões vigentes (harpa, celesta, flauta, saxofone e um coro oculto de vozes femininas), as *Historietas* para canto e piano e a peça *A fiandeira* para piano solo, claramente inspirada em Debussy (GUÉRIOS, 2003b).

É bastante provável que ambos [Mário e Oswald de Andrade] tenham definido a data de sua viagem em função da apresentação do compositor; e é também provável que o programa apresentado por Villa-Lobos nessa noite, um equivalente em música às ousadas propostas estéticas que ambos defendiam em São Paulo, tenha agradado aos dois escritores (GUÉRIOS, 2003b, p. 121)

Algum tempo depois, o escritor Graça Aranha se dirige ao Rio de Janeiro para convidar Villa-Lobos a integrar a Semana de Arte Moderna que aconteceria no Theatro Municipal de São Paulo em fevereiro do ano seguinte. Dentre as obras executadas nos concertos da SAM, as únicas de um compositor brasileiro são de autoria de Villa-Lobos. Ainda que elas apresentem em sua maioria formações camerísticas clássicas (voz e piano; piano solo; violino, violoncelo e piano) e uma estética marcadamente francesa, estavam presentes no programa peças como as *Danças Características Africanas* e o *Quarteto Simbólico* (FRESCA, 2020). O modernismo de Villa-Lobos despertou nos modernistas paulistas, e especialmente em Mário de Andrade, a necessidade de atualização do ensino e das práticas musicais da cidade de São Paulo, tanto em suas características programáticas quanto didáticas. Procedeu-se então uma crítica à pianolatria, o enaltecimento da imagem do músico pesquisador da música do interior do país e a busca por uma síntese musical nacional, capitaneadas por Mário de Andrade (ARCANJO JÚNIOR, 2013).

O retorno que a Semana de 22 deu para Villa-Lobos foi, segundo Guérios (2003b), a oportunidade de apresentar suas obras fora do estado do Rio de Janeiro pela primeira vez e a oposição definitiva com o crítico Oscar Guanabara, que passou a persegui-lo em suas crônicas semanais com a mesma energia que perseguira Alberto Nepomuceno anos antes. A oposição da crítica marcaria definitivamente o lugar de Villa-Lobos como um músico de vanguarda (GUÉRIOS, 2003b).

A semana teve enorme importância simbólica para o panorama artístico brasileiro. As ideias dos promotores do evento passaram a constituir o *establishment* artístico do país, mesmo porque eles próprios passaram a ocupar posições institucionais de relevo e a lutar – com sucesso – pela expansão de suas visões estéticas (GUÉRIOS, 2003b, p. 123)

---

19 Ver nota de rodapé número 17.

A pesquisadora Flávia Camargo Toni (2019) salienta que os artistas e intelectuais reunidos na Semana de 22 não se tornaram famosos ou foram fabricados pela SAM; eles estiveram juntos nela pois em suas localidades eles já traziam marcas de inquietação pelo novo e uma crítica aguda pelo o que era feito rotineiramente. Sendo assim, na Semana de 22 eles mostraram um posicionamento que iriam afirmar ao longo de suas carreiras (TONI, 2019). Na perspectiva de Arcanjo Júnior (2013), a Semana de 22 quis ser o índice da modernidade, não sendo a realização acabada da modernidade; esta diferença explica o desequilíbrio entre o que se alardeou e o que se mostrou durante o evento. Segundo o autor, as novidades europeias ainda não haviam sido assimiladas e transformadas em atualização consistente pelo ambiente artístico paulista (ARCANJO JÚNIOR, 2013).

Neste sentido podemos afirmar que o impacto da SAM no pensamento musical (e artístico) brasileiro aconteceu ao longo da década de 1920, culminando, talvez, com o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade. José Maria Neves (1981) corrobora com este posicionamento quando afirma que o pensamento do modernismo paulista pouco influenciou o pensamento musical brasileiro na época de sua eclosão. De fato, o modernismo paulista se concentrava na literatura e nas artes plásticas e a “época de sua eclosão” (Semana de Arte Moderna de 1922) serviu muito mais para levantar discussões acerca da produção artística brasileira do que difundir ideias prontas sobre o que seria a arte moderna nacional.

Sendo assim, a SAM teria marcado o início de um caminho pela busca do nacional na arte. Nos treze anos de existência do modernismo paulista (1917-1930), Eduardo Jardim de Moraes (1988) identificou duas maneiras através das quais os artistas defenderam a renovação da linguagem artística no Brasil: 1) pela atualização estética, inspirada nos movimentos de vanguarda europeus do início do século XX, notadamente o Futurismo italiano, que negavam os postulados da arte acadêmica e procuravam se aproximar da visualidade e da temática do mundo contemporâneo; 2) pela aproximação ao contexto nacional, na busca da definição e de posterior expressão do que seria a arte moderna brasileira (MORAES, 1988).

No primeiro momento, que abrange os anos entre 1917 e 1924, Moraes identifica um projeto estético no qual modernizar significava “acertar o relógio império da literatura nacional” (sic)<sup>20</sup>, ou seja, significava atualizar a produção artística brasileira esteticamente, a partir da adesão aos processos modernos de expressão cultural dos países europeus, com o objetivo de integrar a ordem moderna artística ocidental. Para tal, o pensamento modernista se inspira na liberdade de experimentação estética dos movimentos de vanguarda europeus, que propunham

---

20 Ver o *Manifesto Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade.

o afastamento e mesmo a negação dos cânones técnicos e temáticos da arte acadêmica, através da abordagem de temas cotidianos e mundanos e da reflexão sobre o potencial criativo e comunicativo inerente aos meios de representação. Desta forma, o modernismo paulista do primeiro momento dirige sua crítica ao “passadismo” da arte brasileira, à uma expressão estética anacrônica, que falava do presente nas fôrmas do passado (MAZZEU, 2002).

Entretanto, apenas promover a atualização estética da arte brasileira não seria suficiente para que o Brasil integrasse a ordem moderna artística ocidental. Ao ocidente não interessava uma produção artística periférica que buscava produzir *à l'européenne*, mesmo se a fatura importada fosse de vanguarda. Os artistas modernos compreendem então que o gosto do meio artístico ocidental dominante pela inovação equivaleria, no tocante aos países periféricos, ao gosto pela alteridade (ou *exótico*)<sup>21</sup>.

Neste sentido, os modernos paulistas passam a defender a busca por aquilo que nos uniria e singularizaria enquanto povo. Ou seja, a construção da identidade nacional passa a ser parte fundamental das discussões estéticas e filosóficas do modernismo paulista. Segundo Eduardo Jardim de Moraes,

A partir de 1924, a proposta modernista passa nitidamente a enfatizar mais e mais a necessidade de se considerar os compromissos que se devem estabelecer entre a cultura atual e a tradição na caracterização de um projeto em que esteja expressa a nacionalidade. É como se o ingresso na ordem mundial, portanto na vida moderna, ao exigir da produção cultural feita no Brasil uma contribuição própria, nacional, exigisse ao mesmo tempo que esta explicitasse na sua visão do passado relações de cumplicidade que viessem definir para o caso brasileiro uma forma específica de modernidade (MORAES, 1988, p. 231).

Essa reorientação de foco dentro do modernismo paulista, das discussões estéticas e universalistas do primeiro momento, para as discussões acerca da expressão do nacional do segundo momento, é corroborada por Mazzeu (2002), que observa a influência das vanguardas europeias diminuindo e cedendo espaço à necessidade de dirigir o olhar para dentro do próprio país. É neste segundo momento que a ideia de integração nacional e de caracterização da alma e da psique brasileiras aparece no discurso modernista (MAZZEU, 2002)<sup>22</sup>.

21 Aqui vale refletir se esta narrativa sobre a construção da arte e música nacionais não estaria pautada numa dinâmica de subjugação dos países periféricos em relação às potências (que criaram elas mesmas esta hierarquia). A exaltação do nacional como a única via de ingresso da arte dos países periféricos na “ordem mundial” pode sinalizar que as potências queriam periferias subservientes. É desta maneira que a América do Sul é retratada nos livros de história da música, onde a música colonial é mera imitação e os “nacionalismos” são manifestações que só atraem pelo exotismo.

22 Os musicólogos Manoel Aranha Corrêa do Lago (2010) e Vasco Mariz (2002) apresentam alguns exemplos de críticos, intérpretes, compositores e obras representativos de cada momento do Modernismo na música. No momento universalista de atualização da linguagem estariam os críticos José Rodrigues Barbosa e Roberto Gomes, os compositores e professores do INM como Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga e Frederico Nascimento, os intérpretes Frederico Nascimento Filho e Carlos de Carvalho (cantores), Paulina d’Ambrósio (violinista), Antonieta Rudge e Nininha Veloso Guerra (pianistas) e Alfredo Gomes (violoncelista), os compositores (e suas respectivas obras) João Nunes (*Vie des Abeilles*), Oswald Guerra (*Sonata para piano e violino, Sonata para flauta, oboé e piano*), Luciano Gallet (*Trois pièces Burlesques, Chansons de Bilitis*) e Villa-Lobos (*Trio no 3 para piano e cordas, Historietas, Quatour*) (LAGO, 2010).

Mário de Andrade torna-se o arauto desta busca pela expressão do *tipicamente* nacional pela arte. Entretanto, os pesquisadores Loque Arcanjo Júnior (2013) e Carlos Ernest Dias (2017) ponderam que ele teria se interessado por uma cultura brasileira a ser forjada e não por manifestações regionais, tendo investigado as diferenças regionais do Brasil com uma visão totalizadora da cultura popular, na qual a fusão destas culturas (ou a exclusão da diferença) expressaria um caráter nacional único e inequívoco (ARCANJO JÚNIOR, 2013; DIAS, 2017).

As pesquisas folclóricas andradianas certamente contribuíram para o conhecimento e a preservação do patrimônio imaterial do Brasil, traduzido também nas suas danças e nos seus cantos (TONI, 2019). Entretanto, Dias (2017) pondera que a pesquisa das fontes folclóricas para a conformação das nacionalidades adotou “os parâmetros ‘meio’, ‘raça’, ‘povo’ e ‘nação’ como principais balizadores para a construção de um ‘caráter nacional’” (DIAS, 2017, p. 53). Esta corrente de pesquisa que desconsidera a diferença somada ao fato do ambiente urbano ser aquele que melhor refletia a complexidade do passado colonial e escravocrata brasileiro fez com que a contribuição da música popular urbana de alta qualidade feita nas cidades fosse desconsiderada no debate andradiano sobre a música nacional. Outra consequência da abordagem unívoca da produção cultural foi a eleição das discussões do modernismo paulista como as que de fato expressariam a nação moderna (ARCANJO JÚNIOR, 2013; DIAS, 2017)<sup>23</sup>.

O modernismo paulista estabelece como características brasileiras a natureza tropical exuberante, a rítmica afro-brasileira, o índio selvagem (e não romantizado) e as manifestações populares folclóricas, investindo na construção da imagem do sertão e do sertanejo como lócus imutável guardião da tradição<sup>24</sup> (DIAS, 2017). Os escritos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia passam a enaltecer a SAM como ponto chave para a

---

No momento de discussão acerca da definição do moderno nacional estariam os compositores Heitor Villa-Lobos, Ernani Braga e Frutuoso Viana (tendo os três participado da Semana de Arte Moderna de 1922), Luciano Gallet, Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Heckel Tavares, todos influenciados pelo crítico Mário de Andrade, com quem trocavam correspondência (MARIZ, 2002).

23 A aplicação do conceito de “nacional” no Brasil é delicada e espinhosa, pois por séculos a miscigenação foi vista como impeditivo para o desenvolvimento da sociedade apesar de ter sido louvada retoricamente. O que seria originalmente nacional se por séculos índios e negros sofreram com aculturação, escravidão, apagamento histórico, violências simbólicas e físicas?

24 Em termos musicais, o elemento nacional aparece, segundo Neves (1981), no brilhantismo da orquestra, na pequena elaboração das obras, na tendência ao estaticismo, com repetição infinita de pequenas células melódicas, na absorção da harmonia pela rítmica, com recurso frequente à percussão harmônica, na ênfase às superposições tonais e aos blocos dissonantes e numa longa linha melódica, cantante e solene. O mesmo autor destaca que Villa-Lobos daria um tratamento mais completo e mais livre ao elemento de procedência folclórica ou popular, buscando assimilá-los de fato e não apenas como simples citação. O folclore e a tradição popular seriam vistos por ele como um todo complexo, indissociável, e sua música buscaria refletir um clima sonoro, que mostraria mais a terra do que a raça (NEVES, 1981).

consolidação da genialidade de Villa-Lobos, conferindo à sua obra o estatuto de expressão máxima da música nacional (ARCANJO JÚNIOR, 2013).

A clivagem do modernismo paulista que gira em torno do *mito bandeirante* [fase do projeto ideológico de busca pelo nacional na arte] esteve presente em diversas falas de Villa-Lobos ao longo de sua vida. Da mesma forma, percebe-se que o músico buscou, a partir dos anos de 1922, identificar-se com a perspectiva que passou a valorizar a pesquisa, o estudo e a sistematização da música por parte do compositor que se propusesse a alcançar a ‘essência da música nacional’ (ARCANJO JÚNIOR, 2013, p. 103).

As histórias de suas viagens pelo país entre 1905 e 1912 corroboram com a ideia de músico bandeirante, desbravador da imensidão territorial e cultural brasileira. Entretanto, Camila Fresca (2020) observa que o elemento folclórico em Villa-Lobos significa recorrentemente a música popular urbana carioca, que se conformou em um dos pilares da sua primeira experiência musical.

Arcanjo Júnior (2013) pondera as contribuições dos modernismos carioca e paulista na trajetória musical de Villa-Lobos nas duas primeiras décadas do século XX dizendo que

As identidades musicais de Villa-Lobos foram formadas em meio à construção de suas redes de sociabilidade tecidas tanto com atores sociais do contexto do modernismo carioca quanto do modernismo paulista. Porém, a centralidade da perspectiva paulista enquanto expressão do moderno, construiu e reafirmou o músico nacionalista da Semana de Arte Moderna como expressão máxima de nossa modernidade musical.

Porém, a partir do estudo das redes de sociabilidades construídas por Villa-Lobos que envolviam os modernismos no Brasil, as identidades musicais dele foram tecidas em meio às suas relações com o modernismo carioca e o modernismo paulista e suas específicas formas de construção do imaginário em torno da nação. Devido à centralidade do modernismo de São Paulo, os anos anteriores às apresentações de Villa-Lobos na Semana de 1922 foram interpretadas como um momento de gestação do músico nacionalista, uma pré-história da sua nacionalidade musical. Imagem [...] que ofuscou o músico carioca, boêmio, “chorão”, violonista, simbolista e que já havia escrito no cenário urbano carioca todas as peças executadas durante o evento em São Paulo (ARCANJO JÚNIOR, 2013, p. 28).

### 2.1.3 Paris

Com o patrocínio da elite carioca, da elite paulistana e do Governo, Villa-Lobos embarca para Paris em junho de 1923, permanecendo na cidade pouco mais de um ano. Estar em Paris no período *des années folles*<sup>25</sup> significava se apresentar definitivamente para a sociedade artística internacional.

<sup>25</sup> “Les Années Folles” designa o período de intensa atividade social, cultural e artística em Paris entre 1920 e 1929.

Durante esta sua primeira estadia na cidade, Villa-Lobos contou com o apoio artístico de nomes importantes na cena cultural parisiense que ele havia conhecido no Brasil, como a cantora Vera Janacópulos, o pianista Arthur Rubinstein, a pintora Tarsila do Amaral e o escritor Oswald de Andrade. Através deles Villa-Lobos se insere na vida artística da cidade, conhecendo personalidades como o poeta Jean Cocteau e o violonista Andrés Segóvia, agendando concertos para apresentar a sua obra e firmando contrato com a Editora Max Eschig para a publicação de algumas de suas composições.

A sua primeira experiência parisiense significou um maior ímpeto para que Villa-Lobos continuasse trilhando o caminho da experimentação musical, que ele havia sinalizado em obras como as *Danças características africanas* e o *Quarteto simbólico* (FRESCA, 2020). A busca por novas sonoridades através da exploração da formação instrumental e o aproveitamento de referências culturais diversas são exemplos deste elã experimental que se faz presente no *Noneto*, na *Suíte para canto e violino* e no *Poema da criança e sua mamã*, todos compostos em 1923. Ademais, foi após esta sua primeira estadia em Paris que Villa-Lobos assumiu o violão (que no Brasil era considerado o instrumento do malandro) como um instrumento de concerto, retomando a composição dos *Choros*, o seu grande projeto composicional da década de 1920.

O cosmopolitismo da cidade de Paris que incitava as experimentações estéticas era guiado pelo gosto francês pelo *exótico*. Na Paris dos anos 1920, o valor do *outro* residia exatamente no que o diferia da *civilisation*. De acordo com Guérios, “... a expectativa dos músicos parisienses de vanguarda da época a respeito da produção de outros países: [era de que eles] utilizar [utilizassem] elementos da música popular e mostrar [mostrassem] o elemento nacional, sem os rebuscamentos estéticos do passado musical europeu” (GUÉRIOS, 2003b, p.132).

Essa expectativa francesa fez com que Villa-Lobos reformulasse seu discurso, tanto musical quanto biográfico e, para Guérios, foi fundamental para que Villa-Lobos se tornasse um “compositor brasileiro” (GUÉRIOS, 2003b). Villa-Lobos era mais um personagem fascinante que chegava à capital artística do mundo e sua música passa a veicular a imagem de um Brasil *exótico e selvagem*, o Brasil desejado pelos parisienses<sup>26</sup>.

Sendo assim, “o resultado geral da primeira viagem a Paris foi que Villa-Lobos teve uma afirmação do seu valor enquanto compositor, ao mesmo tempo que ganhava a motivação necessária para intensificar suas experimentações com a música brasileira. Esta viagem também

---

26 O movimento de sair do país natal para melhor enxergá-lo pode ser identificado com frequência nos discursos de outros artistas. Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, por exemplo, relatam em suas correspondências com Mário de Andrade que o Brasil se apresentava como um mundo novo, inexplorado e misterioso. Essa descoberta se traduziu esteticamente no deslumbre com a própria terra.



o colocou em contato direto com a vanguarda musical parisiense<sup>27</sup> [...]” (SILVA, 2017, p.78, tradução livre).<sup>28</sup>

Se musicalmente Villa-Lobos passa a construir o Brasil selvagem de natureza exuberante, pessoalmente ele começa a elaborar a imagem de “compositor *predestinadamente* brasileiro” recuperando e/ou ressignificando obras antigas e conferindo um sentido lógico e retilíneo a passagens de sua vida (GUÉRIOS, 2003b). Segundo Guérios (2003b), a reconstrução que Villa-Lobos fez da sua própria biografia vai ao encontro da imagem de compositor que ele construiu para si. Esta só faria sentido se ele fosse um compositor absoluto, não seguindo nenhuma influência externa. Para tal, ele construiu um passado que confirmasse sua brasilidade selvagem inata e seu caminho inequívoco como compositor *brasileiro* (GUÉRIOS, 2003b).

A edificação da própria trajetória também casa com a movimentação cultural modernonacionalista brasileira que precisava erigir seus mitos. Essa construção *a posteriori* do passado é comentada por Pierre Bourdieu no texto *A ilusão biográfica* (2006), no qual o autor defende a ideia de que a narrativa biográfica é a construção da história do indivíduo (agente) em resposta aos diversos campos e seus respectivos capitais.

Relacionando a trajetória musical de Villa-Lobos a essas três localidades e seus respectivos entendimentos do que seria moderno e nacional, é possível perceber a independência e autonomia com a qual ele criou a sua música, que veio a ser considerada a expressão sonora do Brasil. O seu comportamento de não se deixar enquadrar em determinismos musicais ou escolas e “se sacudir todo” assim que se percebia influenciado por alguém nos permite apreender “‘que não foi à nação brasileira que a música de Villa deu corpo em forma de som, antes foi o contrário: sua música imaginou uma nação e a sonorizou, inclusive imaginando-a contraditória e complexa, com suas florestas, assobios, danças, índios, crianças’, lembra Leopoldo [Waizbort]” (HAAG, 2012, p. 88).

Logo, o nacional de Villa é o fato de ele ser brasileiro, de ter convivido com músicos populares e ter uma impressionante segurança de criar, fugindo ao destino de boa parte de seus contemporâneos, sufocados por escolas e por modelos estrangeiros, ainda que não se possa negar sua capacidade de “deglutir” o que se produzia de moderno na Europa (HAAG, 2012, p. 89).

---

27 Igor Stravinsky e o *Groupe des Cinq Russes* (Mili Balakirev, César Cui, Alexandre Borodine, Modeste Moussorgski e Nicolai Rimski-Korsakov) propunham obras com forte caráter rítmico, politonalismo e inspiração no folclore russo; o *Groupe des Six* (Louis Durey, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc e Georges Auric) começava a se organizar; a Segunda Escola de Viena (Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg) já produzia obras do Serialismo Dodecafônico.

28“The overall result of this first Paris trip was that Villa-Lobos got an affirmation of his worth as a composer, while at the same time gaining the necessary motivation to intensify his experimentations with Brazilian music. The visit also put him in first-hand contact with Paris’ musical vanguard [...]” (SILVA, 2017, p.78).

## 2.2 AS COMPOSIÇÕES DE CÂMARA PARA VOZ E INSTRUMENTO NÃO-HARMÔNICO E A *SUÍTE PARA CANTO E VIOLINO* (1923)

O florescimento do repertório e da prática de música de câmara que acontece no ocidente no final do século XIX (RUTLAND, 2005) pode ser vinculado a todo um processo de mudança da sensibilidade artística e intelectual neste período. Para além dos aspectos sociopolíticos que decerto levaram à modificação dos modelos de ensino, fruição e patrocínio das Artes, este século abarcou importantes avanços no conhecimento científico que impactaram o entendimento sobre a vida e a dinâmica do cotidiano.

A locomotiva, o automóvel, a lâmpada, o fonógrafo, o dirigível, impulsionam o desenvolvimento da vida urbana em contraposição à vida rural; as Exposições Universais levam outras culturas ao “conhecimento” e “apreciação” dos centros europeus; as descobertas de Pasteur, Marie Curie, Mendel e Darwin trazem o domínio sobre alguns processos e elementos da natureza e acarretam novas perspectivas sobre a vida; as ideias republicanas conclamam a criação (e delimitação) de Estados-Nações em detrimento do poder centralizado nas mãos de um imperador.

Os breves exemplos acima citados indicam que já no século XIX pulsava uma nova sensibilidade orientada pela experimentação e pela inventividade, que na sua manifestação artística implicaria em novas visualidades e sonoridades dadas em novos espaços de socialização e de vivência artística. Para RUTLAND (2005) os novos espaços dos salões particulares, das sociedades de concerto e das séries de concerto dedicadas unicamente à música de câmara<sup>29</sup> favoreciam formações instrumentais menores; eram espaços ligados à intimidade, em contraposição ao espaço da rua (associado aos eventos públicos, como por exemplo as Exposições Universais) e às encomendas do Estado.

Estes novos espaços, menores e mais íntimos, tinham na prática da música de câmara a sua identidade sonora. Os salões particulares, além de serem espaços de socialização para os músicos e de difusão do repertório, por vezes também fomentavam novos movimentos artísticos e novas fontes de patrocínio. Com o advento do século XX, o gosto pela experimentação e pela inventividade são levados ao extremo, e para cada abordagem subjetiva da realidade vemos emergir uma vanguarda e seu respectivo manifesto.

---

29 Os salões particulares eram espaços para a socialização dos músicos e para a experimentação de novas práticas musicais (e artísticas, vide os desdobramentos do *Salon des Refusés* (1863) e das reuniões na casa do senador Freitas Valle (Villa Kyrial), das quais participaram boa parte dos artistas que emprenderiam a Semana de Arte Moderna (1922)). No item anterior mostramos como os salões foram de especial importância na formação musical erudita de Villa-Lobos, desde os salões que ele frequentava ainda pequeno com seu pai até os salões parisienses que ele frequentou durante sua estadia nesta cidade, passando, claro, pelo salão dos Veloso-Guerra. Vale também lembrar que o pai de Villa-Lobos foi sócio do Clube Sinfônico do Rio de Janeiro e que participar das orquestras das sociedades sinfônicas foi parte da formação musical erudita de Villa-Lobos.

No campo da música, os compositores propunham experimentações que considerassem o valor sonoro em si, numa busca por valores outros que aqueles do sistema tonal (RUTLAND, 2005). Esta busca

conduz a algumas consequências importantes no plano da forma geral da composição. Antes de tudo, o ritmo assume uma importância muito maior do que no passado. De fato, ele é o único meio capaz de dar continuidade a uma série de sons que têm entre si relações melódicas e harmônicas muito tênues, ou totalmente ausentes<sup>30</sup>. Também a dinâmica (do pianíssimo sussurrado às explosões em fortíssimo) desempenha um papel de primeiro plano, funcionando como um tecido conectivo com base nas técnicas oratórias herdadas do romantismo. Essa estrutura retórica, porém, não mais se sobrepõe a um discurso linear, e sim a uma rede simbólica muito mais complexa, que utiliza simultaneamente vários planos linguísticos, incluindo a onomatopéia, a citação, a paráfrase estilística<sup>31</sup> (MAMMI, 1987)<sup>32</sup>.

A criação de novas sonoridades acontecia pela exploração das possibilidades tímbricas de cada instrumento, da proposição de diferentes formações instrumentais, ou pela incorporação de elementos da música folclórica e popular. A música de câmara foi um lócus especialmente acolhedor para a experimentação sonora através da diversificação na formação instrumental. Especificamente em relação à canção de câmara, este tipo de experimentação contribuiu para que o paradigma da voz sempre acompanhada pelo piano fosse quebrado: o uso da voz, com ou sem texto, passou a integrar composições instrumentais de dimensões camerísticas.

A pesquisa da relação entre o som dos diversos instrumentos e os sons da língua falada passam a ser de especial importância para alguns compositores. O novo tratamento dado à voz, que incluía a exploração das possibilidades fonatórias de cada idioma, começou a exigir do cantor competências para além da técnica da voz cantada e do domínio do fraseado melódico<sup>33</sup>. O intérprete vocal deveria cantar bem e falar bem, dominando a técnica do canto-falado (*Sprechgesang*) e da voz falada ou recitada (MESTRINHO, 2007).

De acordo com Rutland (2005), a formação de voz e violino aparece entre 1910 e 1930 na obra de quatro compositores : Gustave Holst (*Four Songs For Voice and Violin*, op. 35, 1917), Rebecca Clark (*Three Old English Songs*, 1919 e *Three Old Irish Songs*, 1926), Ralph

30 De acordo com Paulo de Tarso Salles (2009), o ritmo é a chave dos processos de montagem composicional em boa parte da obra de Villa-Lobos. O Capítulo 3, item 3.4.1, apresenta as discussões sobre como os processos rítmicos estruturam o movimento *Sertaneja*, notadamente através da variação da densidade rítmica entre as seções e da quebra de simetria das células rítmicas básicas de cada instrumento.

31 Esta mudança na estrutura retórica pode ser associada a novas maneiras de *perceber* e *contar* o mundo, propostas nas diversas expressões e discussões artísticas do início do século XX, haja vista a visualidade do Cubismo, do Fauvismo, do Surrealismo, a sonoridade dos poemas de Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Manuel Bandeira, a montagem cinematográfica de Georges Méliès, de filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920, Robert Wiene) ou mesmo as experiências cinematográficas dos panoramas e diaporamas das Exposições Universais, as experiências cênicas e sonoras de Luigi Russolo, as manifestações no design, na arquitetura, na moda e nas artes plásticas do Construtivismo Russo, etc. Comentários sobre o uso da linguagem no movimento *Sertaneja* podem ser encontrados no Capítulo 3, item 3.3, e no Capítulo 4 desta dissertação.

32 Disponível em: <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=45>. Acesso em: 25 fev. 2019.

33 Como em *Pierrot Lunaire* (Schönberg, 1912), por exemplo.

Vaughan Williams (*Along the Field, Eight Housman Songs For Voice and Violin*, 1927) e Heitor Villa-Lobos (*Suíte para Canto e Violino*, 1923); o autor diz não ter encontrado evidências nem do contato entre os compositores ingleses e Villa-Lobos, nem do conhecimento de ambas as partes sobre as composições criadas.

Apesar do desencontro entre os três compositores ingleses e o brasileiro, suas peças para voz e violino mantêm algumas características ideológicas comuns, como o emprego de e/ou a referência ao material folclórico de cada nação e a exploração do violino enquanto um personagem que também comenta o texto, através dos recursos tímbricos próprios ao instrumento ou pela habilidade que este tem de imitar a voz humana (RUTLAND, 2005).

Dentro do cenário brasileiro de composições para voz e instrumento não-harmônico, Malu Mestrinho (2007) localiza em Villa-Lobos as primeiras obras escritas originalmente para voz sem piano: *Suíte para Canto e Violino* e *Poema da Criança e sua Mamã* (para voz, flauta, clarineta e violoncelo), ambas compostas em 1923. A autora destaca que “o simples fato de colocar a voz interagindo apenas com instrumentos melódicos já faz destas obras algo revolucionário para a época, mormente no contexto da música de câmara brasileira” (MESTRINHO, 2007, p. 38).

Estas duas obras permaneceram isoladas no conjunto das canções de câmara brasileiras durante certo tempo: existe um lapso de quarenta anos entre as primeiras composições de Villa-Lobos para canto e instrumento não-harmônico até o início de uma produção significativa para esta formação, tanto em número de obras quanto em número de compositores que se propuseram fazê-lo (MESTRINHO, 2007).

O fato de Villa-Lobos ter sido o primeiro compositor brasileiro a compor para voz e instrumento não-harmônico não causa espanto. A experimentação sonora é parte fundamental da personalidade artística de Villa-Lobos e se fez notar já nas peças apresentadas na Semana de Arte Moderna de 1922, que contou sim com formações instrumentais clássicas da música de câmara e com uma estética afrancesada, mas que também apresentou as *Danças características africanas* e o *Quarteto Simbólico* (flauta, sax alto, harpa e celesta), que contava com um coro de vozes femininas oculto e com a projeção de cores durante a performance.

Entretanto, a sua primeira experiência em Paris representa um ímpeto para as suas proposições musicais mais experimentais. A busca de Villa-Lobos por um valor expressivo independente para cada som, insere-se perfeitamente no clima cultural parisiense dos anos 1920. A tendência de simplificação dos desenvolvimentos harmônicos e melódicos é compensada pelo aprofundamento das pesquisas tímbricas, criadoras de um denso continuum

sonoro. O emprego de material folclórico vai ao encontro do gosto europeu pelo *exótico* e da demanda brasileira por uma música *genuinamente* nacional.

Para Leopoldo Waizbort, Villa-Lobos

foi um compositor que soube explorar, face ao esgotamento da linguagem musical comum, texturas e massas sonoras, experimentando novas possibilidades no âmbito do sistema tonal: incorporando elementos da música popular urbana, tratou de testar, com muita propriedade, os limites de novas formas expressivas, lançando mão de estruturas mais flexíveis, mais maleáveis, mais permeáveis, mais rapsódicas, mais fragmentárias, mais imprevisíveis, mas não necessariamente inconsistentes. Sua obra explorou o simultâneo e rapsódico, massas sonoras, timbres, imprevistos e sobreposições (WAIZBORT, 2012).

De fato, Villa-Lobos estava em perfeita consonância com a mentalidade artística e musical ocidental do início do século XX. Tal consonância pode ser percebida ao observarmos a divisão das fases composicionais de sua carreira proposta por pesquisadores como Camila Fresca (2020), Loque Arcanjo Júnior (2013) e Paulo de Tarso Salles (2009), que categorizam a década de 1920 como sua fase experimental. O grande projeto composicional villalobiano desta década, os *Choros* (1920-1929), confirma este rótulo, bem como a suas composições do ano de 1923. MAMMI (1987) considera este um ano de importantes criações de Villa-Lobos:

Em *Noneto*, do mesmo ano [1923], apresenta uma riqueza de instrumentos de percussão jamais vista<sup>34</sup>. Na *Suíte Para Canto e Violino*, também de 1923, a voz se submete a experiências inéditas: glissandos ascendentes nos registros altos, no limite entre o canto e o grito (em “Quero Ser Alegre”, segunda parte da Suíte); uso percussivo de fonemas repetidos (em “Sertaneja”, terceira parte) (MAMMI, 1987)<sup>35</sup>.

### 2.2.1 Suíte para canto e violino (1923).

A *Suíte para Canto e Violino* é constituída de três movimentos: *A menina e a canção*, *Quero ser alegre* e *Sertaneja*. Ela foi composta e editada na França em 1923, pela Editora Max Eschig e sua estreia mundial aconteceu neste mesmo ano em solo francês, na *Salle des Agriculteurs*, sendo interpretada pela cantora Vera Janacópulos e pela violinista Yvonne Astruc. O primeiro movimento é dedicado a Alexis Staal, marido de Vera Janacópulos, o segundo à própria cantora e o terceiro à violinista.

Nos três movimentos há um trabalho minucioso na indicação das articulações e acentuações dos instrumentos, notadamente o violino, e todos apresentam constantes variações

34 Embora Mammi diga que a riqueza de instrumentos percussivos apresentada em *Noneto* tenha sido inédita para a época, há de se considerar o tom laudatório de seu texto em relação a Villa-Lobos. Outros compositores propunham experimentações sonoras semelhantes na mesma época: *Hyperism*, para instrumentos de sopro e percussão, de Edgard Varèse, data de 1922/23, por exemplo.

35 Disponível em: <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=45>. Acesso em: 25 fev. 2019.

de caráter e andamento; situações de polirritmia e variação das fórmulas de compasso estão presentes principalmente nos dois primeiros movimentos. Há um diálogo entre música erudita de vanguarda e música popular urbana e folclórica em toda a *Suíte*; a versão para voz e violão feita pelo violonista carioca Sérgio Abreu (1948-), registrada em disco em 1977 pelo próprio violonista e a cantora Maria Lúcia Godoy (1929-), evidencia este aspecto e nos permite ouvir o quanto a sonoridade do choro está presente nela, especialmente no terceiro movimento.

O primeiro movimento, *A menina e a canção*, é a musicalização de um poema de Mário de Andrade<sup>36</sup> e conta a cena entre uma menina “esganiçada e magriça” que dança e canta “ao crepúsculo escuro” e uma “negra velha” que anda tropegando com uma enorme trouxa de roupa sobre a cabeça. Este é o único movimento que apresenta personagens: a voz representa o contraste entre a menina e a velha, caracterizando a primeira com figuras rítmicas de menor valor, síncopas, contratempos e com as alturas mais agudas deste movimento, em contraposição à representação da velha, que é caracterizada por figuras rítmicas de maior valor, frases melódicas mais longas com indicações de dinâmica em *decrescendo* e com *glissandos* sobre a melodia sempre descendente na região grave da voz.

O violino corrobora com a dramaticidade do texto numa ligação estreita com os corpos e os movimentos das personagens, da menina que dança, canta e percute e da velha que anda tropeadamente carregando algo pesado sobre a cabeça, representando-os musicalmente na variação da subdivisão do compasso e na verticalização ou horizontalização da densidade sonora, através do empilhamento de alturas e vozes ou no espalhamento das alturas e rarefação das vozes.

Reis & Soares (2019) apresentam uma análise deste movimento na perspectiva da literatura comparada, refletindo sobre as homologias criativas entre o poema e a composição e como estas dialogam com o Modernismo e com o contexto sociocultural no qual ambas as criações se inseriam<sup>37</sup>. Elas argumentam que o poema de Mário de Andrade denuncia um quadro de miserabilidade social que a música de Villa-Lobos dramatiza “numa relação de

---

36 Para TONI (2004), o poema musicado por Villa-Lobos é também intitulado *A menina e a canção* e integra o livro *Paulicéia desvairada*, publicado em 1922. Ela comenta que “a *Paulicéia* embarcará, a 30 de julho de 1923, na bagagem do compositor para a França” (TONI, 2004, p. 226), citando excertos de cartas trocadas entre o compositor e o poeta. Entretanto, Célia Maria Reis e Teresinha Prada Soares (REIS; SOARES, 2019) dizem que o poema de referência é *A menina e a cantiga*, que integra o livro *Losango Cáqui* (Mário de Andrade, 1926). Embora a data de publicação do primeiro seja mais condizente com a data de publicação da *Suíte*, no índice da *Paulicéia Desvairada* (disponível em versão on-line em: <[https://fiedamagri.files.wordpress.com/2014/07/mario-de-andrade\\_pauliceia-desvairada.pdf](https://fiedamagri.files.wordpress.com/2014/07/mario-de-andrade_pauliceia-desvairada.pdf)>) não consta o referido poema. Dada a proximidade entre os dois artistas, é provável que Villa-Lobos tenha tido acesso ao poema antes de sua publicação no livro *Losango Cáqui* em 1926.

37 REIS, Célia Maria Domingues da Rocha; SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. A menina e a canção. *Literartes*, São Paulo, v. 1, n. 10, p. 39-57, 25 out. 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/160931>>.

arbitrariedade (convencional, associativa) entre uma ideia e seu efeito sonoro” (REIS; SOARES, 2019, p.54).

A miserabilidade social estaria expressa na caracterização da menina (*esganiçada e magriça*), na caracterização do momento e do espaço urbano no qual elas transitam (*crepúsculo escuro*, numa ideia daqueles que andam escondidos nas sombras da cidade; na *poeira* da calçada) e na figura da velha (*negra* velha, cujo corpo é marcado pelo sofrimento físico). Numa sociedade na qual o negro liberto com o fim da escravidão se tornou o mendigo, o espoliado e o doente, pode-se interpretar a recusa da velha quando a menina lhe oferece ajuda para carregar a roupa como uma esperança, ainda que amarga, de que o futuro da menina não seja o seu presente. As autoras fazem uma associação entre o nó do vestido da menina e o nó da trouxa de roupa da velha, dizendo ser possível “inferir que há um processo de metonimização, no qual ‘trouxa’ é tomada pela condição sociotemporal da criança” (REIS; SOARES, 2019, p.51). As características que enquadram o poema e a música dentro do pensamento modernista são, para as autoras, a presença do ambiente urbano, tanto na paisagem do poema quanto na indicação de *comme une guitare* para o violino, o uso de onomatopeias musicais e o emprego do português coloquial.

O segundo movimento, *Quero ser alegre*, apresenta o andamento mais lento de toda a *Suíte (Vagroso e calmo, ♩ =58)* sendo o contraponto à agitação dos outros dois movimentos; apesar de ser desenvolvido em apenas duas páginas, ele é o movimento com maior tempo de performance (entre 3’40’’ e 4’). Esta morosidade é em si um contraste interessante com o título pois estabelece uma relação platônica entre o indivíduo e o sentimento e enfatiza o desejo de ser alegre mais do que o estado de alegria. Este movimento não tem nenhum texto associado e a prática estabelece que a cantora entoe alguma vogal, sendo o A e o I as mais usualmente vocalizadas.

A escrita musical deste movimento conta com uma detalhada indicação de articulação e dinâmica para ambos os instrumentos, que inclui do *fortíssimo* ao *pianíssimo*, *rinforzando*, *glissandi*, *pizzicato* e nove variações de caráter e andamento; há treze mudanças de fórmula de compasso ao longo do movimento. Todas estas variações somadas à predominância de figuras rítmicas de maior valor, à repetição e retomada de motivos melódicos e a uma atuação mais solista e independente do violino, criam um movimento horizontal, plácido, suspirante, lamentoso e saudoso que se contrapõe sensitivamente e estruturalmente aos dois movimentos que ele conecta.

O violino de *Quero ser alegre*<sup>38</sup> estrutura sua melodia sobre o intervalo de terça maior e menor (ic 4 e ic 3), abrindo duas vozes em apenas três momentos (em nove de 58 compassos). Apesar desta compressão intervalar por *onset*, a extensão melódica do violino abarca de um total de 26 semitons. A melodia vocal se caracteriza pela repetição e retomada de estruturas melódicas, pela variação no tamanho das frases e pela alternância entre inícios de frase téticos e anacrústicos, o que pode ser interpretado como uma série de reminiscências, suspiros e hesitações.

O terceiro movimento, *Sertaneja*, será o tópico de discussão dos outros capítulos desta dissertação. Através dela eu apresentarei o meu entendimento de como Villa-Lobos estabelece a relação entre as linguagens musicais de vanguarda e da música popular (folclórica e urbana) brasileira, numa trajetória que abarca diferentes perspectivas de análise musical (Capítulo 3), o meu ponto de vista enquanto intérprete (Capítulo 4) e uma abordagem mais ampla e interdisciplinar que pensa a *Sertaneja* através da ideia de *sertão* (REBOUÇAS, 2019) e busca estabelecer uma relação entre ela e a contemporaneidade (Capítulo 5).

Dentro da universalidade da suíte<sup>39</sup>, o termo *sertaneja* e tudo o que ele evoca foi o escolhido por Villa-Lobos para concluir a *Suíte para canto e violino*, sendo a referência mais imediata ao Brasil presente nesta composição. Esta obra, francesa de registro e brasileira de alma, carrega consigo diversas questões sobre a representatividade nacional na música, tanto no território do país de seu criador quanto no domínio da música ocidental (europeia) das duas primeiras décadas do século XX.

38 Paulo de Tarso Salles (2020) comenta na banca de defesa desta dissertação em 29 de outubro de 2020, que para ele a sonoridade do violino em *Quero ser alegre* evoca o ranger de uma cadeira de balanço, um ícone que remeteria à figura da avó d'*A menina e a canção*. Ele acrescenta que o gesto do violino no início do primeiro movimento também parece evocar uma cadeira de balanço. Projetando as duas personagens do primeiro movimento (a menina e avó) para os movimentos seguintes, no segundo movimento a menina estaria lamentando a morte de sua avó e no terceiro teríamos a mulher que se tornou cantora e rememora os ritmos e melodias que cantarolava quando criança. Salles observa ainda a existência de uma relação motivica entre os movimentos da *Suíte*, explicitada no diagrama abaixo que mostra a ciclicidade dos temas:

"A menina e a canção" (c. 2-6)      "Quero ser alegre" (c. 10-11)      "A sertaneja" (c. 4-6)

a1      a2      Ra1'      Ra2

[7,9,0] 3-7      [8,9,10,0] 4-2      [7,9,11,0] 4-11

Fonte: Salles, 2020

39 "A forma de Suíte (série de danças) não é patrimônio de povo nenhum. Entre nós [brasileiros] ela aparece bem." (MATOS, 2001, p. 19)



### 3 A CANÇÃO E A FACA DE PONTA (OU ANALISANDO A *SERTANEJA*)

Este capítulo apresenta os dados obtidos com a análise musical do movimento *Sertaneja*, da *Suíte para canto e violino* (1923), e as reflexões sobre como os elementos de inovação e tradição são apresentados neste movimento.

A metodologia utilizada para a análise musical se ancora na Teoria dos Conjuntos (STRAUS, 2000), na teoria da Centricidade (STRAUS, 2000), no estudo das onomatopeias musicais (CATELÕES, 2009) e nos parâmetros para a análise dos processos composicionais de Villa-Lobos estabelecidos por SALLES (2009). A cada método de análise será dedicado um item deste capítulo e todas as abordagens respeitam a divisão do movimento *Sertaneja* nas seções (S) e subseções (SS) apresentadas a seguir (Quadro 1; Anexo B):

Quadro 1 - Divisão da *Sertaneja* em seções (S) e subseções (SS)

Seção (S) + Caráter	Compassos (cp)	Subseção (SS) + Caráter	Compassos (cp)
1 ( <i>Animado e espirituoso</i> )	0 a 26	1A	0 a 9
		1B	10 a 18
		1A'	18 a 22
		1B'	23 a 26
2 ( <i>Menos</i> )	27 a 37	2A	27 a 32
		2B	33 a 37
3 ( <i>Tempo 1º</i> )	38 a 59	3A	38 a 43
		3B	44 a 46
		3B'	47 e 48
		3C	49 a 51
		3A' ( <i>A tempo</i> )	52 a 57
4	60 a 71	3D	57 a 59
		4A	60 a 63
		4B	64 a 67
5 ( <i>Moderato e pesante</i> )	73 a 95	4C	67 a 71
		Introdução onomatopaica	73 a 75
		5A	76 a 79
		5A'	80 a 83
		5A'' ( <i>Muito animado</i> )	84 a 87
		5A'''	88 a 91
1' ( <i>Tempo 1º</i> )	95 a 127	5B ( <i>cédez un peu</i> )	92 a 95
		1'A	95 a 104
		1'B	105 a 113
		1'A' ( <i>Forte e alegre</i> )	113 a 121
		1'B' ( <i>Prestíssimo</i> )	122 a 127

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A divisão em seções proposta no quadro acima obedeceu às indicações de caráter e andamento presentes na partitura, à exceção das seções 4 e 5, cuja delimitação foi estabelecida através da escuta: apesar de não existir na partitura indicação de andamento e caráter específicos para a seção 4, o material sonoro nela contido – melodia, ritmo e diálogo entre os instrumentos – difere daquele apresentado nas seções que a precedem e sucedem, e descrevem uma ideia musical própria e singular nos doze compassos que a compõem; no que tange à delimitação da seção 5, houve um agrupamento de duas mudanças de caráter sob a mesma seção, visto que o material musical e textual era o mesmo em ambas, e uma redefinição do início da seção do compasso 76 para o compasso 72, pois auditivamente estes quatro compassos funcionam como uma introdução onomatopaica desta seção.

O critério adotado para a delimitação das subseções baseia-se ora na escuta, ora em variações da melodia, da acentuação e/ou do diálogo entre os instrumentos dentro de uma mesma seção.

### 3.1 PARÂMETRO ALTURAS

O primeiro dado que salta aos olhos ao ver a partitura da *Sertaneja* é a concentração de coleções distintas que Villa-Lobos emprega nos dezoito primeiros compassos. Tal dado mostrou ser pertinente investigar mais a fundo quais seriam as coleções usadas por ele nesta composição, de modo a entender como as coleções dialogam e o quanto elas poderiam sinalizar da manipulação de material musical tradicional e inovador.

Os dados gerais apresentados abaixo (Quadro 2), referente às coleções das seções e subseções, evidencia o uso majoritário do total cromático nas coleções das seções (ou seja, a soma das alturas do violino e da voz sempre resultam no total cromático) e a predominância de escalas híbridas, compostas de uma parte cromática somada aos ic 2, 3 ou 4, dentre as coleções das subseções, ainda que nelas também apareçam as escalas cromática, diatônica e pentatônica (esta última em menor recorrência). A partir desses dados gerais foi possível estabelecer uma série de relações entre as coleções, conjuntos e subconjuntos que compõem os materiais utilizados na obra no parâmetro alturas.

Quadro 2 - Coleções<sup>40</sup> das seções e subseções da *Sertaneja*

Seção	Coleção	Subseção	Coleções
1	Escala cromática	1A	Escala diatônica 0-b 0-#
		1B	Escala cromática
		1A'	Escala diatônica 0-b 0-#
		1B'	7-4 (0123467) 0=B, descendente
2	9-2 (012345679) 0=E, ascendente	2A	7-Z12 (0123479) 0=E, ascendente
		2A'	6-30 (013679) 0=A#, ascendente
3	Escala cromática	3A	9-7 (01234578T) 0=C, descendente
		3B	8-22 (0123568T) 0=B, ascendente
		3B'	8-12 (01345679) 0=C, ascendente
		3C	9-7 (01234578T) 0=G, descendente
		3A'	9-7 (01234578T) 0=C, descendente
		3D	4-20 (0148) 0=F#, descendente
4	Escala cromática	4A	Escala cromática
		4B	Escala cromática
		4C	5-Z37 (03458) 0=F#, ascendente.
5	Escala cromática	intro. Onomatopeia	Nota Lá
		5A	9-7 (01234578T) 0=D, descendente
		5A'	9-7 (01234578T) 0=D, descendente
		5A''	7-2 (0123457) 0=E, ascendente
		5A'''	9-7 (01234578T) 0=D, descendente
		5B	Escala de tons inteiros (a partir de Db)
1'	Escala cromática	1'A	Escala diatônica 0-b 0-#
		1'B	Escala cromática
		1'A'	Escala cromática deceptiva (faltam Ab e Bb)
		1'B'	Escala cromática

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A seção 1 condensa em seus dezoito primeiros compassos um diálogo entre uma escala diatônica 0-#, uma escala cromática, uma escala de tons inteiros (WT1) e arranjos de terças paralelas distribuídas entre as variedades menor e maior (ic 3 e ic 4, respectivamente). Essa concentração de diferentes classes de conjuntos e da manipulação do intervalo de terça logo na primeira seção a torna interessante pois além de apresentar o tema melódico e rítmico de todo o movimento ela também apresenta grande parte do material musical que será desenvolvido nas

40 Onde: 0-b (zero bemol) indica escala sem bemóis; 0-# (zero sustenido) indica escala sem sustenidos; 0 = B, C, G (...) ascendente ou descendente indica a primeira altura da coleção e a direção de sucessão das alturas. Todas as nomenclaturas da Teoria dos Conjuntos conforme Forte são retiradas de Strauss (2000), p. 201 a 233.

outras seções (Figura 1). Ademais, a maneira pela qual o intervalo de terça transita de um contexto diatônico para um contexto cromático e de uma escala de tons inteiros nesta seção pode sinalizar, numa aproximação mais poética, a fusão ou o diálogo entre um material sonoro da música tradicional sertaneja (diatonismo, construção melódica em terças paralelas) e um material musical inovador da música de concerto (uso de coleções híbridas, do total cromático, da escala de tons inteiros).

Para melhor compreender as colocações do parágrafo anterior é preciso entender como a seção 1 se organiza. O tema melódico, construído em terças paralelas sobre uma escala diatônica é apresentado nos primeiros nove compassos. A partir do compasso 10, a voz apresenta a configuração de apojatura e a célula rítmica que será adotada em todas as outras seções, desenhando uma melodia em torno das notas DÓ – RÉ – MIb – FÁ, dois intervalos de 3ª menor (ic 3) encaixados. Entre os compassos 10 e 13, o violino apresenta na voz superior um tetracorde cromático no intervalo de DÓ a MIb e na voz inferior um tetracorde cromático no intervalo de SOL a SIb, ou seja, dois intervalos de 3ª menor (ic 3). Na subseção 1B, a relação de terças paralelas entre as duas vozes do violino é substituída por uma relação de quartas paralelas. A coleção geral do violino nesta subseção é a da escala cromática; entretanto, a forma em que a melodia é organizada faz com que ocorram uma passagem da escala diatônica nos compassos 14 e 15 e da escala de tons inteiros WT1 nos compassos 16 e 17 (todos os exemplos acima citados estão em destaque na Figura 1). O tema é rerepresentado na subseção 1A' e a subseção 1B' conduz para o material da seção 2, onde serão exploradas as alturas menos recorrentes da seção 1: FÁ#, LÁ#, DÓ# e SOL#.

Figura 1 - Primeira página da Sertaneja. Em destaque as passagens que exemplificam as colocações do parágrafo acima.

*a Yvonne ASTRUC* 7

## 3. Sertaneja

(LA CAMPAGNARDE DU BRÉSIL)

**SSIA**  
Animado e espirituoso  
Animé

CHANT

VIOLON

cp 0 (M. ♩ = 100)

La la

**SSIB**

cp 08

la la

gliss. ly ah!

vno (E D Db C)

vno (Bb A Ab G)

esc. diatônica 0-b 0-#

Rit. a Tempo

La la la la la la la la la la la la la la

cp 16

10 8 Rall.

4 2 0 6

esc. WTI

M. R. 1:84

Figura 2 - Seção 2 dividida em duas subseções. Em cor clara, as alturas desestabilizam a escala pentatônica de MI; em cor escura a ordem que define os segmentos de contorno desta seção.

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the guitar part with a melody line and a bass line. The melody line has a circled measure with a red background. The bass line has a circled measure with a blue background. The second system shows the vocal part with a melody line and a bass line. The melody line has a circled measure with a red background. The bass line has a circled measure with a blue background. The third system shows the guitar part with a melody line and a bass line. The melody line has a circled measure with a red background. The bass line has a circled measure with a blue background. The score includes various musical notations such as dynamics (f, ff, p, Am), articulation (Pizz., Arco), and performance instructions (sempre, sempre no mesmo movimento). The guitar part includes fret numbers (e.g., 2, 1, 0, 3, 2, 1, 0) and fingering (e.g., 3, 2, 1, 0). The vocal part includes lyrics: 'la la la la la la la Tá ly ly la ly'.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Dentre as seções, a única que não tem a escala cromática como coleção é a seção 2, que apresenta a classe de conjunto 9-2 (012345679), formada por um octacorde cromático (de 0 a 7) e um intervalo de ic 2. Entretanto, a escuta sugere o uso da escala pentatônica de MI na melodia vocal e uma centralidade em MI para esta seção. Esta centralidade em MI percebida auditivamente é confirmada ao dividirmos a seção 2 em duas subseções, sendo a subseção 2A dos compassos 27 a 32 e a subseção 2A' dos compassos 33 a 37.

A coleção da subseção 2A, 7-Z12 (0123479), é formada pela junção da coleção da escala pentatônica (02479) com um tricorde diatônico (013). A melodia vocal nos dois primeiros compassos desta subseção apresenta a escala pentatônica de MI, enquanto nos três outros compassos são introduzidas as notas MI# e SOL, que desestabilizam a sonoridade da escala pentatônica e fazem parte do tricorde diatônico (013). A partir de então, a referência da escala

pentatônica é progressivamente diluída, cedendo lugar a uma sonoridade com centro em MI. A coleção da subseção 2A' (6-30 (013679)) indica esta diluição pois dela não é possível extrair nenhum subconjunto da escala pentatônica; ao contrário, quando a melodia é rerepresentada no compasso 33 ela está modificada por uma das notas que na subseção anterior (2A) foi o agente do desequilíbrio da escala pentatônica (MI#), além de inserir o LÁ#, que também desestabiliza a pentatônica de MI. Os quatro últimos compassos da seção 2 (cp 34 a 37) apresentam o acorde de MI menor, que se conecta à seção seguinte (S3) numa relação de  $v \rightarrow i$  (Em  $\rightarrow$  Am) (Figura 2).

A organização das alturas na seção 2 apresenta uma uniformidade interessante no contorno da melodia vocal, que é explicitada na Figura 2 pelos números de cor escura colocados entre os pentagramas. Esta seção apresenta apenas dois segmentos de contorno<sup>41</sup> (SEGC), o 3-1 <012>, apresentado em inversão (<210>), e o 4-6 <0321>, apresentado em sua forma prima e em inversão-retrógrada (<2103>). A forma prima do SEGC 4-6 é desenhada ao longo dos compassos 29 a 32, os quais introduzem o intervalo dissonante de segunda menor (ic 1) SOL-SOL# e duas ocorrências de trítone (ic 6, intervalos MI#-SI e DÓ#-SOL).

Como dito anteriormente, estes compassos (cp. 29 a 32) promovem a diluição da sonoridade da escala pentatônica de MI e conduzem gradativamente para o novo material que será explorado na seção 3. A singularidade desses quatro compassos e sua função de transição dentro da seção 2 se tornam mais evidentes quando associamos às características de segmento de contorno, alturas e intervalos, o desenho rítmico e os planos texturais que eles apresentam. Esses compassos apresentam as duas primeiras ocorrências de nota sustentada na melodia vocal da seção 2 (MI# e SOL), que são entremeadas pela primeira ocorrência de pausa. A primeira nota sustentada (cp 29, MI# com a duração de uma mínima ligada a uma semínima) aproxima a melodia vocal da sensação de continuidade trazida pelo baixo em SOL do violino mas também prolonga o desconforto sonoro com o trítone que o MI# forma com o *ostinato* em SI do violino. A sensação de repouso acontece com segunda nota sustentada (cp. 31 e 32), quando a nota SOL da voz estabelece uma relação de consonância com o baixo e com o *ostinato* do violino. Esses quatro compassos também apresentam a primeira indicação de variação de dinâmica da *Sertaneja*, um crescendo com fortíssimo no SOL#. As pausas na linha vocal promovem uma breve sensação de repouso ao separar intervalos de ic6 (trítone MI#-SI e DÓ#-SOL) dos

---

41 Sobre as relações de contorno, ver Straus (2000), p.82 a 84. As relações de contorno objetivam compreender o contorno musical, não sendo necessário saber os intervalos exatos, apenas quais são as notas mais agudas e quais são as mais graves do segmento analisado. Esta é uma abordagem analítica que permite discutir os moldes e gestos musicais com clareza, independentemente de classes de notas e de intervalos. Os SEGCS podem ser reunidos em classes de SEGCS e quaisquer SEGCS relacionados por inversão, retrogradação, ou inversão-retrógrada pertencem à mesma classe de SEGCS.

compassos 29 e 31; nos compassos 31 e 32 há uma concordância sonora entre voz e violino e uma discordância sonora na melodia vocal. Finalmente, há uma inversão na prevalência dos instrumentos nos compassos 29 a 32: o *ostinato* em SI do violino (em *pizzicato* com a mão esquerda), com acentuação dançante, se sobressai em relação à rítmica mais estática da voz (Figura 3).

Figura 3 - S2, cp 29 a 32

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the violin line. The vocal line starts with the lyrics 'la!' and 'yô'. There are two 'ic6' markings above the staff. A circled 'ff' dynamic marking is present in the vocal line. The violin line features a repeating eighth-note pattern with '+' signs above each note and 'p' markings below. The score is labeled 'cp 29' at the beginning.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Outro dado auditivo que é confirmado através da análise dos conjuntos de cada instrumento é o parentesco entre as subseções 1B e 5B. Em ambas o violino apresenta uma escala de tons inteiros (WT1) enquanto na melodia vocal há a prevalência figuras rítmicas de maior valor (mínimas e/ou semínimas) unidas por ligadura. A aproximação entre estas subseções também faz sentido se considerarmos a função de retomada do tema e de redirecionamento da harmonia para DÓ que elas exercem na *Sertaneja*: enquanto SS1B precede a retomada do tema e do centro em DÓ por SS1A', a subseção 5B precede a retomada do tema pela seção 1'. No caso destas duas subseções (1B e 5B) a escala de tons inteiros WT1 denota uma dominante alterada de DÓ através do acorde de dominante com a quinta abaixada SOL – SI – RÉb – FÁ (G7(b5)).

Uma forma recorrente de conectar o material sonoro de diferentes subseções na *Sertaneja* acontece através de transposições entre os conjuntos de classes de altura de cada instrumento. No violino, há uma relação de T5 entre as coleções das subseções 5A, 5A' e 5A''' com a coleção da subseção 5A''. A voz apresenta diversas relações de transposição: relação de T2 entre as coleções da subseção 1B e 1'B' e de T8 entre 1B e 3C, relação de T5 entre as coleções da subseção 3B' e 5A, 5A', 5A'' e 5A''' (Figura 4). A recorrência no uso da transposição na voz pode ser interpretada como uma estratégia de variação de um material



sonoro pouco diversificado. De fato, a voz executa uma quantidade limitada de alturas e as apresenta sobre uma configuração rítmica básica; a possível monotonia deste material é driblada com o recurso da transposição.

Figura 4 - Relação de transposição entre coleções da voz.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

As coleções das subseções e dos instrumentos em cada seção e subseção que não se encaixam em escalas conhecidas (diatônica, cromática, pentatônica, octatônica e de tons inteiros) são um híbrido entre estas escalas conhecidas ou apresentam um amálgama entre os subconjuntos destas escalas e os ic 2, 3 ou 4. Também é recorrente o emprego de classes de conjunto formadas por figurações do intervalo de terça, menor e/ou maior (ic 3 e ic 4, respectivamente). Indicaremos alguns exemplos a seguir.

Na seção 4, que é como um intermezzo onomatopaico da *Sertaneja*, o violino toca em compassos alternados com a voz um tricorde (SOL – MI – LÁ) e três tetracordes (SIb – FÁ# – RÉ – DÓb; RÉ – FÁ# – SI – MI; SIb – FÁ# – LÁ – DÓb). As coleções de dois destes acordes são subconjuntos de diferentes escalas: o tricorde é um subconjunto das escalas diatônica e pentatônica (3-7 (025)); o tetracorde RÉ – FÁ# – SI – MI é subconjunto da escala pentatônica (4-22 (0247)). A coleção da voz da seção 3 é a soma de dois conjuntos complementares, 3-1 (012) e 9-1 (012345678), e a seção 1' apresenta uma coleção autocomplementar (duas vezes o conjunto 6-1 (012345)). A coleção 9-7 (01234578T) das subseções 3A, 3C, 3A', 5A, 5A' e

5A''' é um amálgama entre um subconjunto da escala cromática (012345) e um tetracorde diatônico (já que 578T = (0235)).

Ainda usando as coleções da voz como exemplo, a seção 1 apresenta um conflito positivo entre o que se raciocina a partir do material musical e o que se ouve desse material. Segundo a abordagem teórica, a classe de conjunto da voz na seção 1 é a 7-34 (013468T). Este é o conjunto que equivale à escala acústica (SALLES, 2016), caracterizada pela quarta aumentada e sétima menor e popularmente conhecida como “escala nordestina”; entretanto, na rotina de preparação da cantora ao estudar sua linha melódica exclusivamente, percebe-se claramente uma escala de DÓ menor melódica neste trecho: as subseções 1A e 1A' juntas apresentam o tetracorde diatônico SOL – LÁ – SI – DÓ, enquanto as subseções 1B e 1B' juntas apresentam o pentacorde DÓ – RÉ – MIb – FÁ – SOL (Figura 5).

Digo que este é um conflito positivo pois as duas abordagens se mostram eficazes para a análise desse movimento: o fato da coleção da voz na seção 1 ser uma “escala nordestina” sinaliza mais uma maneira pela qual o caráter sertanejo foi pensado para esse movimento, além da já citada melodia construída em terças paralelas; a configuração desta coleção na escala de DÓ menor melódica é mais um dado que corrobora para firmar o centro em DÓ da seção 1. A análise dos centros de cada seção é o tema do próximo item.

Figura 5 - A forma primária da coleção 7-34 (013468T), 0=SI; a organização das mesmas alturas na escala acústica (nordestina) em FÁ, com quarta aumentada e sétima menor; a escala de DÓ menor melódica advinda da coleção 7-34 (013468T) e percebida na S1.

The figure displays three musical staves in treble clef. The first staff, titled "Coleção 7-34 (013468T)", contains the notes C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. The second staff, titled "Escala acústica (nordestina) em FÁ", contains the notes F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff, titled "Escala de DÓ menor melódica", is split into two sections: "SS1B + SS1B'" with notes C4, D4, E4, F#4, G4, and "SS1A + SS1A'" with notes A4, B4, C5, B4, A4.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

### 3.2 CENTROS

No final do século XIX, o esgotamento das possibilidades musicais do sistema tonal impulsionou os compositores ocidentais a buscarem outras formas de organização dos sons. Eles buscaram referências tanto em outras culturas quanto em outros tempos, incorporando escalas orientais, modos de organização sonora e rítmica de referência folclórica, modos litúrgicos e modelos musicais dos séculos XV e XVI.

Segundo Straus (2000), mesmo “quando os compositores do Século XX criam uma sonoridade tonal, eles geralmente o fazem usando meios não tonais”, sendo que “vestígios e referências superficiais à harmonia funcional e ao encadeamento tradicional são comuns na música de Stravinsky e muitos outros compositores do Século XX. Mas os níveis mais profundos da estrutura raramente são tonais” (STRAUSS, 2000, p.105 e 108).

Os diversos caminhos trilhados ou desbravados pelos compositores do século XX refletiam o anseio de não mais submeter os sons à hierarquia do sistema tonal e a busca por novas sonoridades é uma marca importante das reflexões e práticas musicais do século XX.

Os compositores que se apoiavam no repertório musical popular e folclórico para as suas criações tendiam à Centricidade em suas obras, uma vez que essas produções musicais são majoritariamente cêntricas. Neste contexto inserem-se as tendências nacionalista, folclorista e neoclassicista em compositores como Bartók, Kodaly, Hindemith, Villa-Lobos e Francisco Mignone (CASTELÕES, 2019).

Na Centricidade, os sons se organizam em torno de um centro referencial (uma nota ou um grupo de notas), mas não existe necessariamente uma hierarquia funcional entre os sons. Para identificar o centro referencial de uma obra, um movimento ou uma seção, devemos prestar atenção em notas ou grupos de notas repetidos frequentemente, sustentados por muito tempo, colocados em extremos de registro, em dinâmica forte e/ou enfatizados rítmica ou metricamente (STRAUS, 2000).

Tomando como base as classes de altura mais frequentes em cada instrumento de cada seção, encontramos seus possíveis centros. A seção 1 apresenta um claro centro em DÓ. A classe de altura mais frequente no violino é o SOL e na voz o DÓ, o que aponta uma relação de quinto e primeiro graus. Outros dados que confirmam o DÓ como centro dessa seção são: 1) as classes de altura com maior ocorrência poderem ser organizadas nas tríades DÓ-MI-SOL (Tônica) e RÉ-FÁ-LÁ (II grau, função subdominante); 2) a melodia vocal poder ser organizada na escala de DÓ menor melódica, como explicado nos dois últimos parágrafos do item 3.1; 3)

a alternância obstinada entre tônica e subdominante de DÓ nas subseções 1A e 1A'; 4) a escala de WT1 da subseção 1B poder ser organizada no acorde de dominante G7(b5).

Esta sonoridade em DÓ é discretamente polvilhada com intervalos de trítono (ic 6), notadamente no processo cadencial das subseções 1B e 1B' (Figura 6). O acorde de dominante G7(b5) no compasso 17 forma o conjunto 5-33 [1,3,7,9,11], cujo eixo de simetria se dá entre as alturas FÁ e SI [5,11], alturas estas que conectam a melodia vocal da subseção 1B com a da subseção 1A'. Outros dois trítonos aparecem no final da subseção 1B (cp. 18), sendo o primeiro o trítono RÉb – SOL, que faz parte do acorde G7(b5), e o segundo o trítono MIb – LÁ, que são as alturas da escala de tons inteiros WT1 que não fazem parte do acorde citado.

O último compasso da subseção 1B' (cp. 25) apresenta o pentacorde simétrico 5-z12 [4,5,7,9,10], cujo eixo de simetria se dá entre as alturas DÓ# e SOL [1,7]. A seção 2 inicia justamente com este trítono, sendo o DÓ# entoado pela voz e o SOL sustentado ao longo de toda a seção pelo violino; a conexão da melodia vocal entre a subseção 1B' e a seção 2 se faz com o trítono do eixo de simetria desse conjunto (SOL – DÓ#), num processo análogo ao comportamento da melodia vocal na cadência da subseção 1B. Existe outro trítono na subseção 1B' formado entre o LÁb do violino e o RÉ da melodia vocal nos compassos 23 e 24.

O intervalo do trítono (ic 6) será amplamente explorado na seção 2. Nela, dois intervalos de ic 6 são ouvidos recorrentemente: o intervalo DÓ# – SOL, entre a melodia da voz e o baixo do violino, e o intervalo MI# – SI, entre a melodia da voz e o *ostinato* do violino. A melodia vocal apresenta três passagens de ic 6 nos compassos 33 e 34 (intervalos MI# – SI, DÓ# – SOL e MI – LÁ#) (Figura 7).

Figura 6 - Cadências das SS1B e 1B'.

SS1B

la la la la la la la la la la la la la la la ly ah — la la la

la, la la la la la ly ah!

cp12 *appressando*

SS1A'

Rit. a Tempo

La la la la la la la la la la

5-33 (02468)  
eixo de simetria 5-11 (FA-SI)

Rall.

G7(b5) ic6 Eb-A ic6 Db-G

SS1B'

crrsc.

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

voz 6-1 (012345)  
gliss.

cp 25 5-z12 (01356)  
eixo de simetria 1-7 (DÓ#-SOL)

Menos (M. ♩ = 80) PIZZ. ARCO

ic6 Ab(#5)7M

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 7 - Recorrências do trítono (ic 6) na S2.

The musical score for S2 consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line with lyrics 'La la la la la la la La la la' and a piano accompaniment with markings 'gliss.', 'Menos', 'f sempre', and 'ARCO'. The second system continues the vocal line with lyrics 'y ô!' and 'La la la la la la la!', and the piano accompaniment with markings 'cp 33' and 'ff'. The third system shows the vocal line with lyrics 'y ô!' and 'La la la la la la la la la Tá ly ly la ly', and the piano accompaniment with markings 'Tempo Iº (M. ♩ = 96)', 'sempre no mesmo movimento', 'ff', and '(en dehors la basse)'. Circled notes in the vocal line indicate tritone occurrences.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Na seção 2 a classe de altura mais frequente em ambos os instrumentos é o SI. Entretanto, como foi explicado no item 3.1, esta seção se organiza em torno de MI, tanto pela presença da escala pentatônica de MI quanto pela ocorrência da tríade de MI menor. Neste sentido, o fato da classe de altura SI ser a mais frequente em ambos os instrumentos nesta seção é mais um dado que corrobora para o estabelecimento do MI como o seu centro, uma vez que MI – SI aponta para uma relação de primeiro e quinto graus.

É interessante observar como o pano de fundo dessas duas seções (S1 e S2) apresentam o intervalo de quinta justa (5ªJ). Esta relação estará presente em todas as outras seções, ainda que ela não seja perceptível auditivamente (Quadro 3). Dizendo de outra forma, o intervalo de quinta justa é um dado estruturante das seções na *Sertaneja* mas nela existem outras relações intervalares mais importantes, como as de terça, quarta e o trítono para a melodia de cada instrumento e na relação entre suas melodias, as de terça e segunda maior para os acordes (a exemplo da seção 4 e dos acordes DÓ e RÉ menor do tema) e as de terça para a relação centro-a-centro.

Quadro 3 - Mapeamento das relações de 5ª em cada seção da *Sertaneja*.

	S1	S2	S3	S4	S5	S1'	SS1'B'
violino	G	B	A	D	D	G	
voz	C	E	E	B/Bb	A	C	
centro	C	E	A	?	D	C	Em --> Am

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Na seção 3 as classes de altura mais frequentes são LÁ (violino) e MI (voz). A forma pela qual Villa-Lobos construiu os acordes do violino nesta seção somada à indicação de *en dehors la basse* para este instrumento, faz com que as cordas soltas LÁ e MI sejam entoadas em todos os compassos desta seção. O fato dessas notas soarem involuntariamente poderia nos fazer questioná-las como classes de altura predominantes na S3. Entretanto, a melodia da voz gira em torno de LÁ, apresentando reiteradamente o quinto grau MI e brincando com o terceiro grau DÓ, que alterna entre dó sustenido e dó bequadro. Além desses dados que indicam fortemente para um centro em LÁ, a seção termina sobre um claro acorde de LÁ menor.

A seção 4 é uma seção bem particular. Sua estrutura é diferente das outras seções: nela voz e violino não tocam juntos, à exceção dos dois primeiros compassos. Como as melodias entoadas pela voz contemplam o total cromático, são os acordes do violino que nos permitem ver com maior clareza a ambiguidade cêntrica desta seção. Na Figura 8 estão dispostos, na ordem em que aparecem, o tricorde e os tetracordes tocados pelo violino. Segmentando cada acorde em quatro vozes, sendo a número 1 a mais grave e a número 4 a mais aguda, e estabelecendo relações inter e intra vozes, podemos observar como a ambiguidade cêntrica desta seção é construída.

Figura 8 - Acordes do violino na S4.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Os baixos dos acordes (voz 1) formam o acorde de SOL menor (SOL – SI<sub>b</sub> – RÉ), enquanto a voz 4 desenha um ziguezague entre as notas MI e DÓ<sub>b</sub> que termina com a estabilização da nota DÓ<sub>b</sub>. Se pensarmos este DÓ<sub>b</sub> enarmonicamente como um SI, temos uma ambiguidade em torno da terça do acorde de SOL, que oscila entre SI bemol e SI bequadro. Esta oscilação entre SOL maior e menor também é apreensível ao observarmos a coleção desse conjunto de acordes, na qual temos [G, A, **B<sub>b</sub>**, **B** [Cb], D, E F#]. À instabilidade do acorde de SOL que é construído horizontalmente, podemos somar o acorde de SI menor (tomando do DÓ<sub>b</sub> enarmonicamente) que aparece em três dos cinco acordes tocados pelo violino e um acorde de RÉ maior “escondido” no desenvolvimento horizontal das vozes intermediárias de todos os acordes.

Associando as informações acima às classes de altura recorrentes em cada instrumento nesta seção temos que a nota RÉ, que é a classe de altura predominante no violino, exerce em cada um desses acordes (G/ Gm, Bm e D) um papel diferente, respectivamente o de quinto grau, terceiro grau menor e tônica. Enquanto isso, as classes de altura mais recorrentes na voz são o SI e o SI<sub>b</sub>, que somadas à predominância do RÉ no violino podem sugerir para a seção 4 um centro em SOL. Entretanto, o único acorde formado verticalmente é o de SI menor. Isto posto, temos na seção 4 um imbricamento entre os acordes de SOL, SI e RÉ que não é necessariamente resolvido, mesmo porque a indicação de *sempre e serrado* para o violino pede que haja a prevalência do ruído sobre a precisão das alturas e intervalos.

Neste ponto, é interessante perceber como a melodia vocal integra este jogo: as duas primeiras melodias cromáticas descendentes começam pela nota RÉ e são entremeadas pelos dois primeiros acordes apresentados na Figura 8. A terceira melodia vocal, uma alternância entre as notas LÁ# e SI, está entre os 3º e 4º acordes. Estas notas entoadas pela voz podem ser ouvidas tanto como um reforço do acorde de SI menor, numa relação de sensível – tônica, quanto como uma reiteração da ambiguidade de SI para o centro em SOL, se enarmonizarmos o LÁ# em SI<sub>b</sub>. Os dois compassos que sucedem esta última interferência vocal nesta seção apresentam uma alternância entre o 4º e 5º acordes, e é quando o acorde de RÉ maior das vozes intermediárias se torna mais audível graças à alternância entre RÉ e LÁ, conduzindo para o centro em RÉ da seção seguinte, que começa com uma sequência onomatopaica em LÁ na melodia vocal.

A ambiguidade da seção 4 está presente tanto em sua organização interna, discutida acima, quanto na maneira com que ela conecta as seções 3 e 5. Essa seção começa com a voz entoando *auê* numa sequência cromática em glissando, abordagem bem próxima à que vinha sendo feita nas seções anteriores quando a voz entoava o mesmo fonema. A melodia



descendente é mantida na intervenção vocal seguinte, porém na forma de uma sequência de quartas justas e com fonemas que serão empregados na seção 5 (*pá-ou*). A última intervenção vocal nesta seção indica totalmente para a seção seguinte: melodia vocal mais estática, em ziguezague entre as notas LÁ#-SI, com o texto *pá-ou*.

O centro em RÉ da seção 5 talvez seja o mais auditivamente perceptível depois do centro em DÓ das seções 1 e 1'. As classes de altura recorrentes, LÁ (voz) e RÉ (violino), indicam, mais uma vez, a relação de quinto e primeiro graus. O baixo do violino gira em torno da nota RÉ e a melodia da voz em torno das notas FÁ# e LÁ, terceiro e quinto graus da tonalidade de RÉ maior. Nesta seção aparece também o DÓ#, sensível de RÉ, altura que só havia aparecido em dois compassos da seção 3.

A seção 1' repete a organização da seção 1 durante as subseções 1'A e 1'B, ou seja, centro em DÓ e construção melódica em torno das tríades SOL-MI-DÓ (tônica) e LÁ-FÁ-RÉ (subdominante do II grau). Porém, o DÓ# volta na SS1'A'. Ao longo das SS1'A' e SS1'B' aparecem diversas alterações que desestabilizam a diatonicidade do tema e, conseqüentemente, o centro em DÓ. A música termina numa cadência modal com os acordes de MI menor e LÁ menor. É interessante observar como esses últimos compassos da *Sertaneja* reapresentam os centros tonais das outras seções: DÓ, MI, LÁ e RÉ (com o aparecimento do DÓ sustenido).

A estrutura cêntrica da *Sertaneja* pode ser resumida no seguinte diagrama:

$$C \rightarrow E \rightarrow A \rightarrow ? - D \rightarrow D \rightarrow C \text{ (Em - Am)}$$

$$S1 \quad S2 \quad S3 \quad S4 \quad S5 \quad S1'$$

Observando-o, é possível notar como certas estruturas musicais apresentadas no tema foram projetadas na forma desse movimento: 1) a relação de terças paralelas que estrutura o motivo temático da *Sertaneja* e que pode ser considerada o elemento musical que caracteriza o universo sertanejo nesse movimento está presente na relação dos centros das três primeiras seções (S1, S2, S3), que gravitam em relação de terça maior e menor em torno de um eixo em DÓ, e no design harmônico total da peça, que descreve uma migração de uma tônica maior (C) para o relativo menor (Am); 2) os centros das três primeiras seções formam justamente a tríade de LÁ menor na qual a obra termina, na inversão em que ela aparece (primeira inversão, com a terça no baixo); 3) o tema da *Sertaneja*, construído sobre os acordes de DÓ maior e RÉ menor aparecem no encadeamento cêntrico a partir da seção 4, quando o movimento caminha para a retomada do tema e finalização da peça.

As passagens em torno de RÉ seriam responsáveis pela instabilidade do sistema, agindo como centro plural ao estabelecer diferentes relações com cada um dos outros centros: 1) ele é subdominante de DÓ e LÁ e a 7ª menor de MI; 2) as duas seções com caráter onomatopaico mais forte (S4 e S5) estão ligadas a RÉ, sendo ela o centro da seção 5 e uma altura ambígua na seção 4; 3) estas duas seções ligadas a RÉ apresentam um material sonoro que destoa das três seções que as precederam mas também direcionam o desenvolvimento musical para a retomada do tema e conclusão da peça na seção 1'; 4) todas as interjeições *yô!*, salvo as da seção 2, têm no RÉ natural ou bemol a sua região de estagnação; 5) as melodias vocais das subseções 1B', 5B, 1'B, 1'A' e 1'B' gravitam em torno de RÉ. Isto posto, é possível dizer que o RÉ é um centro híbrido, que adiciona mais uma ambiguidade à composição da *Sertaneja*.

### 3.3 ONOMATOPEIAS MUSICAIS

Se o intervalo de terça pode ser considerado a estrutura musical que caracteriza o universo sertanejo nesse movimento, as onomatopeias musicais têm um papel fundamental na ambientação deste universo, principalmente ao considerarmos que o texto da *Sertaneja* é constituído de uma série de fonemas soltos designando interjeições e onomatopeias, mas sem necessariamente formar palavras e uma sintaxe de linguagem verbal denotativa. A maneira com que eles foram musicalmente pensados os aproxima das interjeições comumente usadas no ambiente rural, durante a lida no campo ou no trato do gado, construindo um contexto semântico para cada seção, sem necessariamente criar uma narrativa.

Paulo de Tarso Salles (2009) enfatiza a construção de paisagens sonoras como uma das características mais marcantes do processo composicional villalobiano, especialmente em sua segunda fase, que compreende as obras compostas entre 1918 e 1929 (SALLES, 2009). Mais adiante nesse capítulo teceremos considerações específicas sobre o tratamento textural na *Sertaneja*. Por hora podemos dizer que neste movimento a onomatopeia musical é um recurso básico empregado para criar o ambiente sertanejo.

O uso da onomatopeia musical na *Sertaneja* a conecta à prática composicional difundida a partir do século XX na qual a onomatopeia passa a ser empregada como um fator estruturante das obras. Sobre o recurso à onomatopeia na música do século XX e no que ele difere da prática dos séculos anteriores, Castelões (2007) explica que

[...] antes do século XX, a onomatopeia musical ficava restrita ao campo da ornamentação (embelezamentos dispensáveis adicionados a um sistema preexistente, seja ele modal ou tonal), enquanto um número expressivo de composições do século XX aqui elencadas parecem dar um papel de destaque

à onomatopeia na estruturação e estilo musicais. (CASTELÕES, 2007, p.120, tradução livre)<sup>42</sup>

Segundo a catalogação de onomatopeias musicais proposta por CASTELÕES (2009), encontramos na *Sertaneja* onomatopeias das categorias 3 (Superimposição de onomatopeia musical e verbal) e 4 (Sons humanos). A categoria 3 é determinada pela interseção entre onomatopeia verbal e musical e nela se enquadram as interjeições da voz /yô/, /yô-êh/ e /ouêh/ bem como as seções 4 e 5 e o tema vocal *lalalala*; a categoria 4, determinada pela fonte do som imitado, engloba as passagens nas quais o violino deve soar como outro instrumento.

### 3.3.1 Categoria 3 – Superimposição de onomatopeia musical e verbal

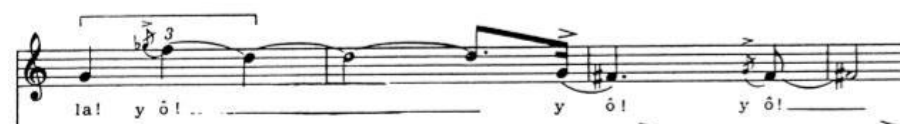
As interjeições da voz /yô/, /yô-êh/ e /ouêh/ aparecem ao longo da peça associadas ao conjunto de uma apojatura acentuada ligada por glissando a uma nota longa (Figura 9). A união entre esses fonemas e esta figuração remetem ao aboio com que os vaqueiros que guiam as boiadas ou chamam as reses.

Figura 9 - Exemplos de onomatopeias com as interjeições /yô/, /yô-êh/ e /ouêh/.

S2, cp.31 e 32.



S3, cp. 56-59.



S4, cp. 56-61



42 “[...] before the twentieth century, musical onomatopoeia were largely restricted to the domain of ornamentation (dispensable embellishments added to an underlying preexisting system, be it modal or tonal), since an expressive number of twentieth-century compositions arrayed there seem to give onomatopoeia a prominent role in musical structuring and style.” (CASTELÕES, 2007, p. 120)

S5, cp.92-94.



S1', cp.111-113; cp.124-127.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A maneira com que o texto *pá! ou* é apresentado na seção 4 remete a um som que ecoa. O efeito de eco é construído duas vezes, na primeira pela distribuição das sílabas num ziguezague descendente de quartas justas (ic 5) e na segunda pela distribuição das sílabas num ziguezague ascendente de segunda menor (ic 1). Esta mudança mesma da direção do ziguezague gera uma noção de pergunta e resposta (Figura 10).

Figura 10 - Onomatopeia de eco, em movimento descendente e ascendente. S4 cp 64-65 e cp 68-69

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

O texto *párapatáraparáta* da seção 5 é acentuado de forma a criar o som de animais cavalgando ou de uma boiada se locomovendo (Figura 11). Ainda na seção 5, as interjeições *pá!* acentuadas e seguidas de um acorde em *pizzicato* do violino se referem aos tiros de espingarda anunciados no texto desta seção (Figura 12).



A *Sertaneja* apresenta vários destes elementos, notadamente a melodia curta, repetitiva e com terminação descendente e a presença fundamental do ritmo, onde podemos observar tanto o uso de *ostinato* e notas pedais quanto a pulsação bem marcada, que é verbalizada através do *lalalala*. Seguindo este raciocínio, mesmo o aboio, apresentado musicalmente pela configuração da apojatura acentuada ligada a nota longa num movimento descendente, pode ser considerado uma onomatopeia que caracteriza um canto de trabalho.

### 3.3.2 Categoria 4 – Sons humanos

Nesta categoria se enquadram todas as passagens nas quais o violino deve soar como outro instrumento. De fato, fazer com que o violino soasse como outro instrumento na *Suíte para canto e violino* foi um desejo que Villa-Lobos expressou em carta endereçada a Mário de Andrade, como Flávia Camargo Toni aponta em seu artigo “Lições de Harmonia” (2004):

“A 23 de agosto de 1923 ele [Villa-Lobos] conta para Mário de Andrade que em apenas três horas escrevera um dueto para violino e canto sobre o poema [que corresponde ao primeiro movimento da *Suíte*] onde o violino [...] é tomado por várias situações, sendo que a melhor é aquele que lembra o nosso **tradicional** cavaquinho, por formar um **ambiente típico** e haver um **forte contraste de ritmos** [...]’.” (TONI, 2004, p. 226-227, grifo nosso.)

Esse excerto revela dois aspectos interessantes do pensamento de Villa-Lobos para a *Suíte* como um todo: 1) a importância conferida à criação de um ambiente sonoro, o que corrobora para as colocações dos primeiros parágrafos do item 3.2 e, evidentemente, com os estudos mais recentes sobre a linguagem musical villalobiana<sup>43</sup>; 2) a busca por um ambiente sonoro típico, que no caso da *Suíte* se dá pela aproximação à sonoridade de instrumentos tradicionais da música popular urbana e folclórica brasileiras e no tratamento do ritmo.

Entretanto, o que seria um ambiente sonoro “típico”? As discussões do capítulo 2 nos permitem afirmar primeiramente que o uso da palavra “típico” encerra o conhecimento musical da pessoa Villa-Lobos e a concepção que ele construiu para si mesmo sobre o que seria *tipicamente brasileiro/ sertanejo*; segundo, pesquisas recentes sobre a trajetória musical de Villa-Lobos indicam que ele era um profundo conhecedor da música popular urbana, notadamente do Choro, antes de ser um folclorista (ARCANJO JÚNIOR, 2013; FRESCA, 2020). Sendo assim, o que percebemos acontecer musicalmente na *Sertaneja* é a evocação da sonoridade de instrumentos comumente usados na música caipira, como a rabeca e a viola caipira, através de uma linguagem advinda do Choro.

43 Consultar os anais do Simpósio Villa-Lobos (ECA-USP) e os trabalhos desenvolvidos no PAMVILLA (<https://sites.google.com/usp.br/pamvilla/>).

A sonoridade da rabeca está associada à produção de um som ruidoso. Villa-Lobos consegue o ruído de quatro maneiras diferentes: 1) pela indicação de *sempre e serrado*, na qual o ruído da fricção se sobressai em relação à precisão das alturas e intervalos executados; 2) pelas indicações de articulação e dinâmica, que pedem golpes firmes de arco e/ou uma fricção das cordas com bastante vigor; 3) pelo acúmulo vertical de sons, quer seja em intervalos dissonantes ou em acordes que abarcam uma tessitura ampla; 4) pelo acúmulo horizontal de sons com notas, intervalos ou acordes sendo repetidos constantemente. Estas quatro maneiras raramente acontecem sozinhas (Figura 13).

Figura 13 - Exemplos de imitação do som da rabeca.

S1, cp. 14-18.



S1, cp.8-11.



S3, cp.52-55.



S3, cp.44-47.



S4, cp.60-63



S5, cp.80-84.



S1'. cp.122-127.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A presença de uma nota pedal (Figura 14) e o uso de cordas soltas do violino remetem à escrita para a viola caipira, que também está presente nos blocos de acorde formados com duas cordas soltas do violino na seção 3. A sonoridade rasgada da parte do violino nesta seção remete à sonoridade da viola caipira; entretanto, há uma ambivalência entre a sonoridade deste instrumento e a linguagem do choro, quando a indicação de *en dehors la basse* solicita o destaque da linha do baixo (Figura 15). O movimento da baixaria é claramente percebido na versão da *Suíte* para voz e violão feita pelo violonista carioca Sérgio Abreu (1948-), registrada em disco em 1977.

Figura 14 - Pedal em SOL na S2, cp. 25-31.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 15 - Indicação de *en dehors la basse*. A forma de tocar gera uma sonoridade semelhante à da viola caipira, mas o destaque do baixo remete às baixarias dos violões nas rodas de choro. S3, cp. 38 a 41.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).



A linguagem do choro permeia a construção da *Sertaneja*. Ela se faz fortemente presente no caráter rítmico do tema, com o uso das semicolcheias deslocando o grupo de quatro notas repetidas, numa referência à levada do tango brasileiro (gênero pré-choro), que pode ser ouvida claramente no tango *Escorregando*, de Ernesto Nazareth (1863 – 1934), composto também em 1923 (BRASIL, 2020)<sup>44</sup>. Na seção 3, a melodia da voz se desenvolve de maneira semelhante ao primeiro tema enquanto o violino assume um tom contrapontístico nas cordas graves que sugere uma função de contraste, complemento e independência comum às baixarias desenvolvidas pelos violões e instrumentos de sopro graves nos grupos de choro (BRASIL, 2020)<sup>45</sup> (Figura 16).

Talvez a seção 3 seja aquela na qual o movimento do baixo do violino esteja mais evidente. Entretanto, também é possível identificar um padrão de movimento em zigzague nas cordas graves do violino nas seções 1 e 1', ainda que ele se desenvolva mais lentamente ao longo das seções (Figura 17).

Vale lembrar que os *Choros* foram compostos ao longo da década de 1920. Neste grande empreendimento criativo, Villa-Lobos explora e brinca com a linguagem do gênero choro de forma autêntica e inaudita. Os meios pelos quais ele manipula os elementos formais do gênero, suas formas e suas formações, confirma a intimidade que ele tinha com este universo musical. É possível ouvir semelhanças entre o *Choros n.º 2* para flauta e clarinete (1924) e a *Sertaneja*, notadamente na maneira com que as estruturas musicais vão sendo apresentadas e desconstruídas.

---

44 Da série de videoaulas disponíveis em: < <https://youtu.be/imvy4BdgVWg>>; <<https://youtu.be/3x05srQX4mE>>; <<https://youtu.be/JyFeBnc2WHo>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

45 idem.

Figura 16 - Referências à linguagem do choro: deslocamento rítmico do tema (SS1A e S3) e “baixarias” do violino na S3 (cp. 44-59).

SS1A

CHANT

Animado e espirituoso  
Animé

VIOLON

(M. ♩ = 100)

La la

la la la la la la la la la la

S3

La la la la la la la la la la la la la la la la La la la la la la

Rall.

la la la la la! La la la la la! La la la la la! La la la la la

a Tempo

La la la la la la la la la Tá ly ly la ly la la la la la la la la la la la la la

la! y ó!... y ó! y ó! ou.

Figura 17 - Exemplos da figuração em ziguezague no violino. Observe que ela também ocorre na melodia vocal.

S1, cp. 20-25

la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la

gliss.

f sempre

S1', cp. 107-113, violino.

appressando

Rall.

SS1'A' e SS1'B'

Forte e allegro

La la la la la la la la la la la la la la la la la la la y ó

Forte e allegro

Prestissimo

gliss. con un grido

ff

Prestissimo

ff cresc.

PIZZ.

ff

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Outra maneira sutil através da qual o choro contribui para a construção da *Sertaneja* está no texto “espingarda, pá! faca de ponta, tá!” da seção 5. Este texto retoma a embolada *Espingarda pá-pá-pá-pá*, cujo arranjo mais conhecido é o de Jararaca (José Luís Rodrigues Calazans, 1896-1977), do grupo Turunas Pernambucanos. O grupo chegou ao Rio de Janeiro após terem tocado por quinze dias no Cine-Teatro Moderno com o conjunto Oito Batutas, em 1921. No ano de 1922 os Turunas foram convidados pelos Batutas a participar das comemorações do centenário da Independência no Rio de Janeiro e na capital eles fizeram muito sucesso com suas emboladas, côcos, baiões e com suas vestimentas – alpercatas e chapéu de couro. O arranjo de Jararaca para o tema folclórico *Espingarda pá-pá-pá-pá* data de 1922<sup>46</sup>. Sendo Villa-Lobos íntimo das rodas de choro e dos chorões, é provável que ele tenha tido contato com esta embolada e com a sonoridade e visualidade do sertanejo pelo intermédio desse ambiente.

As onomatopeias musicais estão presentes tanto na micro quanto na macroestrutura da *Sertaneja*; elas expressam a perspectiva de Villa-Lobos sobre a paisagem sertaneja ao referenciar os sons naturais e culturais daquele ambiente, evocando sinestesticamente a temperatura, o humor, o labor e a visualidade do sertão.

### 3.4 PROCESSOS RÍTMICOS E TEXTURAS

Os dois aspectos abordados neste item têm suas análises ancoradas no trabalho que Paulo de Tarso Salles desenvolveu entorno dos processos composicionais de Villa-Lobos. Sua pesquisa de doutorado gerou o livro *Villa-Lobos: processos composicionais* (Editora Unicamp, 2009), no qual Salles contrapõe a ideia de que Villa-Lobos seria apenas um compositor exótico dos trópicos invadindo o panteão dos compositores europeus, caótico e tecnicamente deficitário em sua forma de compor. Com base na análise de um grande número de composições villalobianas para diversos instrumentos solo e diferentes formações, Salles estabeleceu os seguintes processos composicionais: 1) processos rítmicos; 2) texturas; 3) a figuração em dois registros (zigzague); 4) simetrias e 5) estruturas harmônicas. Nos subitens que seguem serão apresentadas discussões acerca dos processos composicionais que se mostraram pertinentes para a análise da *Sertaneja*.

---

46 Para mais informações, consultar <https://cifrantiga3.blogspot.com/2010/09/espingarda-pa-pa-pa.html>.

### 3.4.1 Processos rítmicos

A *Sertaneja* é o movimento mais dançante da *Suíte*, sem sombra de dúvidas. Logo na primeira audição podemos sentir um deslocamento rítmico nas linhas melódicas da voz e do violino e as seções 1, 3 e 1' apresentam forte caráter dançante. A escolha de uma característica dançante para este movimento pode indicar uma maneira de se aproximar do universo da música folclórica e popular através da manipulação rítmica, uma vez que a dançabilidade é uma característica frequentemente presente nesses universos musicais. Outra característica da música folclórica que foi potencialmente incorporada na forma da *Sertaneja* é a evolução cíclica dos motivos musicais e/ou do texto, como numa ladainha, uma vez que o tema apresentado na seção 1 aparece ligeiramente modificado a cada nova seção.

Entretanto, a construção da dançabilidade da *Sertaneja* não acontece somente na manipulação das durações, da subdivisão dos tempos, da distribuição dos tempos fortes e fracos do compasso e do andamento. Ela está diretamente ligada à elaboração de uma sonoridade sertaneja através do diálogo entre os instrumentos e para que tal aconteça os processos rítmicos se atrelam fortemente à construção de planos texturais.

De acordo com os estudos de Salles,

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

O processo rítmico mais relevante empregado neste movimento é o da quebra de simetria, que acontece através do uso sistemático da acentuação irregular. De acordo com Salles (2009), a acentuação irregular fora um método comum a vários compositores modernos e permite incorporar na construção rítmica uma tensão variável, com momentos de irregularidade que chamem a atenção, principalmente em passagens onde se forma um contínuo sonoro (SALLES, 2009).

No caso da *Sertaneja*, o contínuo sonoro sobre o qual se destaca uma melodia advém tanto de um *ostinato* quanto de um padrão criado a partir de uma célula com acentuação irregular, ou seja, a irregularidade acontece a nível do compasso, mas conforma um padrão a nível de cada seção, notadamente nas partes do violino, sobre o qual a voz se coloca ora em diálogo, ora de forma independente.

Considerando voz e violino separadamente, a quebra de simetria se dá pela mudança de acentuação dentro da célula rítmica característica de cada instrumento. Na voz, esta quebra

aparece pela primeira vez na seção 3 sobre o contínuo sonoro tocado pelo violino e reaparece nas seções 5 e 1' (Figura 18). Entretanto, o principal elemento de quebra de simetria rítmica na linha vocal são as apojeturas, que sempre aparecem acentuadas e ligadas a uma nota sustentada e estão presentes em todas as seções, salvo a seção 4 (Figura 19). Como foi dito no item 3.3 desta dissertação, as apojeturas da linha vocal são um exemplo de onomatopeia musical empregada para construir a paisagem sertaneja desse movimento. Temos então que ela é uma figuração onde um recurso musical moderno (acentuação irregular) corrobora para a criação do ambiente sonoro tradicional sertanejo.

Figura 18 - Célula rítmica característica da voz e variações.

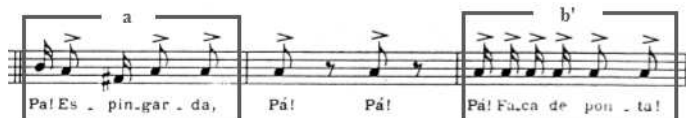
S1, cp. 10-11.



S3, cp. 38-39.



S5, cp. 76-78.



S1', cp. 109-110.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 19 - Exemplos de apojeturas na linha vocal.

S1, cp. 15-17.



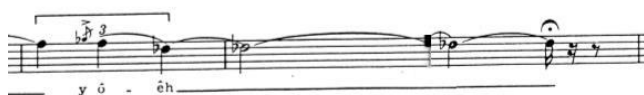
S2, cp. 35-36.



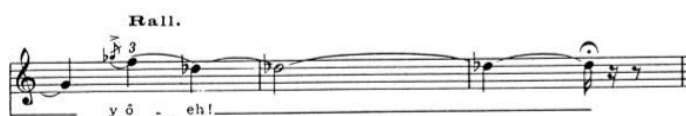
S3, cp. 56-59.



S5, cp. 93-95.



S1', cp. 111-113.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

O violino, por sua vez, apresenta uma maior variação da acentuação e de articulação ao longo de todo o movimento. Esta variação modifica a célula rítmica básica do violino, formada por oito semicolcheias. Porém, a tendência é que toda nova acentuação se mantenha como um padrão ao longo da seção ou subseção na qual ela é proposta. Sendo assim, o violino tende a apresentar um contínuo sonoro sobre o qual a voz desenvolve sua melodia (Figura 20). Esta dinâmica de fundo e figura criada através dos processos rítmicos é a base para as discussões sobre as camadas texturais da *Sertaneja*, que serão o tema do subitem 3.4.2.

Figura 20 - Exemplos dos padrões regulares gerados pela da acentuação irregular e articulação de pequenas células rítmicas na parte do violino.

S1, cp. 8-11.



S2, cp. 29-34



S3, cp. 40-43



S4, cp; 60-63



S5, cp. 87-90.



S5, cp. 92-94.

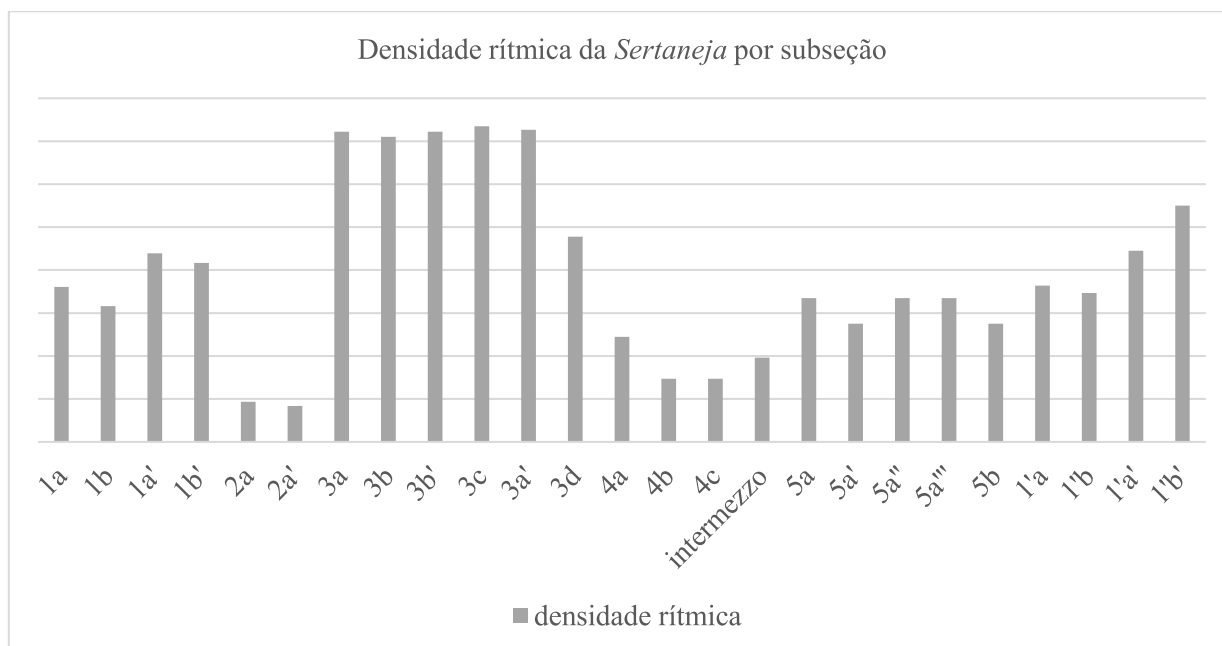


Fonte: Elaborado pela autora (2020).



A dinâmica de quebra de simetria observada nas células rítmicas básicas de cada instrumento é projetada na forma da *Sertaneja* através do nível de adensamento ou desacumulação dos eventos rítmicos ao longo das seções, ou de uma seção para a outra. Podemos observar essa dinâmica no Gráfico 1 a seguir<sup>47</sup>:

Gráfico 1 - Densidade rítmica da *Sertaneja* por subseção



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Observando o gráfico acima é possível perceber que há um decréscimo abrupto dos eventos rítmicos da seção 1 para a 2, um brusco adensamento rítmico na seção 3 que é mantido ao longo da mesma, um decréscimo considerável na seção 4, uma pequena variação na seção 5 e um crescendo da densidade rítmica do final da seção 5 até o final da seção 1'.

Na seção 1, de caráter *Animado e espirituoso* e  $\downarrow = 100$ , predomina a figuração de oito semicolcheias por compasso, notadamente no violino. Durante as subseções 1A e 1A' o violino apresenta uma semicolcheia acentuada seguida de três semicolcheias em *staccato* para cada tempo. Nesta distribuição onde os dois tempos do compasso são acentuados, é o salto intervalar colocado nas partes fracas de tempo que provoca o deslocamento rítmico (Figura 21).

<sup>47</sup> Embora a densidade rítmica seja protagonista na minha definição de densidade, eu também considerei a densidade vertical (número de notas por ataque) para a confecção do gráfico. A equação empregada para a obtenção dos resultados foi a seguinte: (nº de ataques/nº de pulsos) \* andamento.

O padrão de acentuação do violino muda da subseção 1A para a subseção 1B de (4-4) para (2-2-2-2). Na subseção 1B' é a figuração em ziguezague que provoca a sensação de deslocamento rítmico, aos moldes do que fora apresentado nas subseções 1A e 1A' (Figura 22).

Figura 21 - Subseção 1A, cp.0 a 3. Acentuação a cada tempo do compasso e salto intervalar na parte fraca de tempo.

The image shows a musical score for two parts: CHANT and VIOLON. The CHANT part is in 2/4 time and is marked "Animado e espirituoso" and "Animé". The VIOLON part is also in 2/4 time and is marked "(M. ♩ = 100)". The VIOLON part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents on every beat, indicated by the number "4" below the staff.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 22 - Alterações do padrão de acentuação do violino na subseção 1B (cp 12 a 15) e deslocamento rítmico através do ziguezague na subseção 1B' (cp 22 a 25).

The image shows two staves of musical notation for the Violon part. The top staff is marked "appressando" and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents on every beat, indicated by the number "2" below the staff. The bottom staff is marked "SS1B'" and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents on every beat, indicated by the number "2" below the staff, and a triplet marked "f sempre".

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A figuração rítmica da voz na seção 1 também varia entre as subseções 1A/A' e 1B/B' mas não há indicações específicas de acentuação ou articulação. Durante as subseções 1A e 1A' são os saltos intervalares nas partes fracas de tempo que promovem o deslocamento rítmico; na subseção 1B a voz apresenta aquela que será sua figuração rítmica básica e as três primeiras ocorrências das apojaturas acentuadas.

Há uma desacumulação dos eventos rítmicos na subseção 1B', conduzindo para a seção 2, que é uma das seções de menor densidade rítmica da *Sertaneja*. Além da indicação *Menos* ( $\downarrow = 80$ ) que impõe um andamento mais lento para esta seção, outro aspecto que constrói sua menor densidade rítmica é o contraste entre a ideia musical desenvolvida pelo violino da seção 1 para a seção 2: a figuração de oito semicolcheias por compasso e a profusão de notas são substituídas por um pedal em SOL e um *ostinato* em SI. Esta desacumulação rítmica também provoca uma mudança de caráter e textura entre as seções, tendo a seção 2 um caráter mais introvertido e a organização textural de figura-fundo mais evidente.

Nesta seção, o decréscimo da atividade rítmica evidencia e prolonga o efeito de desconforto trazido pelo intervalo de trítono, notadamente no compasso 29, quando a voz também abandona as semicolcheias para sustentar o MI# sobre o SI do violino por três tempos. As apojaturas dos compassos 31 e 35 prolongam ao máximo o efeito de dissonância por trazerem elas mesmas intervalos dissonantes (trítono DÓ#-SOL e segunda menor (ic1) MI-FÁ); a resolução sonora deste efeito acontece com a nota sustentada que sucede a apojatura acentuada (Figura 23).

Figura 23 - Algumas passagens de trítono e suas resoluções. Figuração e acentuação do *ostinato* da seção 2<sup>48</sup>. Note a subtração progressiva das camadas texturais a partir do cp.35.

The image displays a musical score for a section of a work, featuring vocal and violin parts. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a violin line.

- System 1 (measures 27-28):** The vocal line begins with a tritone (G1188) and resolves. The violin part features a dense *ostinato* pattern. Dynamics include *f sempre* and *ARCO*. Tempo markings include *Menos* and *Menos (M. ♩ = 80) PIZZ.*
- System 2 (measures 29-31):** The vocal line has lyrics "la!" and "y ô". The violin part continues with a complex rhythmic pattern. Dynamics include *ff* and *f*. Tempo markings include *Tempo Iº (M. ♩ = 96)*.
- System 3 (measures 32-37):** The vocal line has lyrics "La la la la la la La la la Tá ly ly la ly". The violin part features a *ostinato* pattern. Dynamics include *ff* and *f*. Tempo markings include *Tempo Iº PIZZ.* and *(en dehors la basse)*. A note at the bottom reads "sempre no mesmo movimento".

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Apesar da diminuição do andamento, do caráter mais introvertido e da figuração mais estática do violino, a dançabilidade permanece presente na seção 2 através da acentuação irregular no *ostinato* do violino. Nos onze compassos desta seção o *ostinato* apresenta três figurações rítmicas diferentes acompanhadas de diferentes indicações de acentuação (cp. 28 a 31, acentuação (3-3-2); cp. 32 e 33, acentuação (2-2-2)<sup>49</sup>; cp 34 a 37, acentuação (4-4)). A primeira acentuação se sobressai entre os compassos 29 a 31, quando o desenho rítmico da voz se torna mais estático; a segunda acentuação estabelece uma relação de polirritmia com a voz, uma vez que a subdivisão do compasso é diferente entre os instrumentos; a terceira acentuação conduz para o encerramento da seção. O efeito de diluição rítmica que acontece com as mudanças de figuração e de acentuação do *ostinato* são intensificados com a subtração

48 Entendemos que o ritmo do *ostinato* no compasso 28 deva ser igual ao dos compassos seguintes.

49 Para a grafia da acentuação dos compassos em tercinas consideramos 1= colcheia de tercina.

progressiva do pedal em SOL e da melodia vocal, restando apenas o *ostinato* em acentuação 4-4 no último compasso da seção 2 (Figura 23).

A dançabilidade volta a ficar em evidência na seção 3, que com a indicação de *Tempo 1º* retoma o andamento  $\text{♩} = 100$  da seção 1 e apresenta um material sonoro denso, em dinâmica constantemente forte até o final da seção. O desenho rítmico volta a se ancorar na figura da semicolcheia e a acentuação da parte do violino é idêntica à da proposta na subseção 1B (2-2-2-2), salvo os dois compassos finais (cp.58 e 59), nos quais a acentuação é (1-2-1-2-1-1) (Figura 24).

O vigor que a parte do violino apresenta com o retorno da célula de oito semicolcheias por compasso acentuadas de duas a duas, em dinâmica *fortíssimo* e entoando um tricorde em cada *onset* contrasta com a parte do violino da seção 2 na questão do conteúdo, mas não se difere na função. Em ambas as seções, a parte do violino ocupa o lugar de fundo sobre o qual a voz desenha a figura; a diferença entre o contínuo sonoro de cada seção reside na densidade deles. Mesmo a estrutura dos dois são semelhantes: enquanto a seção 2 apresenta um baixo pedal e um *ostinato* acentuado, a seção 3 apresenta um baixo acentuado que se move e um *ostinato* formado por tricordes que utilizam as cordas soltas LÁ e MI (Figura 24)

Sobre este contínuo vigoroso a linha vocal se destaca apresentando pela primeira vez indicações de acentuação e usando pausas e notas longas. A acentuação na linha da voz aparece tanto na forma do *sforzando* quanto com a mudança da sílaba no texto quanto com o salto intervalar em partes fracas de tempo; ela cria junto com as pausas uma dinâmica sincopada que se sobrepõe à planaridade do contínuo do violino e traz a dançabilidade também para a voz (Figura 24).

A melodia vocal estabelece três diálogos: um com o contínuo do violino como um todo; outro com a linha de baixo do violino, cujo diálogo é recorrentemente em dissonância, notadamente através do trítone. O terceiro diálogo acontece entre as variações da melodia vocal. Nela, uma mesma célula rítmica apresenta pequenas variações cromáticas a cada repetição, construindo uma sensação auditiva de conversa entre as partes (Figura 24).

Os compassos finais da seção 3 (cp. 56 a 59) são particularmente interessantes. A melodia vocal se rarefaz com o emprego de notas longas e sustentadas. Nos compassos 56 e 57, voz e violino apresentam subdivisões diferentes, portanto estabelecem uma relação de polirritmia; a voz retoma as apojaturas, que são acentuadas sobre as partes de tempo não acentuadas do violino nos compassos 57 e 58; nos compassos 58 e 59 há uma mudança de

figuração rítmica, de acentuação e de conteúdo no contínuo do violino, que perde a linha de baixo e passa a apresentar acordes de LÁ menor sobre a acentuação (1-2-1-2-1-1) (Figura 24).

Figura 24 - S3. Em destaque: acentuação e relações da melodia vocal; linha do baixo e uso de cordas soltas no violino (cp 48-55); mudança na acentuação do violino (cp 58-59).

The image displays a musical score for S3, consisting of vocal and violin parts. The score is divided into several systems, each with a measure number (cp) and specific performance instructions.

- System 1 (cp 35-40):** The vocal line begins with "y ô!". The violin part is marked "Tempo I? (M. ♩ = 96)" and "ff". The instruction "sempre no mesmo movimento" is written below the violin staff. The vocal line continues with "La la la la la la la la la Tá ly ly la ly".
- System 2 (cp 44):** The vocal line continues with "la la la la la la la la la la! y ô". The violin part features a "Rall." marking.
- System 3 (cp 48):** The vocal line has "la la la la la!". The violin part is marked "Rall." and includes the instruction "a Tempo".
- System 4 (cp 52):** The vocal line continues with "La la la la la la la la Tá ly ly la ly la la la la la la la la la la la la la la la la la".
- System 5 (cp 56):** The vocal line has "la! y ô!... y ô! y ô! ou.". The violin part includes a sequence of fingerings: 2 2 2 2 2 2 2 2 1 2 1 2 1 1 1 2 1 2 1 1.

The score includes various musical notations such as dynamics (ff), tempo markings (Tempo I?, Rall., a Tempo), and performance instructions (sempre no mesmo movimento, en dehors la basse). The vocal line is written in a single staff, and the violin part is written in a single staff.

Em contraste com as seções 3 e 5, a seção 4 apresenta uma sensação auditiva geral de desacumulação rítmica. Contribuem para esta sensação a subdivisão dos compassos migrar das semicolcheias para figurações em tercinas e sextinas e a organização rítmica interna da seção apresentar momentos de densidade justapostos e não sobrepostos, como vinha sendo apresentado nas seções anteriores. Ou seja, as interferências de cada instrumento têm densidade rítmica, mas elas são distribuídas isoladamente ao longo da seção.

Voz e violino só tocam juntos nos dois primeiros compassos (cp.60 e 61) e nos dez compassos seguintes os dois instrumentos alternam suas entradas. As partes do violino têm a indicação de dinâmica *fortíssimo*, de caráter *sempre e serrado*, acentuação em todos os *onsets* e subdivisão em tercinas. A combinação dessas indicações produz um resultado sonoro ruidoso e pontual de bastante presença (Figura 25).

Certamente o fato de o violino tocar um tetracorde em cada *onset* contribui para este resultado sonoro e há um caminho interessante na forma como as combinações de alturas nas partes do violino foram desenhadas até agora. Na seção 1 o violino desenha uma melodia com sucessão de alturas e passagens de concomitância de alturas (intervalos), numa relação intervalar que não ultrapassa uma quinta; na seção 2 o violino mantém uma relação intervalar, porém com uma distância maior entre as alturas (intervalo de 11<sup>a</sup>); na seção 3 o agrupamento de alturas é maior (tricordes) e a distância entre as alturas é menor. Finalmente, na seção 4 o violino apresenta um agrupamento de alturas ainda maior (tetracordes) com uma distância entre as extremidades que varia entre uma 9<sup>a</sup> e 17<sup>a</sup>. Uma configuração semelhante a esta aparecerá novamente apenas nos compassos finais da *Sertaneja* (Figura 25).

Este percurso na parte do violino evidencia duas maneiras de criar densidade rítmica nesse movimento: uma se dá pela reiteração de pequenas células rítmicas e melódicas por um longo período, num movimento horizontal; a outra se faz pela inserção pontual de um aglomerado rítmico e melódico, numa construção vertical. A maneira através da qual a voz participa destes processos varia em cada seção.

No caso da seção 4, a linha vocal se opõe à do violino; ao invés de intervenções pontuais por *onset*, ela apresenta três melodias que se estendem por dois compassos cada e sobre as quais é colocada uma ligadura de expressão. Este caráter mais contínuo da linha vocal contrasta tanto com a parte do violino desta seção quanto com o que já fora apresentado pela voz nas seções anteriores. Suas três melodias estão organizadas em duas indicações de subdivisão, uma em tercinas e outra em sextinas, e recebem as indicações de dinâmica *fortíssimo* e *forte*. A primeira melodia (cp. 60 e 61) está em polirritmia com o violino (Figura 25).



Figura 25 - S4. Observe a construção vertical do violino versus a construção horizontal da voz. O texto foi suprimido.

The image displays a musical score for section S4, divided into three systems. Each system consists of a violin part (top staff) and a voice part (bottom staff).  
 - **System 1 (measures 60-64):** The violin part begins with a *glissando* and *ff* dynamic, featuring triplets and sixteenth notes. The voice part is marked *cp 60*, *mais monido*, and *sempre e serrado*, with triplets and sixteenth notes. Fingerings (1, 2, 3) are indicated for both parts.  
 - **System 2 (measures 65-69):** The violin part continues with sixteenth notes and triplets, marked *f*. The voice part is marked *cp 65* and includes a circled measure labeled *9a*.  
 - **System 3 (measures 70-74):** The violin part features sixteenth notes and triplets. The voice part is marked *cp 70* and includes the lyrics: "Párá pá tá rá pá rá tá! Pá rá pá tá rá pá rá tá! pá rá pá tá rá pá rá tá". A circled measure is labeled *17a*.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A partir da seção 5 há uma gradativa acumulação dos eventos rítmicos que culminará no *prestíssimo* e *fortíssimo* do final da seção 1'. Esta acumulação se dá tanto pelas mudanças de caráter e andamento e por uma indicação de dinâmica cada vez mais intensa quanto pelo aumento da recorrência da acentuação.

O efeito elástico do caráter e do andamento, com passagens mais intensas e rápidas e outras mais lânguidas e lentas, que até a seção 5 acontecia de uma seção para a outra, passa a ocorrer diversas vezes dentro das seções finais 5 e 1'. Em apenas 24 compassos a seção 5 apresenta seis variações de caráter e andamento; a seção 1' apresenta seis variações em 32 compassos (Quadro 4). Nestas duas seções nas quais há o adensamento e a compressão dos

eventos rítmicos, a distribuição da acentuação é inversamente proporcional a este acúmulo: quanto menos denso, mais recorrência de acentuação.

Quadro 4 - Variações de caráter e andamento nas seções 5 e 1'

Seção 5		Seção 1'	
compasso	caráter/andamento	compasso	caráter/andamento
01 a 03	-	01 a 11	tempo 1°
4	<i>rallentando</i>	12 a 15	<i>appressando</i>
5 a 10	moderato e pesante	16 a 18	<i>rallentando</i>
11 e 12	<i>affrettando</i>	19 e 20	tempo 1°
13 a 16	muito animado	21 a 28	Forte e alegre
17 a 20	<i>affrettando</i>	29 a 32	<i>prestíssimo</i>
21 e 22	<i>cédez un peu</i>		
23 e 24	<i>rallentando</i>		

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Esta dinâmica inversa pode ser observada nas três primeiras ocorrências do texto “pá! Espingarda, pá! Pá! Pá! Faca de ponta!” para a voz, nas quais observamos o mesmo ritmo mas acentuações diferentes relacionadas a andamentos diferentes na seção 5: a acentuação é intensa durante o *Moderato e pesante* e à medida em que o andamento se acelera e a recorrência dos intervalos dissonantes de 2ª menor no violino se tornam mais presentes, as indicações de acentuação da voz desaparecem (Figura 26).

O início da seção 5 já evidencia o lugar de destaque que a acentuação irregular ocupará. Nos compassos 72 a 74 a intervenção vocal em *fortíssimo* tem acentuação (3-3-2); nos compassos 75 e 76, os quais finalizam a intervenção vocal e iniciam o texto “pá! espingarda”, a acentuação se modifica para (3-3-3-3-2-2), enfatizando a sílaba átona “es” e fazendo do compasso 76 um compasso acéfalo (Figura 27).

O violino apresenta três padrões rítmicos com acentuação irregular própria ao longo da seção (Figura 28). Diferentemente das seções 2 e 3, o violino não assume um papel de fundo por conta do padrão advindo da repetição da acentuação irregular. Na seção 5, a acentuação proposta para cada instrumento revela a maneira pela qual cada um deles comenta o texto. Ela é sobretudo um recurso para a dramatização do texto e para a criação de um efeito onomatopaico, como já foi discutido no item 3.3.

A seção 5 termina com um decréscimo no andamento, corroborado pela figuração das apojaturas ligadas a notas longas na voz e contrastado pela retomada da configuração em

semicolcheias característica do tema da seção 1 no violino. De fato, ele repete a linha melódica dos compassos finais da subseção 1B' na articulação de *staccato*.

Figura 26 - S5, cp 75 a 86. Diferentes acentuações para o mesmo texto, melodia e ritmo.

The image displays a musical score for a vocal piece, S5, measures 75 to 86. It features three different vocalizations of the same text, each with distinct accents and dynamics. The score is written in treble clef and includes piano accompaniment.

**First Vocalization (Top):** The tempo is marked *Rall.*. The melody is characterized by semicolcheias (half-note triplets). The lyrics are: "pá rá pá tá rá pá rá tá! Pa! Es - pingar - da, Pá! Pá! Pá! Fa - ca de pon - ta!". The piano accompaniment is marked *Moderato e pesante* and includes *ARCO* and *PIZZ.* markings.

**Second Vocalization (Middle):** The tempo is marked *Rall.*. The melody is characterized by semicolcheias. The lyrics are: "tá! tá! tá! tá! tá! Es - pingar - da! Pá!.. Pá!.. Pá! Fa - ca de pon - ta!". The piano accompaniment is marked *offrett.* and includes *ARCO* and *PIZZ.* markings.

**Third Vocalization (Bottom):** The tempo is marked *Muito animado*. The melody is characterized by semicolcheias. The lyrics are: "tá! tá! tá! tá! tá! Es - pingar - da pá!.. pá!.. pá! Fa - ca de pon - ta!". The piano accompaniment includes *ARCO* and *PIZZ.* markings.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 27 - Acentuação na linha vocal no início na seção 5 (cp72 a 78).

3 3 2 3 3 2 3 3 2

*ff*

Párá pá tá rá pá rá tá! Pá rá pá tá rá pá rá tá! pá rá pá tá rá pá rá tá

3 3 3 3 2 2 2 2 1 1 1 2 2

*Rall.* Moderato e pesante (M. ♩ = 80)

pá rá pá tá rá pá rá tá! Pa! - pin-gar - da, Pá! Pá! Pá! Fa.ca de pon - ta!

*Rall.* Moderato e pesante

*ARCO* *PIZZ.*

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 28 - Padrões rítmicos e de acentuação do violino.

*Rall.* Moderato e pesante (M. ♩ = 80)

pá rá pá tá rá pá rá tá! Pa! Es - pin-gar - da, Pá! Pá! Pá! Fa.ca de pon - ta!

*Rall.* Moderato e pesante

*ARCO* *PIZZ.*

1 1 1 1 2 2 4 2 2

tá! tá! tá! tá! tá! Es - pingar - da! Pá!.. Pá!.. Pá! Fa.ca de pon - ta!

*ARCO* *PIZZ.* *affrett.*

1 1 1 1 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1

Muito animado

tá! tá! tá! tá! tá! Es - pingar - da pá!.. pá!.. pá! Fa.ca de pon - ta!

Muito animado

*ARCO* *PIZZ.*

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A seção 1' também apresenta um adensamento e compressão dos eventos rítmicos, como demonstrado no Quadro 4. Esse processo se torna mais evidente nas subseções 1'A' e 1'B', porém a subseção 1'B já introduz elementos rítmicos de interesse para a análise. O início desta subseção é precedido por uma ocorrência de polirritmia entre voz e violino e pelo último momento de acentuação da parte do violino no compasso 104; nas subseções seguintes, ou a acentuação é inexistente ou ela é substituída pelo adensamento do número de alturas por *onset*. Este processo é uma versão condensada do que foi apresentado na parte do violino ao longo das seções anteriores, ou seja, o discurso melódico do violino começa horizontal e migra gradativamente para um discurso vertical, transferindo a densidade rítmica das frases para cada *onset* (Figura 29).

A voz participa do processo de adensamento e compressão dos eventos rítmicos da seção 1' de duas maneiras diferentes: contrastando com a figuração de oito semicolcheias por compasso através do uso de notas longas ou reforçando esta figuração. Na subseção 1'B a voz contrasta com o violino ao entoar uma melodia diferente das que havia apresentado nas seções anteriores, explorando a figura da colcheia e da mínima. Nesta melodia aparecem as duas únicas ocorrências de contratempo da *Sertaneja* que não estão ligadas à configuração rítmica básica da apoiatura e a única ocorrência de *tenuto*. É um trecho no qual o intervalo de 3ª (maior e menor) é recorrente, como numa reminiscência da subseção 1B. Ademais, o trecho abarcado pela ligadura de expressão entre as notas SOL é como uma versão expandida da configuração da apoiatura. Grande parte delas são construídas com as notas SOL/SOLb – FÁ – RÉ/ RÉb e este é exatamente o arco desenhado pela melodia vocal na subseção 1'B (Figura 29).

Nas subseções finais 1'A' e 1'B', voz e violino constroem juntos o aumento da densidade rítmica pela intensificação no uso das semicolcheias associado a blocos de tetracordes no violino, ao uso do trítone na melodia vocal, ao aumento da dinâmica e à aceleração do andamento. As configurações de deslocamento rítmico que permanecem são as da apoiatura e do salto intervalar na parte fraca de tempo (Figura 29).

A análise dos processos rítmicos evidencia a exploração da ideia de figura e fundo na composição da *Sertaneja*. Este binômio nos conduz para o tema do próximo subitem, no qual será discutida a elaboração textural deste movimento.

Figura 29 - Observe a variação rítmica da voz nos compassos 104-109, com dois contratempos (CT) e construção com 3as. A partir da SS1'A', aparecimento do trítone na voz e verticalização da densidade rítmica no violino, junto ao aumento da dinâmica e do andamento.

The musical score consists of several systems of vocal and violin parts. The vocal line includes lyrics such as "la la la la la la la la", "y ó - eh!", "La la la la la la la la la la", and "y ó y ó y ó hê!!..". The violin part features complex rhythmic patterns, including triplets and dense sixteenth-note passages. Performance instructions include "Rall.", "Tempo!", "Forte e alégre", and "Prestissimo". Dynamic markings include "ff", "cresc.", and "gliss. comu grito". Specific sections are labeled "SS1'B" and "SS1'A'". Measure numbers "cp 103", "cp 104", "cp 107", "cp 111", "cp 115", "cp 119", and "cp 123" are indicated. A "CT" (contratempo) is marked in measure 104. The score ends with a "PIZZ." (pizzicato) marking in measure 123.

### 3.4.2 Texturas

A ciência de retratar as paisagens brasileiras em som foi conhecida intimamente por Villa-Lobos e é atestada por toda sua obra. Segundo Salles,

Atuando diretamente no âmbito do timbre, as ambiências e ressonâncias da obra villalobiana são talvez sua maior contribuição à música contemporânea. [...] Sua fama como compositor nacionalista se deve sobretudo à forma como soube construir 'paisagens' sonoras, ambientes carregados de elementos tímbricos (SALLES, 2009, p. 111)<sup>50</sup>.

Villa-Lobos foi um exímio artesão de texturas. Ainda que esta habilidade esteja presente em toda sua obra, a sua segunda fase criativa “é considerada como a mais experimental de toda sua carreira, e sua forma peculiar de tratar a disposição das camadas texturais demonstra o grau de autonomia a que esses experimentos o levaram” (SALLES, 2009, pg. 96). A experimentalidade textural deste período pode ser percebida no processo de empilhamento, cristalização e posterior distorção de camadas cada vez mais autônomas, que geram sonoridades ásperas, rugosas e ressonantes pelo choque dos seus componentes, no uso da apojatura para agregar colorido e ao evitar combinações instrumentais clássicas no estilo camerístico (SALLES, 2009).

Ainda segundo Salles, “uma estrutura essencial que emerge na música villalobiana dos anos 1920 é a figuração de *ostinato* como fundo textural, que ele explora sistematicamente em muitas de suas obras desse segundo período criativo” (SALLES, 2009, p. 78). Temos então quatro aspectos básicos na manipulação das texturas por Villa-Lobos que estão todos presentes na *Sertaneja*: combinação instrumental não habitual, uso da apojatura enquanto recurso colorístico (e, especificamente na *Sertaneja*, um recurso onomatopaico e de deslocamento rítmico), empilhamento de camadas autônomas e a figuração de *ostinato* (dimensão de profundidade na textura).

Em relação aos efeitos do empilhamento de texturas, é interessante observar como os efeitos de aspereza e rugosidade, que segundo Salles (2009) são provocados por este processo, casam com uma certa imagem de sertão rachado, seco, violento. Corrobora com esta imagem o intervalo do trítone, que aparece em contraposição à consonância do intervalo de terça característico do tema melódico solar e dançante da *Sertaneja*. A cada um destes intervalos é

---

50 Ao comentar sobre a obra *Amazonas* em entrevista concedida a Carlos Haag (2012), Salles credita a brasilidade presente na obra de Villa-Lobos mais à sua habilidade em criar imaginários através da manipulação das texturas do que ao uso da melódica popular e/ou folclórica: “Ele foi além de tudo o que havia sido feito em termos de Brasil, mas o passo decisivo não foi a utilização de temas ou melodias brasileiras, mas a criação de uma sonoridade, de texturas que, metaforicamente, podem ser associadas com sons ouvidos nas florestas. O mais provável é que o título nos empurre para esse campo. Mas não se pode reduzir a isso as potencialidades musicais da partitura, onde estão as verdadeiras forças sonoras”, nota [Paulo de Tarso] Salles” (HAAG, 2012, p. 89).

possível associar um ambiente sonoro e imagético distinto e em oposição; a apreensão destes dois ambientes será de especial interesse para a performance e será olhado detidamente no Capítulo 4.

No que tange ao *ostinato*, vimos no item sobre processos rítmicos que a reiteração da acentuação irregular na parte do violino cria um padrão obstinado por seção ou subseção sobre o qual a voz desenvolve sua melodia. A relação de independência ou de interdependência entre a melodia vocal e o *ostinato* do violino será variada ao longo do movimento e mesmo o *ostinato* do violino conterà múltiplas vozes em algumas seções. Isto se dá pois o *ostinato* na *Sertaneja* se expressa mais como uma *massa sonora* de intensidade e níveis de compressão variados do que como um padrão fixo, como o de um Baixo Alberti, por exemplo.

Para procedermos à análise das texturas na *Sertaneja* recorreremos a Wallace Berry (1987), que concebe a textura como “aquele elemento da estrutura musical moldado (determinado, condicionado) pela voz ou número de vozes e outros componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro, e (quando há dois ou mais componentes) pelas interrelações e interações entre eles” (BERRY, 1987, p.191, tradução livre)<sup>51</sup>. Ele nomeia o número de vozes por “componentes reais” (*real components*) e o que é projetado no meio sonoro como “componentes que soam” (*sounding components*), e estando ciente de que todos os elementos musicais (ritmo, acentuação, dinâmica, andamento, alturas, relação entre alturas, harmonia) concorrem para a produção das texturas, Berry salienta que a análise textural deve considerar os aspectos quantitativos expressos pelos componentes reais e pelos componentes que soam, mas também os aspectos qualitativos advindos da interação entre estes componentes. Outro dado trazido por Berry que será aplicado na análise textural aqui proposta será a compreensão de que a textura se desenvolve em dimensões: horizontal, vertical e profundidade (BERRY, 1987).

Isto posto, temos que o tema da *Sertaneja* presente nas subseções 1A, 1A' e 1'A conforma uma *textura-motivo*, uma vez que os valores qualitativos desta são vitais para a identidade de todo o movimento<sup>52</sup>. Nela, as vozes se apresentam em relação de

---

51 “*Texture* is conceived as that element of musical structure shaped (determined, conditioned) by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding medium, and (when there are two or more components) by the interrelations and interactions among them” (BERRY, 1987, p.191).

52 “There are many times in music (perhaps especially that of the last hundred years) when materials are of such distinctive textural cast, and when the particular qualities of texture are so vital a factor in the identity and interest of thematic-motivic material, that it seems plausible to think and speak of texture as ‘motivic’ - or of a specific texture-motive. A thematic melody in voices interdependently doubled in 3rds, where this textural feature is a necessary and recurrent aspect of the material, would be properly conceived as ‘thematic texture’ in an important sense” (BERRY, 1987, p. 254). Em tradução livre, “Muitas vezes na música (especialmente talvez a dos últimos cem anos) quando os materiais são de um conjunto textural tão distinto, e quando as qualidades particulares da textura são um fator vital na identidade e no interesse do material temático-motívico, parece plausível falar da textura como ‘motívica’ – ou de um motivo específico de textura.



interdependência, dado que se desenvolvem em terças paralelas, mantêm o ritmo e a mesma direção. Esta *textura-motivo* apresenta dois componentes reais (voz e violino) e três componentes que soam distribuídos da seguinte maneira:  $\frac{2}{1}$ , na qual a sequência MI-DÓ-FÁ-RÉ desenhada pela voz mais grave do violino se destaca como uma linha de baixo que se desenvolve lentamente ao longo do tema, num movimento de ziguezague ampliado; a sua recorrência em uma semicolcheia acentuada a cada tempo do compasso também corroboram para que esta sequência se desenvolva um pouco mais independentemente das outros dois componentes que soam na textura. Nas três subseções que evocam essa *textura-motivo* (SS1A, SS1A', SS1'A) há uma polarização da linha vocal para a nota RÉ, que precede a entrada nas subseções seguintes (nos compassos 9, 22 e 105) (Figura 30).

Figura 30 - Polarização para RÉ que precede as subseções seguintes nas SS1A, SS1A' e SS1'A'.

The image displays three musical systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The first system, labeled 'cp 08', shows the vocal line with lyrics 'la la la la la la la la' and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. A box highlights the note 'Ré' in the vocal line. The second system, labeled 'cp 20', shows the vocal line with lyrics 'la la la la la la la la la la la la la la la la la la' and a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. A box highlights the note 'Ré' in the vocal line. The third system, labeled 'cp 104', shows the vocal line with lyrics 'la la!' and a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. A box highlights the note 'Ré' in the vocal line. The piano accompaniment in all three systems features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some accents and slurs.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A subseção 1B também apresenta dois componentes reais e três componentes que soam, mas em distribuição distinta da *textura-motivo*:  $\frac{1}{2}$ , sendo a voz mais estática e ritmicamente distinta das duas vozes do violino, as quais se movimentam na mesma direção, com uma discreta variação rítmica entre elas. A textura do violino se adensa a partir do momento em que a voz inferior aumenta sua ocorrência (quatro *onsets* por compasso) e que a acentuação se torna mais recorrente. A partir do compasso 14 há uma recessão textural de cadência interna<sup>53</sup>, com a redução da densidade e da qualidade da textura: a voz se torna estática, o violino desenha um claro movimento descendente, há uma indicação de *rallentando* no compasso 16 e nos compassos finais 17 e 18 o violino soa sozinho numa amplitude intervalar que se reduz da distância de uma quinta (MIb- SI) para uma terça (MI-SOL) (Figura 31).

Figura 31 - Recessão textural na SS1B a partir do compasso 14. Em destaque o movimento descendente no violino e a compressão intervalar dos compassos 17 e 18.

The figure displays a musical score with two systems. The first system, labeled 'cp 12', shows a vocal line with lyrics 'la, la la la la ly ah!' and a violin line with a descending melodic line and a dense rhythmic texture. The second system, labeled 'cp 16', shows a vocal line with lyrics 'La la la la la la la la' and a violin line with a dense rhythmic texture. Performance markings include 'gliss.', 'Rit.', 'a Tempo', and 'Rall.'.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Na subseção 1B' a distribuição  $\frac{2}{1}$  da subseção 1A' se desmembra na distribuição  $\frac{1}{1}$ , com três componentes reais e três componentes que soam. Estes três componentes configuram um movimento oblíquo de ziguezague, no qual a voz e a voz inferior do violino mantêm notas

53 Berry (1987) comenta que as cadências internas e o movimento cadencial de conclusão de uma peça apresentam desenvolvimentos texturais distintos: enquanto na primeira há uma redução da densidade textural, caracterizada entre outros fatores por linhas descendentes, desaceleração rítmica, durações mais longas e predominância de *legato*, na segunda há um aumento na densidade textural com concomitante recessão de outros aspectos, como a articulação, visando estabelecer uma atmosfera que enfatize a conclusão do argumento musical.

estáticas (RÉ e LÁb respectivamente) enquanto a voz superior do violino desenha um ziguezague entre o intervalo SOL-DÓ e a nota MI. Esta subseção apresenta novamente uma recessão textural de cadência interna, preparando para a seção 2. O compasso 25 indica parte do que será o material sonoro da seção seguinte ao enfatizar a nota SOL em extremos de registro (duas oitavas de distância) e desenhando o intervalo de terça SI-SOL na melodia do violino, que será reproduzido na seção seguinte, porém com o SI treze semitons acima (Figura 32).

Figura 32 - Movimento oblíquo de ziguezague na SS1B' que se inicia no cp 23. Em destaque no cp 25 o SOL nos extremos dos registros e o intervalo SIb-SOL que é rerepresentado como SI-SOL na seção seguinte (S2).

The image shows a musical score for a violin and voice. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 23 (cp 23) and features a vocal line with the lyrics 'la la la la la la la la la la la la la la la la la la' and a violin line with a zigzag pattern. The second system starts at measure 25 and features a vocal line with the lyrics 'La la la la la la La la la la' and a violin line with a zigzag pattern. The score includes various musical notations such as 'gliss.', 'Menos', 'f sempre', 'PIZZ.', and 'ARCO'.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Em termos gerais, a seção 1 apresenta uma predominância da dimensão horizontal na textura. Podemos observar também que a textura relativamente simples do tema é substituída por texturas mais complexas nas subseções 1B e 1B', procedimento observado por Berry (1987), que diz

os procedimentos pelos quais, em tantos designs prototípicos, o delineamento formal é de uma textura *relativamente* descomplicada na exposição temática, em oposição à atividade textural subsequente relativamente diversificada, às vezes intensa, em processos de desenvolvimento e variação, que podem ser

percebidos por qualquer ouvinte experiente (BERRY, 1987, p. 240, tradução livre).<sup>54</sup>

Todas as seções seguintes, salvo a seção 1', apresentam uma recessão da textura nos compassos que precedem a entrada da seção subsequente. Além deste processo de recessão interno a cada seção, as seções 2, 4 e 5 se configuram como momentos de recessão textural dentro da estrutura total da *Sertaneja*<sup>55</sup>. Entretanto, nestes momentos de textura mais simples há uma ativação compensatória de outras camadas, como por exemplo a dinâmica, o ritmo e a articulação. Na seção 2 esta atividade compensatória está presente na acentuação sincopada do *ostinato* em SI do violino (3-3-2), na presença de polirritmia entre as vozes, na primeira ocorrência de *fortíssimo* (voz, compasso 30) e na entoação da nota mais aguda da parte vocal (LÁ#4); na seção 4 ela aparece através da variação da dinâmica e da mudança de subdivisão do compasso; na seção 5 a recessão textural é compensada por uma intensa e variada atividade rítmica, pela variação da articulação, da acentuação e de andamento e caráter, e pela presença do texto.

A seção 2, de textura marcadamente homofônica, apresenta claramente a figura do *ostinato*. A dimensão de profundidade desta homofonia é composta por três componentes reais e três componentes que soam na distribuição  $\frac{1}{1}$ , configurando três camadas sobrepostas nas quais as vozes do violino (pedal em SOL e *ostinato* em SI) mantêm uma relação de interdependência enquanto a voz se relaciona com o violino de forma independente. A recessão textural de cadência interna acontece entre os compassos 34 e 37 (Figura 33).

---

<sup>54</sup> "The procedures by which, in so many prototypical designs, formal delineation is one of *relatively* uncomplicated texture in thematic statement set against subsequent relatively diversified, sometimes intense, textural activity in developmental and variational processes, will be recalled by any experienced listener" (BERRY, 1987, p. 240).

<sup>55</sup> Berry (1987) dedica uma parte do capítulo sobre texturas para argumentar sobre o papel da textura no delineamento da forma.

Figura 33 - S2 cp 29 a 37. Observe no cp. 34 o início da recessão textural (de  $\frac{1}{1}$  para  $\frac{0}{1}$ ) e a altura mais aguda de todo o movimento; no cp 30, a primeira ocorrência de *fortissimo*.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Na seção 4 há uma alternância entre a intervenção dos instrumentos, que só soam juntos em dois dos doze compassos desta seção. As vozes são independentes e há uma alternância entre a dimensão horizontal da voz e a dimensão vertical do violino. A primeira intervenção vocal usa o procedimento de deslizamento de semitons enquanto as duas outras intervenções apresentam a configuração em ziguezague, essencial neste caso para a criação do efeito onomatopaico de eco. A indicação *sempre e serrado* em dinâmica *fortissimo* com acentuação em cada *onset* pede uma intervenção pontual, precisa e enérgica do violino; entretanto, a sua densidade textural é moderada, dada que a amplitude intervalar de cada interferência varia entre quatorze e vinte e dois semitons, ou seja, há uma condensação de quatro alturas em cada *onset*, mas elas se espalham nesta verticalidade. Nos compassos 70 e 71 as vozes internas do violino desenharam um discreto movimento oblíquo de ziguezague (Figura 34).

Figura 34 - Movimento oblíquo de ziguezague nos cp 70 e 71 (S4)



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Na última seção que provoca uma recessão textural na forma da *Sertaneja* (S5), o discurso textural da voz e do violino se justapõem. Ainda que haja uma relação harmônica perceptível entre as vozes, elas tecem discursos texturais independentes, numa relação entre as camadas que anula a dimensão da profundidade; ambas as camadas estão em primeiro plano. Há uma mudança considerável no comportamento do violino, que sai de um discurso verticalmente amplo da seção 4 para um discurso horizontal em módulos (variações rítmicas) com compressão vertical (predomínio de intervalos de segunda e terça). Nos compassos 86 a 91 ocorre a compressão dos eventos rítmicos, que provocam o adensamento da textura, para em seguida haver a recessão textural de cadência interna nos compassos 92 a 95, com a indicação *cédez un peu* e a melodia vocal de figuras longas em movimento descendente, ainda que a voz superior do violino tenha um peso adicional nos compassos 94 e 95 devido ao intervalo de segunda maior (ic 2). Esse fragmento (cp. 92 a 95) apresentam a distribuição  $\frac{1}{2}$ , uma vez que o violino retoma e repete a mesma configuração melódica e rítmica do compasso 17 da subseção 1B (Figura 35).

Figura 35 - Recessão textural S5 entre cp. 92 e 95.

The image displays a musical score for a section of a piece. The top staff is a vocal line with lyrics in French: "ta! ta! ta! ta! êh! y ó - êh". Above the vocal line, there are markings for "gliss." and "Cédez un peu". The bottom staff is a violin accompaniment. It starts with "PIZZ." (pizzicato) and then switches to "ARCO" (arco). A box highlights a section of the violin part labeled "configuração melódica e rítmica do cp 17". Below the main score, two staves are labeled "cp 95" and numbered 1 and 2, showing specific musical figures. The first staff (1) shows a single note with a fermata, and the second staff (2) shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A seção 3 insere novidades no tratamento textural da *Sertaneja*. Existe uma aproximação entre esta seção e a seção 1, uma vez que a predominância da figura da semicolcheia, da acentuação 2-2-2-2 no violino e o caráter dançante são retomados. Entretanto, a sonoridade do violino de certa forma constrói um *ostinato* sobre o qual a voz desenha a sua melodia, numa aproximação com a seção 2. Porém, apesar dessa seção referenciar as seções precedentes, a sua organização textural é completamente distinta. Nessa seção estão presentes as três dimensões do discurso textural: a horizontalidade, através do binômio tema e variações e da constância rítmica; a verticalidade, através do empilhamento de três ou quatro alturas por *onset*; a profundidade, através das camadas do *ostinato*. O balanço destas dimensões está no equilíbrio sutil das relações de independência e interdependência entre as vozes que nos permite perceber de forma clara como a sobreposição de camadas texturais forma uma *massa sonora* aparentemente indissolúvel.

Ao analisar esta *massa sonora* constatamos a presença de três camadas principais: 1) a voz mais grave do violino, que está em relação de contracanto com a melodia vocal; 2) a voz, que apresenta maior variabilidade rítmica e de acentuação; 3) os tricordes que preenchem estes dois extremos, formados pelas cordas soltas MI e LÁ do violino e a alternância entre as alturas MI-FÁ-FÁ#-SOL – um possível deslizamento de semitons desenvolvido compasso a compasso? Corroboram para a densidade desta seção a homogeneidade rítmica, a recorrência do trítone (dissonância) e dos cromatismos, que agregam colorido e aumentam a densidade

textural. A recessão textural de cadência interna começa no compasso 56, quando a voz assume a subdivisão de tercinas, os valores das figuras passam de semicolcheias para semínimas e a melodia se torna descendente, e se concretiza quando nos compassos 58 e 59 as três camadas se reduzem a duas camadas simples, com o violino assumindo outra configuração rítmica e de acentuação (Figura 36).

Figura 36 - Reexposição do tema da S3 cp 52 a 55, onde podemos ver as três camadas texturais que formam esta seção. A recessão textural acontece no plano horizontal ao longo dos cp 56 a 59, ficando mais evidente nos cp 58 e 59.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Finalmente, na seção 1' percebemos a preparação gradual de uma atmosfera que enfatize a conclusão do argumento musical. O acúmulo de densidade textural é tal que a *Sertaneja* termina com um grito! A partir do terceiro compasso da subseção 1'B (compasso 107) observamos uma retenção da textura, com a retirada de indicações de acentuação para o violino e a predominância de figuras de maior valor na voz (mínimas). A subseção 1'A' já começa com uma indicação de caráter (*forte e alegre*) que incita a aceleração do andamento. Até a conclusão há uma diminuição do aspecto quantitativo (apenas 2 componentes reais e 2 componentes que soam) compensado pelo espessamento do tecido textural, ao mesmo tempo em que as vozes se tornam mais independentes: à indicação de *forte e alegre* sucedem indicações de *prestíssimo*, *fortíssimo* e *crescendo*; não há mais indicações de acentuação para o violino, apenas de



articulação (*staccato, pizzicato*); o número de alturas por *onset* na parte do violino aumenta gradativamente de um para quatro; surge o trítono SOL-DÓ# na voz.

Na derradeira subseção 1'B' o violino desenha três movimentos cromáticos descendentes paralelos e a voz assume a configuração das apojeturas acentuadas ligadas a nota longa, mas que desta vez termina num movimento ascendente *como grito* (Figura 37). Nessas subseções conclusivas o caráter sensorial é de uma textura metálica e quente, ruidosa e explosiva. Há uma certa efusividade nesta conclusão e o grito final pode adquirir intenções distintas, dependendo de cada intérprete.

Figura 37 - S1', cp 119 a 127. Observe os movimentos cromáticos descendentes paralelos no violino e o acúmulo de indicações de andamento e dinâmica nos quatro compassos finais. Veja como a figuração do violino nos cp 122 e 123 lembra a da SS1B'.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A textura na *Sertaneja* acontece, de maneira geral, como uma colagem de imagens sonoras que travam um jogo de estabilidade – desestabilização – nova estabilidade. Este jogo acontece em todas as seções e entre as seções: o tema diatônico e em terças paralelas é desestabilizado pelos cromatismos que vagam entre a escala de tons inteiros e a escala cromática. Os cromatismos se desfazem com o retorno do tema, que é novamente desestabilizado, porém dessa vez em sua movimentação: a sonoridade movida, dançante, e de

certa forma cíclica, é cortada pela estaticidade da seção 2. A seção 3 retoma a característica dançante e movida com o vigor do seu emaranhado de camadas texturais. A dinâmica de desestabilização acontece rápida e reiteradamente, com quatro modificações no tema apresentado nesta seção. A seção 4 “freia” os impulsos da seção anterior que retornam gradativamente ao longo da seção 5. O aumento do andamento, com indicações de acelerando e afretando nos compassos finais desta seção, culmina no corte com a retomada do tema 1 na seção 1’. O tema é novamente desestabilizado por cromatismos, tenta ressurgir no início da subseção 1’A’, mas finalmente se funde na massa sonora densa, forte e rápida que finaliza a *Sertaneja*.

## 4 A MENINA E A CANÇÃO (OU RELATOS E REFLEXÕES DE UMA INTÉRPRETE)

Após ter trilhado um percurso histórico e musicológico para conceituar e contextualizar a *Sertaneja* e ter desbravado os mecanismos de construção de sentido através da análise musical nos capítulos anteriores, neste capítulo eu reflito sobre como o conceito e a análise acolhem e se conectam à performance musical. Como o entendimento racional da peça impacta o fazer musical ou quais informações são passíveis de serem transpostas de um universo para o outro?

A narrativa deste capítulo está na forma de um relato pessoal que busca equilibrar uma escrita que versa sobre a poesia do fazer musical e uma escrita que revela o processo racional que norteou as minhas escolhas no momento de estudo da peça e de preparação da performance. O relato e as reflexões aqui apresentados advêm da organização das anotações feitas por mim durante o estudo da peça (tanto sozinha quanto durante as aulas das professoras Luísa Francesconi<sup>56</sup> e Maria Alice de Mendonça<sup>57</sup>) e durante os ensaios com o violinista Álisson Berbert<sup>58</sup>.

### 4.1 A ANÁLISE NA PERFORMANCE

Começarei apontando como os resultados da análise me auxiliaram a construir nuances para a *Sertaneja* que eu não pude identificar no primeiro contato com o movimento. Para que os meus apontamentos sejam claramente relacionados à análise desenvolvida no capítulo anterior, mantere aqui a ordem nele apresentada, agrupando-a nos seguintes subitens: *alturas e centro; onomatopeias, ritmo e texturas*.

#### 4.1.1 Alturas e Centro

A contribuição da análise das alturas para o estudo e para a performance da *Sertaneja* está, para mim, na elucidação de quais são os intervalos importantes na estruturação do movimento. Saber quais são estes intervalos permitiu que eu 1) decidisse quais as suas

---

<sup>56</sup> Luísa Francesconi, *mezzo-soprano* brasileira formada pela Escola de Música de Brasília (BR) e pela professora Rita Patané (IT), é uma das cantoras brasileiras mais renomadas da sua geração, atuando nos teatros mais importantes da América Latina e da Europa. Mestre em Música pela UNESP e pós-graduada em Coach Vocal (CEV) e em Ciências da Voz (Universidade de Coimbra), Luísa exerce docência em canto paralelamente à sua carreira como performer.

<sup>57</sup> Maria Alice de Mendonça, mestre em Musicologia pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM) e doutora em Piano Performance pela University of California – Los Angeles (UCLA), é pianista e compositora brasileira reconhecida internacionalmente pelas suas interpretações em música contemporânea e por suas composições intuitivas.

<sup>58</sup> Álisson Carvalho Berbert, bacharel em violino pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), mestre em Música pela UFMG e doutor em Música pela UNIRIO, trabalha como técnico administrativo em educação/violino pela UFJF e tem especial interesse pelo repertório erudito brasileiro para violino, com ênfase na obra de Marcos Salles e Flausino Vale.

entonações, de acordo com o ambiente sonoro proposto por cada seção e 2) os colocasse em evidência no momento da performance.

Os dois intervalos que a análise de alturas mostra como sendo significativos para a *Sertaneja* são o intervalo de terça (maior e menor) e o trítono. O primeiro está diretamente associado ao ambiente sertanejo neste movimento – o tema é construído sobre intervalos de terça maior e menor e as melodias da voz e do violino no tema estão em relação de terças paralelas – e a ele podem ser associadas características mais alegres, solares e quentes. O intervalo de trítono traz características mais áridas, estridentes, ruidosas e misteriosas em suas ocorrências (explícitas ou breves) nas seções<sup>59</sup>.

Sendo estes intervalos importantes na caracterização do ambiente sonoro da *Sertaneja*, eu escolhi associar a cada um deles um leque de cores, entonações e dinâmicas que os singularizasse e, portanto, valorizasse o contraste de ambiente que eles propõem. Vejamos alguns exemplos a seguir.

Na seção 1, o intervalo de terça predomina na melodia vocal e é a base da relação entre voz e violino. Entretanto, este intervalo é apresentado em duas roupagens diferentes, delimitadas pelas subseções A/A' e B/B', que indicam a necessidade de diferentes caracterizações para a mesma classe de intervalos. Nas subseções A e A' (apresentação e reexposição do tema), voz e violino não só entoam melodias em terças como suas melodias se desenvolvem em terças paralelas; o uso da semicolcheia como unidade estrutural mínima do ritmo para os dois instrumentos faz com que o texto vocal tenha inflexão semelhante à articulação em *staccato* do violino. O tema melódico é apresentado quatro vezes entre os oito compassos iniciais da peça, numa possível referência à ciclicidade da música tradicional do interior do Brasil (Figura 38).

Os dados acima apresentados norteiam de maneira muito incisiva a escolha de características dançantes, quentes, “serelepes, foguetas e espertas”<sup>60</sup> como principais aspectos do ambiente sonoro e da paisagem sertaneja do tema. Neste sentido, a melodia vocal assumir a mesma dinâmica *forte* indicada para o violino corroboraria com a simbiose rítmica, melódica e articulatória já apresentada entre os instrumentos dessas subseções.

59 A configuração melódica das interjeições *yó*, apresentadas na figuração rítmica da apojatura acentuada ligada a nota longa, são exemplos interessantes do jogo entre os intervalos de terça e do trítono e, conseqüentemente, dos ambientes que eles evocam. A primeira ocorrência desta configuração melódica se dá no trítono DÓ# – SOL na seção 2; as outras ocorrências nas seções 3, 5 e 1' enfatizam ora a terça (notas SOLb – FÁ – RÉ), ainda que inserindo o incômodo do intervalo de segunda menor (ic 1), ora o trítono (notas SOLb – FÁ – RÉb), mesclando-o aqui com o intervalo de terça menor (ic 3).

60 Mário de Andrade escreve no *Ensaio sobre a música brasileira* que “nossa lírica popular demonstra muitas feitas caráter fogueto, serelepe que não tem parada. As frases corrompiam no geral em progressões com uma esperteza adorável” (MATOS, 2001, p.12).

As características do tema se transformam de certa feita nas subseções 1B e 1B'. O caráter solar permanece mas a diferente relação rítmica e melódica dos dois instrumentos pede outras características associáveis ao solar que não “serelepe, fogueta e esperta”. Na subseção 1B o intervalo de terça é brevemente apresentado na voz para depois predominar o intervalo de oitava; na subseção 1B' temos apenas as notas RÉ e SOL na melodia vocal. Ou seja, a voz soa mais estática sobre um violino mais efusivo e progressivamente mais dissonante – é nestas subseções que aparecem os primeiros intervalos de trítano, que adicionam estranheza ao caráter solar do intervalo de terça. Esta inserção da estranheza é tímida no final da seção 1B mas torna-se proeminente no final da subseção 1B' quando a voz sustenta um RÉ sobre o baixo em LÁb do violino (Figura 39).

Nesta situação onde observamos caminhos diferentes para cada instrumento, com uma maior importância do ritmo para a voz, que apresenta sua configuração rítmica básica e a apojatura acentuada, e da melodia para o violino, através da introdução da dissonância, talvez seja interessante pensar em variar a dinâmica de acordo com as passagens que os intérpretes desejem colocar em evidência. No meu entendimento, a sonoridade do violino deve ter maior destaque nestas subseções devido à agitação presente na sua melodia e na sua articulação; no tocante à voz, a partitura indica as passagens que devem ser destacadas: as apojaturas na subseção 1B e o RÉ sustentado na subseção 1B'.

Figura 38 - SS1A e SS1A'. Em destaque, as quatro repetições do tema melódico nos 8 compassos iniciais. Observe a similaridade e simbiose entre os dois instrumentos.

*Animado e espirituoso*  
*Animé*

CHANT

cp 0 (M. ♩ = 100) **SS1A**

VIOLON

*f* 1x 2x

cp 04 La la la la la la la la la la la la la la la la la la

3x 4x

cp 08 la la la la la la la la la

... ..

Rit. a Tempo

cp 18 **SS1A'** La la la la la la la la la

cp 20 la la la la la la la la la la la la la la la la la la

... ..

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 39 - SS1B e SS1B'. Em destaque a breve ocorrência do intervalo de trítono nos cp 16 a 18 (MI $\flat$  – LÁ/ RÉ $\flat$  – SOL) e a sua proeminência ao longo da SS1B' (LÁ $\flat$  – RÉ). Observe a agitação do violino, a estaticidade da voz e as indicações sobre as apojeturas e o RÉ sustentado pela voz na SS1B'.

The image displays a musical score with four systems. The top system shows a vocal line with lyrics 'la la la la la la la la la' and a violin line. A circled interval in the vocal line is labeled 'SS1B'. The second system starts with 'cp 12' and 'appressando', featuring a vocal line with 'la, la la la ly ah!' and a violin line with 'gliss.' markings. The third system includes a 'Rall.' section for the violin and a 'SS1B' section for the voice with a 'cresc.' marking. The fourth system shows a 'gliss.' marking in the vocal line and a 'f' dynamic marking in the violin line. Ellipses indicate continuation of the music.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A seção 2 dá vazão à estranheza do trítono e opõe categoricamente este intervalo ao intervalo de terça, evocando outros aspectos do sertanejo, como a aridez, o ruído e o mistério, por exemplo. A estranheza do trítono é intensificada pela diminuição do andamento e pela textura homofônica desta seção, na qual a voz descreve sua melodia sobre o pedal em SOL e o *ostinato* em SI do violino. Como esta seção contrasta com a seção precedente e a única indicação de dinâmica na voz é um *crescendo* para *fortíssimo* sobre um intervalo de 15 semitons

no compasso 30, talvez seja interessante construir a dinâmica das outras frases em torno de um *mp* e de uma ideia de sussurro, de mistério.

Nas seções 3, 4 e 5 os intervalos de terça e do trítono passam a se relacionar de forma menos compartimentada, estando o trítono geralmente “escondido” em breves passagens do violino ou em breves encontros entre as melodias dos dois instrumentos. Certamente as referências evocadas por cada intervalo não devem desaparecer, mas se fortalecer através do diálogo. Um exemplo da relação mais porosa entre os intervalos de terça e do trítono está nos compassos 44 a 51 (Figura 40).

Figura 40 - O diálogo entre os intervalos de terça (maior e menor) e trítonos nos cp 44 a 51.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

As indicações de dinâmica e acentuação para a construção do fraseado nessas três seções estão diretamente associadas ao caráter de cada uma, quais sejam: a dançabilidade da seção 3, as onomatopeias da seção 4 e a cena rítmica da seção 5. A seção 3, de caráter dançante, pede o destaque das melodia mais grave do violino (*ff*, *en dehors la basse*, acentuação a cada colcheia) e momentos específicos de *sforzando* na melodia vocal que reforçam a dançabilidade; nela, o diálogo entre a linha mais grave do violino e a voz deve ser destacado (igualar a dinâmica destas vozes pode ser um recurso para evidenciar este diálogo) e às pequenas variações da melodia vocal podem ser atribuídas diferentes dinâmicas e cores. Na seção 4, as indicações de dinâmica para a voz constroem um leve decrescendo ao longo das onomatopeias (de *fortíssimo* a *forte*); aqui, a variação de dinâmica pode ser usada para colorir cada onomatopeia internamente,



principalmente aquelas que criam o efeito de eco. A dramaticidade da seção 5 é minuciosamente construída através das indicações de acentuação e das constantes mudanças nas indicações de andamento e caráter, que fazem o aspecto rítmico se sobrepor ao aspecto melódico. Apesar desta seção ter um centro em RÉ bem definido e uma relação harmônica clara entre as vozes, é interessante pensá-las como dois comentários independentes para a mesma cena, ou seja, é interessante que cada intérprete pense de que maneira podem singularizar a sua abordagem daquela cena, como por exemplo a sobrearticulação do texto e diferentes formas de dizer as mesmas interjeições para as cantoras e diferentes entoações para cada padrão de acentuação para os violinistas.

Na seção 1' existe uma exacerbação de todos os aspectos melódicos, rítmicos e texturais apresentados nas outras seções, num *crescendo* de energia. Refletindo poeticamente sobre esta compressão dos eventos musicais que termina num grito (indicação de *como grito* no último compasso), ela pode significar a explosão do imaginário sonoro construído ao longo do movimento, que projeta o *sertão* para fora (para o mundo?).

Para que as considerações acerca dos intervalos de terça e do trítone expostas nos parágrafos anteriores sejam praticadas e possam ser percebidas pelo ouvinte, a precisão da afinação se faz necessária. Uma vez que o violino nem sempre oferece um apoio harmônico para a voz, a cantora pode se valer da compreensão da relação cêntrica que a peça apresenta como ferramenta de estudo: conhecendo quais os centros de cada seção e quais as relações intra e inter centros, a cantora tem a possibilidade de criar uma referência sonora sobre a qual ela irá construir sua melodia e de saber claramente o que cada melodia representa no contexto daquele centro.

Por exemplo: na seção 1, cujo centro está em DÓ, a melodia vocal forma a escala de DÓ menor melódica; a cantora pode solfejar esta escala algumas vezes antes de abordar a melodia. Na seção 5, com centro em RÉ, a melodia vocal gravita em torno dos terceiro, quarto e quinto graus de RÉ maior; a cantora pode se concentrar nas relações intervalares possíveis entre estes graus. As seções 2 e 3, cujos centros estão respectivamente em MI e LÁ, apresentam segmentos de diversas organizações escalares destes centros (maior, menor, pentatônica); a cantora pode escolher estudar descobrindo quais são estas variações ou recorrendo diretamente ao solfejo atonal.

Entender a relação entre os centros e perceber a ciclicidade deles é importante para a realização consciente do encadeamento entre as seções e para a construção e projeção da forma da obra. Conhecendo o encadeamento cêntrico DÓ – MI – LÁ – RÉ – DÓ – MI – LÁ, a cantora pode experimentar diversas formas de estudar esta estrutura, como por exemplo solfejar em

sequências as tríades maiores e menores de cada centro ou solfejar em sequência as escalas maior, menor natural, menor harmônica e menor melódica de cada centro (Figura 41).

Figura 41 - Exemplo de exercício que pode ser criado para o estudo do encadeamento cêntrico da Sertaneja.



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Outro aspecto da melodia que deve ser executado com esmero são os cromatismos. Eles estão presentes tanto na parte do violino quanto na parte da voz. Para o primeiro, os cromatismos aparecem principalmente na melodia mais grave (“baixo”) e são uma ferramenta para a condução do desenvolvimento melódico do violino<sup>61</sup>. Para a voz, os cromatismos representam a variação da melodia tema de cada seção ou subseção, que sem os cromatismos é bastante simples e repetitiva (Figura 42).

Mais uma vez, a precisão da afinação é importante para que o ouvinte note a diferença entre o tema melódico e sua variação; para que esta esteja firme, a cantora pode empregar o estudo por progressão, que será comentado no item 4.2.

A valorização do cromatismo não diz respeito apenas ao cumprimento da partitura; ela também é importante pois, num sentido poético, os cromatismos podem fazer referência aos desafios e às canções de pergunta e resposta da música sertaneja, ou às diferentes intenções que as interjeições *yo oueh* podem adquirir.

61 Paulo de Tarso Salles (2009) nomeia este procedimento de “deslizamento de semitons”: “Uma das formas mais utilizadas de desenvolvimento melódico na música do início do século XX é o processo de adição e subtração de alturas por meio de operações envolvendo semitons ou agregados de semitons” (SALLES, 2009, p.132); “A aplicação deste recurso por Villa-Lobos é pontual, voltada para a expansão de determinada seção, ou então como forma de distorção do material” (idem, p. 133).

Figura 42 - Exemplos de cromatismos. S1 cp 11-15; S3 (apenas voz) cp 48-55; S1' cp 122-127.

The image displays three musical examples illustrating chromaticism in vocal parts:

- Example 1 (S1):** Shows a vocal line with the lyrics "ly ah — la la la". A chromatic glide is circled, with a "gliss." marking above it. The piano accompaniment below features a complex chromatic pattern.
- Example 2 (S3):** Shows a vocal line with the lyrics "la, la — la la la ly ah!". A chromatic glide is circled, with a "gliss." marking above it. The piano accompaniment is marked "appressando" and features a complex chromatic pattern. The vocal line ends with "Rall.".
- Example 3 (S1'):** Shows a vocal line with the lyrics "La la la la la! La la la la la! La la la la la! La la la la la". A chromatic glide is circled, with a "gliss." marking above it. The piano accompaniment is marked "a Tempo" and features a complex chromatic pattern. The vocal line ends with "gliss. como grito" and "hê!!..".

#### 4.1.2 Onomatopeia, ritmo e texturas

Como foi mostrado no capítulo anterior, as onomatopeias musicais têm um papel importante na construção do ambiente sertanejo visto que o texto da *Sertaneja* não forma necessariamente uma sintaxe clara da linguagem verbal denotativa. Ela tampouco se configura como uma canção que conta uma história; ao contrário, ela descreve musicalmente as cores, texturas, atmosferas, estados de ânimo e sonoridades do ambiente sertanejo.

Quanto maior a intimidade que eu construo com a *Sertaneja* mais eu percebo que inventar uma narrativa, um sentido denotativo para aquele texto, é seguir por um caminho que se descola do que o material musical apresentado e organizado pelo compositor nos diz; a minha primeira abordagem do movimento foi buscando uma narrativa e agora percebo o quanto esta busca apagava o aspecto mais interessante da *Sertaneja*, que é justamente a construção sinestésica do universo sertanejo onde a paisagem é mais importante do que a história.

A canção é o lugar da poesia dentro do repertório vocal. Sendo assim, a que tipo de poesia o texto da *Suíte para canto e violino* se associaria? Sabendo o contexto artístico-cultural no qual a *Suíte* foi composta, que o poema do primeiro movimento foi escrito por Mário de Andrade e que a seção 5 da *Sertaneja* faz referência à embolada *Espingarda pá! pá! pá! pá!*, a resposta é clara: a poesia da *Suíte* é modernista. Em termos gerais, a poesia modernista brasileira aspirava pela liberdade dos versos e reivindicava o uso de uma linguagem simples e cotidiana. A valorização da sonoridade no poema não se restringia apenas à rima, tendo os poetas encontrado nos sons do ambiente urbano e do ambiente rural/tradicional uma fonte de inspiração.

Na *Sertaneja* as onomatopeias seriam, portanto, um dos recursos musicais para reforçar o ambiente rural/tradicional através da audição. Daí que compreender como texto, música e o ambiente sonoro de referência se relacionam é importante para que a onomatopeia apareça, principalmente naquelas da categoria 3 (superimposição de onomatopeia musical e verbal). Para as onomatopeias da categoria 4 (sons humanos), esta relação tríplice é importante para que o intérprete saiba como o instrumento deve soar: no caso do violino, compreender os acentos e articulações como recursos para gerar um som ruidoso que remete ao som da rabeca, de tiros de espingarda, de danças sertanejas, do galope da boiada, por exemplo<sup>62</sup>.

62 No *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade descreve uma de suas impressões dos sons no meio rural: “O próprio piano, aliás, pode ser perfeitamente tratado pelo compositor nacional sem que isso implique desnacionalização da peça. O violino se acha nas mesmas condições e está **vulgarizadíssimo** até nos meios silvestres. Numa fazenda de zona que permaneceu especificamente caipira, tive ocasião de escutar uma orquestrinha de instrumentos feitos pelos próprios colonos. Dominavam no solo um violino e um violoncelo... bem nacionais. Eram instrumentos **toscós** não tem dúvida mas possuindo uma **timbração curiosa meia nasal meia rachada**, cujo caráter é fisiologicamente brasileiro” (MATOS, 2001, p. 16, grifo nosso).

Neste movimento as onomatopeias têm um peso na construção da paisagem sonora igual ao do ritmo e ao das texturas. Se altura e centro são parâmetros que auxiliam o intérprete no estudo e na abordagem técnica das informações musicais, as onomatopeias, o ritmo e as texturas guiam o intérprete na compreensão da paisagem que ele deve construir e transmitir ao ouvinte.

Como a voz é o instrumento que recebe menos indicações de acentuação e dinâmica neste duo e sua melodia é caracterizada pela exposição e variação de um tema, apresentado por seção ou por subseção, o meu questionamento se concentrou em como criar interesse na parte vocal com cada um dos parâmetros abordados na análise, respeitando a partitura e considerando o ambiente sonoro ao qual Villa-Lobos se refere.

A análise dos processos rítmicos mostrou como a dançabilidade é uma característica que aproxima a *Sertaneja* de um universo musical folclórico e popular. Portanto, o ritmo tornar-se-ia interessante à medida que a dançabilidade fosse evidenciada. Para atingir tal objetivo, eu estabeleci três diretrizes para o estudo do ritmo: 1) precisão na execução da acentuação proposta; 2) identificação de outros recursos musicais além da acentuação proposta que promovem o deslocamento rítmico; 3) agilidade articulatória na pronúncia do texto.

A diretriz número um se refere à execução do que está escrito, como está escrito, ou seja, executar as articulações propostas no andamento, na pulsação e na subdivisão propostas. Existem três passagens às quais deveria ser consagrada especial atenção, no meu entender: a) a linha vocal da seção 4, que apresenta duas divisões de compasso: os dois primeiros compassos formam um binário composto enquanto nos outros compassos desta seção a divisão é em três tempos (sextinas) (Figura 43); b) as diferentes acentuações para o mesmo texto na seção 5, indicando características diferentes para cada repetição – atenção especial à valorização da sílaba átona *es* no compasso 76 (Figura 44); c) a acentuação da apojatura, que gera uma quebra de expectativa rítmica e melódica em todas as suas ocorrências (logo, atenção para acentuar a vogal Y e não a vogal O) (Figura 45).

Figura 43 - Divisões de compasso na linha vocal S4 cp 60-64.

ff *sempre e serrado*

M. E. 1484

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 44 - Diferentes acentuações para o mesmo texto S5 cp75-86. As indicações de andamento e caráter foram suprimidas.

Rall. 0 3 2 2 1 1 1 1 2 2

pá rá pá tá rá pá rá tá! Pa! Es - pin - gar - da, Pá! Pá! Pá! Fa - ca de pon - ta!

Rall. Moderato e pesante

ARCO PIZZ. ARCO

tá! tá! tá! tá! tá! Es - pingar - da! Pá!.. Pá!.. Pá! Fa - ca de pon - ta!

3 1 2 2 1 1 1 1 0 0

tá! tá! tá! tá! tá! Es - pingar - da pá!.. pá!.. pá! Fa - ca de pon - ta!

Muito animado

ARCO PIZZ.

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 45 - Um exemplo de acentuação da apojatura sob texto Yô! S3 cp56-59



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

A segunda diretriz surge a partir do olhar sobre as passagens onde não há indicação de acentuação mas há a sensação de dançabilidade. O que a análise dos processos rítmicos mostrou foi que os saltos intervalares nas partes fracas de tempo são uma forma de deslocamento rítmico recorrente na *Sertaneja*, bem como o uso de tercinas. Estes recursos são usados tanto para a voz quanto para o violino. Específico à voz são as apojaturas e os silêncios (pausas), que criam contratempos e síncopes na linha vocal em oposição à constância do violino (o som do violino só não é ouvido em oito dos cento e vinte e sete compassos da *Sertaneja*, enquanto a voz está ausente em dezoito compassos).

A terceira diretriz foi estabelecida a partir da prática: a agilidade articulatória é necessária para que a subdivisão em semicolcheias seja percebida; do contrário, a pronúncia fica embolada e o deslocamento rítmico se perde pois as acentuações não são distribuídas corretamente. A agilidade pode ser conquistada através da combinação entre a articulação anteriorizada das consoantes sonoras e a colocação da voz numa posição que priorize um som com mais porcentagem de *chiaro*, dentro do equilíbrio do *chiaroscuro*<sup>63</sup>. O resultado sonoro advindo da aplicação destes recursos é uma voz mais leve, brilhante e ágil. Qualquer semelhança com o “serelepe, fogueta e esperta” de Mário de Andrade não é mera coincidência.

Entendendo a construção do ambiente sonoro sertanejo como o objetivo interpretativo deste duo, conhecer a trama das camadas texturais dentro de cada seção e entre as seções é um ponto imprescindível no trabalho para a performance, especialmente numa instrumentação na qual a tessitura dos instrumentos é similar. A análise das texturas (Capítulo 3, item 3.4.2) mostrou que cada seção tem uma dimensão textural predominante (horizontal, vertical e profundidade) e que por vezes os instrumentos discursam em dimensões diferentes. Compreender estas diferenças auxilia os intérpretes a perceberem qual instrumento está em destaque, quando e como ele se destaca.

Por exemplo, nas seções 1, 3 e 1', a voz mais grave do violino age como uma linha de baixo. Entretanto, na seção 3 este baixo está em contracanto com a voz, então ele deve ser

63 Equilíbrio de harmônicos agudos e graves no canto erudito.

destacado de forma mais veemente; se pensarmos na dimensão profundidade, a voz e o baixo do violino estariam próximos ao primeiro plano enquanto a textura intermediária do violino desenha o *ostinato* no fundo. O raciocínio é diferente para as seções 4 e 5: na seção 4, os discursos texturais da voz e do violino são independentes e justapostos, mas cada instrumento aciona uma dimensão diferente (a voz aciona a dimensão horizontal e o violino a dimensão vertical); na seção 5 voz e violino estão juntos no primeiro plano e a dimensão profundidade é mínima. Nesta seção o comentário que cada instrumento faz do texto é independente e importante, ou seja, não há a hierarquia da textura homofônica.

Os elementos musicais que auxiliam os intérpretes a expressar a dinâmica textural são, no caso da *Sertaneja*, a dinâmica, a acentuação e a articulação. A manipulação destes três aspectos foi comentada ao longo do item anterior (4.1.1), mas aqui vale uma reflexão em relação ao uso da dinâmica na construção da textura: “dinâmica” não quer dizer apenas “volume”; dinâmica é também caráter, intensidade, intenção, cor, etc. Esta abordagem mais ampla do que é a dinâmica fica evidente no tratamento da parte do violino, pois as indicações de *forte* e *fortíssimo* geralmente buscam destacar o som da fricção das cordas, objetivando o efeito sonoro de ruído mais do que um volume alto. Pensar a dinâmica neste sentido expandido é especialmente interessante para que a melodia vocal não seja apresentada com uma mesma e única intenção ao longo de todo o movimento.

## 4.2 REFLEXÕES

A grande força da *Sertaneja* – e talvez esta seja a força da obra villalobiana – está na sinestesia que o som desperta no ouvinte. Criar esta sinestesia talvez seja o desafio dos intérpretes num duo no qual os dois instrumentos têm tessituras semelhantes, um dos instrumentos não é imediatamente associado ao universo sonoro que a música deseja transmitir e o motivo melódico é simples. O desafio existe, mas que bom que o fazer musical é antes de tudo um fazer artístico, um labor que requer criatividade para transformar grafia em som, espírito inventivo para produzir diversas abordagens para o mesmo material e a possibilidade de fazer e refazer e reelaborar.

Neste sentido, refletir sobre o que seria o sertão para mim e investigar quais seriam a visualidade, o som, as texturas, os cheiros e o paladar desta minha ideia sobre o sertão foram fundamentais para construir a abordagem interpretativa da *Sertaneja*. Estas reflexões e investigações foram acontecendo gradualmente, à medida que conceito, análise e performance foram se interconectando e que este emaranhado foi se tornando interdisciplinar. Para que o físico-sensorial integrasse e viesse somar a este processo, eu procurei cultivar a sensibilidade



artística ouvindo outras músicas mas também visitando outros meios de expressão artística. Na música eu me aproximei do universo do choro, ouvi versões diversas de outras composições que Villa-Lobos fez no mesmo período, procurei outras composições com títulos que remetessem ao universo sertanejo e a um repertório de violino popular; nas artes visuais eu pesquisei a obra de alguns dos artistas que a curadora Júlia Rebouças selecionou para o 36º Panorama da Arte Brasileira ocorrido em 2019 e intitulado *Sertão*, revisei a obra de Cícero Dias e busquei fotos e relatos sobre o interior do Brasil da década de 1920.

Cultivar o intelecto e a sensibilidade de forma simbiótica me proporcionou olhar para a *Sertaneja* de forma menos dura e taxativa, me impelindo à investigação de possibilidades interpretativas sobre o conceito de *sertão*. Este cultivo duplo também me lembrou que a *Sertaneja* é o movimento conclusivo de uma suíte, e não uma peça autônoma. Ainda que eu não tenha colocado na voz os movimentos *A menina e a canção* e *Quero ser alegre*, eu os olhei de forma mais detida, tocando suas partes ao piano, declamando seus textos e buscando hipóteses de como os movimentos da *Suíte* se conectam musicalmente e ideologicamente.

Depois de um longo processo de aproximação da *Sertaneja* com o Brasil, eu percebi que eu não havia construído relações com o contexto musical europeu/ parisiense no qual a *Suíte* fora composta. Pesquisando por escritos dos compositores das décadas de 1910 e 1920 que compuseram para a voz em formações de câmara e encontrei as seguintes instruções de Schoenberg para a performance de *Pierrot Lunaire* (1912):

A tarefa do performer aqui é em momento algum derivar o humor e o caráter ou cada peça do significado das palavras, mas sempre exclusivamente da música. Na medida em que a representação sonora dos eventos e sentimentos do texto foram importantes para o compositor, ela será encontrada na música, indubitavelmente. Onde quer que o intérprete não a encontre, ele deve resistir em acrescentar algo que o compositor não pretendia. Se ele fizesse isso, ele não estaria acrescentando, mas subtraindo (SCHOENBERG, 1912 apud DUMOUCHELLE, 2015, p.6, tradução livre).<sup>64</sup>

Este excerto reforça de um lado a não criação de uma narrativa e de outro a fidelidade à partitura, encarando-a como a expressão fidedigna da intenção do compositor. Essas instruções não eliminam a imaginação e a criatividade, e sim mostram as estruturas que balizam o trabalho do intérprete. Efetivamente, a prática comprovou que a precisão no diálogo entre voz e violino proporciona maior autonomia textural para cada instrumento. Nos diversos caminhos interpretativos que eu percorri durante o período de estudo da *Sertaneja* (que consideraram

64 The performer's task here is at no time to derive the mood and character or the individual pieces from the meaning of the words, but always solely from the music. To the extent that the tonepainterly representation [tonmalerische Darstellung] of the events and feelings in the text were of importance to the composer, it will be found in the music anyway. Wherever the performer fails to find it, he must resist adding something that the composer did not intend. If he did so, he would not be adding, but subtracting. Disponível em: <<https://escholarship.org/content/qt9ws0j65n/qt9ws0j65n.pdf>>.

inclusive aspectos que eu hoje defendo como completamente avessos à proposta musical da peça, como por exemplo a criação de uma estrutura narrativa para ela), a aplicação dos dados da análise e o cumprimento da partitura durante o estudo foram fundamentais para a realização do *sertão* que a bagagem sensório-intelectual me permitiu conceber.

A minha primeira estratégia para a construção da performance foi tocar as linhas melódicas das vozes em diversas combinações e em diferentes instrumentos. Depois de ouvi-las tão variadas, eu esbocei algumas características básicas para cada seção que serviram para uma primeira abordagem interpretativa da *Sertaneja*. Seguindo na elaboração da performance, entender o significado dos intervalos de terça e do trítone e executar as acentuações e articulações propostas foi fundamental para estabelecer a entonação de cada frase e de cada dinâmica e a intenção de cada parte do movimento.

Eu gostaria de me concentrar agora em dois desafios específicos ao instrumento voz, sendo o primeiro o estudo da linha melódica e o segundo a emissão vocal. Em relação à linha melódica, é importante que o cantor faça um estudo atento das alturas e dos saltos intervalares, uma vez que o violino não é um instrumento exclusivamente acompanhador e a harmonia não é necessariamente evidente. O recurso por excelência do cantor para o estudo de qualquer linha melódica é o solfejo. No caso da *Sertaneja*, eu fiz tanto o solfejo atonal, a partir do LÁ fixo (440Hz) quanto um solfejo orientado a partir dos centros de cada seção. Para este segundo recurso, eu estudei procurando entender e sentir o encadeamento dos centros na *Sertaneja* e como a voz se localiza dentro deste encadeamento.

Para sanar os pontos de dificuldade, eu empreguei a ferramenta de estudo por progressão da linha melódica, ou seja, trabalhar um núcleo de dificuldade (um salto intervalar específico, por exemplo) e ir expandindo esta esfera de modo que as alturas do núcleo de dificuldade estejam precisas, seguras e conectadas com as outras partes da melodia. Este estudo por progressão é excelente para entender a coordenação entre o sistema respiratório e os ajustes ressonanciais do trato vocal, especialmente em intervalos grandes ou em regiões de passagem da voz.

As indicações de batimento por minuto em todo o movimento têm uma pequena variação entre as seções (de ♩=80 a ♩=100) e estão todos num andamento relativamente acelerado. Como este é um movimento com predominância de semicolcheias e repetição do mesmo texto, eu preferi começar a estudar lento, para que o corpo registrasse o posicionamento da articulação e da ressonância, e ir aumentando o andamento gradativamente. O estudo das pausas e o estabelecimento de pontos de recuperação do ar e de descanso foram importantes

para que não houvesse quebra na dançabilidade, para que as frases fossem executadas sem interrupções (ou com o mínimo de interrupções) e para que as seções fossem bem encadeadas.

Ainda sobre o estudo da linha vocal, usar o recurso da gravação é interessante pois permite que o cantor faça uma autoavaliação imediata da produção vocal, da clareza da dicção e da precisão da afinação ao mesmo tempo em que treina a execução da linha vocal independentemente do violino, o que gera segurança e confiança para os ensaios e para a performance. A gravação é também um recurso que permite ao cantor estar no lugar do ouvinte e não do executante. Esta mudança de perspectiva aliada a uma escuta crítica do registro sonoro pode revelar pontos a serem retrabalhados ou reformulados completamente.

O segundo desafio específico à voz concerne a emissão vocal. Existem dois aspectos da melodia da *Sertaneja* que na minha opinião devem ser considerados com atenção pelas intérpretes. O primeiro é o fato dela gravitar majoritariamente na região de *secondo passaggio* da voz de soprano; o segundo é o uso recorrente da vogal A.

A região do *secondo passaggio* é uma região especialmente delicada para as vozes femininas. Como o texto da *Sertaneja* deve ser articulado de forma ágil e se concentra na região de passagem, é possível aparecerem tensões nos articuladores (língua, maxilar e lábios), o que certamente interfere na emissão vocal. Uma maneira de prevenir o aparecimento de tais tensões é incluir no protocolo de aquecimento vocal exercícios específicos para a liberação e independência dos articuladores. Para o estudo da *Sertaneja*, seria interessante aplicar o estudo por progressão para as melodias que se concentram no *secondo passaggio*, conferindo constantemente as tensões musculares e se há algum lugar (físico e musical) específico onde elas se concentram.

A vogal A pode ser considerada um desafio por ser menos propícia ao modo de emissão do canto lírico. Isto acontece pois esta vogal favorece um posicionamento laríngeo mais alto e uma posição de palato mole em geral mais baixa. Portanto, é aconselhável que cada intérprete estabeleça uma modificação vocálica ideal que privilegie a produção do som no seu instrumento, facilitando assim a compreensão do texto. Nesta situação, o recurso da gravação se apresenta novamente como um aliado da cantora.

A questão da agilidade na articulação do texto pode ser melhorada se a cantora anteriorizar o posicionamento das consoantes vozeadas (*l*, *r*, *n*), direcionando-as para a região alveolar (atrás dos dentes superiores) e para a ponta da língua, e suavizar a consoante velar *g*, buscando um posicionamento mais frontal. Estas alterações auxiliam na uniformização do fluxo de ar, melhoram o legato e facilitam a dicção.

Eu estou ciente das discussões encabeçadas por Mário de Andrade em torno do que seria o cantar “genuinamente brasileiro” e reconheço que a sua defesa do canto em língua portuguesa inaugurou as reflexões sobre quais seriam as regras do português brasileiro cantado<sup>65</sup>. Entretanto, as concepções andradianas sobre este assunto são quase centenárias e respondem ao preceito positivista – e facilmente autoritário – da ordem que precede o progresso; o mesmo conhecimento sócio musicológico que nos permite saber o contexto em que a *Suíte* foi composta e as correntes interpretativas nas quais ela se inseria, nos permite olhar criticamente para este contexto e estas correntes.

Em todo o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928)<sup>66</sup>, Mário de Andrade advoga em defesa do uso da entoação e do timbre encontrados no populário para a música de concerto, dizendo que “o anasalado emoliente, o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo” e que “essa timbração anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, é climática de certo, é fisiológica” (MATOS, 2001); outra preocupação do autor em relação ao canto estava na clareza da dicção e na simplicidade da interpretação (HERR, 2008).

A sua busca pela definição do que seria o “cantar brasileiro” é traduzida em termos como “ginga”, “cor local”, timbração “natural e climática”, termos que são frequentemente encontrados em textos de cunho nacionalista, mas que no meu entender são vagos. As descrições das qualidades vocais que seriam “genuinamente brasileiras”<sup>67</sup> acachapam a heterogeneidade das vozes e dos timbres sob termos genéricos cuja intenção primeira é a de determinar e normatizar a sonoridade da “voz brasileira” – ou seja, criar uma entidade abstrata, tão abstrata quanto a própria ideia de nação.

Mesmo a ênfase na clareza da dicção me parece despropositada, pelo menos para a prática contemporânea do canto. Explico: o cantor lida com texto musical e verbal. Logo, um dos seus (nossos) objetivos principais é justamente a clareza da dicção. Inclusive, ajustes como as modificações vocálicas são feitos para que o texto em questão seja bem compreendido pelo público dentro do modo de emissão do canto lírico. Para o canto lírico, texto e música têm que ser um casamento bem sucedido, para que eles possam somar significados.

O conteúdo dos excertos selecionados por HERR (2008) que mostram a preocupação de Mário de Andrade com a clareza da dicção contêm uma oposição frequente ao estilo

65 Desde o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), com suas adjetivações sobre o que seria o timbre nacional, até a realização do Primeiro Congresso de Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo em 1937 e viabilizado por Mário de Andrade.

66 MATOS, Cláudia Neiva de. *Ensaio sobre a música brasileira, de Mário de Andrade*. 2001. Comentário e hipertextos: Cláudia Neiva de Matos. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/index.htm>. Acesso em: 09 jun. 2020.

67 HERR (2008) cataloga para as vozes femininas os termos “tenra, serena, suave, doce, carícia, tenuidade, sensualidade perfeitamente feminina” e para as vozes masculinas os termos “masculinidade vocal, forte cor baritonada, serenamente forte, carícia musculosa”.

belcantista. Eu enxergo nesta oposição duas questões para reflexão: 1) o quanto a própria ideia de oposição faz parte do arcabouço do pensamento nacionalista (o Eu em oposição ao Outro), sendo uma ferramenta de diferenciação por comparação; 2) se existiria uma generalização do estilo belcantista como um estilo de puro virtuosismo vocal e de despreocupação com texto.

O conhecimento acerca da produção vocal evoluiu muito e concerne uma produção vocal eficaz mais do que uma produção vocal “natural e climática”. Eu acredito que o importante na abordagem de um repertório que se insere nas discussões nacionalistas seja compreender os mecanismos artísticos aos quais aquela “nação” se associou e através dos quais escolheu ser representada. Desvendar estes mecanismos foi o objetivo das análises do capítulo 3, que mostraram como as alturas, as onomatopeias, o ritmo e as texturas se misturam para construir uma paisagem sonora brasileira; aos intérpretes fica a missão de dar vida a esta paisagem através da técnica, construindo o som e os timbres – o tipo de emissão é uma consequência deste processo, e não seu ponto de partida.

Abordar com discernimento escritos emblemáticos como o *Ensaio* é aconselhável; a leitura imparcial nos permite apontar as incompatibilidades com o momento presente e acolher as reflexões que possam contribuir para o entendimento das peças compostas sob sua influência ou na mesma época em que suas reflexões foram gestadas. Quando Mário de Andrade comenta as características de instrumentação e forma da música popular e como estas poderiam ser exploradas pela música de concerto moderna, ele nos dá elementos interessantes para a construção da interpretação da *Sertaneja*, utilizando-a inclusive como exemplo.

Em termos de instrumentação, ele destaca que “é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental” (MATOS, 2001). As referências populares citadas por ele que interessam para a *Sertaneja* vieram do som tosco e rachado que ouvira nos conjuntos musicais do interior, devido à precariedade da construção dos instrumentos, e da tendência a uma entoação com portamentos arrastados na voz, presente entre os cantadores do nordeste. Encontramos estas duas características na *Sertaneja*, na qual a escrita para o violino pede um resultado sonoro ruidoso e rasgado e na escrita para a voz aparecem diversas indicações de portamento que incidem principalmente na figuração de apojetura acentuada ligada a notas longas.

Mais adiante Mário de Andrade comenta “a riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, com puro valor sonoro” (MATOS, 2001) e faz uma referência direta à *Sertaneja*, dizendo que

Ainda aqui o exemplo de Villa-Lobos é primordial. Se aproveitando do cacofonismo aparente das falas ameríndias e africanas e se inspirando nas

emboladas ele trata instrumentalmente a voz com uma originalidade e eficácia que não encontra exemplo na música universal ("Sertaneja", "Noneto", "Rasga Coração" eds. cites) (MATOS, 2001, p. 19)

Este tratamento instrumental da voz como “puro valor sonoro” somado à predileção de Mário de Andrade por uma forma declamatória de cantar me remete diretamente à técnica do *Sprechgesang* explorada pela vanguarda musical europeia do início do século XX e empregada no ciclo de canções *Pierrot Lunaire*, por exemplo. Martha Herr (2008) destaca que quando Mário de Andrade se reportava positivamente a uma interpretação de canção de câmara brasileira ele elogiava o caráter declamatório da interpretação<sup>68</sup>. O curioso é que Mário defendia esta abordagem por acreditar que ela era a que mais aproximava o canto lírico do canto popular, sem fazer referência à ou mostrar conhecer a técnica do *Sprechgesang*.

No que concerne à forma, Mário de Andrade aponta no *Ensaio* os seguintes processos presentes na música popular e de interesse para a música de concerto: peças curtas em dois movimentos sem a repetição do primeiro; a “obsessão pela binaridade”; rítmica e movimentos variados; o gosto pela melodia descendente e a ciclicidade das melodias (que ele nomeia de “melodia infinita”); o “caráter foguete, serelepe que não tem parada” das frases, geralmente construídas em “progressões com uma esperteza adorável”; o uso frequente do salto melódico de terça e dos sons rebatidos; o grande número de variações; os processos polifônicos encontrados nos “contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças” (MATOS, 2001). Todas estas características estão presentes na *Suíte* e especialmente no movimento *Sertaneja*.

Para mim, as discussões sobre o nacional brasileiro na arte, marcadamente influenciadas pelo modernismo paulista e pelo pensamento de Mário de Andrade, foram importantes por acionarem, talvez pela primeira vez, reflexões em torno da autenticidade e da busca por um lugar de fala das artes brasileiras no cenário mundial. Entretanto, é importante não perder de vista que o produto destas reflexões corresponde àquela época, àquele momento no qual predominava a mentalidade nacionalista que geralmente formata, define e impõe um todo abstrato sobre o indivíduo idiossincrático. Ao fim ao cabo, a arte e a música não têm nada a ver com fórmulas prontas – e datadas – do que é ser brasileiro, japonês, mexicano, russo, marroquino etc.

68 Mário de Andrade elogiava Elsie Houston (1902-1943) por ser uma “declamadora que cantava”, que “vocalizava verbalmente”.

Sendo assim, eu gostaria de reforçar a importância dos intérpretes definirem para si mesmos quais as suas concepções acerca da peça, terem certeza e clareza de suas escolhas interpretativas e estéticas, terem uma concepção estética bastante consciente da obra; entenderem como análise e estudo da interpretação se fundem e não prescindem da autenticidade de cada intérprete – seres humanos únicos e insubstituíveis.

Refletir sobre o som que a música gera, acima de tudo. Refletir sobre a mensagem que a música propaga, acima de todos.

## 5 QUERO SER... SERTANEJA? (OU À GUIA DE CONCLUSÃO)

Até este ponto da dissertação, falar sobre a *Sertaneja* significou olhá-la através de lentes de microscópio, ainda que as perspectivas do olhar tenham sido diferentes. Conceituamos a trajetória artística de seu compositor nas primeiras duas décadas do século XX e localizamos a *Suíte para canto e violino* no escopo de sua obra; analisamos a estrutura da *Sertaneja* visando compreender sua estrutura de significação; e analisamos através da minha experiência enquanto intérprete da peça. Nestas três perspectivas, a *Sertaneja* foi olhada bem de perto; neste último capítulo eu proponho trocarmos gradativamente as lentes através das quais a olhamos e passarmos do microscópio ao telescópio.

Depois de escrutinar a *Sertaneja* na busca por respostas aos meus questionamentos de pesquisa, chego num momento onde este escrutínio rebate as minhas questões com novas perguntas. As reflexões desencadeadas por elas estão aqui organizadas em três itens nos quais as perspectivas vão se ampliando e se aproximando da contemporaneidade.

Partirei da provocação colocada pela pergunta-título deste capítulo para discutir em que medida cabe falar em inovação e tradição musicais, em modernidade e nacionalismo, na *Sertaneja*; em seguida, a discussão caminha em direção ao conceito de *sertão* de Júlia Rebouças (2019), através do qual refletiremos mais detidamente sobre o universo imagético e sonoro que as palavras “sertão” e “sertaneja” evocam, como ele acontece na *Sertaneja* e quais outros caminhos ele pode acionar e indicar; finalizarei apresentando o meu entendimento de como as discussões sobre nacionalismo, identidade cultural, paisagem natural e patrimônio sonoro ativados pelo estudo da *Sertaneja* chegam à contemporaneidade sociopolítico-ambiental brasileira.

### 5.1 SERTANEJA: MÚSICA MODERNA E NACIONAL?

Após compreender como a trajetória musical de Villa-Lobos urde diferentes perspectivas de modernismo e nacionalismo, e após analisar a *Sertaneja* visando entender a aplicação dos processos composicionais próprios a Villa-Lobos, argumentar sobre modernidade *versus* nacionalismo nesta obra revela um raciocínio desatualizado. Se ao longo do Capítulo 2 mostramos como Villa-Lobos criou um entendimento particular do que seria a sonoridade do Brasil (um Brasil também *imaginado* por ele) e se no Capítulo 3 enfatizamos que seus recursos para a criação de um ambiente sonoro brasileiro parte de suas experiências musicais transversais, não faz sentido pensar em antagonismos como “moderno *versus* nacional” ou



“tradição *versus* inovação”<sup>69</sup>; questionar se a *Sertaneja* é “moderna e/ou nacional” deve ceder lugar à reflexão de como são o *sertão* e o *sertanejo* musicalmente imaginados por Villa-Lobos.

As abordagens mais recentes da obra e do legado villalobianos buscam compreender como o seu estilo individual criou e conformou o que seria a sonoridade musical brasileira. Esta perspectiva nos leva a honrar a sua obra e a reconhecê-la enquanto fruto de um trabalho sensível, sim, mas não menos intelectual. A precisão da fala de Paulo de Tarso Salles em entrevista a Carlos Haag (2012) sobre este assunto vale a citação:

“Também é preciso mostrar para as pessoas que as qualidades de certas obras de Villa não são resultado de mero casuísmo, mas de trabalho de composição sintonizado com as grandes questões musicais da época e que o suposto ‘caos’ de sua música não é fruto de ‘ingenuidade’ ou falta de técnica, mas uma feitura intencional que exigiu uma carga pesada de trabalho e estudo. Negou-se à sua obra uma densidade intelectual: para os estrangeiros, era apenas um produto caótico, fruto do acaso, como tudo que aconteceria no Brasil”, observa. Daí, avalia Salles, negar-se a ele e à sua obra o mesmo estudo respeitoso dado a Stravinsky e Bartók, com quem a sua produção dialoga. “Um desdobramento inesperado de sua estratégia em se transformar em símbolo nacional e exótico, que acabou estigmatizando a sua música. Afinal, na sua época, não havia uma musicologia local capaz de dar conta do que ele fazia e tudo se reduziu ao nacionalismo. Ele sofreu com a falta de debates e com a mitologia que ele construiu e que construíram ao seu redor” (HAAG, 2012, p. 88).

Salles incrementa esta discussão dizendo que

“Ele criou música em que se ouvem fisicamente o som, a temperatura da paisagem sonora brasileira e sua imagética. Afinal, era um brasileiro. O mais importante, porém, para entender suas composições é a sua autonomia. Ele teve formação musical, mas nunca foi obrigado a se ligar a uma ‘escola’ musical, não precisando dar satisfações sobre seus processos composicionais. Assim, suas escolhas estéticas se baseavam apenas na sua visão, o que faz dele um fundador de um modo de compor baseado no ‘eu escuto e faço’, que será visto como caos e barbarismo”, avalia [Paulo de Tarso] Salles (HAAG, 2012, p. 89).

Sendo assim, como são o *sertão* e o *sertanejo* imaginados por Villa-Lobos no terceiro movimento da *Suíte para canto e violino*? A partir das discussões dos capítulos anteriores podemos concluir que o seu ambiente sertanejo resulta da escuta ativa das *alteridades musicais* brasileiras e europeias. Atribuindo significados sensórios diferentes para os intervalos de terça e do trítone, com o uso extensivo de onomatopéias musicais e trabalhando camadas texturais que se sobrepõem, justapõem, conversam ou se distanciam, Villa-Lobos construiu um ambiente sonoro sertanejo onde convivem o quente e o frio, o duro, o áspero, o rachado e o metálico, o mistério, a violência, a alegria e a leveza, o labor e a dança.

69 “Uma escuta meramente nacionalista de sua obra é restritiva e ligada a um contexto social e histórico que não é mais o nosso. É preciso desconstruir o elo entre a música de Villa e a edificação de um Estado-nação em favor de uma análise propriamente musical”, afirma o sociólogo Leopoldo Waizbort, professor titular do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo (USP)” (HAAG, 2012, p. 87).

É interessante observar que boa parte do que Mário de Andrade elege em seu *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928<sup>70</sup> como sendo característicos da nossa música folclórica está presente na *Sertaneja*, porém numa roupagem que nos permite aproximar estas mesmas características tradicionais do fazer musical de vanguarda e da música popular urbana carioca das duas primeiras décadas do século XX mais do que a uma defesa nacional-folclorista da música, tal como pretendia Mário de Andrade. Se o escritor diz que “do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples, mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência” (MATOS, 2011), Villa-Lobos cria o nacional baseado no

fato de ele ser brasileiro, de ter convivido com músicos populares e ter uma impressionante segurança de criar, fugindo ao destino de boa parte de seus contemporâneos, sufocados por escolas e por modelos estrangeiros, ainda que não se possa negar sua capacidade de “deglutir” o que se produzia de moderno na Europa. “Mas o elemento nacional não era o que mais o interessava”, diz [Paulo de Tarso] Salles. O que acabou fazendo de Villa um “messias nacionalista” imperfeito que não agradou a nacionalistas como Mário de Andrade, para quem a pesquisa do folclore como fonte de reflexão temática era essencial para a criação de uma música nacional que, num segundo momento, seria universalizada pela sua difusão global. Para o autor de Macunaíma, porém, o exotismo era um “pecado” imperdoável, pois destruía a singularidade da nação brasileira. Assim, após ter chamado Villa de “Homero brasileiro”, Mário afastou-se dele, celebrando Camargo Guarnieri como o verdadeiro músico nacional (HAAG, 2012, p. 89).

Estão elencados a seguir alguns dos amálgamas musicais que fazem da *Sertaneja* a imagem sonora de um sertão rico, diverso e *exoticamente nacional*:

1. Ciclicidade: o que Mário de Andrade chama de “melodia infinita”, Vincent d’Indy descreve como “forma cíclica” no seu *Cours de composition musicale*, ao qual Villa-Lobos teve acesso através de Godofredo Leão Veloso. Na *Sertaneja* a ciclicidade aparece nas seções 1, 3, 5 e 1’, com a apresentação, variação e reapresentação dos temas de cada seção;
2. Peças curtas: Mário nota o emprego frequente de peças curtas na música popular; na Europa, onde a prática musical de vanguarda busca se opor às obras de grande envergadura dos períodos Clássico e Romântico, é crescente o gosto por peças curtas, a exemplo das peças de Érik Satie, difundidas no Rio de Janeiro pelo Círculo Veloso-Guerra. Outras questões que contribuem para o gosto da vanguarda musical europeia por peças curtas são uma maior valorização da música de câmara, como foi colocado no capítulo 2, item 2.2, a prática musical

70 MATOS, Cláudia Neiva de. *Ensaio sobre a música brasileira, de Mário de Andrade*. 2001. Comentário e hipertextos: Cláudia Neiva de Matos. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/index.htm>. Acesso em: 09 jun. 2020.

episódica dos cabarés e dos cafés, e, no caso do Atonalismo Livre, a própria abordagem composicional que restringia o tamanho das peças;

3. Dança e a valorização da rítmica: se Mário de Andrade fala sobre a “obsessão brasileira da binaridade” e sobre o “jeito fantasista de ritmar” do brasileiro que “fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e, sobretudo um elemento de expressão racial”<sup>71</sup>, encontramos n’*O Pássaro de Fogo* (1910) e na *Sagração da Primavera* (1913) de Igor Stravinsky igual importância dada ao ritmo, além do uso do procedimento rítmico de acentuação irregular, também presente na *Sertaneja* (ver Capítulo 3, item 3.4.1);
4. Melodia descendente: Mário observa a afeição da melódica folclórica brasileira pela melodia descendente. A melódica descendente pode significar uma aproximação à música folclórica na *Sertaneja*, mas ela também se conforma em um recurso onomatopaico, notadamente na representação do aboio, e como uma estratégia de construção textural na caracterização do tema e nas recessões texturais de cadência interna (ver Capítulo 3, itens 3.3 e 3.4.2);
5. Onomatopeias musicais: o recurso da onomatopeia musical, que passa a ser incorporado como um fator estruturante das obras a partir do século XX (CASTELÕES, 2007), conecta a *Sertaneja* à prática musical de vanguarda e é parte fundamental na construção do ambiente sonoro sertanejo neste movimento, através das referências ao aboio, aos cantos de trabalho e à sonoridade ruidosa dos instrumentos caipiras;
6. Contracantos e variações temáticas: a relação polifônica entre as melodias e o uso de variações temáticas podem ser tidas como características “tradicionais” da música de concerto. Entretanto, o uso de contracanto e variações temáticas estava presente na prática musical dos chorões, dos seresteiros e dos modinheiros, dos quais Villa-Lobos era próximo. Assim, a inspiração de Villa-Lobos pode ter vindo tanto do conhecimento da tradição da música erudita ocidental quanto da sua proximidade com o fazer musical dos músicos populares cariocas;
7. Uso de diversas escalas: Mário de Andrade defende a exploração da riqueza de modos encontrados na música folclórica (modo hipofrígio, escala hexacordal e escalas com ausência de sensível) em contraposição à “obsessão do tonal

71 Expressões extraídas do artigo de MATOS, 2001, pp. 19 e 9, respectivamente.

moderno”<sup>72</sup>. Entretanto, a busca por novas maneiras de organizar os sons e a relação entre eles é uma prática fundamental no pensamento da música de vanguarda do início do século XX, que colheu referências na música tradicional de seus países, na música de outros países e na música de outros períodos da história musical europeia. No Capítulo 2 mostramos como a valorização da alteridade musical pela música de vanguarda europeia foi importante para o processo de flexibilização da fronteira entre música de concerto e música popular urbana no Rio de Janeiro; no Capítulo 3, item 3.1, vimos que estão presentes na *Sertaneja* as escalas cromática, diatônica, de tons inteiros, pentatônica, e escalas híbridas nas quais temos coleções de 8 a 12 sons. De fato, a organização dos sons e da condução harmônica na *Sertaneja* é um signo rico porque carregado de ambiguidades: o seu encadeamento cêntrico DÓ-MI-LÁ-RÉ forma um tetracorde subconjunto da escala pentatônica, escala esta comum à prática musical tradicional de várias culturas e explorada por compositores europeus modernos; o emprego de uma cadência conclusiva modal (v → i) pode ser entendido como de influência folclórica e de vanguarda; o uso do acorde G7(b5) na passagem da SS1B para a SS1A (retomada do tema) pode ser encarado como uma maneira tonal (tradicional erudita) de redirecionamento do centro/harmonia para DÓ mas também pode denotar um debussismo, uma vez que este acorde vem da escala de tons inteiros (WT1);

8. A exploração do intervalo de 3<sup>a</sup>: no Capítulo 3 defendemos que a estruturação do tema melódico da *Sertaneja* em terças paralelas é uma referência direta à música tradicional/folclórica brasileira. Mário de Andrade observa o uso ostensivo das terças na melódica tradicional, se referindo a ela através da expressão “mania de organizar em terças”<sup>73</sup>. Este intervalo estrutura não só a melodia do tema, mas é também o primeiro intervalo melódico do movimento (SOL-MI, 3<sup>a</sup> menor descendente) e o intervalo existente entre os acordes inicial e final (C-Am, 3<sup>a</sup> menor descendente). Se associamos o intervalo de terça à tradição, o que dizer do intervalo de terça *descendente* (ver item 4)? Entretanto, em alguns momentos, notadamente na seção 4, existe uma ambiguidade entre o intervalo de terça maior e menor dentro dos acordes que pode apontar para a

72 Expressão extraída do artigo de MATOS, 2001, p. 12.

73 Expressão extraída do artigo de MATOS, 2001, p. 13.

compreensão moderna de que tríades e tricordes podem ser combinados sem preocupação com a hierarquia entre os sons (STRAUS, 2000); Béla Bartók foi um compositor que explorou este tipo de ambiguidade ao usar acordes com ambas as terças em suas composições.

## 5.2 SERTÃO

Se no item anterior vimos como Villa-Lobos colocou em sons a sua concepção do que era o sertanejo, o questionamento agora se expande para a seguinte pergunta: afinal, o que é *sertão*?

*Sertão* é palavra de origem desconhecida. Na língua portuguesa, há registros de sua existência desde o século XV. Quando aqui aportaram, os colonizadores já trouxeram consigo o termo, usando-o para designar o território vasto e interior, que não podia ser percebido da costa. Desde então, a esse vocábulo atribuem-se diversos sentidos, sem nunca ser fixado numa ideia pacificada. É constituído, inclusive, por oposições: pode referir-se à floresta e ao descampado, ao lugar deserto e também ao povoado, àquilo que é próximo e ermo. Qualifica o visível e o desconhecido, trata da aridez e da fertilidade, do inculto e do cultivado.

Ainda que tenha chegado ao Brasil na caravela, *sertão* não cessa de se insurgir contra o colonialismo e de escapar de seus desígnios. Mantém sua potência de invenção, não se rende aos monopólios dos saberes patriarcais, exige novos pactos sociais, desierarquiza sua relação com a natureza, reverencia o mistério, festeja. *Sertão* é, antes e depois de tudo, experimentação e resistência, qualidades fundamentais para viver a arte e que nos trazem a este 36º Panorama da Arte Brasileira (REBOUÇAS, 2019)<sup>74</sup>.

No excerto acima, a curadora Júlia Rebouças coloca o quanto o termo *sertão* é escorregadio, pois ao acolher opostos ele escapa de determinismos ou de quaisquer tentativas de definição. O *sertão* proposto por Júlia sinaliza um modo de pensar e agir baseados na experimentação e na resistência e é, sobretudo, uma condição daquilo que nunca se deixa confinar.

Neste sentido, podemos dizer que a trajetória musical de Villa-Lobos nas duas primeiras décadas do século XX foi uma trajetória-*sertão* repleta de experimentações musicais, nas quais ele soube agenciar influências musicais distintas sem se enquadrar definitivamente em nenhuma delas, “exigindo novos pactos sociais”. Como dito ao longo dos capítulos anteriores, as composições villalobianas desse período, e em especial as da década de 1920, apresentam uma síntese da influência dos modernismos carioca e paulista, da vanguarda europeia e da música popular urbana carioca, haja vista as *Danças características africanas* (1916), o *Uirapuru* e o

74 Excerto do texto de apresentação do 36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão (2019). Disponível em: < <https://mam.org.br/exposicao/36o-panorama-da-arte-brasileira-sertao/>>.

*Amazonas* (ambos de 1917), o *Quarteto simbólico* (1921), os *Choros* (1920-1929), o *Noneto*, o *Poema da criança e sua mamã* e a própria *Suíte para canto e violino* (todos os três de 1923).

Se a *Suíte para canto e violino* integra as composições do período *sertão* de Villa-Lobos, como a *Sertaneja* corrobora com ou se opõe a este conceito de *sertão*? Ela corrobora com ele na medida em que acolhe opostos, como por exemplo a violência presente nos versos “espingarda pá, faca de ponta tá” e a festividade expressa na dançabilidade ou ainda a dissonância do trítone e a consonância das terças; seu caráter fugidio está na ambiguidade dos acordes, na abundância que ela expressa pela profusão dos sons e na sobreposição de camadas texturais, características que se contrapõem à imagem de um sertão rude, seco e flagelado.

Se no início do século XX o *sertão* seria a oposição que qualificaria o Brasil moderno, Júlia constata que ao longo deste mesmo século o termo abrangeria uma vasta gama de definições e imaginários.

No Brasil que pleiteava sua modernização, no início do século XX, *sertão* passou a referir-se, sobretudo, à região do Nordeste de clima semiárido, ilustrada por sua vegetação de caatinga, em oposição ao litoral. Nesse momento, reforça-se o projeto de um lugar seco, primitivo, rude, propagandeando um outro na iminência do flagelo. Forja-se, dessa maneira, uma condição de submissão que justificaria políticas assistencialistas, mas sobretudo a atualização de medidas de exploração. Suas imagens estão presentes por toda a cultura brasileira, ainda que nenhuma delas dê conta de tudo o que pode significar (REBOUÇAS, 2019)<sup>75, 76</sup>.

Em que medida este sertão imaginado e idealizado no Brasil do início do século XX responde a um projeto nacionalista que ao *definir* o sertão incita sua rebeldia inerente? Carlos Ernest Dias (2017) argumenta que no processo de construção da identidade nacional brasileira houve uma tensão entre o rural e o urbano que preteriu este àquele, uma vez que o ambiente urbano brasileiro exacerbava as tensões sociais e econômicas decorrentes do passado colonial e escravocrata, enquanto o ambiente rural fora compreendido como o lócus imutável, guardião da tradição. Nesta concepção, os sons e ruídos da cidade e da música popular urbana são silenciados em detrimento da noção de imutabilidade, de proximidade com a natureza e de preservação dos costumes que o rural carregava; o antigo, o distante e o popular são todos igualados sob a nomenclatura de "sertanejo" e o camponês se transforma no “povo brasileiro” por excelência (DIAS, 2017).

75 Idem.

76 Estas variadas ideias estão presentes n' *A Sertaneja* (1869) de Brasília Itiberê da Cunha (considerada por alguns autores a obra erudita brasileira que inaugura o processo de busca da identidade nacional na música), n' *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, nos relatos e fonogramas da expedição científica Rondon-Roosevelt (1913-1914), n' *A Caipirinha* (1923) de Tarsila do Amaral, no *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1926/1929) de Cícero Dias, no pensamento de Gilberto Freire, na literatura regionalista da década de 1930, na tela *Retirantes* (1944) de Cândido Portinari, na literatura de Guimarães Rosa e Jorge Amado, na poesia de João Cabral de Melo Neto, na fascinação plástica do Cinema Novo pela paisagem e ambiente sertanejos, no Movimento Armorial de Ariano Suassuna (1970), na música de Luiz Gonzaga, nas *Três peças nordestinas* (1972) de Clóvis Pereira... a lista é não-exaustiva.

A eleição do camponês como o povo brasileiro por excelência e do sertanejo para designar a tradição fez-se necessária uma vez que o passado colonial, extrativista e escravocrata e o cruzamento de etnias com origens culturais diversas dificultou o estabelecimento de uma unidade nacional por parâmetros populares e/ou folclóricos no Brasil. Também não havia aqui uma “cultura tradicional” reconhecida à qual os gestores da “Nação” brasileira pudessem se referenciar – a cultura dos índios, tendo sido dizimada junto com o genocídio indígena, não impactou a alta sociedade brasileira (DIAS, 2017).

Desta forma,

É, portanto, no contexto de manifestações das classes populares pobres e analfabetas que alguns de nossos intelectuais vão procurar pelos sentidos da nação, a serem traduzidos para uma música nacional. Tal atitude se desdobrará, paradoxalmente, na associação entre componentes moderno-letrados e folclórico-orais para compor o que seria uma linguagem musical 'modernista' brasileira (DIAS, 2017, p.36).

A *Sertaneja* carrega consigo a tensão entre o rural e o urbano, uma vez que o sertão imaginado por Villa-Lobos, ainda que acione a paisagem desse sertão “primitivo e rude”, tem como referência sonora a linguagem da música popular urbana carioca. Ao comentar as onomatopeias musicais presentes neste movimento no capítulo 3, mostramos que o texto da seção 5 é inspirado na embolada *A Espingarda* composta por Jararaca e gravada pelo mesmo no Rio de Janeiro em 1922, por intermédio do grupo de choro Oito Batutas. Se considerarmos a escassez de registros referentes às viagens que Villa-Lobos teria feito pelo Brasil ao longo da década de 1910, podemos dizer que o contato de Villa-Lobos com o sertanejo (aqui enquanto um sinônimo de nordestino) fora mediado por sua experiência urbana.

Ou seja, Villa-Lobos usa da ideia do sertanejo conformada pela identidade nacional brasileira mas a explora e expressa dentro de uma perspectiva singular porque ancorada nas suas experiências sonoras mais íntimas. Sendo assim,

Contrariando determinismos, e sob a luz de uma certa produção de arte do Brasil, *Sertão* [e o sertão de Villa-Lobos na *Sertaneja*] é modo de pensar e de agir. Termo evocativo, traz consigo afetos transformadores, formas políticas, ideais de criação, memórias de luta, rituais de cura, ficções de futuro. Esta arte-*sertão* que aqui se apresenta está no deslizar das linguagens. Mais que um lugar, essa condição sertão é a travessia. Espalha-se Brasil afora, está no manejo do roçado, supera-se na viela da favela, desce pelo leito do rio, está escrita nos muros da cidade e presente na terra retomada. Manifesta-se nos encontros e nos conflitos.

[...] Se *sertão* está no limite do que se pode apreender, por definição, a ideia de panorama é complementar na forma de sua contradição. A importância de juntar essas instâncias e acolher essas oposições, no entanto, se dá pela necessidade cada dia mais atual de defender existências não hegemônicas e de compartilhar outros modos de vida. Enquanto a arte puder afirmar sua

condição *sertão*, vai ter sempre luta, vai haver sempre a diferença, vai existir sempre o novo (REBOUÇAS, 2019)<sup>77</sup>.

Se *sertão* é a travessia e age como uma cura coletiva de feridas históricas, qual (ou quais) ação (ações) “cicatrizante(s)” a *Sertaneja* pode indicar para o Brasil atual?

### 5.3 1923 – 2023

Em três anos a *Suíte para canto e violino* será uma peça centenária. De que maneira esta senhora, nascida da criatividade de um brasileiro recém-chegado à Paris *des années folles*, dialoga com a contemporaneidade? Após todo o caminho trilhado nesta dissertação, principalmente neste último capítulo, e diante do contexto político que nós brasileiros vivemos atualmente, acredito que a *Sertaneja* mostra o quanto se faz necessário discutir sobre nacionalismo e pertencimento, sobre a identidade cultural brasileira e sobre o nosso patrimônio musical e sonoro.

A identidade cultural brasileira é frágil porque baseada em discursos de miscigenação construídos sobre feridas sociais e culturais profundas e mal cicatrizadas. O processo de eleição dos mitos, imaginários e sons que constituiriam a Nação brasileira defendia o encontro das três raças mas não as reconhecia e nem dignificava suas culturas e suas sabedorias de fato. Dias (2017) coloca isto muito bem quando diz que “a unidade nacional conquistada pela força, pela guerra, pela violência ou pela colonização simbólica não pode ser plenamente justificável, na medida em que destrói características inerentes a cada povo, destruindo sua sensibilidade e seus meios de expressão” (DIAS, 2017, p. 164).

Eu me questiono o quanto a aplicação do conceito de Nação no Brasil está diretamente ligada ao flerte recorrente da política brasileira com regimes autoritários<sup>78</sup>, com uma recorrente associação a modelos econômicos e de vida importados<sup>79</sup>, e com a manipulação das pautas

77 Excerto do texto de apresentação do 36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão (2019). Disponível em: <<https://mam.org.br/exposicao/36o-panorama-da-arte-brasileira-sertao/>>.

78 Regimes monárquico e imperial (1500-1899), Era Vargas (1930-1945), Ditadura Militar (1964-1985). Dos 520 anos de Brasil, 435 foram sob regimes totalitários.

79 A colonização do Brasil pelos portugueses inaugura esta prática de importação de modelos (afinal os próprios portugueses eram importados). No Brasil se extraía e se escravizava; para o Brasil importavam-se os gostos franceses (como exemplo a Missão Artística Francesa em 1816 e a Reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro em 1904) e os gostos norte-americanos (a Doutrina Monroe no início do século XX, a política da Boa Vizinhança na Era Vargas, o nacional-desenvolvimentismo dos governos JK (Plano de Metas), da Ditadura Militar e do governo FHC, que geraram um elevado custo de internacionalização da economia brasileira).



ambiental, cultural e social<sup>80</sup>. Ou seja, percebemos na trajetória do país o predomínio da imposição e do totalitarismo em detrimento do diálogo e da pluralidade<sup>81</sup>.

Os ideais de patriotismo, de obediência cívica, de militarização e de veneração dos mitos nacionais perpetuam na história do Brasil ainda que sob diferentes contornos. Em 2018, 55,13% dos brasileiros elegeram para presidente da República um político que fundamentou sua campanha presidencial no lema “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” e que tomou para si a alcunha de “mito”. Com uma estrutura de governo que apresenta o maior número de militares em cargos civis desde a redemocratização do país, o governo de Jair Messias Bolsonaro reitera a prática de uma unidade nacional imposta pela força.

Diante de um Brasil que imprime os animais endêmicos de sua fauna nas cédulas de dinheiro mas vê os ecossistemas pantaneiro e amazônico sendo destruídos pelo fogo; diante de um Brasil que desmantela as estruturas de proteção ambiental e dos povos indígenas como o ICMBio, o INPE e a FUNAI; diante de um Brasil no qual a Cultura ocupa uma secretaria dentro do Ministério do Turismo; diante de um Brasil cujo ex-Secretário de Cultura Ricardo Alvim parafraseia em discurso em rede nacional o Ministro da Propaganda nazista Joseph Goebbels, usando a arte e a cultura para evocar um nacionalismo de um período totalitário de extrema crueldade; diante de um Brasil que perde em 2020 nomes como Aldir Blanc, Flávio Migliaccio e Moraes Moreira sem contar com nenhuma nota oficial da Secretaria de Cultura; diante de um Brasil que desmonta as estruturas de pesquisa das universidades com sucessivos cortes orçamentários para a pasta da educação; diante de um Brasil que em 2020 apresenta recordes de homicídios cometidos pela polícia militar, eu pergunto: qual é o Brasil que está “acima de tudo”? Qual é hoje a “identidade brasileira” para os próprios cidadãos e perante a comunidade internacional? Quem e quais são os mitos do Brasil contemporâneo? Onde estão a fauna e a flora exuberantes, o *sertão* misterioso, os sons desta nação imaginada em beleza e acolhimento?

Imaginar... a imaginação, substantivo feminino, quando posta em função do autoritário e do tirano, esmaece, perde o frescor da criação, da inventividade. A identidade nacional

---

80 De todos os ciclos econômicos extrativistas (do pau-brasil, do ouro, da cana-de-açúcar, do algodão, do café, da borracha), d’“O petróleo é nosso!” de Getúlio Vargas ao “Chega de lendas, vamos faturar!” e o “Aqui vencemos a floresta!” da Ditadura Militar, culminando no aumento alarmante dos focos de incêndio na região amazônica e pantaneira do governo Bolsonaro (2019-); da negação da equidade social para os negros e indígenas; da negação do legado cultural destas etnias bem como do desmonte das estruturas governamentais que as protegem.

81 É no mínimo curioso observar como o descompasso entre a propaganda de uma identidade nacional brasileira *miscigenada, plural, cordial e de natureza exuberante* é contrariada mesmo dentro da simbologia da Nação: os dizeres da bandeira do Brasil, retirados do lema positivista (“Amor por princípio e a Ordem por base; o Progresso por fim”), desconsideram o “Amor por princípio” e mantêm os termos imperativos da “ordem” e do “progresso” (onde esteve o Amor ao longo da história do Brasil?); a letra do Hino Nacional conclama o povo forte, que num brado retumbante proclamou a Independência, exalta a natureza exuberante, mas na prática considerou como “povo” apenas a elite de poder e subestimou a natureza nas vezes em que esta se apresentava como empecilho para o “desenvolvimento”.

brasileira será firme e legítima a partir do momento que a unidade for entendida como o encontro da pluralidade em equidade. Citando novamente DIAS (2017),

Consideramos, portanto, entre outros aspectos, que perceber e sentir as energias que emanam de territórios, povos, do país e de suas culturas é algo que não passa por imposições de valores culturais de forma autoritária, mas sim por estratégias de educação, de cultura e de informação buscando a reflexão, o senso crítico e um sentido humanista em todo esse processo, como disse Guimarães Rosa (DIAS, 2017, p. 170).

Se a cultura é constantemente a invenção do novo, ela é, por definição, uma oposição a todo pensamento reacionário e conservador (REBOUÇAS, 2019). Daí vem a contradição primária dos esforços nacionalistas, que tentou formatar um fazer de natureza mutável como é a cultura. Falar da pluralidade que acontece no nosso país independentemente das estruturas oficiais – dos lundus e modinhas do século XIX ao manejo agroecológico da terra difundido década de 1990 – é falar de uma maneira de (r)existir pautada na recusa de toda e qualquer forma de exploração, de enquadramento e de imposição de discursos, e na retomada do poder de fala e da potência criativa da *alteridade*.

É também reconhecer, respeitar e preservar a nossa memória coletiva e os nossos patrimônios material e natural<sup>82</sup>:

Numa sociedade tão dependente e tão rica, sob esse aspecto [memória musical do país], música é paradoxalmente tratada como um subterfúgio, coisa subentendida: pratica-se uma hierarquização das linguagens, ao reverso, constituindo isso talvez o mais intrigante faz-de-conta da cultura oficial brasileira, essa cultura que ainda não veio a termos com as suas artes. É como se a música, de todos os comportamentos expressivos e tradicionais, fosse aquele que nada pudesse dizer sobre o homem e o social, quando a verdade é o oposto (VEIGA, 1998 apud DIAS, 2017, p. 77)

Assim, eu espero que, mesmo centenária, a *Sertaneja* mantenha acesa a memória de um espírito inventivo, da capacidade de acolher, agregar e amalgamar, de transformar vários em um com respeito, honestidade e amor.

---

82 Incluo aqui o patrimônio natural dada a importância que a natureza assumiu na *estrutura de sentimento* da brasilidade. Carlos Ernest Dias (2017) explora a aplicabilidade deste conceito de Raymond Williams na música brasileira em sua tese de doutorado listada na bibliografia. Eu recorri constantemente ao termo *paisagem* ao falar sobre a *Sertaneja* e frente ao esvaziamento da causa ambiental coordenado pelo atual Ministro do Meio Ambiente Ricardo Salles eu me pergunto: o que será da nossa natureza rica, dos nossos ecossistemas únicos e da nossa fauna e flora? Eles existirão apenas nos sons e letras da música brasileira? Como bem nos lembra Tom Jobim, “o Brasil é o único país do mundo com nome de árvore” e é incompreensível que os brasileiros não tenham entendido o valor da (sua) natureza.

## BIBLIOGRAFIA

- ARCANJO JÚNIOR, Loque. **Os sons de uma nação imaginada**: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos. 2013. 221 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- BERBERT, Álisson Carvalho. Onomatopeias musicais em Flausino Vale: o catálogo de imitações de vozes da natureza e os 26 prelúdios característicos e concertantes para v. -, -, v. -, n. -, p. 1-11, jun. 2018. No prelo.
- BERBERT, Bruna Carolina de Souza *et al.* Edino Krieger e sua escrita para o violino: contexto, estilo, idiomatismo e interpretação de sonâncias (1981). **Opus**, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 531-559, set. 2019.
- BERRY, Wallace. Texture. In: BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. Nova Iorque: Dover Publications, Inc., 1987. Cap. 3. p. 184-256.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). **Usos & Abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Fgv, 2006. Cap. 13. p. 183-191.
- BOURDIEU, Pierre. Estruturas, habitus, práticas. In: BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. Cap. 3. p. 86-107.
- BRASIL, Caetano. AULA 1 | Choro: História e Evolução. Roteiro: Caetano Brasil. Juiz de Fora: Caetano Brasil, 2020. (23 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/imvy4BdgVWg>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- BRASIL, Caetano. AULA 2 | Choro: História e Evolução. Juiz de Fora: Caetano Brasil, 2020. (24 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/3x05srQX4mE>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- BRASIL, Caetano. AULA 3 | Choro: História e Evolução. Juiz de Fora: Caetano Brasil, 2020. Son., color. Disponível em: <https://youtu.be/JyFeBnc2WHo>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- CASTELÕES, Luiz Eduardo. A Catalogue of Music Onomatopoeia. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Zagreb, v. 40, n. 2, p. 299-374, dez. 2009.
- \_\_\_\_\_. **Centricidade**. Juiz de Fora: Notas de Aula, 2018. P&B.
- \_\_\_\_\_. Musical onomatopoeia. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 1, n. 3, p. 111-134, jul. 2007.
- DIAS, Carlos Ernest. **Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo**: trilhas de uma moderna brasilidade musical. 2017. 280 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-APCNK6>. Acesso em: 03 maio 2020.
- DUMOUCHELLE, Tiffany Anne. **A variable approach to interpreting the Sprechstimme of Pierrot Lunaire**. 2015. 45 f. Tese (Doutorado) - Curso de Musical Arts, University Of California, San Diego, 2015. Disponível em: <https://escholarship.org/content/qt9ws0j65n/qt9ws0j65n.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2020.

FRESCA, Camila. Villa-Lobos entre a semana de Arte Moderna e Paris: nasce um compositor brasileiro? Sorocaba: Mda International, 2020. (1h43'53"), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/6SXyJThiDDI>. Acesso em: 20 jul. 2020.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Fgv, 2003b. 268 p.

\_\_\_\_\_. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, [S.L.], v. 9, n. 1, p. 81-108, abr. 2003<sup>a</sup>. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-93132003000100005>. Acesso em: 22 fev. 2018.

HAAG, Carlos. O homem que precisou inventar um Brasil: pesquisas contestam visão da obra de Villa-Lobos como mero nacionalismo exótico. **Revista Pesquisa Fapesp**, São Paulo, v. 193, n. 1, p. 87-89, mar. 2012. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-homem-que-precisou-inventar-um-brasil/>. Acesso em: 20 set. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Dp&a, 2005.

HERR, Martha. Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswald de Souza. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 27-37, maio 2008. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/3933>. Acesso em: 09 jun. 2020.

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

MAMMI, Lorenzo. **Uma gramática do caos: notas sobre Villa-Lobos**. 2016. Trechos do primeiro texto publicado pelo autor no Brasil, no número 19 da revista Novos Estudos Cebrap, em 1987. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=45>. Acesso em: 25 fev. 2019.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

\_\_\_\_\_. **Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1983.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Ensaio sobre a música brasileira, de Mário de Andrade**. 2001. Comentário e hipertextos: Cláudia Neiva de Matos. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/index.htm>. Acesso em: 09 jun. 2020.

MAZZEU, Renato Brasil. **Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira**. 2002. 253 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2002.

MCDAVIT, Carol. **Vozes das Américas: encontro das culturas europeia, africana e indígena nas canções de câmara de Heitor Villa-Lobos e Aaron Copland**. Curitiba: Prismas, 2016.

MESTRINHO, Malu. **Música de câmara brasileira contemporânea: a voz em formações sem piano**. 2007. 74 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiânia, Goiânia, 2007.

Música na Cabeça: Villa-Lobos: a invenção da identidade nacional. Parte 1. Entrevistado: Leopoldo Waizbort. São Paulo: Osesp, 2012. Son., P&B. Podcast. Disponível em: <https://podcastosesp.podbean.com/e/palestras-e-entrevistas-villa-lobos-a-invencao-da-identidade-naci>. Acesso em: 09 ago. 2019.

Música na Cabeça: Villa-Lobos: a invenção da identidade nacional. Parte 2. Entrevistado: Leopoldo Waizbort.. São Paulo: Osesp, 2012. Son., P&B. Podcast. Disponível em: [https://www.podbean.com/media/share/pb-98i3y-5a8393?utm\\_campaign=w\\_share\\_ep&utm\\_medium=dlink&utm\\_source=w\\_share](https://www.podbean.com/media/share/pb-98i3y-5a8393?utm_campaign=w_share_ep&utm_medium=dlink&utm_source=w_share). Acesso em: 09 ago. 2019.

Música na Cabeça: Villa-Lobos: a invenção da identidade nacional. Parte 3. Entrevistado: Leopoldo Waizbort. São Paulo: Osesp, 2012. Son., P&B. Podcast. Disponível em: [https://www.podbean.com/media/share/pb-wfscb-5a838e?utm\\_campaign=w\\_share\\_ep&utm\\_medium=dlink&utm\\_source=w\\_share](https://www.podbean.com/media/share/pb-wfscb-5a838e?utm_campaign=w_share_ep&utm_medium=dlink&utm_source=w_share). Acesso em: 09 ago. 2019.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 220-238, 1988.

NEGWER, Manuel. **Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Tradução de Stéfano Paschoal.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.

PAZ, Ermelinda A. **Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito**. 2. ed. São Paulo: Tipografia Musical, 2019.

PICCHI, Achille Guido. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação**. 2010. 358 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2010.

REBOUÇAS, Júlia. Palestra com Júlia Rebouças – Bolsa Pampulha, junho 2019. Belo Horizonte: Canal Jaca, 2019. (82 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/QjOO8n9s5sM>. Acesso em: 10 ago. 2020.

REIS, Célia Maria Domingues da Rocha; SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. A menina e a canção. **Literartes**, São Paulo, v. 1, n. 10, p. 39-57, 25 out. 2019.

RUTLAND, John Paul. **Violin and voice as partners in three early twentieth-century English works for voice and violin**. 2005. 96 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, University Of North Texas, Texas, 2005.

SALLES, Paulo de Tarso. **Observações para Isabella (Salles 2020)**. Online: apontamentos para a Banca de Defesa Online de Isabela B. B. de Andrade, 29 out. 2020. DOCX.

\_\_\_\_\_. **Teoria dos conjuntos: apontamentos**. São Paulo: Notas de Aula, 2016. PDF.

\_\_\_\_\_. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas: Unicamp, 2009.

SILVA, Marcelo Ferreira Gomes Melo e. **Villa-Lobos' Canções Típicas Brasileiras and the creation of the brazilian nationalist style**. 2017. 174 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Jacobs School Of Music, Indiana University, Indiana, 2017.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL HEITOR VILLA-LOBOS, 1., 2009, São Paulo. **Anais Eletrônicos**. São Paulo: Eca-Usp, 2009. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/etam/vilalobos/listaresumos.htm>. Acesso em: 20 mar. 2019.

SIMPÓSIO VILLA-LOBOS: NOVOS DESAFIOS INTERPRETATIVOS, 3., 2017, São Paulo. **Anais Eletrônicos**. São Paulo: Eca-Usp, 2017. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002869075.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2019.

SIMPÓSIO VILLA-LOBOS: PERSPECTIVAS ANALÍTICAS PARA A MÚSICA DE VILLA-LOBOS, 2., 2012, São Paulo. **Anais Eletrônicos**. São Paulo: Eca-Usp, 2012. Disponível em: [http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/Anais\\_do\\_Simposio\\_Villa-Lobos\\_rev\\_2014-libre.pdf](http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/Anais_do_Simposio_Villa-Lobos_rev_2014-libre.pdf). Acesso em: 20 mar. 2019.

STRAUS, Joseph N. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. 2. ed. Rio de Janeiro: Prentice-Hall do Brasil Ltda., 2000. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini.

TONI, Flávia Camargo. A Música na Semana de 22. São Paulo: Café Filosófico Cpfl, 2019. (49 min.), son., color. Disponível em: [https://youtu.be/HyA\\_Y3P0yAM](https://youtu.be/HyA_Y3P0yAM). Acesso em: 20 jul. 2020.

TONI, Flávia Camargo. Lições de harmonia. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 224-232, 6 dez. 2004.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Suíte para Canto e Violino**. Paris: Max Eschig, 1923. Voz e Violino.

WAIZBORT, Leopoldo. **Villa-Lobos: a invenção da identidade nacional**. A Invenção da Identidade Nacional. 2012. Disponível em: <http://osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=25>. Acesso em: 20 jul. 2019.

WAIZBORT, Leopoldo; ZANON, Fábio. **Redescobrimo Villa-Lobos**. 2018. Entrevista concedida a Andrei Reina. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/redescobrimo-villa-lobos-53f01def4f36>. Acesso em: 09 ago. 2019.

ANEXO A - Partitura *Suíte para Canto e Violino.*

*Rosa Brandão*

**H. VILLA-LOBOS**

**SUITE**

pour chant et violon

**I. A MENINA E A CANÇÃO**

*(La Fillette et la Chanson)*

**II. QUÉRO SER ALÉGRE**

*(Je veux être gaie)*

**III. SERTANEJA**

*(La Campagnarde du Brésil)*

En Recueil,

**HML**

**ÉDITIONS MAX ESCHIG**  
48. Rue de Rome, Paris (8<sup>e</sup>)

IMPRIME EN FRANCE

OUVRAGE PROTÉGÉ  
PHOTOCOPIE INTERDITE  
Nouveaux parades  
(Lett. du 11 Mars 1957)  
Construc. des partitions  
(Code Penal, Art. 123)

à A. STAAL

# 1. "A Menina e a Canção"

(LA FILLETTE ET LA CHANSON)

Composto para Vera Janacopulos Staal

Poème de  
Mario de ANDRADE

Musique de  
H. VILLA-LOBOS  
Paris 1923

Un pouco moderato  
Un peu modéré

CHANT

Librement

VIIOLON

Pizz. *f*

Pizz. *ff*

Tra-li - la

- ra - ra... tra - ri - la... tra - ri - la... tra - ri - la...

(M. ♩ = 66)

sonoro e rythmado,  
sonore et rythmé (M. ♩ = 66)

ARCO

A me - ni - na es ga ni -

- ça - da, ma - gri - ça, com a sa - ia vo - e jan - do por ci - ma dos jo -

*ff p*

Copyright 1925 by  
MAX ESCHIG & C<sup>o</sup> Ed<sup>rs</sup>, 48 rue de Rome, Paris

M. E. 1484

Tous droits réservés pour tous pays.  
Toute reproduction même partielle par quelque procédé que ce soit constitue  
une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pen.  
Cette oeuvre est la propriété de l'éditeur et ne fait pas partie du domaine public.  
Toute utilisation doit faire l'objet d'une déclaration à la Société des Auteurs.



2

- e - lhos em nó, Vi - nha me - io dan -

*rf>p*

- san.do, cantan - do ao cre - pus.culo es - cu -

*rf>p*

- ro.

PIZZ. ARCO PIZZ. ARCO

*f* *p*

Ba - ti - a compas.so com a va - ri - nha. na po - ei - ra da cal.

PIZZ. PIZZ.

*f* *p*

ça - da. Tra - ri - la - rá ra... tra - ri - la tra - ri - la...

Animado Animé (M. = 100)

*affrettando* *rf*

tra-ri-la - ra rá... tra - ri - la tra-ri - la...

*a voutade* Mais animado Plus animé (M. 108)  
 De re-pen-te vol - tou-se para a - ne-gra - ve -  
*bem marcado*  
*mf* *ff* *rf > mf*  
 comme la guitare

- lha que vi - nha tro - pe - gan - do a -  
*rf > mf* *rf > mf* *rf >*

- traz, e - norme trou - xa de rou - pa a ca - be -  
*f >* *rf >* *rf >* *rf >*

- ça: "Oué mi da, vó?.." Nã - ao...  
*f* *f* *f* *f*  
*f* *apressando e decrescendo* *pouco a pouco vagaroso*  
*(quasi falando)* *gliss.*

4

*a Tempo*

Tra - ri - la - ra... tra - li - ra - ra... tra - ri -

*ARCO*  
*mf* *f*

*Allargando*  
*ritos.* *mf* *a Tempo*

- lá... Ná - ão tra - ri - la

*Allargando* *a Tempo*

ra... tra - ri - la - ra... tra - ri - la - rá

*Allargando* *Rit.* *Un poco animado*  
*Un peu animé (M. = 88)*

tra - ri - la...

*Allargando* *Rit.* *Un peu animé*

*PIZZ.* *ff* *ARCO* *f* *PIZZ.* *ARCO*

*Cedendo pouco a pouco*

tra - ri - la

*PIZZ.*

à Véra JANACOPULOS

5

# 2. "Quéro ser Alégre"

(JE VEUX ÊTRE GAIE)

Vagaroso e calmo (M. ♩ = 58)

CHANT

VIOLON

*dolorido: rit.*

*gliss.*

*gliss.*

*Rall.*

*p*

*Rit.*

*Rit.*

*f*

*p*

*III*

*rfz*

a Tempo

*com tritese bem selvagem (M. ♩ = 66)*

*gliss.*

*rf* *rf* *rf* *rf* *rf* *rf*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p* *docemente*

a Tempo, não muito andante

(M. ♩ = 69)

*vibrando, sempre a sonoridade*

*Rit.*

*mf*

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Un pouco mais movido

*Rit.* *v* Un peu plus

*pp*

*rf*

*bien sauvage*

(exagérer les glissandos)

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*mf*

*rf*

*ff*

*f*

*f*

*f*

*cresc.*  
*gliss.*  
*gliss.*  
*gliss.*  
*menos (M. ♩ = 58) murmurando*  
*Rit. a Tempo*  
*pp*  
*ppp*  
*Rit. a Tempo (M. ♩ = 69)*  
*pp*  
*f*  
*mf*  
*cresc. animando*  
*f*  
*ff*  
*f cresc. animando*  
*gliss. gliss.*  
*a Tempo Justo*  
*a Tempo Justo*  
*p*  
*ff*  
*p*  
*ARCO*  
*PIZZ.*  
*f*  
*Rall.*  
*Andantino*  
*f*  
*ARCO*  
*f*  
*f*  
*p<sup>3</sup>*  
*f II*  
*Cedendo pouco a pouco*  
*p*  
*mf*  
*f III*  
*mf*  
*III*  
*II*  
*p*  
*III*

à Yvonne ASTRUC

7

### 3. Sertaneja (LA CAMPAGNARDE DU BRÉSIL)

Animado e espirituoso

Animé

CHANT

Musical staff for Chant, showing a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The staff contains several measures of music, mostly rests.

(M. ♩ = 100)

VIOLON

Musical staff for Violon, showing a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The staff contains a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, starting with a forte (f) dynamic.

Musical staff with lyrics: "La la la la la la la la la la la la la la la la la la". The melody consists of eighth notes.

Musical staff with lyrics: "la la la la la la la la la la la la la la la ly ah la la la". The melody includes some grace notes and a slight melisma.

Musical staff with lyrics: "la, la la la la la la ly ah!". Dynamics include *gliss.* and *appressando*. The melody features a glissando and a change in tempo.

Musical staff with lyrics: "La la la la la la la la la la". Dynamics include *Rit.* and *a Tempo*. The piece concludes with a *Rall.* marking.

8

la la

*Cresc.*

*gliss.* **Menos**

La la la la la la La la la

**Menos (M. ♩ = 80) PIZZ.**

*f sempre* **ARCO**

la! yó La la la la la la la!

**ff**

**Tempo Iº (M. ♩ = 96)**

y ó! La la la la la la la la Tá ly ly la ly

**Tempo Iº**

**PIZZ.**

**ff**

*sempre no mesmo movimento*

*(en dehors la basse)*

la la la la la la la la la la la! yó

**3**

La la la la la la la la la la la la la la! La la la la la la

la la la la la! La la la la la! La la la la la! La la la la la

*Rall.*

a Tempo

La la la la la la la la Tá ly ly la ly la la la la la la la la la la

la! y ô! ... y ô! y ô! ou.

*glissando*

êh! *f* *6* Pá\_ou! Pá\_ou! Pá\_ou!

*mais monido*

*ff* *sempre e serrado*



0

Pá-ou Pá-ou Pá-ou

Pá-ou! Pá-ou! Pá-ou! Pá-ou! Pá-ou! Pá-ou!

Párá pá tá rá pá rá tá! Pá rá pá tá rá pá rá tá! pá rá pá tá rá pá rá tá

*Rall.* Moderato e pesante (M. ♩ = 80)

pá rá pá tá rá pá rá tá! Pá! Es - pingar - da, Pá! Pá! Pá! Fa-ca de pon - ta!

*Rall.* Moderato e pesante

tá! tá! tá! tá! tá! Es - pingar - da! Pá!.. Pá!.. Pá! Fa-ca de pon - ta!

Muito animado

tá! tá! tá! tá! tá! Es - pingar - da pá!.. pá!.. pá! Fa-ca de pon - ta!

Muito animado

ta! ta! tá! tá! tá! Es - pin - gar - da, pá! pá! pá! Fa - ca de pon - ta!

*PIZZ.* *ARCO* *affrett.* *ARCO* *PIZZ.*

ta! ta! ta! ta! èh! y ó - èh

*gliss.* *ARCO* *PIZZ.* *Rall.*

Tempo I?

La la

la la la la la la la la la la la la la la la!

12

*presto*

**Rall.**

y ô - eh!

**Rall.** **Tempo 1?**

**Forte e alégre**

La la la la la la la la

**Forte e alégre**

la la la la la la la la la la la la la la la la la la y ô

**Prestissimo**

y ô y ô y ô hé!!!

*gliss. con un grido* **ff**

**Prestissimo**

**ff** *cresc.* **ff** **PIZZ.**

ANEXO B – Partitura do movimento Sertaneja com indicação de compasso, seções e subseções.

a Yvonne ASTRUC 7

### 3. Sertaneja

(LA CAMPAGNARDE DU BRÉSIL)

S1 / SS1A  
Animado e espirituoso  
Animé

CHANT

CP 0 (M. ♩ = 100)

VIOLON

CP 04 La la la la la la la la la la la la la la la la la la

SS1B

CP 08 la la la la la la la la la la la la ly ah — la la la

CP 12a, *gliss.* la la la la ly ah! *gliss.*  
*appressando*

SS1A' *Rit.* a Tempo

CP 16 *Rall.* La la la la la la la la la la

M. E. 1484

8

SS1B' *crusc.*

CP 20

la la

S2 / SS2A  
Menos

CP 24

*gliss.*

CP 27

La la la la la la La la la

Menos (M. ♩ = 80) *PIZZ.*

*f sempre*

*ARCO*

SS2B

CP 29

la! y ô La la la la la la la!

S3 / SS3A  
Tempo I? (M. ♩ = 96)

CP 35

y ô! La la la la la la la la Tá ly ly la ly

*sempre no mesmo movimento*

*ff*

*PIZZ.*

*(en dehors la basse)*

CP 40

la la la la la la la la la la la! y ô

SS3B

La la la la la la la la la la la la la la!

SS3B'

La la la la la la

CP 44

SS3C

la la la la la! La la la la la! La la la la la! La la la la la

Rall.

CP 48

SS3A'

a Tempo

La la la la la la la la Tá ly ly la ly la la la la la la la la la la la la

CP 52

SS3D

la! y ô! ... y ô! y ô! ou.

CP 56

S4 / SS4A

*glissando*

3 3 3 3

SS4B

*f*

6

êh!

Pá - ou! Pá - ou! Pá - ou!

CP 60 *mais monido*

*ff*

*sempre e serrado*

SS4C

*f*

Pá\_ou Pá\_ou Pá\_ou Pá\_ou! Pá\_ou! Pá\_ou! Pá\_ou! Pá\_ou! Pá\_ou! Pá\_ou!

CP 65

S5 - intro onomatopaica

*ff*

Párá pá tá rá pá rá tá! Pá rá pá tá rá pá rá tá! pá rá pá tá rá pá rá tá

CP 70

CP 72

SS5A

*Rall.* Moderato e pesante (M. ♩ = 80)

pá rá pá tá rá pá rá tá! Pa! Es - pingar - da, Pá! Pá! Pá! Fa\_ca de pon - ta!

CP 75

Moderato e pesante

*Rall.* *ARCO* *f* *PIZZ.*

SS5A'

tá! tá! tá! tá! tá! Es - pingar - da! Pá!.. Pá!.. Pá! Fa\_ca de pon - ta!

CP 79

*ARCO* *PIZZ.* *affrett.*

SS5A''

Muito animado

tá! tá! tá! tá! tá! Es - pingar - da pá!.. pá!.. pá! Fa\_ca de pon - ta!

CP 83

Muito animado

*ARCO* *PIZZ.*

SS5A'''

ta! ta! tá! tá! tá! Es - pin - gar - da, pá! pá! pá! Fa - ca de pon - ta!

CP 87

*PIZZ.* *ARCO* *affrett.* *ARCO* *PIZZ.*

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics. The lower staff is a guitar accompaniment line, alternating between pizzicato (PIZZ.) and arco (ARCO) playing. The tempo/style marking is 'affrett.' (accelerando).

SS5B

Cédez un peu

ta! ta! ta! ta! èh! y ó - èh

CP 91

*PIZZ.* *ARCO* *gliss.* *Rall.*

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics. The lower staff is a guitar accompaniment line, alternating between pizzicato (PIZZ.) and arco (ARCO) playing. The tempo/style marking is 'Rall.' (rallentando). There is a 'gliss.' (glissando) marking on the vocal line.

S1' / SS1'A

CP 95

Tempo I?

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is a vocal line with a long note. The lower staff is a guitar accompaniment line. The tempo/style marking is 'Tempo I?'.

CP 99

La la

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is a vocal line with 'la' syllables. The lower staff is a guitar accompaniment line.

SS1'B

la la la la la la la la la la la la la la la la la la!

CP 103

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is a vocal line with 'la' syllables. The lower staff is a guitar accompaniment line. There is a triplet marking (3) over the first few notes of the vocal line.



12

CP 107  
*appressando*

Rall.  
 y ô - eh!  
 SS1'A'

CP 111  
 Rall. Tempo 1?

CP 115  
 Forte e alégre  
 La la la la la la la la

Forte e alégre

SS1'B'  
 la la la la la la la la la la la la la la la la y ô

CP 119

CP 123  
 Prestissimo  
 y ô y ô y ô hé!!..

CP 127  
 PIZZ.  
 ff cresc. ff