

# A música cantada indígena e o universo composicional de Heitor Villa-Lobos

Marcos Júlio Sergl<sup>1</sup>  
Universidade Santo Amaro  
mj.sergl@uol.com.br

Resumo: Estudo a respeito do aproveitamento de melodias, ritmos, efeitos sonoros, da fonética e da ambiência indígena, a partir dos conceitos de Murray Schafer de *paisagem sonora* (1991; 2001) e de *performance*, de Paul Zumthor (2005), inseridos no universo composicional de Heitor Villa-Lobos. Para tanto, utilizamos como metodologia a análise comparativa de partituras e a audição de obras icônicas desse contexto, como a *Floresta do Amazonas*, *Choros n° 3*, *Mandú-Çarará*, *Canide Ioune-Sabath* e *Sinfonia n° 10*. Paralelamente, valemo-nos de pesquisas dedicadas a Villa-Lobos em relação à temática indígena, com o objetivo de definir quais são os elementos sonoro-vocais e as técnicas de emissão onomatopaicas utilizadas pelo compositor para recriar a ambiência do universo musical indígena. Concluímos que a obra composicional de Villa-Lobos com temática indígena é uma referência mundial de paisagem sonora específica brasileira.

Palavras-chave: Música brasileira; Heitor Villa-Lobos; Música indígena; Paisagem sonora.

## The indigenous sung music and the compositional universe of Heitor Villa-Lobos

Abstract: Study about the use of melodies, rhythms, sound effects, phonetics and indigenous ambience, from the perspective of Murray Schafer's concepts on the Soundscape (1991; 2001) and Paul Zumthor (2005), on the performance, inserted into the compositional universe of Heitor Villa-Lobos. For this purpose, we used as methodology the observation and analysis of scores and the hearing of iconic works of this context, such as the *Amazon Forest*, *Choros N ° 3*, *Mandú-Çarará*, *Canide Ioune-Sabath*, and *Symphony No. 10*. In parallel, we are worth researches devoted to Villa-Lobos in relation to the indigenous thematic, to achieve the goal of defining what are the vocal elements and the onomatopaic emission techniques used by the composer to recreate the ambience of the indigenous musical universe. We conclude that the compositional work of Villa-Lobos with an indigenous thematic is a world reference from a specific Brazilian Soundscape.

Keywords: Brazilian music; Heitor Villa-Lobos; Indigenous music; Soundscape.

## Introdução

Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887-1959) criou uma *paisagem sonora* indígena, a partir de diversos elementos onomatopaicos. Ao mencionarmos paisagem sonora, referimo-nos ao conceito elaborado por Murray Schafer (1991), que o define como qualquer ambiente acústico, não importando sua natureza. Na obra de Villa-Lobos esta paisagem sonora indígena será identificada a partir de sons característicos, como descreveremos adiante.

---

<sup>1</sup> Professor titular no Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro. Pós-Doutor em Comunicações e Doutor em Artes, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

É fundamental ressaltarmos a utilização dessa paisagem sonora, composta de ruídos da floresta e da emanção vocal dos índios, enfatizada pela performance vocal de sons sem significado, que exigem a participação corporal dos cantores, como a que ocorre no *Choros n° 10*, aproxima-se ao conceito de *performance*, criado por Zumthor (2005).

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na *performance*. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a *performance*, de forma fundamental [...] A *performance* é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal tem sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 86-87). (grifos do autor)

Autodidata, Villa-Lobos tentou ingressar nos meios acadêmicos, mas se indispôs com os professores. Foi influenciado por diversas fontes, notadamente o chamado “impressionismo francês”, em particular Claude Debussy, embora não tenha seguido estritamente esta linha estética. “A aplicação de elementos estéticos de Debussy surge em diversas obras de Villa-Lobos. O principal elemento presente é a escala de tons inteiros” (GUÉRIOS, 2003, p. 106). À maneira dos chorões, improvisou experiências musicais em cada obra composta.

Também há uma similaridade entre elementos rítmicos, combinações e oposições de sonoridades, complexidade métrica, jogos de timbres, característicos na obra de Igor Stravinski, notadamente *A Sagração da Primavera*, e composições de Villa-Lobos, como o *Nonetto*, *Trio*, *Uirapuru e Amazonas*, embora Villa-Lobos tenha negado a influência do compositor russo em sua estética composicional.

Mas, o aspecto fundamental a ser observado é que liderou um movimento renovador, a busca por uma cultura e por fontes musicais autênticas brasileiras, mostrando ao mundo uma paisagem sonora particular, exótica, de acordo com o pensamento da elite nacionalista brasileira, influenciada pelo pensamento europeu da época.

## **Villa-Lobos e a temática indígena**

A organização material, formal e de percepção auditiva pode ser encontrada em cada gênero ao longo de sua obra. Há uma coerência interna em cada ciclo, porém no todo de sua produção inexistente continuidade.

Villa-Lobos pode ter realizado viagens musicológicas e recolhido material, aproveitado em suas composições, nas localidades visitadas, em particular, na região amazônica. Segundo Guérios (2003), essas viagens podem ter sido fruto de sua autopromoção. “As supostas viagens que Villa-Lobos teria realizado na primeira década do século XX por todo o país são um exemplo claro das histórias criadas em torno de sua figura pelo próprio compositor [...]” (GUÉRIOS, 2003, p. 22).

Algumas dessas viagens de fato ocorreram, como pudemos comprovar em uma pesquisa a respeito da música em Presidente Prudente, na qual localizamos uma notícia publicada no jornal *A Voz do Povo*, no dia 2 de agosto de 1931, sobre a Excursão Artística Villa-Lobos e Souza Lima. Heitor Villa-Lobos, acompanhado de João de Souza Lima, da pianista Lucila Villa-Lobos e da cantora Nair Duarte Nunes, fizeram dois recitais em Presidente Prudente no mês de setembro desse ano.

Villa-Lobos não utilizou apenas temas de aborígenes brasileiros, mas também das culturas pré-colombianas, Maias, Astecas e Incas. Misturou temas diversos de tribos indígenas diferentes, resultantes de suas supostas viagens pelo nordeste brasileiro, pela Amazônia e pelo Caribe. O certo é que aproveitou as coletas de antropólogos e músicos etnólogos, como Jean de Léry, Roquete Pinto, Sodré Viana e Barbosa Rodrigues.

Villa-Lobos ambientou os temas indígenas, mas utilizou (numa fusão singular) ritmos, escalas e principalmente lendas pré e pós-colombianas. Os cantos ameríndios foram de grande influência na sua obra coral e orquestral [...] (PEREIRA, 1993, p. 9).

Não podemos pensar em uma coleção sistemática e metodológica de melodias indígenas, como o fez Béla Bartók com a música folclórica húngara. Seu *Guia Prático* inclui aleatoriamente canções folclóricas, melodias dos aborígenes e composições próprias. Ele estava antes de tudo preocupado em perenizar o legado indígena em um momento histórico de negação de sua influência na cultura musical brasileira por músicos e musicólogos como Luciano Gallet e Mário de Andrade. De acordo com o crítico Luiz Paulo Horta:

Villa conviveu com índios mansos no alto Amazonas (e não com os ‘antropófagos’ de que tanto se falava na famosa década parisiense); deve ter recolhido, de um modo ou de outro, bastante material que eventualmente utilizaria. Mas o que crescerá na sua obra como um fermento mágico não é a ‘coleta’, por mais rica que ela possa ter sido, e sim a maravilhosa intuição da terra brasileira, das ‘coisas do Brasil’ [...] (HORTA, 1987, p. 20-21).

Ressaltamos que este posicionamento não significa uma volta ao indianismo romântico do movimento nacionalista do século XIX ou uma apologia à música indígena. Villa-Lobos estava ligado ao movimento modernista do início do século XX, da mesma forma que Stravinsky em relação às tradições do povo russo. Suas composições devem ser interpretadas sob o dualismo da influência da cultura musical europeia e da cultura brasileira, em particular do exotismo primitivo indígena (TARASTI, 1980). É neste contexto que sua obra deve ser entendida, em um esforço de associá-la à representação da “nação”, em particular, em sua natureza tropical exuberante, exótica e multifacetada. “Em suas composições, ele teria emprestado ‘expressão universal’ a todas as músicas produzidas pela ‘nação brasileira’” (GUÉRIOS, 2003, p. 65).

Estilisticamente, podemos inserir a obra de Heitor Villa-Lobos em uma nova interpretação do indianismo romântico, da mesma forma que faz Mário de Andrade, em *Macunaíma*, romance publicado em 1928. Há um enraizamento imaginário à cultura indígena e sua influência é utilizada para firmar o caráter exótico do Brasil em relação à cultura europeia, e, musicalmente nada melhor do que unir o modalismo e a repetição rítmica presente na cultura indígena com a força da rítmica africana. E por que não utilizar outras influências exóticas como o “impressionismo francês”, os avanços harmônicos wagnerianos e o primitivismo da tradição russa? Roberta Specht (2017) confirma nosso ponto de vista a respeito desse cruzamento identitário.

[...] a manifestação de um estilo antropofágico permitiu a Villa-Lobos sincretizar: os traços característicos da língua indígena com uma melodia lírica em português; um ritmo de matriz afro-brasileira com um tema indígena; um caracaxá que fornece a base rítmica para um tema do tipo choro popular; a música de Bach com uma toada nordestina. A música, por fim, é aquela que revela, numa síntese, o verdadeiro mosaico de culturas étnicas e heterogêneas que habitam o cenário nacional (SPECHT, 2017, p. 94).

Não podemos nos esquecer de que há várias modalidades de representação do índio na obra de Villa-Lobos. Temos o índio exótico, primitivo, mítico, distante, dos poemas sinfônicos e bailados, como *Uirapuru* e *Amazonas*; há o índio histórico, gravado pelos viajantes, como Roquette Pinto, por meio do fonógrafo, cuja voz viva foi transcrita e utilizada pelo compositor em inúmeras obras; há o aproveitamento fonético dos textos em nheengatu, em mais uma modalidade de representação, e a catequização jesuíta, incorporada pelo índio por meio do canto.

Em todas essas modalidades, percebemos o caráter exótico dado ao índio, que é parte de nossa identidade, mas ao mesmo tempo é um outro, incorporado e ocidentalizado, em um processo duplo de identidade, de alteridade, na qual é representado simbolicamente como um de “nós”. Essa dualidade é transparente na música, concebida com um imaginário cultural, no qual o índio é produzido. Ele é “brasileiro”, pois é necessário criar o conceito de nação, mas ao mesmo tempo, é diferente, um “outro” (WAIZBORT, 2012) Alguns estudiosos da obra de Villa-Lobos, referem-se a essas modalidades como uma tópica indígena (PIEIDADE, 2013; MOREIRA, 2010).

Para representar o Brasil musicalmente, Villa-Lobos achava necessário sintetizar a música popular e a música indígena. Fica claro que o Brasil que Villa-Lobos representa em sua música é o Brasil selvagem e exótico – não qualquer Brasil, mas o Brasil concebido pelos parisienses. [...] Villa-Lobos tornou-se um músico brasileiro conforme a imagem que o espelho europeu lhe mostrava (GUÉRIOS, 2003, pp. 142-143).

Mas, o que o torna tão original é a ousadia de unir certa atmosfera francesa, concebida dentro do universo “impressionista” com sons da pátria “primitiva”, resultado de uma imaginação aberta à experiência, um som “brasileiro”, uma consciência sonora nacional, uma paisagem sonora específica, dentro do contexto de Murray Schafer. Não se prende a uma escola específica, mas está aberto a experimentalismos que resultem nesse universo concebido em seu processo criativo.

## Um universo sonoro dos trópicos

Formalmente, podemos descrever a paisagem sonora “indígena” pela repetição de temas curtos, com predominância rítmica e oscilação entre melodia e ritmo, características do universo musical aborígene brasileiro, que, prestou-se perfeitamente à estratégia de criar um universo sonoro característico dos trópicos. Às vezes torna-se difícil traçar uma relação entre a linha melódica e o ritmo contínuo e monótono da maraca ou definir precisamente a estrutura rítmica de grupos de flautas, levando alguns pesquisadores a pensarem em polirritmias; mas o que Villa-Lobos buscou foi exatamente essa sobreposição de texturas (AZEVEDO, 1938).

A melodia *Canide ioune Sabbath*, recolhida por Jean de Léry em 1557 ([1557]1967, p. 129) apresenta o semitom, fato que levou nossos musicólogos a suporem um uso específico da escala de cinco sons em relação associada à música inca ou à música chinesa. Embora as flautas indígenas brasileiras apresentem a possibilidade de se tocar

uma escala diatônica completa, nossos índios utilizavam apenas alguns sons em suas melodias (TARASTI, 1980).

FIGURA 1



Melodia *Canide ioune Sabath*, recolhida por Jean de Léry.

A construção das melodias indígenas muitas vezes permite uma continuidade ou repetição infinita como um cânone, o que comprova seu pensamento cíclico. É comum ainda encontrarmos glissandos como expressão de movimento melódico. Ritmicamente, não podemos pensar em compassos estruturados dentro do sistema europeu. As partes fortes deles são marcadas por batidas de pés ou tambores (TARASTI, 1980).

Das características comuns às diversas etnias indígenas (embora devemos deixar claro que cada grupo étnico apresenta especificidades que fogem à presente proposta), podemos destacar: a predominância de intervalos em graus conjuntos, de glissandos, do uso de um som básico, ouvido repetidas vezes, em torno do qual giram outros, dando a noção de um modo provável, de um tema básico curto e repetido diversas vezes, predominantemente rítmico, com poucas variações, de técnicas de imitação, do ritmo com pouca complexidade e do uso de acentos para quebrar a monotonia natural dos compassos (FERNANDES, 1987, p. 109).

A utilização dos graus conjuntos que representam muito bem o índio é a que se pode observar nas transcrições utilizadas por Villa-Lobos, como Nozani-ná, Teirú, Canide Ioune e Sabath. A melodia baseada em graus conjuntos, de pequeno âmbito – no máximo uma quinta – é característica dessas transcrições indígenas utilizadas pelo compositor. Além disso, os movimentos e poucos saltos são balanceados e compensados, retornam para um centro modal, uma nota de referência sobre a qual a melodia gravita (logo passagens muito diatônicas ou tonais não se encaixam propriamente nesse conceito) (MOREIRA, 2010, p. 146).

No contexto da concepção de paisagem sonora brasileira, segundo os cânones de Murray Schafer (1991), elaborada por Heitor Villa-Lobos, devemos enfatizar a ampliação da textura musical, pelo uso de instrumentos percussivos de matrizes indígenas na orquestra, como resultado da busca por timbres diversificados, a adaptação de motivos melódicos de inspiração aborígene para sílabas sem sentido léxico, servindo como efeito onomatopaico e o aproveitamento do repertório linguístico das diversas culturas étnicas

brasileiras para as vozes como possibilidades vocálico-rítmicas a serem trabalhadas e justapostas na estrutura vertical de suas composições.

Ao experimentar novos timbres através do acréscimo de instrumentos pouco convencionais para uma orquestra clássica, novas maneiras de incorporação do coral e de manuseio dos instrumentos musicais, Villa-Lobos representou musicalmente a sua interpretação da identidade brasileira. Uma identidade sempre associada a uma paisagem sonora: do indígena com a floresta; do carioca imerso na multidão que se reúne para dança nos ambientes sonoros do carnaval popular; do sertanejo que canta lamentosamente enquanto ao fundo se manifesta o gorjeio de um pássaro típico brasileiro (SPECHT, 2017, p. 94).

É comum em sua obra o uso de uma linha melódica sobre um fundo sonoro que funciona como ambiência para a melodia. Essas frases melódicas/rítmicas “agregadas dessa forma, são na verdade ‘paisagens sonoras’, assinaturas com que o compositor afirma sua nacionalidade” (SALLES, 2009, p. 78). A paisagem sonora é definida pelo tecido construído a partir da justaposição das texturas musicais criadas pelo compositor.

Moreira (2010) divide o uso de temas indígenas por Villa-Lobos em quatro procedimentos: a) utiliza a contribuição indígena de forma direta (*Choros n° 3*), ou seja, utiliza melodias originais transcritas, nas quais o compositor cita detalhadamente a fonte, como é o exemplo de *Nozani-ná*, música indígena Pareci; b) recorre a fragmentos de melodias originais, como reaproveitamento para criar novas melodias, sempre recorrendo ao uso de graus conjuntos, como em *Amazonas*; c) cria melodias com caráter indígena e traços melódicos semelhantes às canções indígenas; d) compõe melodias citando fontes impossíveis de comprovação, atribuindo a si mesmo a coleta das mesmas. Grande parte de sua obra vai sofrer aproveitamento temático de canções indígenas, seja pelo exotismo, pela ambientação não-tradicional ou pela irreverência pelos padrões usuais.

## **Estruturas recorrentes na obra de Villa-Lobos**

Podemos definir algumas estruturas recorrentes em Villa-Lobos na criação de melodias com referências ao universo indígena.

a) *Ostinato* – repetição sucessiva de um padrão musical que pode ser melódico, rítmico ou harmônico, por influência do próprio caráter repetitivo da música aborígene

ou como uma tópica<sup>2</sup> do caráter de temporalidade cíclica, característica da cultura indígena. “Na obra de Villa-Lobos, o *ostinato* teria uma função fundamental na estruturação textural, pois proporcionaria certa organicidade horizontal aos eventos sonoros, especialmente quando Villa-Lobos trabalhava com a sobreposição de materiais musicais de fontes diversas” (SALLES, 2009, p. 78);

b) Harmonia quartal – o emprego de quartas e suas inversões, quintas paralelas, nas estruturas horizontais e verticais está presente em basicamente toda a obra com influência indígena de Villa-Lobos, talvez como um elo entre o universo brasileiro exótico e a música pós-tonal; “[...] *moderno, exótico* parecem convergir nessa tópica, o que justifica inclusive seu uso por Villa-Lobos na representação do ameríndio brasileiro, que tão pouco faz ou fez polifonia em quartas e quintas paralelas (segundo as pesquisas etnomusicológicas atuais) (MOREIRA, 2010, p. 909). Resulta também da descoberta da música oriental e africana, a partir da busca dos compositores franceses pelo exótico, e do conseqüente uso da escala pentatônica e da escala hexafônica, de tons inteiros, propiciando a sobreposição da quarta e da quinta justas;

c) Divisão rítmica – a música indígena está estruturada predominantemente em tempo forte/fraco, resultando em subdivisões binárias, talvez como resultado da percussão dos chocalhos e dos guizos, presos aos pés, em suas danças grupais. Também, há uma tendência a uma pulsação constante, sem alterações na velocidade do canto e da dança;

d) Paralelismo rítmico e harmônico – uso simples de harmonização e estruturas rítmicas, que remetem ao exótico, ao conceito de simplicidade e de falta de técnica composicional como forma de representação simbólica do índio, em oposição aos procedimentos contrapontísticos, complexos, de alta elaboração técnica, resultantes da cultura europeia;

e) Melodias em graus conjuntos – melodias de intenção indígena criadas por Villa-Lobos são construídas com graus conjuntos e saltos pequenos, geralmente terças, como referência ao canto gregoriano, influência confessada por ele, em divisões rítmicas simples;

---

<sup>2</sup> Tópicos são “figurações características que constituem os sujeitos de um discurso musical com intenção retórica”, unidades expressivas musicais que comunicam um significado para um público conhecedor dos signos implícitos neste discurso, neste caso para construção de uma identidade nacional, um paradigma do conceito de nacionalidade do período. São tópicos de Villa-Lobos em sua obra de temática indígena: presença de quartas paralelas, *ostinato*, movimentação por graus conjuntos, repetição de um motivo, entre outras (PIEDADE, 2013, p. 8).

f) Cromatismos – geralmente descendentes, permeiam a criação de Villa-Lobos com referências à música indígena;

g) Concepção de *estaticidade* (repetição e variação), que resulta da concepção do compositor sobre a musicalidade aborígene e funciona como um princípio gerador central em suas composições;

h) Concepção cíclica da temporalidade – diversos aproveitamentos diretos e criações de influência ameríndia são construídos em forma de cânone, nos quais há uma percepção cíclica em que começo, meio e final do tema são postos em simultaneidade, para afirmar o pensamento cíclico do indígena;

i) Textura musical como retrato da paisagem sonora da floresta, representada pela complexidade da orquestração, para evocar a grandeza, o exotismo, a diversidade da natureza da nação brasileira. Também se vale da imitação do canto dos pássaros, das corredeiras dos rios, de sons onomatopaicos diversos para criar essa ambiência da floresta exuberante, como habitação do selvagem.

Dessas estruturas recorrentes, o *ostinato* é recorrente em toda composição de inspiração ameríndia de Villa-Lobos. Para Gabriel Moreira,

O uso intencional dos ostinatos como recurso expressivo da musicalidade indígena por Villa-Lobos tem o poder de evocar o conceito de ‘estaticidade’ e ‘repetição’, que se aparenta ao entendimento europeu com relação ao modo de vida das culturas selvagens; as ideias de que os índios são assim desde o início dos tempos (sem história) e que sua música é repetitiva, estática e visceral e é expressa musicalmente através dessa estereotípia (MOREIRA, 2013, p. 32).

Dentre as características estruturais de seu estilo composicional podemos definir: “riqueza de textura, expansão tonal, colorido orquestral, fluidez de forma, simetria melódica e releitura de suas referências” [...] (ZANON, 2014b, p. 3).

A quantidade de texturas soando simultaneamente constrói impressão de *densidade*, a variedade de timbres dessas texturas se conecta ao conceito de diversidade, *biodiversidade* no contexto da floresta; a dinâmica e suas articulações, os diversos estados de magnitude da floresta. A quantidade de *entes* musicais se equivale aos *entes* da floresta, com comportamentos específicos bem distintos, assim como as linhas melódicas e texturas completamente individuais na maior parte do tempo (MOREIRA, 2013, s.p.).

Era este universo exótico pretendido por Heitor Villa-Lobos para criar uma ambiência típica brasileira, diferente da estrutura musical constante nas culturas europeias. As melodias dos aborígenes contemplam, além dos intervalos melódicos,

outras expressões acústicas, como gritos, conversas e sussurros, ao contrário do folclore húngaro, por exemplo, com escalas pentatônicas e modais definidas.

Os elementos musicais oferecidos pela música indígena alcançaram na música de Villa-Lobos uma interpretação, que supera as fronteiras da mera imitação e coloca em última instância o primitivismo musical dos índios como matéria prima da linguagem musical própria de Villa-Lobos (TARASTI, 1980, p. 78).

Podemos observar o uso recorrente dessas estruturas musicais ao longo de sua obra, e, em particular, nas composições específicas que tem como temática o universo indígena, como veremos a seguir.

## Composições com temática indígena

Na maioria das vezes, Villa-Lobos não copiou melodias originais ameríndias, mas compôs temas tendo por base a estruturas delas, como podemos comprovar em sua produção musical com raízes indígenas. Dentre as mais conhecidas, selecionamos as seguintes:

*Amazonas* (1917). Este poema sinfônico apresenta o aproveitamento de material melódico constituído por temas indígenas amazônicos, supostamente colhidos pelo autor, e temas compilados por Jean de Léry.

É uma das obras mais complexas, escrita sobre a escala de tons inteiros, em uma total liberação tonal, acompanhada por instrumentos de uma bateria de escola de samba, que tem como tema inicial a melodia *Canide Ioune*, recolhido e transcrito por Jean de Léry (Fig. 1).

Esse tema é ligado a outros aproveitamentos, como *Ena mokocè-cê-maká* (dorme na rede), melodia simples dos índios Parecis, compilada a partir da gravação de Roquette-Pinto de 1908, desenvolvida em intervalos de segunda (Fig. 2). A harmonização densa leva-nos a pensar em um sistema musical exótico. Apresenta como traço marcante o uso de glissandos e quartas paralelas. Em sua versão para canto e piano fica nítida a sensação de um glissando, propiciado pela escala cromática descendente.

FIGURA 2

The image shows a musical score for the piece 'Ena mokocè-cê-maká' by Villa-Lobos. It is written in 5/4 time. The top staff is for the voice (Canto) and the bottom staff is for the piano (Piano). The vocal line has two triplet markings over the notes 'ná - mô - kô' and 'cê - cê - má - ká'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the bass clef and a melodic line in the treble clef.

Villa-Lobos: *Ena mokocè-cê-maká*.

*Amazonas* foi desenvolvido a partir da partitura de *Myremis*, poema sinfônico tendo como temática a mitologia grega, sobre texto escrito por Raul Villa-Lobos em 1916, uma lenda imaginária em forma de devaneio. Só foi estreado em 1927 em Paris. A estreia brasileira, ocorrida em 1930, com a Sociedade de Concertos Sinfônicos, deixou Mário de Andrade extasiado. Ele escreveu uma longa crítica sobre *Amazonas*.

[...] toda ela duma lógica musical estupenda [...] esses elementos, essas forças sonoras são profundamente natureza, e o pouco que retiram da estética musical ameríndia não basta para localizar a obra como música indígena. É mais que isso. [...] Não é brasileiro, também: é natureza. Parecem vozes, ruídos, baques, estralos, tatalares, símbolos saídos dos fenômenos meteorológicos, dos acidentes geológicos e dos seres irracionais [...] Música aprendida com os passarinhos e as feras, com os selvagens e os tufões, com as águas e as religiões primárias (ANDRADE, *apud* HORTA, 1987, p 34).

*Uirapuru* (1917). Este balé, dedicado a Serge Lifar, resulta do aproveitamento de temas aborígenes recolhidos por Roquete Pinto. Villa-Lobos compõe a obra a partir de escalas pentatônicas e inclui elementos harmônicos e rítmicos para criar a paisagem sonora da mata.

Esta obra inovadora apresenta elementos identificadores das opções técnicas de composição de Heitor Villa-Lobos: “os *ostinati*; as longas notas pedais (eventualmente acordes pedais); a invenção contínua a substituir o tradicional trabalho temático ou a combinar-se com ele; a polirritmia e um atonalismo mais ou menos pronunciado” (KIEFER, 1986, p. 46-47).

Estruturalmente, é clara a influência do balé russo e da música impressionista francesa. A melodia lembra o canto dos pássaros exóticos de Maurice Ravel, o *Pássaro de Fogo*, de Igor Stravinsky e *Prelúdio à tarde de um fauno*, de Claude Debussy.

FIGURA 3



Villa-Lobos: tema do pássaro em *Uirapuru*.

O tema é desenvolvido no decorrer de toda a obra e apresentado completo no quarto movimento da partitura, no momento do canto do pássaro (Fig. 3). O enredo é construído a partir do canto da ave encantada. Villa-Lobos adaptou o mito original.

Um índio acerta Uirapuru com sua flecha, que se transforma num lindo índio, a quem as índias correm para adorar. O índio bonito, que com sua flauta encantou as índias, no entanto, é morto por um índio invejoso e feio e se transforma novamente no pássaro Uirapuru que desaparece na mata (TARASTI, 1980, p. 69).

*Nozaniná* (o preparo do cauium) (1919). Sobre tema recolhido por Roquete Pinto entre os índios Parecis é uma das melodias mais utilizadas por Villa-Lobos em sua obra (Fig. 4). No arranjo para contralto e piano, o compositor insere a primeira nota da melodia como anacruse, recaindo o tempo forte sobre a nota lá, formando o intervalo principal da obra, a segunda maior. Villa-Lobos pede um andamento muito animado, mínima igual a 112. Ele aproveita este tema modificado em diversas obras, como no último quadro (*Primeira Missa do Brasil*) da quarta Suíte do *Descobrimento do Brasil*.

FIGURA 4

Villa-Lobos: melodia de *Nozani-ná*.

*Papae Curumiassú* (1933). A partir de um canto dos caboclos do Pará sobre o “bicho papão” que assombrava os meninos indígenas, Heitor Villa-Lobos faz uma ambientação para coro (Fig. 5).

FIGURA 5

The image displays a musical score for the piece "Papae Curumiassú". It consists of two systems of staves. The first system includes a Soprano (Sop.) line with a melodic line and a piano (*p*) dynamic marking, and a Basses and Baritone (Bar. e Baixos) line with a rhythmic accompaniment. The lyrics "Niran! Nan! Niran! Nan! Niran! Nan!" are written below the bass line. The second system features a Solo vocal line with the lyrics "Pa - pae Cu - ru - mi - a - ssú," and a piano accompaniment. The lyrics "Niran! Nan! Niran! Nan! Niran! Nan! Niran! Nan!" are repeated below the piano line. The score is in 3/4 time and B-flat major.

Villa-Lobos: harmonização para coro de “Papae Curumiassú”.

*Canide ioune Sabath* (1926). Esta canção elegíaca diz respeito à ave amarela de mesmo nome. A partir do tema recolhido por Jean de Léry em 1553, Villa-Lobos cria uma ambiência para solista e orquestra. Também compôs uma versão para coro misto a seis vozes a capela em 1933/4. (Fig. 1)

*Descobrimento do Brasil* (1937). Quatro suítes de música incidental para o filme de Humberto Mauro, com o mesmo título. A primeira suíte descreve a viagem de Pedro Álvares Cabral, com temas ibéricos, a chegada ao Brasil e os primeiros contatos com nativos, identificados com melodias indígenas.

A quarta suíte apresenta dois quadros, *Procissão da Cruz* e a *Primeira Missa no Brasil*, com dois temas opostos. O primeiro, indígena, é apresentado pelas mulheres com ritmos sincopados sobre fragmentos tupis, e o segundo, litúrgico, a partir da melodia

ambrosiana *Creator alma siderum*, é entoado pelos tenores e baixos. De acordo com Adhemar Nóbrega:

*A Procissão da Cruz* começa com uma bem-nutrida introdução orquestral precedendo as primeiras intervenções das vozes masculinas: *Crux! Crux! Crux!* A que vêm juntar-se motivos melódicos articulados com vocábulos indígenas por todo o coro. A envolvente mensagem de um moteto, *Creator Alma Siderum*, interpõe-se no texto precedendo as linhas gregorianas de um *Pater Noster* lançado pelas vozes masculinas. Um longo solo de tenor, em vocalize, com o feitiço melódico das *Bachianas Brasileiras*, dá início à *Primeira Missa*, que continua com um fragmento do *Credo* a que se contrapõe intervenções do coro “indígena”. Vem então o momento culminante, o lance de mestre da Quarta Suíte e de todo o *Descobrimento do Brasil*: o compositor alia, em solução genial, as graves inflexões de um *Kyrie* gregoriano aos curtos e incisivos desenhos com que as vozes femininas articulam sílabas onomatopaicas (NÓBREGA, *apud* HORTA, 1987, p. 103).

*Choros n° 3* (1925). Para clarinete, fagote, saxofone, três trompas, trombone e coro masculino a quatro vozes. Também conhecido como *Pica-pau*, “é consagrado ao ambiente sonoro da música primitiva dos aborígenes dos Estados de Mato Grosso e Goiás” (HORTA, 1987, p. 95).

A escolha pelos sopros deve-se à memória dos conjuntos de flautas ouvidos entre as andanças de Villa-Lobos pelas aldeias indígenas. A orquestração sugere o canto da ave que perfura a madeira.

Villa-Lobos utilizou os temas *Nozaniná* e *Ualalôce* dos índios Parecis, recolhidos e gravados por Roquete Pinto em 1908, durante a expedição de Rondon, da qual participou, e temas de tribos aborígenes. O texto resulta da mistura de palavras da língua dos Parecis, de palavras do universo indígena, de uma palavra em português (Capeta) repetida de forma insistente e de sílabas sem nexos, tendo como objetivo efeitos onomatopaicos.

Se analisarmos a parte do texto de *Choros n° 3*, podemos ver que ele se compõe de algumas sílabas que aludem a alguma língua indígena, que não formam nenhuma língua cognoscível, mas apenas funcionam como material fonético da composição (TARASTI, 1980, p. 75).

*Nozaniná* é a primeira melodia utilizada nesta obra, tendo como técnica composicional uma imitação a quatro vozes, que resulta em uma estruturação diferente da versão para contralto e piano. Como não temos polifonia entre os indígenas, a resultante sonora está muito distante da performance gravada por Roquette-Pinto. A repetição do tema em cada voz, em temporalidade distinta resulta em um cânone.

FIGURA 6

Pas trop vite ( $\text{♩} = 96$ )

2. tenori *mf* *sfz* *p*  
 No - za - ni - ná - ô - rê - ku - á ku - á - uá

//

1. tenori  
 No - za - ni ná ô - rê - ku á ku - á ku - á

2. tenori *mf*  
 No - za - ni - ná - ô - rê - ku -

//

[2] *p*  
 ô - rê - ku á, ku á  
 á ku - á - uá ô ni - a - i ka - za - re ê Lê  
 no - za - ni - rá - ku á *f* ka - za - ê  
 no - za - ni - ná ô rê - ku

Villa-Lobos: *Choros n° 3*, melodia harmonizada de *Nozani-ná*.

O tempo solicitado é mais lento que na versão para canto e piano, remetendo a um canto litúrgico gregoriano. O texto é esfarinhado em sílabas, que funcionam como material fonético.

Na parte central da obra, também chamada *Pica-Pau*, Villa-Lobos apresenta uma técnica de composição que resulta muito próxima da música indígena autêntica. Na vocalização rítmica, grave, é difícil reconhecer sons de altura definida. Os gritos do coro em *staccato*, na parte central de *Choros n° 3*, unidos ao ritmo sincopado e a intercalação do coro com a orquestra de sopros também em *staccato*, lembra as orquestras de flautas dos índios do Mato Grosso. A resultante sonora é inovadora para a época (Fig. 7).

FIGURA 7



Pi-ca pau pi pau pi po pi-po pi pau

Villa-Lobos: *Choros n.º 3*, seção central, “Pica-pau”.

A onomatopeia também lembra o ruído da ave bicando a madeira. Sobre a obsessão de motivos rítmicos bem marcados surgem longas melodias em cantábile. A opção pelo grupo de sopros graves produz um timbre escuro, similar aos índios da área do Rio Xingu, que criaram instrumentos graves com sonoridade que lembra o registro grave do fagote e do clarinete.

Na sequência, “o coro de ‘pica-pau’ é acompanhado por um ritmo popular urbano, sobreposto ainda à inconstância rítmica anterior. É então retomado o tema de *Nozani-ná*, e a obra é finalizada” (GUÉRIOS, 2003, p. 143).

Para firmar o pensamento ideológico, Villa-Lobos termina a obra com a exclamação “Brasil!”.

O ‘*Choros n. 3*’ constituiu um verdadeiro trabalho de ambientação dos temas indígenas. As melodias *Nozani-ná* e *Ualalôce* são utilizadas com certo grau de literalidade comprometida pelas mudanças de altura da melodia ao longo da obra e pela própria implicação do processo de notação da melodia de uma cultura da tradição oral. Outros temas são sugeridos e fazem alusão à caracterização da música indígena, como a utilização dos efeitos onomatopaicos e os *ostinatos* que remetem à concepção de temporalidade cíclica, por exemplo. Tanto o ritmo obstinado resultante do tema *pica-pau* quanto o som que lembra o vento, ou mesmo a estrutura do cânone, na parte inicial do choro, são recursos utilizados para confecção da textura musical que remete o ouvinte para o espaço tradicional dos indígenas no Brasil, que é o espaço da floresta. Nesse sentido, a obra ilustra esse processo de composição de Villa-Lobos em que a sugestão de paisagens sonoras é tão importante quanto os temas folclóricos que nelas circulam [...] (SPECHT, 2017, p. 78-79).

*Choros n.º 3* sintetiza a união da música ameríndia, da música popular dos chorões e da música erudita, resultando em uma obra de grande beleza.

*Choros n.º 10* (1926). Para orquestra e coro misto, com os subtítulos: *Rasga o Coração* e *Jurupary* (como música para o balé de Serge Lifar), sintetiza diferentes

modalidades da música brasileira popular e indígena, com entrelaçamento da música africana, presente na predominância rítmica.

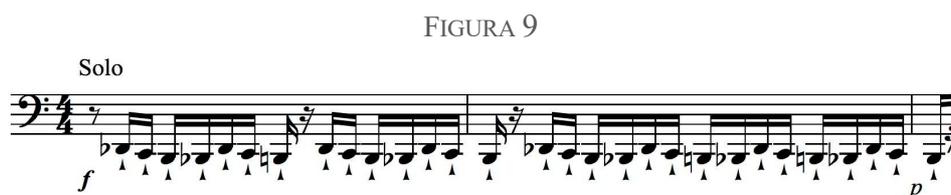
É apresentado em duas partes. A primeira funciona como uma espécie de prelúdio, que evoca uma paisagem habitada por cantos de pássaros e propõe uma espera. A melodia de *Azulão da mata*, o primeiro tema da obra (Fig. 8), é evocada pela flauta no terceiro compasso e depois pela clarineta, em meio a pios do flautim e da flauta, realizados em bordaduras melódicas de segundas menores combinadas com terças maiores e do chocalho imitando cobras.



Villa-Lobos: *Choros n.º 10*, melodia do azulão da mata.

O tema da canção de ninar *Ena mokocè-cê-maká*, dos índios Parecis, serve de base para quase toda a primeira parte de forma transfigurada, em escala cromática descendente, como função estrutural da obra (NÓBREGA, 1975, p. 18). (Fig. 4)

A segunda parte é anunciada por um solo de fagote em região grave com o tema modificado dessa mesma melodia.



Villa-Lobos: *Choros n.º 10*, ostinato do fagote.

Villa-Lobos vai incorporando ritmos complexos e a presença humana pela exposição de um tema inca em melodia pentatônica; o ritmo transforma-se em um *ostinato* e após o toque do clarim o coro canta uma cadência introdutória em sílabas e vocalizes que transmitem um clima e caráter de euforia, mas sem sentido linguístico, composto por sons onomatopaicos, com predominância das consoantes k, t e r: “jakata kamarajá, tayapó kamarajó, tekerê kimerejê”, jekiti tumututu.

FIGURA 10

The image displays a musical score for 'Choros n.º 10' by Heitor Villa-Lobos. It features five vocal parts: Contraltos (Cont. I and II), Tenors (Tcn. I and II), and Baritone (Bar). The lyrics are in Portuguese and consist of onomatopoeic syllables. The piano accompaniment is shown at the bottom. The score is divided into two systems. The first system includes lyrics such as 'á Uê, tó, cé, tá, tó - ré, Kai - á' and 'já ka - ma - ra - já, Ma - ra - cá, Ti Tó Ka - ou - êh! êh! êh! êh!'. The second system includes lyrics like 'Ta - ya - pó - ka - ma - ra - jo, Ta - ya - pó - ka - ma - ra' and 'Éh! Ja - ka - tá ka - ma - ra - já, Ja - ka - tá ka - ma - ra'. Dynamic markings like 'mf' and 'rf' are present throughout the score.

Villa-Lobos: *Choros n.º 10*, sons onomatopaicos do coro.

No momento de clímax, o naipe dos sopranos canta a melodia popular *Yara*, composição de Anacleto de Medeiros, com letra acrescentada por Catulo da Paixão Cearense, *Rasga o Coração*, em 1909 (Fig. 11):

FIGURA 11

The image shows a single musical staff for the Soprano part. The melody is a simple, folk-like tune. The lyrics are 'Se - tu - que - res ver a i - men - si - dão do céu e'. The staff includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Villa-Lobos: *Choros n.º 10*, citação da melodia “Yara” de Anacleto de Medeiros, com letra de “Rasga o coração” de Catulo da Paixão Cearense.

Enquanto todos os demais elementos temáticos estão reunidos nos demais naipes do coro e na orquestra, como uma superposição de impressões imaginárias sonoras da natureza e da lembrança urbana do seresteiro.

A variedade de pássaros, rica em número e gênero, que existem e todo o Brasil, sobretudo os que vivem nos bosques e florestas e os que cantam à madrugada e ao entardecer nos infinitos sertões do Nordeste, serviram para alguns motivos do *Choros n.º 10*. O coro misto que se adapta à estrutura desta obra está colocado no mesmo plano de valor e distinção da arquitetura orquestral. O texto é constituído de sílabas e vocalizes, sem nenhum sentido literário nem coordenação de ideias, apenas servindo de efeitos onomatopaicos, para formar ambiente fonético característico da linguagem dos aborígenes. Entretanto, quando o crescendo das vozes atinge o seu

clímax, aparece incidentalmente e já em terceiro plano, confundindo-se com a intrincada teia de um contraponto cerrado em pleno *stretto*, uma melodia lírica e sentimental à maneira da modinha suburbana [...] (HORTA, 1987, p. 98).

A inserção do coro é fundamental na obra, ao lado de instrumentos de percussão em primeiro plano no tecido orquestral. A similaridade com as técnicas de composição de Igor Stravinski é nítida nesta obra. “Villa-Lobos destaca a semelhança realmente existente entre o ‘primitivo’ retratado pelo compositor russo e a música ameríndia” (GUÉRIOS, 2003, p. 145) e que teve que se valer das técnicas desenvolvidas pelo compositor russo para mostrar esse primitivismo em uma orquestra erudita.

*Mandú-Çarará* (1940). Cantata profana para orquestra, coro misto e coro infantil, com efeitos de vozes onomatopaicas, sobre a lenda indígena recolhida no Amazonas por Barbosa Rodrigues. Mandu-ça-rará é o nome de um índio, que representa a encarnação da dança e sua força mágica. “O tema principal do coro é formado por uma canção baseada em uma quiáltera, que se repete sem modificação em diferentes vozes, crescendo para o final da obra [...]” (TARASTI, 1980, p. 77).

FIGURA 12



Villa-Lobos: *Mandu-Çarará*.

[...] Abandonados na floresta, por gostarem de Mandu Çarará – a encarnação da dança – um casal de irmãozinhos encontra subitamente o Currupira, que quer devorá-los e procura atraí-los para a sua cabana. O autor conseguiu aqui uma feliz conjugação dos coros infantil e adulto, pintando de maneira expressiva a conversa do Currupira com as crianças, atemorizadas pelos gritos do monstro, em *glissandi* descendentes. Após um breve trecho orquestral, surge o tema do *Mandu Çarará*, a princípio nos baixos e barítonos, para se estender a toda a massa coral com sonoridade empolgante. As crianças conseguem enfim enganar o Currupira, e após muitas peripécias encontram a casa dos pais, onde já os aguarda o Mandu Çarará para brincar e dançar (VASCO MARIZ, *apud* HORTA, 1987, p. 107-108).

Esta composição apresenta uma coerência muito intrínseca entre o tratamento coral e orquestral. O coro adulto, personificando o Curupira, apresenta um estilo soturno, contrastando com o coro infantil, sugerindo muita leveza. É cantado em nheengatu, com forte característica onomatopaica. Os poucos temas, com muita vitalidade rítmica, são

repetidos, mantendo unidade constante. A orquestra, em polifonia em várias camadas sonoras, em ritmo marcadamente dançante, busca a paisagem sonora da floresta tropical.

A construção formal enfatiza a atmosfera primitiva pelo uso de notas e fragmentos melódicos repetidos como *ostinatos* e por gritos. Harmonicamente é atonal, com fragmentos melódicos modais.

*Floresta do Amazonas* (1958). Para orquestra, soprano solista e coro masculino, foi composta originalmente como trilha sonora para o filme *Green Mansions*, inspirado no romance de mesmo nome de William Henry Hudson. Repete os efeitos onomatopaicos do balé *Urupuru*. Mas, não se adapta ao filme por vários motivos: desconhecimento de Villa-Lobos em compor trilhas sonoras, escrevendo a música com base apenas no roteiro e a adaptação da trilha por Bronislaw Kaper, especialista em trilhas, entre outros.

Villa-Lobos resolveu reescrever a obra em forma de suíte, dividida em uma abertura, vinte e uma partes e um epílogo. Acrescentou melodias às quais solicitou à amiga poetisa Dora Vasconcellos para colocar textos. Surgiram as quatro famosas canções: *Veleiros*, *Cair da Tarde*, *Canção do Amor* e *Melodia Sentimental*. A trilha sonora do filme *Green Mansions* e *Floresta do Amazonas* são duas composições distintas.

O coro masculino, após alguns compassos introdutórios realiza sons onomatopaicos (gritos frenéticos) sobre acordes dissonantes (Fig. 13) e vai reaparecer ocasionalmente, criando uma paisagem sonora característica dos habitantes da floresta.

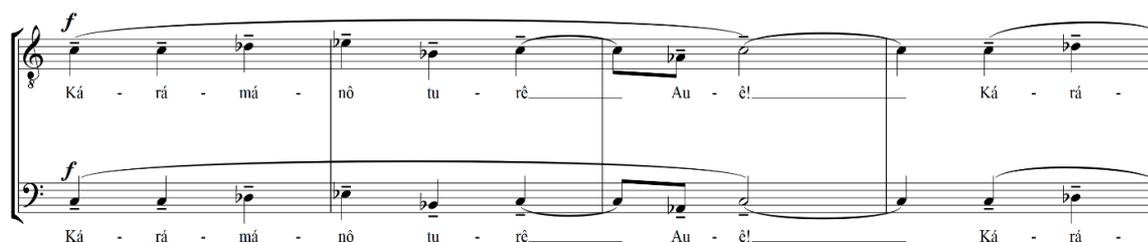
FIGURA 13

The image shows a musical score for the 'Ouverture' of 'Floresta do Amazonas' by Heitor Villa-Lobos. The score is in common time (C) and marked 'Largo'. It features three staves: 'Coro Masculino' (top), 'Redução para Piano' (middle), and a piano accompaniment (bottom). The 'Coro Masculino' part shows a vocal line with lyrics 'W - hy - ee?!' and '(Hu - a - i?!)' in parentheses. The piano accompaniment features complex, dissonant chords and a melodic line with a triplet at the end.

Villa-Lobos: *Floresta do Amazonas*.

O canto em uníssono, com fragmentos de palavras em nheengatu, representa o elemento nativo (Fig. 14). Uma voz feminina realiza diversos cantos com caráter onomatopaico de pássaros da floresta.

Figura 14



Villa-Lobos: *Floresta do Amazonas*, canto em oitavas.

*Décima Sinfonia* (1952). Encomendada pela Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo foi escrita para solista, coro e orquestra, em cinco movimentos, composta sob o texto do poema *Beata Vergine*, de José de Anchieta. Foi estreada em Paris em 1957. Traz na capa da partitura original dois subtítulos: *Sinfonia Ameríndia* e *Sumé Pater Patrium*.

O subtítulo *Sumé, o Maior Pai dos Pais* deve-se a uma entidade mitológica pré-colombiana, dos índios tamoios, que saiu do mar para ensinar a agricultura e as regras sociais aos locais. Os padres o compararam a São Tomé e Villa-Lobos o aproveitou alegoricamente como José de Anchieta (1534-1597), fundador da cidade de São Paulo.

Apresenta ecletismo e poliestilismo, sendo tida como obra híbrida entre um oratório para solistas, coro e orquestra e uma sinfonia. O primeiro movimento, intitulado *A Terra e os Seres*, mostra a selvageria e o primitivismo local pela orquestra, em vários temas, que serão reutilizados nos outros movimentos.

Villa-Lobos tende a representar o estado primitivo por meio de temas baseados em notas repetidas, intervalos curtos, paralelismos e ecos de escalas pentatônicas. Um motivo particularmente importante consiste em notas vizinhas seguidas por uma quinta descendente, que aparecerão numa forma modificada no segundo movimento (ZANON, 2014, p. 3).

O segundo movimento, *Grito de Guerra*, consiste em um lamento pela inocência perdida, cantado pelas vozes femininas, sem palavras, em *boca chiusa*, enquanto o baixo solista, personificando a *Voz da Terra*, clama para que os índios sejam os donos da terra.

No terceiro movimento, em forma de *scherzo-giga*, o coro canta melodias em tupi, em forma de pergunta e resposta e textura em paralelismos, sobre textos retirados de livros de viajantes dos séculos XVIII e XIX. Este movimento denominado *Iurupichuna* apresenta o ameríndio, representado por um barítono solista.

O quarto movimento, *A Voz da Terra e a Aparição de Anchieta*, é o cerne da obra, com duração similar aos três movimentos anteriores. É construído em forma de episódios e diálogos, nos quais Anchieta se arrepende dos pecados e pede a misericórdia de Deus. O movimento termina com imprecações do coro contra o protestantismo de Calvino, representado por um dragão.

O quinto movimento, *Glória no céu e paz na terra*, mostra cenas de paz trazidas por Nossa Senhora e por Jesus, uma saudação ao Espírito Santo e a fundação da cidade de São Paulo.

É a obra coral mais complexa de Heitor Villa-Lobos, com escrita para cordas e vozes de extrema dificuldade. Os instrumentos de sopro são triplicados ou quadruplicados, a percussão é imensa, contando com tímpanos, tam-tam, pratos, chocalho, cascos de coco, rugido do leão, sinos, gongo, sinos de trenó, bumbo de quadro pequeno, bumbo, xilofone, marimba, celesta, e contempla ainda o piano, a harpa e o órgão. É apresentada em três línguas, com referências a duas religiões (pagã e católica) e traz uma ampla reflexão sobre o choque de culturas (ZANON, 2014).

## **Constâncias composicionais**

Como resultado da observação das obras acima, reiteramos o uso de determinadas constâncias composicionais, resultantes da proposta de inclusão da música cantada indígena em seu universo composicional:

a) A organização material, formal e de percepção auditiva resulta da união de elementos musicais característicos da música popular brasileira, da música indígena e do impressionismo, sem seguir uma linha estética contínua. Cada obra resultou de experiências musicais em construções de coerência interna, porém sem unidade no todo de sua obra;

b) Os textos não podem ser separados dos acontecimentos sonoros imaginados e recriados pelo compositor, pois é a união de vogais e consoantes das vozes dos nativos, seja em nheengatu, pareci ou tupinambá, entre outras tantas línguas autóctones, que vai fornecer o material de base para a criação das onomatopeias;

c) Villa-Lobos fugiu pouco das técnicas melódicas e rítmicas originais indígenas para construir suas ambientações. Ele parte do reaproveitamento dessas técnicas, para criar sua concepção de paisagem sonora brasileira;

d) O compositor carioca se vale de diversas técnicas, como o uso de graus conjuntos, harpejos e intervalos harmônicos de quarta e sua inversão, ostinatos, articulação de determinadas palavras, glissandos, padrões rítmicos do pulso e suas divisões, repetições, imitações, síncopas, paralelismo, sílabas sem sentido léxico, para servirem como efeitos onomatopaicos;

e) O ritmo é fundamental na concepção musical de Heitor Villa-Lobos, funcionando como polarizador da estruturação de cada obra; ele atua em conjunto com fatores harmônicos, texturais e melódicos, mas definitivamente é a chave dos processos de montagem composicional;

f) Ele busca a ampliação da textura musical, pelo uso de instrumentos percussivos de matrizes diversas, pelo uso de timbres diversificados na orquestra, na utilização de efeitos onomatopaicos e no aproveitamento do repertório linguístico das diversas culturas étnicas brasileiras para as vozes. Nesse contexto, podemos citar a inclusão do caracaxá (chocalho), do pío (vareta fina friccionada), do tambor tartaruga, da matraca selvagem (dois bastões de madeira friccionados), do tambu-tambi (bastão acoplado a um tambor), instrumentos presentes nas tradições musicais e ritualísticas indígenas, além do reco-reco, do tamborim, do surdo e da cuíca, entre outros, típicos da música popular brasileira

## **Considerações finais**

Há uma fusão em sua obra entre o universo sonoro indígena e o desenvolvimento da música ocidental tonal no uso de intervalos de quartas e quintas e na criação de melodias a partir de um som básico, em torno do qual giram os demais, próximo a um centro tonal, sem perder o vínculo com o som local na opção de uso de técnicas mantidas nos procedimentos musicais ritualísticos brasileiros.

Por outro lado, vários aspectos mostram uma dicotomia entre a música indígena e a de Villa-Lobos; para os índios cantar e dançar tem um caráter invocatório enquanto para o compositor significa a criação de obras para fruição de uma elite com o intuito de manutenção da especificidade musical brasileira no contexto da música universal erudita; para aqueles, a cerimônia tem um caráter sagrado, enquanto a criação de Villa-Lobos visa o espetáculo; quanto à performance, as danças e os cantos indígenas estão inseridos em um ritual em contraponto à busca de uma técnica perfeita por parte dos intérpretes eruditos; os participantes dos cultos buscam uma comunicação com os deuses, enquanto o intérprete erudito está preocupado com as críticas de especialistas; entre os índios a magia está implícita nas crenças religiosas, enquanto entre o público de música erudita, a magia está atrelada à constatação da perfeição técnico-estilística do executante; o espaço sagrado do culto pertence ao universo religioso, o espaço sagrado erudito pertence ao universo profano.

Villa-Lobos não fugiu à tentação de criar um simulacro da paisagem sonora original brasileira. São dois universos distintos: o indígena é real, o construído pelo compositor resulta da fantasia.

O fundamental é que liderou o movimento renovador, a busca por uma cultura e por fontes musicais autênticas brasileiras, mostrando ao mundo uma paisagem sonora particular, exótica, muito bem recebida pelas plateias eruditas da Europa e dos Estados Unidos. Até hoje sua obra é referência mundial em torno da paisagem sonora característica brasileira da primeira metade do século XX.

## Referências

AZEVEDO, Luiz Heitor C. de. *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros*. Rio de Janeiro: Rodrigues & Cia, 1938.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press, 1977.

FELICÍSSIMO, Rodrigo P. *Uirapuru: a lenda do pássaro encantado, de Heitor Villa-Lobos*. II SIMPÓSIO NACIONAL HEITOR VILLA-LOBOS: práticas, representações e intertextualidades. Rio de Janeiro, 2016.

FERNANDES, Maria H. R. A Música indígena como fonte de pesquisa da música contemporânea. In: ANAIS DO 2º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1987.

GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

MOREIRA, Gabriel F. *O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização*. In: ANAIS DO I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

\_\_\_\_\_. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações musico-analíticas e considerações históricas*. 153 p. Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, SC: UDESC, 2010. Disponível em: <<http://www.tede.udesc.br/bitstream/handle/1587/1/gabriell.pdf>>. Acesso em: 05/out/2018.

\_\_\_\_\_. O estilo indígena de Villa-Lobos (parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significativo e tópicos indígenas. *Revista Per Musi* n° 27. Belo Horizonte: Jan./Jun. 2013. S.p.

NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Arte Moderna Ltda., 1975.

PEREIRA, Kleide F. do A. *Influências Indígenas na Obra de Villa-Lobos. Correspondência Musicológica*. Nº 22. Editor: Antônio Alexandre Bispo. Colônia: I.S.M.P.S, 1993.

PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *Revista El oído pensante*. Buenos Aires. 2013. Gtpp://ppct.caycut.gov.ar/index.php;oidopensante. Acesso em 15/10/2019.

PUPIA, Adailton S. *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras N. 2 de Heitor Villa-Lobos*. 123 p. Orientador: Professor Dr. Norton Eloy Dudeque. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Departamento de Artes e Música – Universidade Federal do Paraná, 2017.

SALABERRY, Nicolás R. *Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará*. 136 p. Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. São Paulo: Unicamp, 2009.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

\_\_\_\_\_. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SPECHT, Roberta. *Heitor Villa-Lobos: Por uma narrativa musical da nação*. 102 p. Orientador: Dr. Cássio dos Santos Tomaim. Dissertação de Mestrado. Santa Maria: Departamento de História, 2017.

TARASTI, Eero. Heitor Villa-Lobos e a música dos índios brasileiros. Trad. de Marja Parno Guimarães. *Presença de Villa-Lobos*. 11<sup>o</sup> vol. 1<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Arte Moderna Ltda, 1980.

VOLPE, Maria Alice. Villa-Lobos e o Imaginário Edênico de Uirapuru. *Brasiliiana, revista semestral da Academia Brasileira de Música*, n<sup>o</sup> 29. Rio de Janeiro: ABMúsica, agosto de 2009.

WAIZBORT, Leopoldo. Os índios de Villa-Lobos. In: Anais do 2<sup>o</sup> Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas a música de Villa-Lobos. Org. Paulo de Tarso Salles & Ísis Biazioli de Oliveira. São Paulo: ECA/USP, 2012. Págs. 9-17.

ZANON, Fábio. *Sinfonia n<sup>o</sup> 10 – Ameríndia*. Cd. Naxus 8.573243. São Paulo: Editora da Osesp, 2014.

\_\_\_\_\_. *Sinfonia n<sup>o</sup> 12. Uirapuru. Mandu-Çarará*. Cd. Naxus 8.573451. São Paulo: Editora da Osesp, 2014b.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: Entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.