

JULIANA RIPKE DA COSTA

**O legado e a influência de Villa-Lobos em Tom Jobim e na
origem da Bossa Nova**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em música (PPGMUS) da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música.

Pesquisa financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de SP).
Processo: 2018/10647-5

Área de concentração: Musicologia

Linha de pesquisa: Teoria e Análise musical

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo
Cambraia Salles

Versão corrigida (versão original disponível na
Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Costa, Juliana Ripke da

O legado e a influência de Villa-Lobos em Tom Jobim e na origem da Bossa Nova / Juliana Ripke da Costa; orientador, Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles. - São Paulo, 2022.

241 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Villa-Lobos. 2. Tom Jobim. 3. Bossa Nova. 4. Música brasileira. 5. Canção popular de câmara brasileira. I. Salles, Paulo de Tarso Camargo Cambraia. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

COSTA, Juliana Ripke da. **O legado e a influência de Villa-Lobos em Tom Jobim e na origem da Bossa Nova**. 2022. 241 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Este trabalho é dedicado a Deus, que tem cuidado de cada detalhe até aqui.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de doutorado (processo nº 2018/10647-5) que possibilitou o desenvolvimento desse projeto e também a participação em congressos nacionais e internacionais, que contribuíram imensamente para todo este trabalho. Ressalta-se que as opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas no presente trabalho são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, pela cuidadosa e paciente orientação desde o mestrado. Além disso, pelas conversas, recitais em conjunto, e convivência que muito me ensina a acrescenta todos os dias.

Aos professores Loque Arcanjo e Rodolfo Coelho de Souza, por terem acompanhado o processo de desenvolvimento deste trabalho com valiosas sugestões e contribuições desde a qualificação.

Ao Museu Villa-Lobos por gentilmente disponibilizar materiais e manuscritos para o desenvolvimento desta pesquisa.

A Deus, pelo dom da vida, pelo cuidado em cada detalhe, por conduzir minha vida e dar força diária nesta jornada.

À minha mãe, por não medir esforços para estar presente e me ajudar em cada detalhe dessa caminhada. Você é meu maior exemplo e minha certeza.

Ao meu pai, por me introduzir no caminho da música e sempre me apoiar.

À minha irmã Luana Ripke, por seu meu exemplo de determinação e doçura, por me apoiar e estar sempre por perto. Obrigada por me entender com apenas um olhar.

Ao meu amor, parceiro de vida, Paulo Galvão, pelo incentivo, força e parceria diária. Obrigada pela ajuda nas transcrições de exemplos para o *sibelius*, audição e sugestões valiosas para o trabalho.

À minha querida amiga Maíra Ferreira, pela presença diária, pela música, conexão e sintonia que nos dão forças pra seguir, cair e levantar a cada dia. Também às minhas queridas amigas Silmara Drezza e Marília Vargas pela valiosa amizade, parceria musical e incentivo diário.

“Nós tivemos que inventar o Brasil, o Brasil não existia. Quer dizer, eu, quando fui inventar o Brasil, o Brasil já estava inventado. Mas, pessoas antes de mim tiveram que inventar o Brasil. O Villa-Lobos teve que inventar o Brasil, o Portinari...Tiveram que inventar a língua inclusive. Estava conversando ali com nosso amigo, professor de português: essas palavras indígenas que nós temos não existem no português de Portugal. Então, a gente tinha que fazer uma música brasileira. E isso aí, para eu dizer porque é que eu fiz isso, é muito simples: porque eu nasci aqui”.

(JOBIM, 1993)

COSTA, Juliana Ripke da. **O legado e a influência de Villa-Lobos em Tom Jobim e na origem da Bossa Nova**. 2022. 241 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar e demonstrar a influência e o legado de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em compositores de música popular brasileira, especialmente Antonio Carlos Jobim (1927-1994) (considerado um dos inventores do movimento da Bossa Nova). A relação entre obras dos dois compositores é algo já bastante comentado, tornando-se praticamente um senso-comum. Apesar disso não encontramos, ainda, trabalhos de análise voltados de forma aprofundada para esta comparação. Desta forma, através das análises, abordaremos alguns diferentes aspectos a respeito das relações entre os dois compositores, bem como seus desdobramentos na Bossa Nova e na canção popular de câmara brasileira, através também de outros compositores. Assim, serão relacionadas semelhanças auditivas de superfície com procedimentos técnico-musicais mais aprofundados, empregando ferramentas analíticas utilizadas para o repertório da música tonal e também para música pós-tonal, como a harmonia tradicional e também a teoria dos conjuntos. Deseja-se que esse trabalho possa enriquecer as pesquisas acerca da música brasileira e também a compreensão dos processos composicionais dos compositores aqui analisados, tão importantes na “invenção” e representação da brasilidade em suas obras.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Tom Jobim. Bossa Nova. Música brasileira. Canção popular de câmara brasileira.

COSTA, Juliana Ripke da. The legacy and influence of Villa-Lobos on Tom Jobim and on the origin of Bossa Nova. 2022. 241 p. Thesis (Phd in Music) – School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

ABSTRACT

This work intends to analyze and demonstrate the influence and legacy of Heitor Villa-Lobos (1887-1959) on Brazilian popular music composers, especially Antonio Carlos Jobim (1927-1994) (considered one of the inventors of the Bossa Nova movement). The correlation between the works of the two composers is something that has already been commented on, which is considered common sense. Nevertheless, we have not found yet analytical works focused deeply on this comparison. In this way, through the analysis, we will approach some different aspects regarding the relations between the two composers, as well as their unfolding in Bossa Nova and in the popular Brazilian chamber song through other composers as well. Therefore, surface auditory similarities will be related to more in-depth technical-musical procedures, by using analytical tools applied at the repertoire of tonal music and for post-tonal music, such as traditional harmony and set theory. It is expected that this work can enrich the research on Brazilian music and the understanding of the compositional processes of the composers analyzed here, which are considered so important in the “invention” and representation of Brazilianness in their works.

Keywords: Villa-Lobos. Tom Jobim. Bossa nova. Brazilian music. Popular Brazilian chamber song.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Semelhanças entre imagens de Villa-Lobos e Tom Jobim (1)	37
Figura 2 – Semelhanças entre imagens de Villa-Lobos e Tom Jobim (2)	37
Figura 3 – Comparação entre trecho da <i>Seresta n.9</i> , “Abril” (Villa-Lobos) e “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim)	50
Figura 4 – Manuscrito de “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim)	51
Figura 5 – Palíndromo intervalar em “Chovendo na roseira” (Tom Jobim)	52
Figura 6 – Heitor Villa-Lobos – <i>Sinfonia n.8 – Andante</i> – c. 119-124	53
Figura 7 – Trecho da melodia de “Chovendo na roseira” (Tom Jobim)	53
Figura 8 – Comparativo intervalar e gestual feito por Pupia (2019) entre trecho do <i>Andante</i> da <i>Sinfonia n. 8</i> de Villa-Lobos, transposto, e da canção “Chovendo na Roseira” de Tom Jobim.....	53
Figura 9 – Trecho de “La plus que lente” (Debussy) semelhante à “Chovendo na Roseira”.....	54
Figura 10– Análise comparativa de “La plus que lente” (Debussy) e “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim)	55
Figura 11 – Simetria na coleção utilizada por Debussy em “La plus que lente” – conjunto 7-35.....	55
Figura 12 – Simetria na coleção utilizada por Tom Jobim em “Chovendo na Roseira” – conjunto 7-35.....	55
Figura 13 – Comparação rítmica entre “La plus que lente” (Debussy) e “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim).....	56
Figura 14 – “La plus que lente” (Debussy): harmonização em 3 ^{as}	56
Figura 15 – “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim): harmonização (piano) em 3 ^{as}	57
Figura 16 – <i>Trio n.2</i> (Villa-Lobos) – I mov. c. 10-12.....	59
Figura 17 – Solo de flauta em <i>Daphnis et Chloé - Pantomime</i> (Ravel).....	60
Figura 18 – Trecho de flauta em “Matita Perê”, c. 41 – 43.....	60
Figura 19 – Trecho de flauta em “Matita Perê”, c. 44 – 47.....	60
Figura 20 – “Matita Perê”, c. 85 – 86.....	61
Figura 21 – “Matita Perê”, c. 87 – 89.....	62
Figura 22 – <i>Hommage a Chopin</i> (Villa-Lobos) – c. 1-3.....	64
Figura 23 – Villa-Lobos – “Mazurka-choro”.....	65

Figura 24 – Chopin – “Mazurka” op. 6 n. 3 (c. 9-12) – Análise comparativa feita por Lars Hoef (2020).....	65
Figura 25 – Chopin – Compassos iniciais do “Prelúdio em Mi menor” op. 28 n.4.....	66
Figura 26 – Tom Jobim e Vinícius de Moraes – Compassos iniciais de “Insensatez”.....	67
Figura 27 – Comparação harmônica entre “Prelúdio em Mi menor” op. 28 n.4 (Chopin) e “Insensatez” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes).....	68
Figura 28 – Perfis melódicos e harmônicos característicos da Bossa Nova (em Tom Jobim) com o uso de tensões.....	72
Figura 29 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> – (I mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	73
Figura 30 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	73
Figura 31 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.4</i> – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	74
Figura 32 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> – (III mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	74
Figura 33 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	75
Figura 34 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> – (III mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	75
Figura 35 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 8</i> – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	76
Figura 36 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 11</i> – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	76

Figura 37 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 11</i> – (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	77
Figura 38 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 12</i> – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	77
Figura 39 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 12</i> – (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	78
Figura 40 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 13</i> – (III mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	78
Figura 41 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 14</i> – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	79
Figura 42 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 14</i> – (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	79
Figura 43 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 15</i> – (I mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	80
Figura 44 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 16</i> – (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	80
Figura 45 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 17</i> – (I mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	81
Figura 46 – Acorde maior com 6 ^a na terminação do <i>Original</i> de jazz “All of me”.....	83
Figura 47 – Acorde maior com 6 ^a na terminação de “Samba de uma nota só” (Tom Jobim/Newton Mendonça).....	84
Figura 48 – Utilização de acordes maiores com 6 ^a em “Caminho de pedra” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes).....	84

Figura 49 – Acorde maior com 6 ^a na terminação de “Beatriz” (Chico Buarque/Edu Lobo).....	84
Figura 50 – Simetria no acorde de C6 (4-26) da Tabela 4.....	85
Figura 51 – Simetria no acorde de C6/9 (5-35) da Tabela 4.....	86
Figura 52 – Simetria no acorde de Cmaj7(6/9) (6-32) da Tabela 4.....	86
Figura 53 – <i>Quarteto de Cordas n.1</i> (I mov., c. 1-2) – movimento dominante com 9 ^a menor e “tônica” com sétima maior.....	87
Figura 54 – “Valsa sentimental” ou “Imagina”, de Tom Jobim e Chico Buarque – Semelhança dos compassos iniciais com o <i>Quarteto de Cordas n.1</i> de Villa-Lobos.....	87
Figura 55 – “Valsa Brasileira” (Chico Buarque/Edu Lobo) – Semelhança dos compassos iniciais com o <i>Quarteto de Cordas n.1</i> de Villa-Lobos.....	88
Figura 56 – <i>Quarteto de Cordas n.1</i> (I mov., c. 4 e 5) – Movimento harmônico IV – bVII7.....	89
Figura 57 – “Samba de uma nota só” (Tom Jobim/Newton Mendonça) – Movimento harmônico IV – bVII7.....	89
Figura 58 – <i>Quarteto de Cordas n.1</i> (I mov., c. 1-17): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	90
Figura 59 – <i>Quarteto de Cordas n.1</i> (I mov., c. 18-44): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	91
Figura 60 – <i>Quarteto de Cordas n.1</i> (V mov., c. 6-21): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	92
Figura 61 – <i>Quarteto de Cordas n.1</i> (V mov., c. 22-33): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	93
Figura 62 – <i>Quarteto de Cordas n.1</i> (V mov., c. 67-87): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	94
Figura 63 – <i>Quarteto de Cordas n.2</i> (I mov., c. 1-3): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	95
Figura 64 – <i>Quarteto de Cordas n.2</i> (I mov., c. 4-7): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	95
Figura 65 – <i>Quarteto de Cordas n.2</i> (I mov., c. 30-35): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	96

Figura 66 – <i>Quarteto de Cordas n.2</i> (I mov., c. 33-36): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	97
Figura 67 – <i>Quarteto de Cordas n.2</i> (III mov., compassos iniciais): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	98
Figura 68 – <i>Quarteto de Cordas n.2</i> (III mov., . 38 a 41): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	98
Figura 69 – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> (I mov., compassos iniciais): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	99
Figura 70 – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> (II mov., c. 9-14): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	100
Figura 71 – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> (II mov., c. 39-47): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	101
Figura 72 – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> (II mov., c. 48-67): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	102
Figura 73 – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> (III mov., c. 48-55): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	103
Figura 74 – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> (IV mov., c. 53-57): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	103
Figura 75 – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> (IV mov., c. 63-68): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	104
Figura 76 – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> (IV mov., c. 69-86): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	104
Figura 77 – <i>Quarteto de Cordas n.4</i> (I mov., c. 12-20): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	105
Figura 78 – <i>Quarteto de Cordas n.4</i> (I mov., c. 21-26): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	106
Figura 79 – <i>Quarteto de Cordas n.4</i> (I mov., c. 60-64): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	107
Figura 80 – <i>Quarteto de Cordas n.4</i> (II mov., c. 61-68): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	107

Figura 81 – <i>Quarteto de Cordas n.4</i> (III mov., c. 166-179): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	108
Figura 82 – <i>Quarteto de Cordas n.4</i> (III mov., c. 180-185): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	109
Figura 83 – <i>Quarteto de Cordas n.4</i> (IV mov., c. 11-15): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	110
Figura 84 – <i>Quarteto de Cordas n.4</i> (IV mov., c. 76-81): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	110
Figura 85 – <i>Quarteto de Cordas n.5</i> (I mov., c. 1-3): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	111
Figura 86 – <i>Quarteto de Cordas n.5</i> (I mov., c. 21-25): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	111
Figura 87 – <i>Quarteto de Cordas n.5</i> (I mov., c. 36-41): cifragem para comparação com perfis harmônicos característico do jazz e da Bossa Nova.....	111
Figura 88 – <i>Quarteto de Cordas n.5</i> (III mov., c. 8-11): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	112
Figura 89 – <i>Quarteto de Cordas n.5</i> (III mov., c. 31-36): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	112
Figura 90 – <i>Quarteto de Cordas n.5</i> (IV mov., compassos finais): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	113
Figura 91 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (I mov., c. 29 a 37): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	114
Figura 92 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (I mov., c. 42 a 52): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	115
Figura 93 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (I mov., c. 65 a 68): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	116
Figura 94 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (I mov., c. 97 a 108): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	116
Figura 95 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (I mov., c. 113 a 116): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	117
Figura 96 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (II mov., c. 39 a 43): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	117
Figura 97 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (II mov., c. 48 a 51): cifragem para comparação com	

perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	112
Figura 98 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (III mov., c. 1 a 6): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	119
Figura 99 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (III mov., c. 20 a 22): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	120
Figura 100 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (III mov., c. 31 a 34): cifragem para comparação com perfis harmônicos característico sdo jazz e da Bossa Nova.....	120
Figura 101 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (III mov., c. 40 a 43): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	121
Figura 102 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (IV mov., c. 1 a 3): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	121
Figura 103 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (IV mov., c. 73 a 79): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	122
Figura 104 – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (IV mov., c. 246 a 249): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	122
Figura 105 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (I mov., c. 6 a 14): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	123
Figura 106 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (I mov., c. 18 a 20): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	124
Figura 107 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (I mov., c. 21 a 27): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	125
Figura 108 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (I mov., c. 69 a 71): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	126
Figura 109 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (I mov., c. 159 a 168): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	126
Figura 110 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (II mov., c. 38 a 40): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	127
Figura 111 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (II mov., c. 48 a 59): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	128
Figura 112 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (II mov., c. 98 a 104): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	129
Figura 113 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (II mov., c.115 a 121): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	129

Figura 114 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (II mov., c.141 a 152): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	130
Figura 115 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (III mov., c. 6 a 16): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	131
Figura 116 – <i>Quarteto de Cordas n.7</i> (III mov., c.196 a 200): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	132
Figura 117 – <i>Quarteto de Cordas n.</i> (IV mov., c.139 a 144): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	132
Figura 118 – <i>Quarteto de Cordas n.8</i> (II mov., c. 15 a 22): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	133
Figura 119 – <i>Quarteto de Cordas n.8</i> (III mov., c. 115 a 127): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	134
Figura 120 – <i>Quarteto de Cordas n.9</i> (I mov., c. 263 a 272): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	135
Figura 121 – <i>Quarteto de Cordas n.9</i> (I mov., c. 288 a 297): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	136
Figura 122 – <i>Quarteto de Cordas n.9</i> (IV mov., c. 1 a 9): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	137
Figura 123 – <i>Quarteto de Cordas n.9</i> (IV mov., c. 74 a 82): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	138
Figura 124 – <i>Quarteto de Cordas n.10</i> (I mov., c. 43 a 54): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	139
Figura 125 – <i>Quarteto de Cordas n.10</i> (III mov., c. 215 a 221): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	140
Figura 126 – <i>Quarteto de Cordas n.11</i> (I mov., c. 140 a 149): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	140
Figura 127 – <i>Quarteto de Cordas n.11</i> (IV mov., c. 33 a 36): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	141
Figura 128 – <i>Quarteto de Cordas n.11</i> (IV mov., c. 130 a 133): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	141
Figura 129 – <i>Quarteto de Cordas n.12</i> (III mov., c. 61 a 63): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	141
Figura 130 – <i>Quarteto de Cordas n.13</i> (I mov., c. 60 a 67): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	142

Figura 131 – <i>Quarteto de Cordas n.13</i> (IV mov., c. 48 a 51): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	142
Figura 132 – <i>Quarteto de Cordas n.14</i> (I mov., c. 42 a 43): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	143
Figura 133 – <i>Quarteto de Cordas n.14</i> (I mov., c. 60 a 62): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	143
Figura 134 – <i>Quarteto de Cordas n.14</i> (I mov., c. 142 a 144): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	143
Figura 135 – <i>Quarteto de Cordas n.14</i> (II mov., c. 24 a 33): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	144
Figura 165 – <i>Quarteto de Cordas n.14</i> (IV mov., c. 19 a 26): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	145
Figura 137 – <i>Quarteto de Cordas n.15</i> (I mov., c. 19 a 21): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	146
Figura 138 – <i>Quarteto de Cordas n.16</i> (I mov., c. 76 a 83): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	146
Figura 139 – <i>Quarteto de Cordas n.17</i> (I mov., c. 38 a 41): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	147
Figura 140 – <i>Quarteto de Cordas n. 17</i> (I mov., c. 97 a 102): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	147
Figura 141 – <i>Quarteto de Cordas n.17</i> (III mov., c. 41 a 50): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova.....	148
Figura 142 – <i>Quarteto Simbólico</i> (Villa-Lobos) – c. 12-21.....	150
Figura 143 – <i>Quarteto Simbólico</i> (Villa-Lobos) – c. 22-39.....	151
Figura 144 – Ostinato nos compassos iniciais da harpa em “Veleiros” (Villa-Lobos).....	157
Figura 145 – Partitura de “So What” (Miles Davis).....	158
Figura 146 – “Maiden Voyage” (Herbie Hancock).....	160
Figura 147 – Capa do disco <i>Canção do amor demais</i> (Elizete Cardoso, 1958).....	162
Figura 148 – Comparação entre os motivos iniciais da introdução das canções “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.....	164
Figura 149 – Simetria bilateral (espelhamento) entre os motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.....	165
Figura 150 – Simetria na sobreposição dos motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.....	166

Figura 151 – Comparação entre as classes de conjuntos da introdução de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”	166
Figura 152 – Comparação mais detalhada entre as classes de conjuntos da introdução de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”	167
Figura 153 – Comparação entre as classes de conjuntos do início das melodias de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”	167
Figura 154 – Comparação entre as classes de conjuntos da harmonia inicial de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”	168
Figura 155 – Comparação entre as tríades da harmonia inicial de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”	168
Figura 156 – Simetria nas tríades diminutas do início da harmonia de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”	169
Figura 157 – Comparação harmônica do segundo compasso das melodias de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”	169
Figura 158 – Cadência II-V-I nos compassos iniciais de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”	170
Figura 159 – Tríades diminutas como parte (subconjunto) dos acordes dominantes.....	171
Figura 160 – Comparação entre a quantidade de compassos das introduções de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”	171
Figura 161 – Comparação entre a quantidade de compassos das melodias de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”	172
Figura 162 – Análise de frases e números de compassos da melodia de “Canção de amor”.....	173
Figura 163 – Análise de frases e números de compassos da melodia de “Canção do amor demais”	174
Figura 164 – João Gilberto, batida do violão em “Chega de Saudade” (1959).....	175
Figura 165 – Comparação entre o ritmo do violão João Gilberto em “Chega de Saudade” e o ritmo do violão em “Canção de amor” (Villa-Lobos).....	176
Figura 166 – Células rítmicas comuns entre o ritmo de violão de João Gilberto em “Chega de Saudade” e o ritmo do violão em “Canção de amor” (Villa-Lobos).....	176
Figura 167 – “Melodia sentimental” (Villa-Lobos) – c. 4-11.....	178
Figura 168 – Capa do disco de Jennie Tourel, com as <i>Serestas</i> de Villa-Lobos em versão orquestrada.....	180
Figura 169 – Harpa com função de um violão “dedilhado” na <i>Seresta n.1</i> , “Pobre cega”	

(Villa-Lobos)	181
Figura 170 – Células rítmicas comuns entre o ritmo de violão de João Gilberto em “Chega de Saudade”	182
Figura 171 – Célula rítmica realizada pelos violinos na introdução da versão orquestrada da <i>Seresta n.5</i> , “Modinha” (Villa-Lobos)	182
Figura 172 – Célula rítmica n. 2 recorrente durante praticamente toda a <i>Seresta n.6</i> , “Na paz do outono” (Villa-Lobos).....	183
Figura 173 – Célula rítmica n. 2 largamente utilizada nas cordas da <i>Seresta n.7</i> , “Cantiga do Viúvo” (Villa-Lobos).....	183
Figura 174 – Gesto melódico descendente utilizado por Villa-Lobos no final da introdução da <i>Seresta n.5</i> , “Modinha”	184
Figura 175 – Gesto melódico descendente presente na introdução de “Chega de Saudade” (como utilizado por Villa-Lobos em “Modinha”).....	184
Figura 176 – Manuscrito da introdução de “Chega de saudade” com destaque para o compasso (em branco) onde Jobim utiliza novamente o gesto melódico descendente (como utilizado por Villa-Lobos em “Modinha”).....	185
Figura 177 – Gesto melódico descendente utilizado por Villa-Lobos em “Modinha”, agora largamente presente na construção da melodia de “Modinha” (Tom Jobim).....	185
Figura 178 – Manuscrito das <i>Serestas</i> (Villa-Lobos) com descrição e definição sobre o termo.....	187
Figura 179 – Ornamentos no 1º compasso e ostinato na região grave da <i>Seresta n. 8</i> , “Canção do carreiro”	190
Figura 180 – Ostinato na região grave do piano na <i>Seresta n. 8</i> , “Canção do carreiro”.....	190
Figura 181 – Manuscrito do ostinato na região grave da <i>Seresta n. 8</i> , “Canção do carreiro”	191
Figura 182 – “Canção de amor” (Villa-Lobos) – c. 1-2.....	192
Figura 183 – “Choro Bandido” (Edu Lobo/ Chico Buarque), conjuntos e relações intervalares.....	192
Figura 184 – Simetria por translação entre os conjuntos (internos) de “Canção de amor” (Villa-Lobos) e “Choro bandido” (Edu Lobo/Chico Buarque).....	193
Figura 185 – Análise do compasso 1 do “Prelúdio n.3” (Villa-Lobos).....	194
Figura 186 – Análise do compasso 2 de “Choro bandido” (Edu Lobo/Chico Buarque).....	194
Figura 187 – Edu Lobo, “Choro bandido”, dedicatória a Tom Jobim.....	195
Figura 188 – “Prelúdio n.5” (Villa-Lobos).....	196

Figura 189 – “Tema de amor de Gabriela” (Tom Jobim).....	196
Figura 190 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 46 e 47 (Francis Hime), ritmo de frevo.....	200
Figura 191 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 52 e 53 (Francis Hime), alusões rítmicas ao samba.....	200
Figura 192 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 52 e 53 (Francis Hime), síncopas no violão.....	200
Figura 193 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 53 e 54 (Francis Hime), síncopas no clarinete.....	201
Figura 194 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 55 (Francis Hime), síncopas na trompa I.....	201
Figura 195 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 55 e 56 (Francis Hime), síncopas no oboé.....	201
Figura 196 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 61 a 66 (Francis Hime), síncopas nas madeiras e metais.....	202
Figura 197 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , III mov., “Ponteio”, c. 127 a 130 (Francis Hime), tópica tamborim.....	203
Figura 198 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , III mov., “Ponteio”, c. 127 a 140 (Francis Hime). Comparação rítmica: Paradigma de Estácio e ritmo utilizado como alusão ao tamborim.....	204
Figura 199 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 16 (Francis Hime), palíndromos (1).....	204
Figura 200 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 16 (Francis Hime), palíndromos (2).....	205
Figura 201 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 16 e 17 (Francis Hime), palíndromos (3).....	205
Figura 202 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 18 (Francis Hime), acordes do violão.....	205
Figura 203 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 18 (Francis Hime), simetria inversiva no 1º e 2º acordes do violão.....	206
Figura 204 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 18 (Francis Hime), simetria inversiva no 3º e 4º acordes do violão.....	206
Figura 205 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 18 (Francis Hime), palíndromo intervalar dos conjuntos do 1º e 2º acordes do violão.....	206

Figura 206 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 18 (Francis Hime), palíndromo intervalar dos conjuntos do 3º e 4º acordes do violão.....	207
Figura 207 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 19 (Francis Hime), palíndromos no violão.....	207
Figura 208 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 20 (Francis Hime), acorde inversamente simétrico no violão.....	207
Figura 209 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 21 (Francis Hime), palíndromos no violão.....	208
Figura 210 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , I mov., “Modinha”, c. 24 (Francis Hime), palíndromos no violão (desconsiderando os acordes sustentados em mínimas).208	208
Figura 211 – <i>Concerto para violão e orquestra</i> , III mov., “Ponteio”, c. 23 e 24 (Francis Hime), palíndromos no violão.....	208
Figura 212 – <i>Bachianas Brasileiras n.1</i> (Villa-Lobos) – c. 5-14.....	211
Figura 213 – <i>Sinfonia da Alvorada</i> (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) – II mov., “O homem”, c. 23-31, redução.....	211
Figura 214 – Simetria inversiva no acorde de Dó menor com 7ª menor presente na <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> (Villa-Lobos).....	212
Figura 215 – Simetria inversiva no acorde de Si menor com 7ª menor presente em <i>Sinfonia da Alvorada</i> (Tom Jobim e Vinícius de Moraes).....	213
Figura 216 – Conjuntos inversamente simétricos dos acordes de Dó menor com 7ª menor e Si menor com 7ª menor em suas formas normais (conjunto 4-26).....	213
Figura 217 – Simetria inversiva no conjunto 4-26 em sua forma primária.....	213
Figura 218 – Comparação (1) de perfis melódicos entre <i>Bachianas Brasileiras n.1</i> e <i>Sinfonia da Alvorada</i>	214
Figura 219 – Comparação (2) de perfis melódicos entre <i>Bachianas Brasileiras n.1</i> e <i>Sinfonia da Alvorada</i>	214
Figura 220 – Comparação dos perfis rítmicos entre <i>Bachianas Brasileiras n.1</i> e <i>Sinfonia da Alvorada</i>	215
Figura 221 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> , I movimento, c. 6.....	216
Figura 222 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.3</i> , número de ensaio I.....	217
Figura 223 – Introdução de “Samba do Avião”.....	218
Figura 224 – Simetria na coleção pentatônica (5-35).....	219
Figura 225 – Comparação intervalar entre os motivos iniciais do <i>Quarteto de Cordas n. 4</i> (I mov.) e introdução de “Samba do Avião”.....	220

Figura 226 – Comparação rítmica entre as frases s iniciais do <i>Quarteto de Cordas n. 4</i> (I mov.) e introdução de “Samba do Avião”.....	220
Figura 227 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 6</i> , II movimento, c. 18 - 23, melodia do violoncelo.....	221
Figura 228 – “Estrada do Sol”, melodia.....	221
Figura 229 – Comparação entre melodias do <i>Quarteto de Cordas n. 6</i> (II movimento), e “Estrada do Sol”.....	222
Figura 230 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n. 6</i> , II mov. – aspectos harmônicos.....	223
Figura 231 – “Estrada do Sol” – aspectos harmônicos.....	223
Figura 232 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (III mov., <i>Andante, quase adagio</i> , c. 1-4.....	224
Figura 233 – “Samba de uma nota só” (c. 1-4).....	224
Figura 234 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (III mov.) e “Samba de uma nota só”..	225
Figura 235 – Villa-Lobos – <i>Quarteto de Cordas n.6</i> (III mov.), análise das classes de conjuntos das tríades.....	226
Figura 236 – “Samba de uma nota só” – análise das classes de conjuntos das tríades.....	226
Figura 237 – Conjuntos inversamente transpostos em “Samba de uma nota só”.....	227

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quadro sinótico: Debussy, Villa-Lobos e Tom Jobim.....	49
Tabela 2 – Comparação entre as letras da <i>Seresta n.9</i> , “Abril” (Villa-Lobos) e “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim).....	50
Tabela 3 – Resumo de semelhanças entre os trechos de “La plus que lente” e “Chovendo na Roseira”.....	57
Tabela 4 – <i>Quartetos de Cordas</i> de Villa-Lobos: comparação de acordes conclusivos semelhantes ao jazz e à Bossa Nova.....	82
Tabela 5 – Villa-Lobos e violonistas brasileiros ligados à Bossa Nova.....	154
Tabela 6 – Movimentos da suíte <i>Floresta do Amazonas</i> (Villa-Lobos).....	156
Tabela 7 – Canções do disco <i>Canção do amor demais</i> (Elizeth Cardoso, 1958).....	162
Tabela 8 – Letras das canções “Canção de amor” (Villa-Lobos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes).....	163
Tabela 9 – Relações intervalares dos motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.....	165
Tabela 10 – Resumo de semelhanças e conexões entre “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.....	177
Tabela 11 – <i>Serestas</i> (Villa-Lobos).....	179
Tabela 12 – Comparação entre instrumentação das <i>Serestas</i> e do disco <i>Canção do amor demais</i>	181
Tabela 13 – Comparação entre a temática e as letras de <i>Seresta n. 8</i> , “Canção do carreiro” (Villa-Lobos) e “Caminho de pedra” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes).....	189
Tabela 14 – Comparação de relações intervalares entre melodias iniciais de “Canção de amor” (Villa-Lobos) e “Choro bandido” (Edu Lobo/Chico Buarque).....	193
Tabela 15 – Comparação de relações intervalares entre “Prelúdio n.3” (Villa-Lobos) e “Choro bandido” (Edu Lobo/ Chico Buarque).....	194
Tabela 16 – Relações intervalares entre trechos da melodia do <i>Quarteto de Cordas n. 6</i> (II mov.) e “Estrada do Sol”.....	222

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	24
CAPÍTULO 1 – VILLA-LOBOS E TOM JOBIM: A CONSTRUÇÃO DE SUAS IMAGENS E TRAJETÓRIAS	34
1.1 Villa-Lobos em Tom Jobim.....	35
1.2 Tom Jobim e a reapropriação da obra de Villa-Lobos.....	39
CAPÍTULO 2: FONTES REFERENCIAIS EM COMUM ENTRE VILLA-LOBOS E TOM JOBIM	45
2.1 Villa-Lobos francês X Villa-Lobos brasileiro.....	46
2.1.1 Debussy, “La plus que lente” (Debussy), <i>Seresta n.9</i> (“Abril”) e <i>Sinfonia n.8</i> (Villa-Lobos) e “Chovendo na roseira” (Tom Jobim).....	48
2.1.2 Ravel, Villa-Lobos e Tom Jobim.....	58
2.2 Chopin e Villa-Lobos.....	63
2.3 O jazz.....	68
2.3.1 Os <i>Quartetos de Cordas</i> de Villa-Lobos e a canção popular de câmara brasileira: aspectos harmônicos em comum.....	70
2.3.2 O <i>Quarteto Simbólico</i>	149
CAPÍTULO 3 – O VIOLÃO BRASILEIRO: A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO DISCURSIVO ENTRE VILLA-LOBOS E TOM JOBIM	152
3.1 As canções de Villa-Lobos na suíte <i>Floresta do Amazonas</i> e a Bossa Nova.....	155
3.2 As <i>Serestas</i> e o álbum <i>Canção do amor demais</i>	179
3.3 “Prelúdio n. 3” e “Canção de Amor” (Villa-Lobos) e “Choro Bandido” (Edu Lobo/Chico Buarque).....	191
3.4 “Prelúdio n. 5” (Villa-Lobos) e “Tema de amor de Gabriela” (Tom Jobim)	195
3.5 Análises comparativas entre alguns processos composicionais de Francis Hime e Villa-Lobos: o <i>Concerto para violão e orquestra</i> e a brasilidade.....	197
CAPÍTULO 4 – VILLA E TOM: DIÁLOGOS ENTRE BACHIANAS, QUARTETOS, SINFONIAS E “SAMBAS”	210
4.1 <i>Bachianas Brasileiras n. 1</i> , e <i>Sinfonia da Alvorada</i> (Tom Jobim/Vinícius de Moraes).210	
4.2 <i>Quarteto de Cordas n. 3</i> (Villa-Lobos) e “Samba do Avião” (Tom Jobim).....	215
4.3 <i>Quarteto de Cordas n.6</i> , II mov. (Villa-Lobos) e “Estrada do Sol” (Tom Jobim/Dolores Duran).....	220
4.4 <i>Quarteto de Cordas n° 6</i> , III mov. (Villa-Lobos) e “Samba de uma nota só” (Tom Jobim/Newton Mendonça).....	223
CONSIDERAÇÕES FINAIS	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	233
GLOSSÁRIO	241

INTRODUÇÃO

O presente trabalho surgiu como um desdobramento da minha dissertação de mestrado que analisou tópicos¹ afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX (RIPKE, 2017c). No decorrer do mestrado surgiram análises que vinham desde Villa-Lobos até compositores da música popular brasileira, como Tom Jobim, direcionando então para conexões entre os dois compositores, tanto no desejo de “invenção” e representação do Brasil, quanto nas referências auditivas e processos composicionais semelhantes. Além disso, ao delimitar o tema da presente pesquisa, algumas fontes bibliográficas como trabalhos de Albuquerque (2017), Salles (2014), Wolff (2007), Rosado (2008) e Suzigan (2011) apontavam princípios de conexões entre obras de Villa-Lobos e Tom Jobim. A última imagem que utilizei para encerrar a dissertação de mestrado, inclusive, foi a de Tom Jobim segurando um disco de Villa-Lobos. Além do mais, analisar as conexões entre um músico visto como “erudito” e outro como “popular” (embora esses rótulos sejam muito questionáveis tanto em Villa-Lobos quanto em Tom Jobim), diz muito sobre minha própria trajetória que sempre foi tocando, compondo, arranjando e trabalhando com ambos os estilos, extrapolando então tais fronteiras e rótulos.

A formação e construção da linguagem bossanovística e da canção de câmara popular brasileira abrange alguns personagens que transpassaram os caminhos dos dois compositores e que de alguma forma tiveram participação na construção de suas linguagens. Para exemplificar isso, Salgado explica que o disco *Chega de Saudade* (1959) – considerado um dos marcos iniciais da Bossa Nova) – trouxe não só a famosa “batida diferente” de João Gilberto e o canto quase falado, mas sim somou tudo isso a uma música que há muito tempo vinha se construindo (SALGADO, 2010, p. 82).

Um exemplo de uma figura fortemente presente nesse momento histórico-musical é o compositor Radames Gnattali, parceiro musical de Tom Jobim e também amigo de Villa-Lobos. Além disso, como veremos adiante, Radamés também foi amigo e parceiro musical do violonista Garoto, que era parceiro musical de Laurindo de Almeida, este último também grande amigo e parceiro musical de Villa-Lobos, que trabalhou com inúmeros arranjos e elaborações de orquestrações para a música popular brasileira, tanto erudita quanto popular. Wolff explica que Gnattali influenciou muito a obra de Tom Jobim, podendo ser considerado praticamente um pai musical para ele, a ponto de incentivá-lo e dar “preciosas dicas de

¹ Tópicos são convenções culturais e figuras retóricas dentro da música que representam e evocam uma memória de um senso comum dentro de um contexto cultural. São também uma estratégia de construção de sentido dentro da música, utilizando figuras musicais de representação que significam e podem representar algo que é externo ao seu contexto musical (RIPKE, 2017c, p. 75 E 83).

composição e orquestração” (WOLFF, 2007). Além disso, há também a contribuição do maestro Léo Peracchi (1911-1993), cuja vinculação comum a Tom Jobim (de quem foi professor) e Villa-Lobos (para quem Léo Peracchi orquestrou várias obras que, então com 70 anos, Villa não tinha mais resistência nem tempo para realizar) (CHEDIAK, 1990, p. 14) pode apontar alguns caminhos na reinterpretação de elementos que associam Tom Jobim ao legado villalobiano. Neste círculo de conexões é válido ressaltar também que o violonista Garoto, que será mencionado logo adiante como um nome que delineou elementos da Bossa Nova antes de seu surgimento (CALADO, 1988, p.230), foi parceiro musical e amigo de Gnattali. Além disso, o acordeonista Chiquinho do Acordeon (a quem Villa-Lobos dedicou seu concerto para harmônica e orquestra, entre os anos de 1955 e 1956), foi acordeonista no sexteto de Radamés.

Outra figura presente nos entornos entre Villa-Lobos e Tom Jobim é o compositor brasileiro Cláudio Santoro que compôs, ao lado de Vinícius de Moraes (um dos maiores parceiros musicais de Tom Jobim), o ciclo de canções intitulado “Canções de Amor” (composto entre os anos de 1957-1960). Segundo o compositor Ronaldo Miranda, algumas dessas canções “trazem em seu perfil sonoro a delicadeza da música urbana do Rio de Janeiro, onde Santoro viveu na década de 50, antecipando a estética da bossa-nova e o estilo de um Tom Jobim” (MIRANDA, apud SALGADO, 2010, p. 14-15). Isso pode ser melhor compreendido quando Rodolfo Coelho de Souza explica, por exemplo, que “Santoro acreditava que havia sido sua música que apontara o caminho para Jobim, além obviamente de Villa-Lobos, que apontara o caminho para ambos” (SALGADO, 2010, p. 92). Além disso, o próprio Tom Jobim relata que Santoro certo dia lhe disse que Villa-Lobos confidenciou a ele que Santoro e Jobim eram seus herdeiros e que ele (Villa) fazia muita fé nos dois. Traça-se aqui, então, mais um exemplo de uma “linhagem” que percorre Villa-Lobos, Santoro e Tom Jobim, e ainda aponta Villa-Lobos como influenciador tanto de Santoro como Tom Jobim.

Além disso, Ruy Castro conta que Vinícius de Moraes, quando recém chegado de Paris, trouxe quase pronto um libreto para o qual procurava um parceiro para lhe escrever a música (CASTRO, 1990, p. 117). Sua primeira tentativa foi o pianista e compositor Vadico (antigo parceiro de Noel Rosa), que recusou o convite. Foi então que, certa noite, na Casa Villarino (boteco tradicional do Rio de Janeiro), Vinícius foi apresentado a Tom Jobim pelo jornalista Lúcio Rangel (apesar de não assumirem, na hora, que já se conheciam há pelo menos três anos antes disso). Esse encontro entre os dois compositores é considerado tão importante que Ruy Castro chegar a afirmar que tal acontecimento “transformou a música brasileira” (CASTRO, 1990, p. 118). A primeira consequência desse encontro foi a obra

Orfeu da Conceição que, apesar do seu caráter sinfônico e de ainda não ser uma obra típica da Bossa Nova, já pode apontar alguns caminhos para a interpretação de uma linhagem/trajetória no estilo de Tom Jobim e da Bossa Nova. Além disso, dessa parceria entre os dois compositores também nasce *Sinfonia da Alvorada*, uma obra sinfônica encomendada em fevereiro de 1958 por Juscelino Kubitschek para ser apresentada na inauguração de Brasília, que aconteceria em 1960. Esta obra também será analisada no último capítulo deste trabalho e traz conexões auditivas imediatas com a *Bachianas Brasileiras n.1* de Villa-Lobos. Todas essas informações já nos abrem alguns caminhos que apontam para conexões entre Villa-Lobos e Tom Jobim.

Uma das ideias centrais que perpassa toda a tese, além da conexão entre os dois compositores (que será demonstrada nas análises sob diversos aspectos e através de diferentes ferramentas analíticas) e o desdobramento disso na Bossa Nova, é o desejo e busca, em ambos, pela “invenção” e representação de elementos da brasilidade em suas músicas. Sobre si mesmo e Villa-Lobos, Tom Jobim disse:

Nós tivemos que inventar o Brasil, o Brasil não existia. Quer dizer, eu, quando fui inventar o Brasil, o Brasil já estava inventado. Mas, pessoas antes de mim tiveram que inventar o Brasil. O Villa-Lobos teve que inventar o Brasil, o Portinari...Tiveram que inventar a língua inclusive. Estava conversando ali com nosso amigo, professor de português: essas palavras indígenas que nós temos não existem no português de Portugal. Então, a gente tinha que fazer uma música brasileira. E isso aí, para eu dizer porque é que eu fiz isso, é muito simples: porque eu nasci aqui (JOBIM, 1993).

Assim como tratado na minha dissertação de mestrado (RIPKE, 2017c), o conceito de tradição inventada foi amplamente discutido e desenvolvido pelo historiador Eric Hobsbawm (1917-2012), e diz respeito a um conjunto de práticas reguladas por regras comumente aceitas, estabelecendo normas derivadas do costume ou da convenção. Hobsbawm diz que “a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (HOBSBAWM, 1984, p. 13). O termo “tradição inventada” possui um sentido amplo (mas não indefinido) e pode incluir tanto as tradições realmente inventadas quanto as que surgiram de maneira mais difícil de delimitar temporalmente. Ainda expandindo esse conceito, consultamos o trabalho de Benedict Anderson (2008), que discute sobre os contextos nos quais comunidades humanas produzem manifestações artísticas particulares. O ponto central da teoria de Anderson é a nação entendida como uma entidade que produz sentidos, com um sistema de representações culturais, como uma “comunidade imaginada”. Nesse caminho, a existência de uma identidade nacional passa pela dimensão de uma certa

ficção no sentido de que a representação de uma nacionalidade é baseada em um sentimento de *pertencer* ou *compartilhar* que os integrantes de uma determinada comunidade (ou nação) sentem sobre uma comunidade imaginária. A ideia de nação, ainda, pode ser explicada “tendo por base fatos históricos partilhados por um grupo de pessoas e que conferem aos indivíduos um sentido de pertencimento” (RODRIGUES, 2017, p. 40). Assim, portanto, a nação é

imaginada por que mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar de todos os seus companheiros (compatriotas) embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. A única coisa que pode dizer que uma nação existe é quando muitas pessoas se consideram uma nação (ANDERSON, 2008, p.32).

O caráter imaginário de uma identidade nacional vai se configurando, portanto, à medida em que um povo se apoia na ideia de encontrar uma unidade nacional, através do coletivo e da igualdade. É preciso lembrar, porém, que o termo “imaginado” não está relacionado a uma definição de fabricação ou falsidade, mas sim à imaginação e criação. O conceito de nação pode ser considerado recente (já que remonta ao século XVIII, na Europa). Foi durante o Romantismo na segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX que a Europa, e mais tarde também as colônias americanas, começaram a seguir o objetivo de construir suas identidades nacionais, principalmente entre as nações emergentes (RIPKE, 2017c, p. 102-103).

Para diversos fins e diversos objetivos se imagina e se cria uma comunidade. No processo de criação dessas comunidades e da invenção de suas tradições, os povos, línguas e culturas marginais tiveram que se ajustar ao progresso e aceitar a subordinação a um propósito maior. Rodrigues (2017) exemplifica que, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder (1930), o carnaval de rua no Rio de Janeiro foi banido. A partir daí, então, um desfile grandioso, pomposo e super-organizado tomou o lugar da antiga manifestação popular espontânea. O rito adquiriu poder incontestável, e até hoje o carnaval de rua permanece um acontecimento secundário. Segundo a autora, para que esse carnaval grandioso se tornasse um dos maiores símbolos para a nação brasileira, o carnaval de rua foi civilizado, tornando o primeiro um veículo de dominação das massas. “Neste caso emblemático, o Estado venceu o povo e suas manifestações espontâneas” (RODRIGUES, 2017, p. 40).

Um grande problema ao tratar das relações entre Villa-Lobos e Tom Jobim, porém, é a escolha de terminologias. Durante o desenvolvimento dessa pesquisa, uma variedade de termos como legado, relações, semelhanças, conexões, entornos, influência, intertextualidade, dentre outros, surgiram para tentar explicar tais relações e causaram muitas dúvidas para

escolher qual seriam os mais adequados a serem utilizados. No decorrer das análises, porém, e após diversas conversas com meu orientador e também com os professores Rodolfo Coelho de Souza e Loque Arcanjo Júnior que participaram da minha banca de qualificação, percebeu-se que as próprias relações musicais e sociais entre os dois compositores e suas obras tecem uma teia² de conexões que são evidenciadas e explicadas por si só, extrapolando qualquer escolha terminológica.

Apesar dos resultados das análises evidenciarem por si só as relações entre os dois compositores, torna-se quase inevitável passar por alguns termos que envolvem a presente pesquisa, já que, por exemplo, o próprio Tom Jobim assumiu diversas vezes sua influência de Villa-Lobos. O conceito de influência³, segundo Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013), vem da obra *A Angústia da Influência*, formulada em 1973 por Harold Bloom, que parte da idéia de que a história da poesia é traçada a partir da desleitura⁴ que os poetas fortes fazem da obra de seus precursores. Os autores ainda reforçam que a teoria de Bloom não contempla apenas os aspectos formais dos textos, mas volta a sua atenção para as relações psíquicas entre os escritores (MANFRINATO; QUARANTA; DUDEQUE, 2013, p. 231). Assim, serão consideradas aqui também as relações psíquicas entre os compositores aqui analisados, refletindo sobre os aspectos, personagens e acontecimentos que fizeram com que Villa-Lobos influenciasse Jobim no sentido musical, mas também na imagem que construía e propagava de si mesmo.

Ao analisar obras de Villa-Lobos e Tom Jobim, porém, na maioria das vezes não podemos comprovar cronologicamente em qual obra houve influência direta de Villa-Lobos, exceto quando temos evidências ou anotações em algum manuscrito, ou mesmo relatos do compositor. Além do mais, a referência auditiva sempre foi um dos principais pontos de partida nas associações entre obras dos dois compositores. Assim, embora a cronologia seja importante para a compreensão do contexto das obras analisadas, neste trabalho podemos ir além do conceito de influência e pensar também numa perspectiva intertextual, em que as conexões entre obras são consideradas como uma rede de aproximações e não precisam, necessariamente, levar em consideração a cronologia (tão importante quando falamos de

² Geertz explica que o homem é amarrado a “teias de significados que ele mesmo teceu” (GEERTZ, 1973, p. 4), sendo essas teias a sua própria cultura.

³ Ver também Coelho de Souza (2008).

⁴ Manfrinato, Quaranta e Dudeque explicam que, de acordo com Bloom (1991), a desleitura (no original: *misreading*) é um processo de “correção criativa” feito pelos poetas fortes dos poemas de seus precursores. Bloom (1991, p. 43- 45) considera seis razões revisionárias para essas desleituras, que são: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonização*, *Askesis* e *Apophrades* (MANFRINATO; QUARANTA; DUDEQUE, 2013, p. 231).

influência). Kristeva explica que “todo texto se constrói como mosaico de citações, [e que] todo texto é a absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Segundo Dudeque, tais referências utilizadas como estratégia de desenvolvimento de ideias musicais são comuns entre inúmeros compositores da primeira metade do século XX (DUDEQUE, 2013, p. 39). Salles, em um trabalho que analisa relações de intertextualidade na *Sinfonia n.1* de Villa-Lobos, ainda diz que

As relações de “influência” pressupõem a necessária comprovação ou apresentação de evidências que sustentem a hipótese de que uma determinada obra, mais antiga, foi determinante como modelo a ser seguido, ou rejeitado, por outra obra mais recente; não é esse o objetivo deste trabalho. Embora a cronologia seja importante para uma apreciação histórica – considerada pontualmente neste trabalho, o que irá nortear esta análise é uma perspectiva intertextual, em que as conexões entre obras são consideradas como uma rede de aproximações ou afastamentos que dizem mais sobre a estrutura arquetípica, subliminar às noções de estrutura formal e gêneros musicais, do que sobre genealogia e antecedência cronológica de determinada peça. Assim, este estudo adota a distinção entre “influência” e “intertextualidade” feita por Michael Klein (SALLES, 2020, p. 57).

Michael Klein faz uma clara distinção entre “influência” e “intertextualidade”:

Como veremos, é necessária uma distinção entre influência e intertextualidade; enquanto a primeira implica em intenção ou posicionamento histórico da obra em seu tempo ou origem, a última implica em uma noção mais geral de cruzamento de textos que pode envolver inversão histórica (KLEIN, 2005, p. 4).

Serão analisados aqui, portanto, diversos aspectos intertextuais que permeiam o entorno entre os dois compositores, como: aspectos harmônicos, estruturas rítmicas, contornos melódicos, orquestração, “invenção” e representação de aspectos da brasilidade⁵; construção afirmativa da nacionalidade (enaltecendo as características tipicamente brasileiras como uma grande qualidade e como um aspecto de modernidade), idealização da natureza, tópicas, iconografia, fontes referenciais comuns aos dois compositores, dentre outros. Tais aspectos, eventualmente, não são excludentes, mas se combinam de maneira livre. Dito isso, é necessário explicar também que não iremos nos aprofundar em terminologias mais profundas de análises intertextuais. A ideia central é pensar que as próprias análises feitas neste trabalho já irão demonstrar e comprovar as relações intertextuais entre as obras.

Sobre as ferramentas utilizadas para as análises, é necessário ressaltar que a música de Tom Jobim oferece problemas importantes para o campo da teoria e análise musical, visto que

⁵ Segundo o dicionário on-line Michaelis (1998-2009), entende-se por brasilidade a “qualidade ou condição do que ou de quem é brasileiro; brasileiroismo, brasilianismo”. Assumimos, portanto, como brasilidade, as características peculiares e individualizadoras, identitárias, do que é brasileiro.

possui uma harmonia com elementos tonais, modais e também pós-tonais (lembrando que essa convergência é comum na música do século XX). Roig-Francolí, por exemplo, chama o século XX de “o século da pluralidade”, onde convergem elementos tonais, pós tonais, atonais e mesmo outros estilos (ROIG-FRANCOLÍ, 2008, p. 1). Straus (2005, p. 130) explica que alguns atributos da tonalidade tradicional da prática comum (ocidental) caracterizam uma parte significativa da música pós-tonal, sendo utilizados porém de maneiras não tradicionais. Richard Parks ainda exemplifica tais problemas quando analisa a obra de Debussy e mostra, dentre outros aspectos, como ele utiliza “análogos tonais como ferramentas atonais” (PARKS, 1985). Dessa forma, o autor explica que “análises que dependam exclusivamente de elementos tonais mostram-se pouco eficientes” para obras de compositores como Debussy (ABRAMOVAY, 2014, p. 5), dentre outros do século XX.

Todos os elementos citados apontam para a complexidade da linguagem harmônica dos compositores do século XX, e neste caso também de Tom Jobim, já que Tom admite diversas vezes suas influências de Chopin, Ravel, Debussy, Villa-Lobos, dentre outros (JOBIM, A., 1993). Tais compositores possuem obras que nem sempre se adequam aos padrões de funcionalidade harmônica tradicional, e que vêm sendo estudadas e analisadas com auxílio de ferramentas mais recentes como a teoria neorriemanniana e a teoria dos conjuntos. Para as análises aqui propostas, portanto, serão aplicadas tanto ferramentas da harmonia funcional com enfoque na música erudita (KOELLREUTTER, 1978) e também na música popular (ALMADA, 2012; GUEST, 2010), e aspectos de harmonia pós-tonal como a teoria dos conjuntos (ABRAMOVAY, 2014; FORTE, 1973; PARKS, 1976, 1980, 1985, 1989; STRAUS, 1990), bem como suas aplicações mais atuais para a música brasileira feitas por autores como Albuquerque (2014; 2017), Albuquerque e Salles (2015), Nery Filho (2010), Visconti (2016) e Salles (2009; 2010).

A teoria dos conjuntos tem sido utilizada como procedimento metodológico padrão para a compreensão dos procedimentos adotados principalmente na música pós-tonal. Para tais análises, adotam-se agrupamentos de notas não-ordenados⁶. Tal teoria ainda oferece uma gama de operadores que servem como alternativa à ausência de certas hierarquias tradicionais do sistema tonal (como os conceitos de tríade, campo harmônico, modulação, consonância e dissonância). Assim, inicialmente, devemos saber que tais análises utilizarão o conceito de “classe de alturas” [*pitch class*, ou *pc*], que se refere a um grupo de notas com o mesmo nome (diferente do conceito de “nota”, que é um som com determinada frequência). Além disso,

⁶ Utiliza-se essa técnica analítica também para a música dodecafônica, onde se trabalha com conjuntos ordenados.

para tais classes de alturas, é utilizada a numeração de 0 a 11 para as notas da escala cromática (sendo Dó o número 0 e assim por diante), com equivalência de oitavas. Disso, temos também o conceito de “classes de intervalos”, que representa os intervalos pela distância entre semitons, como veremos nas análises adiante. Ainda podemos pensar no conceito de “conjuntos de classes de notas”, que é uma coleção não ordenada de classes de notas. Esta coleção também pode ser entendida como um motivo no qual muitas características identificadoras – registro, ritmo, ordem – foram ignoradas. O que permanece nele é simplesmente a identidade básica de classes de notas e de classes de intervalos de uma ideia musical (STRAUS, 2013, p. 35).

O primeiro capítulo trata das relações entre Tom Jobim e Villa-Lobos através de uma perspectiva da construção de sua trajetórias e imagens, demonstrando como os dois compositores se conectam através das imagens e dos discursos que construíram e propagaram de si durante suas vidas, procurando tratar vida e obra como um fenômeno em conjunto. Veremos, portanto, como Tom Jobim espelhou muito da sua carreira e da imagem que propagava de si em Villa-Lobos, e também como, nas últimas décadas, a obra de Villa-Lobos tem sido cada vez mais lida através de um viés de música popular, através de novos arranjos, interpretações e reapropriações. Esse processo de mudança da recepção e interpretação da obra de Villa-Lobos começou já no final dos anos 50, e principalmente nos anos 60-70, tanto com as declarações de Tom Jobim quanto com, por exemplo, a interpretação da ária da *Bachianas Brasileiras n. 5* feita por uma cantora popular chamada Elizeth Cardoso.

O segundo capítulo traz um aspecto importante nas conexões entre os dois compositores, que são as fontes referências comuns a ambos, como a música francesa, Chopin e também o jazz. Esse último aspecto é ainda um ponto a ser destacado aqui, visto que ele partiu especificamente das referências auditivas. Como pianista, estudei música popular e jazz, e sempre que escutava os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, algo em sua harmonia e textura me remetia imediatamente à Bossa Nova e ao jazz. Comecei a analisar (ainda superficialmente, já que essa pesquisa específica sobre a harmonia dos *Quartetos* e sua relação com o jazz pode ainda ser aprofundada em um trabalho posterior) a harmonia de todos dos *Quartetos* e encontrei ali, a partir da minha própria experiência com o piano jazz e a música popular, estruturas harmônicas e tipos de acordes muito semelhantes ao jazz e à Bossa Nova (lembrando que a Bossa Nova tem muita influência jazzística em sua harmonia, como veremos no decorrer deste trabalho). Qual não foi minha surpresa ao descobrir que a maioria dos acordes escolhidos por Villa-Lobos que eram semelhantes à harmonia jazzística e bossanovística também eram acordes simétricos (vale lembrar que a simetria é um

procedimento muito utilizado por Villa-Lobos e compositores do século XX). Por último, neste capítulo, faço uma breve análise harmônica do *Quarteto simbólico*, peça que eu não conhecia e tive o privilégio de tocá-la no dia 16.02.2022 no Sesc Vila Mariana sob regência do maestro Claudio Cruz, em um concerto comemorativo ao centenário da Semana de Arte Moderna de 2022 idealizado por Camila Fresca, Claudia Toni e Flávia. Ao tocá-la, comecei a perceber também como, logo no início da peça, as estruturas harmônicas presentes na parte da celesta eram muito semelhantes à estruturas do jazz e da Bossa Nova.

O terceiro capítulo trata de análises que envolvem um elemento que é considerado um dos símbolos da música brasileira: o violão. Análises de canções da suite *Floresta do Amazonas* (última obra de Villa-Lobos, finalizada no ano de surgimento da Bossa Nova), que inclusive em uma delas Villa-Lobos utiliza o violão como parte da instrumentação no meio da orquestra; das *Serestas* (associando, por exemplo, elementos de suas orquestrações com a batida do violão da Bossa Nova e também com dedilhados típicos da escrita violonística) e do *Prelúdio n.5*, peça escrita especificamente para violão (a série dos *Cinco Prelúdios* foi a última obra para violão solo do compositor). Por último é feita uma comparação que já demonstra os desdobramentos da influência de Villa-Lobos em compositores brasileiros posteriores, através de uma análise entre processos composicionais de Villa-Lobos e Francis Hime (*Concerto para violão e orquestra*).

O último capítulo traz uma série de análises mais gerais, mostrando as relações entre Villa-Lobos e Tom Jobim através de análises de *Bachianas*, *Quartetos de Cordas*, *Sinfonia da Alvorada* e outras canções de Tom Jobim. Um ponto a ser observado é que as análises comparativas feitas nesse capítulo são análises que trazem associações auditivas muito evidentes entre as peças. Apesar das associações auditivas serem um dos pontos de partida ao delimitar o tema do presente trabalho (e inclusive terem sido feitas logo no início da pesquisa), escolhi deixar este capítulo por último na tese por dois motivos por possuírem análises de obras diferentes que se relacionam entre si de maneira mais livre.

Durante o trabalho ainda, alguns acontecimentos foram muito importantes para seu desenvolvimento. Realizei uma entrevista com o compositor e violonista Roberto Menescal que foi publicada pela Revista Música. Através dessa entrevista, o compositor trouxe informações fundamentais para o desenvolvimento da presente pesquisa. Realizei também uma pesquisa presencial no Museu Villa-Lobos, que prontamente me disponibilizou diversos materiais e manuscritos também essenciais para a este trabalho. As participações em congressos nacionais e internacionais como os Simpósios Villa-Lobos, o X Simpósio Internacional de Musicologia, o 15 Musimid, IV Congresso ARLAC/IMS, Colóquio

Internacional Villa-Lobos e a Europa, em Lisboa (Portugal) foram muito importantes na discussão do conteúdo do trabalho, sugestões, direcionamento e também coleta de novas informações. Por último destaco que elaborei um site em meu nome com uma seção exclusiva para a pesquisa sobre Villa-Lobos e Tom Jobim, com os materiais, informações gerais e artigos decorrentes desta pesquisa e também algumas gravações em vídeo de arranjos que fiz para demonstrar na prática as conexões entre algumas obras analisadas neste trabalho (alguns destes arranjos foram apresentados no V Simpósio Villa-Lobos em setembro de 2019 em duo com a cantora Giulia Faria e também no “Colóquio Internacional Villa-Lobos e a Europa”, ocorrido em Lisboa, Portugal, em dezembro de 2019 em duo com meu orientador e violonista Paulo de Tarso Salles).

Por fim, através da análise minuciosa do material e comparação das obras, deseja-se que os resultados obtidos possam servir de base para a compreensão e sistematização de processos de criação dos compositores e obras aqui analisadas, trazendo um embasamento científico e mais aprofundado para as relações já ouvidas e comentadas entre os dois compositores.

CAPÍTULO 1 – VILLA-LOBOS E TOM JOBIM: A CONSTRUÇÃO DE SUAS IMAGENS E TRAJETÓRIAS

Vida e obra são então um só fenômeno (Guérios, 2003a)

Segundo Paulo Guérios, Villa-Lobos foi um compositor sempre ativo na construção de sua própria trajetória. Em seu livro *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da profestinação* (2003), o autor explica que, para falarmos de um artista não podemos separar sua vida de sua obra, pois “essa separação apaga a dimensão humana da criação artística. Afinal, a vida do artista não é apenas a maturação interior de um espírito isolado, e sua obra não está suspensa em um plano separado de existência” (GUERIOS, 2003a, p.12). Segundo ele, ainda, a música produzida por um compositor já é, em si, um discurso social, já que o uso e as escolhas que o artista faz a respeito de determinadas linguagens e estéticas em diferentes momentos de sua vida nos diz muito a respeito de suas buscas, sonhos e aspirações. Assim, entendemos que a vida e a obra dos artistas são então um só fenômeno.

Em entrevistas e trabalhos acadêmicos, alguns autores como Adnet (2012), Albuquerque (2017), Chediak (1990), Nassif (2002), Rosado (2008), Salgado (2010), Salles (2014), Suzigan (2011), Ventura (1993) e Wolff (2007) comentam e analisam conexões e influências de Villa-Lobos sobre Tom Jobim. Além disso, Rosado (2008, p. 68-69) analisa conexões entre os dois compositores através de um estudo que compara as semelhanças entre o último movimento da *Bachianas Brasileiras No 2*, intitulado “Toccata (O Trenzinho do Caipira)” de Villa-Lobos e a introdução do movimento “Chegada dos candangos” de *Sinfonia da Alvorada*, de Tom Jobim. Há também estudos como os de Paulo de Tarso Salles (2014) que analisam e comparam obras dos dois compositores.

Antes de iniciar, porém, as análises estruturais-musicais mais específicas a respeito de conexões entre obras de Villa-Lobos e Tom Jobim (procurando demonstrar como de fato isso acontece em música, além das associações auditivas de superfície), pretendemos também refletir sobre como, dentro da construção de suas trajetórias, Villa-Lobos e Tom Jobim se conectam através das imagens e dos discursos que construíram e propagaram de si durante suas vidas, procurando tratar vida e obra como um fenômeno em conjunto.

1.1. Villa-Lobos em Tom Jobim

Guérios explica que a elite do Rio de Janeiro, na época da infância de Villa-Lobos, era muito pequena e, portanto, eram raras as oportunidades do compositor inserir-se nela, já que não havia nascido em uma família dita de “elite”. Apesar disso, seu pai Raul Villa-Lobos era sócio do “Clube Sinfônico”, frequentando ópera e tocando violoncelo e clarinete em sessões de música de câmara em sua casa. Era assim que, por diversas vezes, Villa-Lobos assistiu a concertos. Por esses e outros fatos, o compositor sempre atribuiu muita importância a seu pai já que, que desde cedo, mesmo sem recursos Raul o colocara em contato com a música erudita, investindo também em seus estudos (GUÉRIOS, 2003a, p. 45-48). Foi também através desse contato com a música erudita que o compositor pôde começar a inserir-se no círculo da elite carioca (o que lhe serviria mais adiante para divulgação, propagação e aceitação de sua obra também nesta esfera).

Tom Jobim também foi estimulado a estudar música desde a infância, tendo contato com ela principalmente através de seu pai (assim como Villa-Lobos). Depois de uma iniciação musical com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2015), Jobim estudou piano erudito com Lúcia Branco (1903-1973), passando por um repertório composto de obras de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos, dentre outros (SUZIGAN, 2011, p. 4). A partir daí, estabeleceu-se então seu primeiro contato com Villa-Lobos. Em diversos depoimentos vemos que a influência de Villa-Lobos se dá no plano da formação musical de Tom Jobim, e que também houve alguma interação direta entre eles.

Além de tudo isso, o próprio Jobim declarou em diversos depoimentos que Villa-Lobos foi uma de suas maiores referências e influências (JOBIM, A., 1993). Tom Jobim ainda diz

Sempre tive enorme admiração pelo Villa-Lobos. [...] Você imagina o Teatro Municipal tocando ópera e o Villa escrevendo a Floresta Amazônica... O público muito acostumado com aquelas óperas italianas e o Villa aparece com uma composição brasileira sobre a Floresta Amazônica. O Villa era uma inovação completa! (VENTURA, 1993, p. 178).

Em entrevista concedida à Rádio Cultura (JOBIM, A., 1990), Jobim também fala da influência que recebeu de Villa-Lobos, ilustrando-a com sua canção “Modinha” (TOM, 2017, 15’33 – 16’52 min). Logo depois, ainda na mesma rádio, são apresentadas duas modinhas: primeiro a de Villa-Lobos e logo após a de Tom Jobim, mostrando mais claramente as semelhanças entre ambas. Neste caso específico de “Modinha” podemos considerar como uma influência de fato, com evidências comprovadas através da declaração do próprio compositor.

Muitos são os aspectos e as evidências que apontam a maneira como Jobim de alguma forma foi se tornando herdeiro musical de Villa-Lobos, tanto pelos estudos desde a infância, pelos discos que ouvia, pela admiração que tinha pelo “gênio” que ele considerava uma “inovação completa”, quanto por alguns contatos pessoais que teve com o compositor, ou mesmo através de outros músicos que de alguma forma se conectam aos dois compositores, como um elo de contato e/ou ligação. Em manuscrito, Jobim ainda declara:

Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos choros n. 10 regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral mixto, obra erudita. Quando o disco começou a tocar eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa-Lobos não era louco, era um gênio. E comecei a entender mais o que Mário de Andrade dizia, e comecei a estudar o Villa.

[...] Um dia o maestro Leo Peracchi, meu amigo e mestre, me levou à casa do Villa, na Araújo Porto Alegre, em cima do café na vermelhinho (JOBIM, 1987).

Outro aspecto sobre o qual podemos refletir é a respeito do imaginário que se construiu a respeito de Villa-Lobos, e de como posteriormente Tom Jobim talvez tenha também se utilizado dessa estratégia ao construir parte de sua imagem como reflexo da imagem do compositor. Guérios explica, por exemplo, que é necessário descrever e discorrer sobre o imaginário que se constituiu a respeito de Villa-Lobos ao longo dos anos (GUERIOS, 2003a, p. 13). Esse imaginário, segundo o autor, foi construído por pessoas das mais diversas origens, mas principalmente a partir de uma fonte principal: a biografia escrita pelo musicólogo Vasco Mariz na década de 1940. Um dos exemplos disso está nas supostas e polêmicas viagens de Villa-Lobos pelo Brasil. Hoje há quem afirme que grande parte dos relatos das viagens de Villa-Lobos era fruto de sua imaginação. A partir da obra de Mariz – hoje ainda uma das mais consultadas a respeito do compositor – tais viagens foram aos poucos se concretizando nesse imaginário. “Nas viagens, Villa-Lobos teria ‘despert[ado] o sentido de brasilidade que trazia no sangue’ e assimilado todas as manifestações musicais do país, condensando-as em sua obra” (GUERIOS, 2003a, p. 23). A biografia escrita por Mariz, portanto, se faz importante nesse contexto de construções de imagens e imaginários. Camila Fresca (2009) explica que o

próprio Villa interpretou, ressignificou e até mesmo criou passagens de sua biografia no intuito de mostrar que, desde os primórdios de sua carreira, buscava (ou era até mesmo um predestinado a) fazer sua música “atingir um ideal”. Daí a conveniência, por exemplo, de enxergar suas viagens pelo

Brasil como expedições etnomusicológicas que visavam coletar material que mais tarde seria usado em suas obras. Nada disso, no entanto, tem a intenção de denegrir ou tirar o brilho da personalidade e da obra de Villa-Lobos. Na verdade, é fascinante perceber como essa complexa formação e cristalização de uma imagem se dá, contando com a participação intencional e ativa de seu protagonista (FRESCA, 2009, s.p.).

Além da influência musical, veremos como a própria construção e divulgação que Jobim fazia de sua imagem já demonstrava a sua influência de Villa-Lobos. Um primeiro exemplo disso está nas seguintes imagens: Tom Jobim quase sempre com o charuto na boca e, como podemos verificar na segunda foto a seguir, ainda segurando um disco de Villa-Lobos:

Figura 1 – Semelhanças entre imagens de Villa-Lobos e Tom Jobim (1)

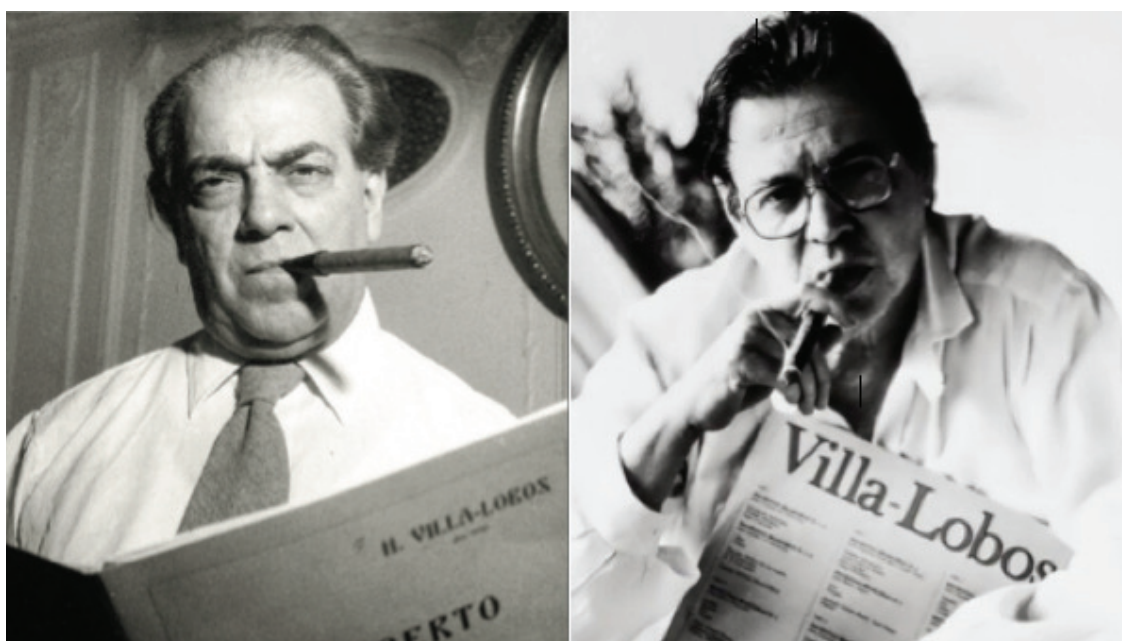


Figura 2 – Semelhanças entre imagens de Villa-Lobos e Tom Jobim (2)



Guérios ainda explica que

chapéus, bengala, charutos, jogos [...] são os signos do trabalho de perpetuação dessa imagem tão laboriosamente cultivada pelo compositor [Villa-Lobos] e animadamente reproduzida por seus admiradores [...] Signos, enfim, da criação de uma figura emblemática, de um artista único. É essa imagem de singularidade que viaja o mundo e cuja memória é cultuada pelo' museu (GUERIOS, 2003a, p. 29).

Há ainda uma breve reflexão que pode ser feita a respeito do espelhamento e da construção das imagens que Tom Jobim parecia cada vez mais fazer de si a partir de Villa-Lobos. Já é conhecida a famosa frase que Villa-Lobos dizia: “O folclore sou eu”. Sobre isso, em entrevista concedida à “Rádio Cultura” no começo dos anos 1990, Tom Jobim disse: “Quando Villa-Lobos era xingado, acusado de roubar as coisas do folclore, ele dizia: ‘o folclore sou eu’. Hoje eu sinto que qualquer dia eu vou dizer na imprensa: ‘o Brasil sou eu’” (JOBIM, 2014, 3’07-3’20). Em outra entrevista concedida no ano de 1987 à apresentadora Marília Gabriela, Jobim afirmou: “Revolucionário é o Tom Jobim, isso sim, isso é que é revolucionário. (...) Trocar uma estrutura toda, uma visão toda, trocar a harmonia, trocar tudo, modificar os troços, influenciar o mundo inteiro: isso é que é revolução” (MARILIA, 2014, 5’26-5’41).

Além das imagens espelhadas, vemos através dos últimos exemplos um semelhança também entre os discursos dos dois compositores – um discurso que mistura certa altivez com um pouco de atrevimento. Assim, aos poucos foi-se conectando também o perfil psíquico desses dois grandes personagens da música brasileira. Formaram-se, então, as figuras de dois “gênios” construtores (ou “inventores”) da música brasileira: Villa-Lobos e Tom Jobim.

Guérios ainda explica que Villa-Lobos foi talvez o único compositor brasileiro a conseguir uma verdadeira afirmação e reconhecimento internacional na primeira metade do século XX, sendo colocado ao lado de outros compositores como Stravinski, Bartok, Falia e Prokofiev. Aos poucos, portanto, o compositor foi agindo, construindo e conquistando seu lugar não apenas no cenário musical do Brasil, mas também do mundo, através de suas músicas, de suas falas, de seu “personagem”, de suas ações e das relações sociais que foi constituindo. Dessa maneira, foi também “instalando os refletores e construindo o [seu] monumento” (GUERIOS, 2003a, p. 27).

Não desejamos aqui, de maneira alguma, fazer algum juízo de valor sobre tais fatos e ocorrências, mas apenas refletir sobre como se construíram as imagens e os perfis dos dois compositores, e como de alguma maneira eles se conectam, mostrando, sob outros aspectos que não apenas o musical, as semelhanças e os pontos de contato entre ambos.

1.2 Tom Jobim e a reapropriação da obra Villa-Lobos

Ao assumir influências de Villa-Lobos, espelhando também sua imagem e seus discursos no compositor, um músico popular de tamanha notoriedade como Tom Jobim começou também, pouco a pouco, a mudar o modo de recepção (e mesmo de apropriação) da obra de Villa-Lobos. Charutos, bengalas, foto segurando um disco de Villa-Lobos, entrevistas falando sobre a influência e sobre obras que eram inspiradas em Villa-Lobos (como “Modinha”), frases como “o Brasil sou eu”, dentre outros fatores, deram um pontapé inicial nessas mudanças e nesses novos caminhos. Aos poucos a música popular e erudita entraram em uma espécie de amálgama, abrindo e seguindo caminhos que perduram até os dias hoje.

Veremos agora, portanto, esse aspecto ainda pouco comentado: como o próprio viés da música popular e seus músicos mudaram, principalmente a partir de Tom Jobim e, como veremos adiante, também a partir da cantora Elizeth Cardoso, a maneira de recepção e de apropriação da obra de Villa-Lobos, abrindo as portas para novos arranjos, novas abordagens, novas maneiras de escuta, novas gravações, novas divulgações e novas percepções. Assim, refletiremos aqui sobre quais e como diversas questões influenciaram determinado círculo cultural a olhar e receber de uma maneira particular a obra de Villa-Lobos após as declarações e reinterpretções de sua obra feitas por músicos populares.

A conexão de Villa-Lobos com a música popular já não nos é algo estranho. Sabemos, por exemplo, que o compositor frequentava meios da música popular, como os grupos dos chorões, formados por músicos boêmios que, ao se apropriarem de ritmos europeus como a *polka* e os *schottisches*, criaram uma nova expressão musical. Guérios ainda explica que, naquela época, não havia discos nem rádios. A população pobre, portanto, só ouvia música por intermédio de grupos como os dos chorões, que ficavam transitando entre bares, confeitarias ou praças (GUERIOS, 2003a, p. 51-52).

Sabemos também da apropriação que Villa-Lobos fez da música popular dentro do repertório da música erudita, tornando-se um compositor que não apenas citava melodias folclóricas e populares em suas obras, mas que ressignificava esses elementos, estilizando-os, inventando tradições. Um exemplo disso está no seu *Quarteto de Cordas n.6*, em que ele mesmo coloca como subtítulo no manuscrito: “Quarteto Brasileiro”. Salles afirma que, neste quarteto, “elementos estilísticos e retóricos da música popular brasileira dialogam com tópicos europeus, embora dessa vez não sejam empregadas melodias folclóricas” (SALLES, 2017, p. 435). Segundo o autor, ainda, o relacionamento de Villa-Lobos com músicos populares também é observável pelas dedicatórias de algumas obras como *Choros n. 1* (1920), dedicado a Ernesto Nazareth, e a Fuga da *Bachianas Brasileiras n. 1* (1930), dedicada

a Sátiro Bilhar (SALLES, 2014, p. 81).

A mudança na recepção da obra de Villa-Lobos começou já no final dos anos 50, e principalmente nos anos 60-70, não só com as declarações de Tom Jobim, mas também com, por exemplo, a interpretação da ária da *Bachianas Brasileiras n. 5* feita pela cantora popular Elizeth Cardoso. No final dos anos 50, ainda, surgia a Bossa Nova, marcada inicialmente por dois discos (ambos com arranjos e orquestrações, bem como diversas composições, feitos por Tom Jobim): *Canção do amor demais* (1958), de Elizeth Cardoso, e *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto.

Elizeth Cardoso aceitou, em 1964, o grande desafio proposto pelo maestro Diogo Pacheco de interpretar a ária *Bachianas Brasileiras n. 5* em apresentações marcantes no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nassif conta que, “quando Diogo Pacheco colocou Elizeth Cardoso no Teatro Municipal de São Paulo cantando as ‘Bachianas Brasileiras Número 5’, foi como se tivesse sido firmado o pacto final, a síntese definitiva entre o erudito e o popular brasileiro” (NASSIF, 2001).

Sérgio Cabral (2010) narra com detalhes este fato no livro *Elisete Cardoso: uma vida*. Segundo o autor, a cantora ficou sabendo das intenções de Diogo Pacheco em convidá-la para interpretar a *Bachianas Brasileiras n.5* através de Silveira Sampaio, um grande realizador de espetáculos (apesar dela não saber que a cronista D’Or já havia publicado, no final de 1963, um nota sobre a intenção de Pacheco em promover uma apresentação de Elizeth cantando Villa-Lobos). Cabral ainda explica que a informação, em si, já foi motivo de preocupação para a cantora, que ficou ainda mais nervosa quando ouviu o disco que Diogo Pacheco lhe emprestara com uma gravação da obra cantada pela soprano Alice Ribeiro. Elizeth chegou até a tentar cancelar a apresentação, mas ficou sabendo que esta já estava com data e local marcados, acontecendo então no dia doze de outubro no Theatro Municipal de São Paulo (CABRAL, 2010).

Elizeth chegou a questionar o maestro se ele gostaria que ela cantasse como uma cantora lírica. Para sua surpresa, ele lhe disse que não: queria apenas que ela cantasse como Elizeth Cardoso. Não sabia ela, também, que desde que Diogo a ouvira, em 1958, no disco *Canção do amor demais* ele já planejara tal recital para a cantora, argumentando que o disco tinha uma estreita relação com a música de câmara. Tudo isso não tranquilizou Elizeth, que ouviu e estudou durante horas a gravação da cantora Alice Ribeiro. Por questões de tessitura vocal, porém, fez-se necessário que ela cantasse a ária uma oitava abaixo da tonalidade original.

Logo após o primeiro ensaio da obra em São Paulo o maestro disse que era a primeira

vez que ele compreendia a letra da música de forma a entender cada palavra, já que a cantora, segundo ele, possuía uma dicção perfeita. Explicou também que estava cansado das interpretações das cantoras líricas em geral que utilizavam uma empostação típica das escolas europeias (que segundo ele eram incompatíveis com as intenções daquela música). O maestro ainda procurava deixar claro que seu sonho era fazer daquele acontecimento o início de uma série de casamentos de personagens da música erudita com a popular⁷.

Elizeth subiu ao palco do Theatro Municipal de São Paulo no dia doze de outubro. Após a execução de outras obras a cantora foi aplaudida de pé durante quinze minutos pelo público de 1800 pessoas que lotou o teatro, ainda com pedido de bis. Elizeth chorou. “Era a mulatinha brasileira, de origem humilde e que, depois de enfrentar toda série de dificuldades e preconceitos, concluía, vitoriosa, o teste de cantar no templo musical em que raras vezes os cantores populares tinham vez” (CABRAL, 2010, grifo nosso). Reforça-se aqui mais uma vez, com este acontecimento, a mudança na forma de recepção da música erudita, agora em amálgama com a música popular (através de uma cantora popular). Os rótulos foram “rompidos”, os estilos amalgamados e igualmente aplaudidas por um público dito “culto” no Theatro Municipal de São Paulo. Vê-se também a mudança na forma de abordagem, execução e recepção da obra de Villa-Lobos, agora por músicos populares, no palco do Theatro Municipal de São Paulo, ou aonde quer que seja a partir de agora.

A cantora foi aclamada e elogiada por todo o Brasil, e todos esses acontecimentos trouxeram grande repercussão na mídia. Mas faltava ainda a apresentação no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que aconteceria no dia quatorze de novembro do mesmo ano de 1964. Elizeth estava nervosa por este acontecimento, já que agora cantaria Villa-Lobos em sua cidade e não sabia como seria recebida por isso. Em seus últimos ensaios para a apresentação da obra, teve ainda a presença de Arminda Villa-Lobos (“Mindinha”), a viúva de Villa-Lobos, que aprovou e muito elogiou a cantora, dando-lhe inclusive outra obra de Villa para cantar depois da que estava ensaiando: *Samba clássico*.

No Theatro Municipal do Rio de Janeiro a plateia estava igualmente lotada. Ao final da apresentação, o mesmo sucesso: quinze minutos de aplausos, pedidos de bis. Elizeth disse, então, ser esse o dia mais feliz de sua vida. Nem todos os críticos musicais cariocas, porém, concordaram com a iniciativa de Diogo Pacheco, alguns dizendo que ele rebaixara Villa-Lobos, não por Elizeth Cardoso, mas por diversas escolhas estéticas ou, por exemplo, pela escolha dos instrumentistas. Para tudo isso Diogo já havia alertado Elizeth, dizendo que a

⁷ Grifo nosso.

crítica não estaria preparada para receber iniciativas como aquela. Outros criticaram especificamente Elizeth. Diferentemente disso, os jornalistas que não faziam parte da crítica específica da música erudita (como por exemplo Vinícius de Moraes, que escrevia sobre a Bossa Nova), elogiaram muito a apresentação da cantora. Vinícius de Moraes, que segundo Cabral “‘conheceu bem o autor das *Bachianas*’, escreveu: ‘Pena o velho Villa não estar vivo, pois tenho certeza de que sairia do concerto direto para escrever uma nova *Bachiana* especialmente para Elisete’” (CABRAL, 2010). Todos esses acontecimentos mexeram tanto com a vida musical da cidade que outra apresentação igual foi marcada para o dia trinta de novembro do mesmo ano.

A cantora ainda esteve presente em outro fato importante a respeito desta obra: ela gravou, em 1979, a nova letra escrita por David Nasser para a primeira parte, com arranjo e regência de Radamés Gnattali.

Mais tarde essa mesma ária foi interpretada no encerramento das Olimpíadas de Londres (2012) pela cantora popular Marisa Monte. Algumas matérias jornalísticas ainda anunciaram o slogan: “Marisa Monte irá repetir Elizeth Cardoso em Londres!”, evidenciando a nossa reflexão sobre como os pontapés iniciais de Tom Jobim e Elizeth Cardoso começaram a influenciar e mudar as abordagens e recepção acerca da obra de Villa-Lobos. A partir desses acontecimentos como impulsos iniciais, muitos outros músicos populares começaram a receber a obra de Villa-Lobos e apropriar-se dela em diversos e diferentes arranjos e possibilidades de interpretação.

Um outro nome a ser destacado nesse contexto é Mário Adnet (1957), compositor, violonista e arranjador brasileiro que gravou extensa obra de diversos compositores como Villa-Lobos, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Baden Powell, Moacir Santos, George Gershwin, dentre outros. Em um álbum chamado *Um Olhar sobre Villa-Lobos*, lançado em 2012, Adnet gravou obras de Villa-Lobos, ainda com a participação de músicos populares como Mônica Salmaso, Edu Lobo, Milton Nascimento, Muiza Adnet, Paula Santoro e Yamandu Costa. Adnet já havia lançado, no ano de 2000, um álbum intitulado *Villa-Lobos coração popular*, predominantemente com obras do compositor. Segundo ele esse disco foi feito “justamente para mostrar como a música dele [de Villa-Lobos] não tem fronteiras” (ADNET, 2012).

Seguindo essa linha que conecta a música erudita com a popular e muda a visão sobre a recepção e as novas execuções da obra de Villa-Lobos, Adnet diz: “Sempre falam que Villa-Lobos era um compositor erudito. Não que eu ache que isso seja uma coisa ruim, porque erudito tem a ver com conhecimento. Mas ele adorava Cartola, Pixinguinha, João da Baiana,

era fã do Tom Jobim, do Cláudio Santoro. Ele acompanhava o que estava acontecendo na música brasileira” (ADNET, 2012). Em entrevista para o *Álbum Itaú Cultural* o violonista ainda declara que

Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea. É como se ele fosse uma fonte. Ele tanto buscou referências pelo Brasil, que virou referência na música nacional, [...] [dando] toda a base para a música contemporânea que a gente ouviu na décadas de 1960 e 1970. Conheci Villa-Lobos por meio do Tom Jobim, que bebeu muito na obra dele (ADNET, 2012, s.p.).

Podemos destacar também o pianista popular brasileiro Nelson Ayres, que nos últimos tempos se dedicou a fazer releituras da obra de Villa-Lobos. Em 2012 lançou, com seu grupo *Pau Brasil*, o cantor Renato Braz e o conjunto de cordas Ensemble SP, o álbum *Villa-Lobos Superstar*, com doze releituras de obras do compositor através de arranjos que deram uma nova roupagem ao repertório. Com este álbum, o grupo conquistou os títulos de “Melhor CD” e “Melhor Grupo Instrumental” no “Prêmio da Música Brasileira 2013”. Ainda com seu trio (ele ao piano, Alberto Luccas no contrabaixo e Ricardo Mosca na bateria), o pianista fez diversos shows interpretando, dentre outras obras da música popular brasileira, um arranjo para a ária da *Bachianas Brasileiras n. 4* (Villa-Lobos), com novas abordagens adaptadas para trio e ainda improvisação.

Além disso, outros músicos, mesmo ligados mais ao campo da música erudita, têm de alguma forma abordado esse viés de Villa-Lobos a partir da música popular. Um exemplo disso é o pianista Marcelo Bratke, que recentemente esteve à frente de um projeto em tributo a Heitor Villa-Lobos, nomeado *Villa-Lobos Worldwide*. O projeto incluía uma campanha internacional de divulgação da música de Villa-Lobos, através também da gravação de sua obra integral para piano solo em oito CD's, concertos pela Europa, Estados Unidos e Ásia, e também a produção de um documentário sobre o compositor para TV internacional.

Ainda mais recentemente, em 2017, o canal “Arte 1” e a produtora “Cine Group” lançaram uma série sobre Villa-Lobos, com apresentação de Marcelo Bratke. Tal série faz um recorte briográfico do compositor, destacando o legado que sua produção deixou tanto para música erudita brasileira quanto para a música popular. O oitavo e último episódio, intitulado *Os ecos de Villa-Lobos*, fala justamente sobre o assunto aqui tratado: novas interpretações e novos caminhos da obra de Villa-Lobos através, também, de músicos populares. Para tanto, o capítulo utiliza interpretações inéditas de obras do compositor, bem como depoimentos de nomes como Edu Lobo, Yamandu Costa, Nelson Ayres, dentre outros. Seguindo esta linha de projetos e a mistura entre erudito e popular, após o primeiro sobre Villa-Lobos, Marcelo

Bratke seguiu com um projeto somente sobre Ernesto Nazareth, e seu último e mais recente, sobre Tom Jobim, intitulado *Tom Jobim Plural*.

O trenzinho do caipira, uma das obras mais conhecidas de Villa-Lobos, possui diversas gravações e apresentações com novos arranjos e novas abordagens feitas por músicos populares como Maria Bethania, Leila Pinheiro, Ney Matogrosso, Raimundo Fagner, Adriana Calcanhoto, Edu Lobo, Yamandu Costa, Egberto Gismonti, Roberto Sion e Itamar Colaço, dentre inúmeros outros.

Dentre diversos outros que provavelmente deixaremos de mencionar aqui, podemos ainda citar dois últimos exemplos da apropriação da obra de Villa-Lobos pelo viés da música popular. O primeiro é do cantor popular brasileiro (mencionado há pouco) Ney Matogrosso. Em 1988, ao lado de João Carlos Assis Brasil e Wagner Tiso, o cantor gravou a suíte *A Floresta Do Amazonas*, de Heitor Villa-Lobos, adaptada e rearranjada por Wagner Tiso (além de duas faixas com composições dele). Em 1997, o cantor ainda gravou um CD intitulado *Cair da Tarde*, onde alterna, através de novos arranjos e novas abordagens que misturam diferentes ritmos, improvisações, novas instrumentações (desde guitarra com distorção até violino com improvisação), obras dos dois compositores abordados no presente trabalho.

O segundo e último é de um grupo paulistano de jazz e música experimental intitulado “Projeto B”, que mistura a vanguarda do jazz, música brasileira e música erudita contemporânea. No mês de junho de 2018, o grupo lançou um álbum intitulado *A viagem de Villa-Lobos*, com o qual realizou adaptações e novos arranjos para sexteto (guitarra, sax/clarinete, trompete, baixo, bateria e piano) de obras de Villa compostas após sua primeira viagem a Paris.

CAPÍTULO 2: FONTES REFERENCIAIS EM COMUM ENTRE VILLA-LOBOS E TOM JOBIM

Um dos caminhos para iniciar análises musicais comparativas entre Villa-Lobos e Tom Jobim é checar suas fontes referenciais em comum. Adailton Pupia explica que alguns estudos mais recentes evidenciam a presença de uma sobreposição de influências na música de Villa-Lobos. Tais influências são evidenciadas por meio de alusões feitas em suas obras que parecem ser inspiradas nos procedimentos criativos dos compositores Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Claude Debussy, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Frederic Chopin, dentre outros (PUPIA, 2019, p. 294). Pascoal (2009, p. 1) comenta que Villa-Lobos usou processos criados por Debussy na teoria da composição, o que revelou sua ligação com a Europa, porém, com uma elaboração diferente, já que o compositor incorporou a esta influência o ambiente musical do Brasil, através de ritmos e linhas melódicas, em uma grande síntese de tais elementos com sua linguagem própria. Segundo a autora, através disso, Villa-Lobos representa perfeitamente a “grande mistura de culturas e raças, característica formadora da cultura brasileira e pode por isto, ser considerado um homem de seu tempo, criador, brasileiro e universal” (PASCOAL, 2009).

As relações entre Villa-Lobos e a Europa trouxeram diversos legados para a produção artística e musical do compositor, e conseqüentemente também para a música brasileira. Em diversas entrevistas e trabalhos acadêmicos encontramos comentários e análises sobre a relações do compositor com Paris (FLÉCHET, 2004; GUERIOS, 2003b), a presença da cultura francesa no Brasil (FLÉCHET, 2006) e a presença e recepção da Bossa Nova na França (que fez da França um dos principais locais para a recepção da música popular brasileira nos primeiros anos do século XX).

Em entrevista, Tom Jobim declarou, por exemplo, que Villa-Lobos e Debussy são influências profundas em sua cabeça (CHEDIAK, 1990, p. 14). Além disso, como já mencionado anteriormente, depois de uma iniciação musical com Hans-Joachim Koellreutter, Jobim estudou piano erudito com Lúcia Branco passando por um repertório que incluía Claude Debussy, Maurice Ravel e Villa-Lobos, dentre outros (SUZIGAN, 2011, p. 4). Assim, análises de obras que demonstrem estruturalmente em música (além dos depoimentos e semelhanças auditivas) tais fontes referenciais em comum entre os dois compositores podem nos apontar um importante caminho no objetivo de analisar e sistematizar as diversas conexões, elos e pontos em comum entre Villa-Lobos e Tom Jobim.

2.1 Villa-Lobos francês X Villa-Lobos brasileiro

Paulo de Tarso Salles (2021) explica que, por conta de sua formação que veio inicialmente fora do sistema normativo de ensino musical, através das lições paternas e rodas de choro, Villa-Lobos não era comprometido com estéticas nem escolas composicionais. O autor ainda explica que, apesar de isso lhe dar liberdade estética para escolher seus modos de expressão, também dificultou sua aceitação no meio musical erudito carioca que questionava sua competência como compositor. Em 1912, por exemplo, Villa-Lobos podia ser visto compondo “maxixes modernos” para o carnaval. Nesse período, o compositor também idealizou obras com temática brasileira no gênero de música de câmara e piano solo. Foi entre 1913 e 1915, porém, que as referências a cantigas de roda, à música rural e ao carnaval foram deixadas de lado.

Parte da vida cultural do Rio de Janeiro na virada para o século XX era um “espelho em escala reduzida de Paris” (SALLES, 2018, p. 64). Havia, portanto, um círculo de especialistas, compositores, instrumentistas e amadores que diariamente estudavam e divulgavam a música que era feita na França naquela época. Isso tudo era feito em oposição ao gosto dos conservadores que preferiam o estilo italiano (principalmente a ópera), ou mesmo o estilo germânico (de Wagner). Uma das estratégias adotadas por Villa-Lobos, a partir da orientação oferecida por Lucília (sua primeira esposa), foi buscar espaço no ambiente musical das salas de concerto no Rio de Janeiro. Para isso, era necessário compor obras que evidenciassem domínio de formas e gêneros consagrados da tradição europeia, como por exemplo a sonata, encobrando então seu envolvimento com a música popular (SALLES, 2021).

Foi na sua juventude, portanto, que Villa-Lobos se envolveu com a estética da música moderna francesa, fazendo com que suas composições entre 1912 e 1918 fossem marcadas por essa influência, a partir do estilo de compositores como d’Indy, Franck, Saint-Saens e Debussy. Os *Quartetos de Cordas* n. 2 e 3 demonstram claramente tais influências. Salles (2018, p. 65) ainda explica que o *Cours de composition musicale* (1909) de d’Indy se destacava como uma das fontes teóricas mais importantes em sua instrução, fazendo com que o compositor assimilasse a técnica cíclica da Escola Francesa e também tivesse contato com as análises que d’Indy fez das sonatas de Haydn.

Em julho de 1923 Villa-Lobos chega pela primeira vez em Paris, ainda como um compositor desconhecido. Havia passado cerca de cinco anos desde seu primeiro grande concerto no Brasil, e o compositor viajava então à Europa com a intenção de divulgar sua obra (GUERIOS, 2003b, p. 81). No Rio de Janeiro, no entanto, Villa-Lobos era considerado

ousado e vanguardista por utilizar elementos da estética de Debussy; já em Paris, esse mesmo uso fez com que o compositor fosse muito criticado. Guerios explica que, quando lemos os escritos dos brasileiros que formavam o círculo inicial de relações de Villa-Lobos em Paris, percebemos o quanto a produção de arte “nacional” e “exótica” passou a ser valorizada por todos eles na capital francesa, convencendo o compositor da necessidade da transformação (ou retorno) de suas músicas para um caráter nacional. Villa-Lobos começou então a afirmar com maior veemência em suas composições a utilização de elementos da música popular, por vezes “inventando” a identidade nacional brasileira em sua música (HOBSBAWM, 1984; RIPKE, 2017).

Assim, Villa-Lobos começou a retratar em suas composições toda uma série de representações a respeito de sua nação. Com o tempo, desenvolveu uma linguagem própria e inconfundível, criando uma síntese musical original entre o panorama musical erudito europeu contemporâneo e as músicas folclóricas e populares brasileiras. Estudiosos como Gilberto Freyre viriam a considerar que Villa-Lobos teria concentrado em si a essência da música nacional (GUERIOS, 2003b, p. 98).

Salles ainda reforça

o quanto a cultura popular era discriminada no Rio de Janeiro na virada do século. O comprometimento estético com a música popular não era opção viável para um outsider como Villa-Lobos, naquele contexto. Sua obra de juventude revela a dualidade entre a “música de salão” e a sala de concertos; o casamento com Lucília Guimarães (1886-1966), (...) demarca o momento em que o jovem músico se torna “francês”, disfarce que abandona ao chegar a Paris em 1923. Ao invés de se “descobrir” brasileiro em Paris, Villa-Lobos precisou se tornar “francês” no Rio de Janeiro; o manejo da forma cíclica foi como um “disfarce” que lhe serviu para ser reconhecido como compositor pelas instituições musicais da época. Dificilmente ele viabilizaria sua carreira no Brasil sem essa tomada de posição (SALLES, 2021)

Camila Fresca explica que

a motivação que teria levado Villa-Lobos a escrever músicas de caráter nacional é sem dúvida um ponto crucial a ser esclarecido, para não cairmos em reduções simplistas ou na ideia um tanto ingênua de que subitamente ele teria “acordado” para o maravilhoso manancial musical de sua terra e abraçado a corrente estética nacionalista. Não que o compositor desconhecesse ou desprezasse o repertório popular e folclórico; na verdade o que está em questão é mostrar que ele tinha plena consciência das escolhas que fazia e estas estavam vinculadas a projeções e demandas que possuía como artista (FRESCA, 2009, s.p.)

Apesar de todas as discussões em torno disso, fato é que foram muitos e importantes os encontros e conexões entre o Brasil e a Europa, e tudo isso mudou decisivamente a direção da obra de Villa-Lobos, e mesmo da Bossa Nova (um dos movimentos mais importantes da

música brasileira). A primeira viagem de Villa-Lobos a Paris deu o incentivo e a abertura que ele precisava para retomar sua brasilidade e assumir com autonomia a identidade nacional que seria construída, “inventada” e cristalizada através de sua música.

2.1.1 Debussy, “La plus que lente” (Debussy), *Seresta n.9* (“Abril”) e *Sinfonia n.8* (Villa-Lobos) e “Chovendo na roseira” (Tom Jobim)

Salles explica que Villa-Lobos compôs entre 1923 e 1926 “uma série de obras ousadas, onde os elementos nacionais passaram a assumir o plano de frente, juntamente com soluções composicionais peculiares” (SALLES, 2014, p. 82), às vezes semelhantes a estratégias encontradas em obras importantes de Debussy, Stravinsky e outros compositores daquele período. Datam dessa época alguns dos *Choros*, obras camerísticas importantes como o *Trio para oboé, clarineta e fagote*, o *Noneto*, a *Suíte para canto e violino*, bem como expressivas composições para piano, como a suíte *A Prole do Bebê nº 2*, *Rudepoema* e as *Cirandas*, entre outras. Além disso ele escreveu também, em 1926, uma série de canções para voz com acompanhamento de piano com o título de *Serestas*. De maneira semelhante, Joel Albuquerque (2017) verifica que Jobim utiliza, por exemplo, no início da canção *Chovendo na Roseira*, procedimentos como simetrias intervalares e harmônicas – comuns na música de concerto do início do século XX (Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók e Villa-Lobos).

Mais à frente, no presente trabalho, faremos uma análise mais específica a respeito das *Serestas*. Por enquanto, iremos nos deter à *Seresta n.9*, “Abril” e suas semelhanças com a canção “Chovendo na Roseira”, de Tom Jobim. Além disso, veremos como o pesquisador Adailton Pupia identificou semelhanças entre alguns trechos do *Andante* da *Sinfonia n.8* e a canção “Chovendo na Roseira”. A canção foi composta em 1967 por Tom Jobim em sua primeira versão instrumental sob o título *Children’s Game*. Sete anos depois foi rebatizada como “Chovendo na roseira” e gravada por Elis Regina como parte do álbum “Elis e Tom”. Em 1980 a canção ainda foi arranjada em versão instrumental por Claus Ogerman e incluída no álbum *Terra Brasilis* (1980).

Por último, veremos como, auditivamente, a valsa *La Plus que lente*, de Claude Debussy, possui semelhanças diretas com “Chovendo na Roseira” e também com o trecho da *Sinfonia n.8* destacado por Púpia. Inicialmente, podemos montar um quadro sinótico com as datas, em ordem cronológica, das obras aqui analisadas comparativamente:

Tabela 1 – Quadro sinótico: Debussy, Villa-Lobos e Tom Jobim

Obra	Ano
La Plus que lente – Debussy	1910
Abril (Seresta n.9) – Villa-Lobos	1926
Sinfonia n. 8 – Villa-Lobos	1950
Chovendo na Roseira – Tom Jobim	1970

Em um trabalho onde analisa semelhanças entre a *Seresta n.9* (“Abril”) e “Chovendo na Roseira”, Salles explica que,

em *Abril* vemos uma realização modernista que do ponto de vista do tratamento harmônico e melódico é latente para o desenvolvimento das possibilidades da canção brasileira com texto em português. Certas características de estilo associadas à interação entre música e poesia antecipam em mais de trinta anos certas características e valores estéticos posteriormente assimilados pela canção popular brasileira (SALLES, 2014, p. 83 - 84).

O autor explora então a relação da *Seresta n. 9* de Villa-Lobos, subintitulada de “Abril”, composta em 1926 no Rio de Janeiro, a partir do poema homônimo de Ribeiro Couto. Salles considera “Abril” uma fonte inspiradora para o desenvolvimento criativo da canção “Chovendo na Roseira”. A seguir podemos ver uma comparação entre a letra de “Abril” e “Chovendo na Roseira” (com destaque em vermelho para o trecho utilizado por Tom Jobim na composição da canção), onde podemos observar como Jobim apropria-se textualmente, de forma muito similar a frase do poema de Ribeiro Couto, da frase “frescura das bocas úmidas”, convertendo-a em “frescura das gotas úmidas” (SALLES, 2014, p. 92).

Além disso, Salles explica que

O exame de rascunhos manuscritos do próprio Tom Jobim faz supor que a citação da canção villalobiana tenha sido de fato o mote para a composição de *Chovendo na roseira*. Um dos rascunhos disponíveis, infelizmente não datado, sugere um estágio embrionário da composição, intitulada como *Chove na rosa*. As duas páginas disponíveis apresentam a versão inicial, onde se percebe o que foi apagado e reescrito no compasso seguinte e outra, com esse acréscimo incorporado (“botei + um compasso”), indicando o adiamento da imitação da melodia principal e a afirmação do compositor: “esta é a boa!”, celebrando o achado de uma boa solução. A segunda versão já apresenta o título definitivo, embora abreviado: *Ch. na roseira*. (SALLES, 2014).

Figura 4 – Manuscrito de “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim)

The image shows a handwritten musical manuscript on aged paper. At the top left, the word "CODA" is written. The title "Ch. na Roseira" is written at the top right. The first system of music consists of a vocal line with the lyrics "A freze cu na das go - tes po mi das" and a piano accompaniment. A handwritten note "botei + um compasso" is written below the piano part. The second system is labeled "Repeat and fade" and "Esta é a boa!". The manuscript is written in ink and shows signs of being a working draft.

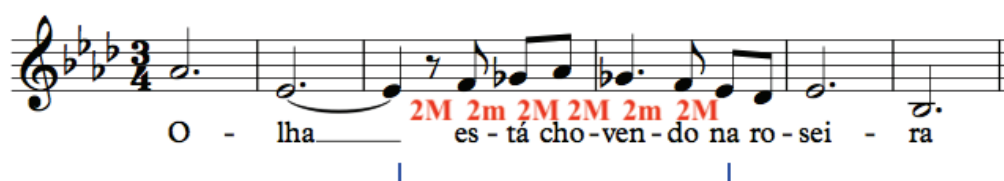
Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim

Do ponto de vista das representações e interações entre letra e música, tanto Villa-Lobos quanto Jobim realizam uma descrição poética-musical da chuva, do clima, do gotejar da água, etc. Além disso, Salles explica que certas características de estilo associadas à interação entre música e poesia antecipam em mais de trinta anos certas características e

valores estéticos posteriormente assimilados pela canção popular brasileira. Sobre “Abril”, diversas associações são feitas, por exemplo, quando o piano concentra sua ação basicamente em dois gestos. O primeiro é o da introdução, que representa a “chuarada”, partindo do registro grave que representa a turbulência, até as notas agudas, que representam a calma. Depois disso, compositor se dedica “ao gestual de acompanhamento, que sugere a diminuição (progressiva) da intensidade da chuva, representada pela redução da intensidade e sentido descendente da tessitura” (SALLES, 2014, p. 85).

Sob um outro aspecto analítico, Albuquerque (2017) comenta que a canção *Chovendo na Roseira* “demonstra reverberações da proposta de aplicação da simetria intervalar, procedimento destacadamente recorrente em obras sinfônicas de músicos de vanguarda do início do século XX, entre os quais se alinhava também Villa-Lobos” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 53). Um exemplo disso está no palíndromo⁸ melódico e intervalar que ocorre logo no início da melodia da canção.

Figura 5 – Palíndromo intervalar em “Chovendo na roseira” (Tom Jobim)



Sobre a Análise do *Andante da Sinfonia n.8* de Villa-Lobos realizada por Pupia (2019) o autor observa, em certos excertos, gestos rítmicos e melódicos que podem ter inspirado Tom Jobim na concepção da canção “Chovendo na Roseira”, principalmente no trecho a seguir destacado por ele. Com isto, o autor deseja demonstrar como Jobim aparenta aplicar de forma bastante similar o gesto melódico utilizado por Villa-Lobos, mas de maneira compactada:

⁸ O palíndromo é uma dessas estruturas simétricas muito utilizadas por Villa-Lobos e outros compositores do século XX. Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, os palíndromos são “palavras, versos ou sentenças que podem ser lidos indiferentemente da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda” (MOISÉS, 1978, p. 382). Visconti e Salles (2013) analisam e exemplificam diversas estruturas palindrômicas (e, portanto, simétricas) nos estudos para violão de Villa-Lobos (dentre outras obras suas), como o dedilhado palindrômico, a divisão formal palindrômica, os intervalos palindrômicos (sequência palindrômica de intervalos), etc. Além disso, explicam que outra possibilidade de aplicação do conceito do palíndromo em música é discutida por Joseph Straus quando este aborda o conceito de *simetria inversiva*. Tal conceito ocorre em “conjuntos que podem ser escritos de forma que os intervalos lidos da esquerda para direita são os mesmos que os intervalos lidos da direita para esquerda” (STRAUS, 2005, p. 87).

Figura 6 – Heitor Villa-Lobos – *Sinfonia n.8 – Andante* – c. 119-124

The musical score consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/4 time signature. The melody starts with a forte (f) dynamic. It features a series of eighth notes, followed by a fermata over a half note. The bottom staff continues the melody with eighth notes and includes two triplet markings over eighth notes.

Figura 7 – Trecho da melodia de “Chovendo na roseira” (Tom Jobim)

The musical score is in G major and 3/4 time. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: pé - ta - las de ro - sa car - re - ga - das pe - lo ven - to.

Pupia ainda oferece um comparativo intervalar desses excertos, transpondo a melodia de Villa-Lobos para a tonalidade que, segundo ele⁹, foi utilizada por Jobim, a fim de observar com maior clareza as similaridades de contorno melódico e relações intervalares (onde as melodias são diferentes em apenas 4 intervalos, destacadas pelo autor). Segundo o autor, “é plausível que devido ao profundo conhecimento da obra de Villa-Lobos, Tom Jobim de forma consciente ou inconsciente, emprega gestos rítmicos melódicos, como o exposto, apropriando da linguagem estilística de Villa-Lobos” (PUPIA, 2019, p. 307).

Figura 8 – Comparativo intervalar e gestual feito por Pupia (2019) entre trecho do *Andante* da *Sinfonia n. 8* de Villa-Lobos, transposto, e da canção “Chovendo na Roseira” de Tom Jobim

The figure shows a comparative interval analysis of two musical excerpts. The top staff is the transposed Villa-Lobos excerpt in 5/4 time, with interval labels below it: 5ªJ, 4ªJ, 5ªJ, 4ª+ 5ªJ, 4ªJ, 5ªJ, 4ªJ, 5ªJ, 4ªJ 5ª-, 4ªJ 5ªJ. The bottom staff is the Jobim excerpt in 3/4 time, with interval labels below it: 5ªJ, 4ª+ 5ªJ, 4ªJ, 5ªJ, 4ªJ 5ªJ, 4ªJ 5ª-, 4ªJ 5ªJ, 4ªJ, 5ªJ.

⁹ Os manuscritos de Jobim estão na tonalidade de Lá bemol maior, diferente da tonalidade apontada por Pupia (2019).

O perfil deste mesmo excerto, porém, pode também ser identificado, de maneira ainda mais clara e evidente na valsa “La plus que lente”, de Claude Debussy:

Figura 9 – Trecho de “La plus que lente” (Debussy) semelhante à “Chovendo na Roseira”

The image displays a musical score for the waltz "La plus que lente" by Claude Debussy. It consists of two systems of piano music. The first system is divided into three measures. The first measure is marked "Cédez" and the second "Cédez encore plus". The third measure is marked "Tempo animé" and is enclosed in a red box. The dynamics are *p* for the first two measures and *f* for the third. The second system starts at measure 6 and is marked "Moins animé", also enclosed in a red box. The dynamics are *p* for the first measure and *p* for the second. The score is in G major and 3/4 time.

A valsa foi composta no ano de 1910 e pode ter inspirado tanto Villa-Lobos quanto Tom Jobim na composição dos trechos das obras supracitadas. Da mesma maneira que o trecho há pouco analisado do *Andante* da *Sinfonia n.8* e de “Chovendo na Roseira”, este excerto de Debussy possui contornos melódicos e relações intervalares muito semelhantes. Auditivamente a conexão entre as obras é então imediata. Realizaremos a seguir uma análise comparativa das relações intervalares através da contagem de semitons (com intervalos ordenados, na teoria dos conjuntos, que nos mostra também as semelhanças entre os contornos melódicos) e de intervalos utilizados em procedimentos tonais. Além disso, quando analisamos as coleções escolhidas pelos dois compositores neste mesmo trecho, observamos que ambos utilizam a coleção do conjunto 7-35 (diatônica e simétrica, como veremos a seguir nas representações feitas nos relógios circulares, muito utilizados também na teoria dos conjuntos) para a construção do trecho.

Figura 10 – Análise comparativa de “La plus que lente” (Debussy) e “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim)

Debussy

Jobim

Pé - ta-las de ro - sa car-re - ga-das pe-lo ven - to

Figura 11 – Simetria na coleção utilizada por Debussy em “La plus que lente” – conjunto 7-35

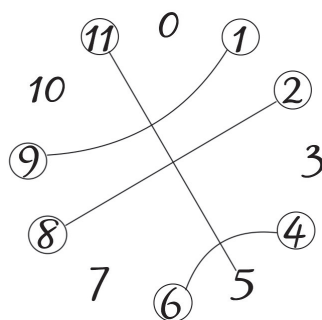
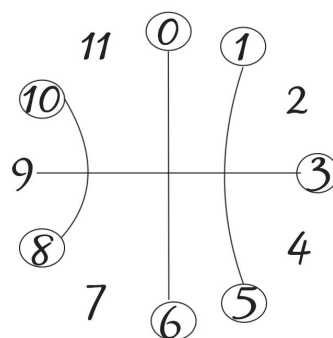


Figura 12 – Simetria na coleção utilizada por Tom Jobim em “Chovendo na Roseira” – conjunto 7-35



É possível também realizar uma comparação rítmica entre os dois trechos. A fórmula de compasso predominante é a mesma, 3/4, e as células rítmicas utilizadas por ambos os compositores são muito semelhantes também:

Figura 13 – Comparação rítmica entre “La plus que lente” (Debussy) e “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim)

Figure 13 shows two rhythmic patterns in 3/4 time. The top pattern is labeled 'Debussy' and the bottom 'Jobim'. Both patterns consist of a sequence of eighth and quarter notes with rests, marked with 'x' symbols. The patterns are identical, demonstrating a strong rhythmic similarity between the two pieces.

Se verificarmos ainda o arranjo¹⁰ para piano escrito por Paulo Jobim (filho de Tom Jobim) veremos como ele escreve de maneira a deixar o acompanhamento de piano ainda mais semelhante com a valsa. Além disso, harmonicamente falando, ambos os trechos começam com um menor com sétima menor e nona.

Figura 14 – “La plus que lente” (Debussy): harmonização em 3^{as}

Figure 14 shows two systems of piano accompaniment for 'La plus que lente' (Debussy). The top system is labeled 'Cédez', 'Cédez encore plus', and 'Tempo animé'. The bottom system is labeled 'harmonização em 3as' and 'Moins animé'. A blue box highlights a chord labeled 'Bm7(9)' in the bottom system. The image illustrates how the harmonization in 3rd position (3^{as}) is more similar to a waltz accompaniment.

¹⁰ Partitura disponível no site <http://www.jobim.org>.

Figura 15 – “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim): harmonização (piano) em 3^{as}

2^a Instrumental

Chords: Ebm 7(9) Ebm 7(9) Ab7(13) Dbmaj7 Ab7(9)

Lyrics: Pé - ta - las de ro - sa es - pa - lha - das pe - lo ven - to
See the way the crim - son pet - als scat - ter when the wind blows.

45

harmonização em 3as

Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim

Finalmente, podemos resumir as semelhanças entre tais excertos de “La plus que lente” e “Chovendo na Roseira” no seguinte quadro:

Tabela 3 – Resumo de semelhanças entre os trechos de “La plus que lente” e “Chovendo na Roseira”

RESUMO DE SEMELHANÇAS ENTRE OS TRECHOS DE “LA PLUS QUE LENTE” E “CHOVENDO NA ROSEIRA”	
Coleções utilizadas nos trechos	7-35 – diatônica (simétrica)
Fórmula de compasso	3/4
Direção melódica do trecho analisado	Descendente
Principais intervalos utilizados	5J descendente e 4J ascendente
Número de compassos da frase dos trechos analisados	5
Harmonização da melodia utilizada por Debussy e por Paulo Jobim no arranjo disponibilizado	Em 3 ^{as}
Primeiro acorde que harmoniza as melodias analisadas	Bm7(9) – Debussy Ebm7(9) – Jobim
	Menor com sétima menor e nona

Pascoal (2009, p. 1) comenta que Villa-Lobos utilizou processos criados por Debussy na teoria da composição, o que revelou sua ligação com a Europa, porém, com uma elaboração diferente, pois o compositor incorporou o ambiente musical do Brasil a essa influência através de uma grande síntese de tais elementos com sua própria linguagem. Segundo o autor Villa-Lobos representa perfeitamente a “grande mistura de culturas e raças, característica que formou a cultura brasileira e pode, portanto, ser considerado um homem de seu tempo, criador, brasileiro e universal”.

2.1.2 Ravel, Villa-Lobos e Tom Jobim

Outro compositor francês que pode ser relacionado como uma fonte referencial em comum entre Villa-Lobos e Tom Jobim é Maurice Ravel (1875-1937). As relações entre Ravel e Villa-Lobos já são citadas por alguns autores. Além disso, diversos concertos realizados por orquestras como a Orquestra Filarmônica de Goiás, Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, dentre outras, relacionaram a obra de Villa-Lobos com a música francesa, trazendo no repertório Villa-Lobos, Debussy, Ravel, e até Saint-Saens, etc.

Em seu livro lançado em 1995, *Heitor Villa-Lobos – the life and Works, 1887 – 1959* (recentemente, em 2011, traduzido para o português por Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo e Claudia Sarmiento), Tarasti comenta relações com Ravel ao analisar os trios para piano, violino, viola e violoncelo. No Trio n. 2”, por exemplo, em Lá menor, Tarasti comenta que

a sonoridade brilhante é reforçada pela colocação dos baixos em registro muito grave, reforço harmônico que atua como uma caixa de ressonância. Já é possível encontrar semelhanças com Ravel, que parece ser o modelo para os acordes de nona divididos em quintas, superpostas e na série de arpejos (TARASTI, 2021, p. 438).

A seguir temos o trecho selecionado por Tarasti dos compassos 10 a 12 do primeiro movimento do *Trio n.2* de Villa-Lobos que parece ter relações com Ravel:

Figura 16 – *Trio n.2* (Villa-Lobos) – I mov. c. 10-12

Além de Villa-Lobos, Tom Jobim também carrega relações com Ravel. O próprio Tom assumiu por diversas vezes sua influência de Debussy, Chopin e Ravel, dentre outros compositores. Além disso, como também já dito, estudou piano erudito com Lúcia Branco e então teve contato com obras de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos, dentre muitos outros (SUZIGAN, 2008, p. 4).

A pesquisadora Patrícia Lopes (2017) fez uma tese de doutorado que fala sobre a sonoridade da canção “Matita Perê” (Tom Jobim e Paulo César Pinheiro) construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman, compositor e arranjador alemão muito conhecido por sua parceria com Tom. Ogerman escreveu os arranjos dos álbuns *The composer of Desafinado*, *Plays* (1963), *A Certain Mr. Jobim* (1965), *Wave* (1967), *Jobim* (1972), *Matita Perê* (1973), *Urubu* (1976) e *Terra Brasilis* (1980). Além disso, nos álbuns *Jobim* e *Urubu* ele também foi o produtor. A canção “Matita Perê” deu nome ao álbum homônimo da qual fazia parte (1973) e foi composta por Tom Jobim, com texto de Paulo César Pinheiro e Tom Jobim. O arranjo da peça começou a ser feito no Brasil por Dori Caymmi, mas acabou sendo refeito nos Estados Unidos por Claus Ogerman, onde o disco foi gravado. Lopes comenta que Jobim utilizou texturas impressionistas para compor o ambiente sonoro de Matita Perê.

Há um trecho específico em “Matita Perê” comentado pela autora em que o do solo de flauta é uma citação do *Ballet para Orquestra Daphnis et Chloé* (1912), Maurice Ravel, na Parte III em *Pantomime (Les amours de Pan et Syrinx)*

Figura 17 – Solo de flauta em *Daphnis et Chloé - Pantomime* (Ravel)

176 Très lent

surtout le solo

expressif et soupir

1^{re} Solo

p

Figura 18 – Trecho de flauta em “Matita Perê”, c. 41 – 43

41

G

sol

42

43

f

Figura 19 – Trecho de flauta em “Matita Perê”, c. 44 – 47

44

45

46

47

mf

Há outra citação desse mesmo trecho nos compassos 85 a 89, agora feita pelo clarinete baixo dobrado com trompas e violinos:

Figura 20 – “Matita Perê”, c. 85 – 86

The image shows a musical score for measures 85 and 86 of the piece "Matita Perê". The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts:

- B. Cl. (Bass Clarinet):** Measures 85 and 86 are highlighted with a red box. The notation shows a melodic line starting on a whole note in measure 85 and continuing with eighth notes in measure 86. The dynamic marking is *mf*.
- Hn. (Horns):** Two staves are shown, both with a red box around them. They play a similar melodic line to the bass clarinet, also marked *mf*. The first staff includes the instruction "a 2".
- T. (Trumpet):** The staff is empty, indicating the instrument is silent.
- A. Gtr. (Acoustic Guitar):** Shows chordal accompaniment with chords labeled *A/m7* and *A(b9/m7b4)*.
- Pno. (Piano):** The staff is empty.
- Perc. (Percussion):** The top staff is empty. The bottom staff shows a rhythmic pattern starting in measure 86, marked *p*, with the instruction "wood-block medio ou aro de caixa".
- Vln. I (Violin I):** Measures 85 and 86 are highlighted with a red box. The notation shows a melodic line starting on a whole note in measure 85 and continuing with eighth notes in measure 86. A box containing the letter "M" is placed above the first note of measure 85.

Figura 21 – “Matita Perê”, c. 87 – 89

The image displays a musical score for the piece "Matita Perê" by Tom Jobim, specifically measures 87 to 89. The score is arranged for a full orchestra and guitar. The instruments listed are B. Cl. (Bass Clarinet), Hn. (Horn), T. (Trumpet), A. Gtr. (Acoustic Guitar), Pno. (Piano), Perc. (Percussion), and Vln. I. (Violin I). The woodwind and string parts (B. Cl., Hn., and Vln. I) are enclosed in red boxes. The guitar part features chords Am7 and A9(b9b4). The percussion part shows a complex rhythmic pattern with various instruments. The piano part is mostly silent, with some notes in the bass line. The overall mood is characterized by the melodic lines of the woodwinds and strings, which are highlighted in red.

Segundo a autora há ainda outro trecho de *Daphnis et Chloé – Danse générale (Bacchanale)* – em que Ravel descreve uma cavalgada que ela julga também ter inspirado Jobim.

Embora não haja citações melódicas idênticas, há semelhanças entre os gestos descritivos utilizados em *Daphnis et Chloé* e *Matita Perê*. Naturalmente, em *Daphnis et Chloé*, a cavalgada tem o sentido de busca, procura do amor distante ou perdido, ao passo que em *Matita Perê* a cavalgada tem o sentido de perseguição e fuga. Portanto, podemos considerar que as obras partem de argumentos substancialmente distintos, mas musicalmente utilizam procedimentos similares para descrever a cavalgada (LOPES, 2017, p. 61).

Verificamos portanto mais uma fonte referencial em comum entre Villa-Lobos que é o compositor Ravel. Além disso, surge aqui uma figura muito importante na obra de Tom Jobim que é o arranjador e orquestrador Claus Ogerman.

Acreditamos que a escolha e a combinação dos timbres dos instrumentos de orquestra em *Matita Perê* e a maneira como foram utilizados para construir o tecido musical do arranjo sinfônico, seja para preencher ou esvaziar espaços

sonoros, para tecer uma linha melódica ou para formar blocos harmônicos ou rítmicos foram as principais contribuições de Claus Ogerman para a construção da singular sonoridade jobiniana (LOPES, 2017, p. 63).

Ogerman residiu nos Estados Unidos e tornou-se cidadão americano, com grande assimilação da cultura daquele país. Foi um exímio arranjador de música estrangeira, exótica e latina, e um dos responsáveis por criar uma sonoridade identificada como “tipicamente brasileira”, no movimento musical denominado “Bossa Nova”. Originário da Prússia, seu alinhamento ao discurso poético proposto por Jobim revela uma profunda compreensão do universo do compositor carioca, o que possibilitou a rica descrição do cenário do sertão brasileiro em *Matita Perê*, momento de mudança estética dentro da obra de Jobim (LOPES, 2017, p. 162-163)

2.2 Chopin e Villa-Lobos

Em um trabalho que analisa a influência de Frederic Chopin sobre Villa-Lobos, Lars Hoef (2020) explica que Chopin exerceu uma profunda e ampla influência sobre muitos compositores e músicos desde sua morte em 1848, mas que Villa-Lobos raramente é incluído entre eles. Para demonstrar conexões entre os dois compositores, são então analisadas duas obras de Villa-Lobos que mostram claramente tal influência: *Hommage à Chopin* para piano e *Mazurka-Choro* (1908) para violão. O autor procura demonstrar, através de suas análises, que há uma clara influência de Chopin na música de Villa-Lobos especialmente em suas obras para piano solo e violão solo.

Além de evidências de reconhecível influência no estilo e conteúdo musical, a influência de Chopin em Villa-Lobos é reforçada pela presença e importância de sua música na vida de Villa-Lobos e seu círculo familiar e colegas, especialmente no que diz respeito à sua primeira esposa, a pianista Lucília Guimarães. Vários pesquisadores afirmam que Lucília Guimarães foi fundamental para o desenvolvimento da escrita pianística de Villa-Lobos. Após se casarem em 1913 e Villa-Lobos conviver diariamente com a pianista, suas obras ganharam muito mais virtuosismo e linguagem idiomática do instrumento. Vale lembrar, ainda, que Lucília Guimarães estudou piano com Elvira Bello, que estudou com Alfredo Bevilacqua, que havia estudado com um aluno de Chopin, George Mathias (1826-1910), fazendo com que de alguma maneira sua escola pianística viesse de uma linhagem de Chopin.

Hoef explica que, de todas as músicas de Villa-Lobos, *Hommage a Chopin* (seu último trabalho para piano solo) é a peça que mais claramente fala da influência de Chopin. A obra foi escrita em 1949 sob encomenda da UNESCO para comemorar o centenário da morte de Chopin, e estreada na Salle Gaveau, em Paris, em três de outubro de 1949, ao lado de outras dez encomendas que haviam sido feitas para a ocasião. Lúcia Barrenechea e Cristina

Gerling, que também possuem trabalhos que analisam conexões entre os dois compositores, explicam que, nas duas peças que integram a *Hommage*, Villa-Lobos faz referências explícitas a Chopin, tanto pela adoção da grafia francesa, “Nocturne” e “Ballade”, quanto pelo conteúdo musical propriamente dito (BARRENECHEA; GERLING, 2017, p. 218).

Figura 22 – *Hommage a Chopin* (Villa-Lobos) – c. 1-3

A Irving Schuster 1

HOMMAGE À CHOPIN

I. NOCTURNE

H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1919)

Moderato (69 = ♩)

Logo no início do primeiro movimento, “Nocturne” (a qual o título se refere diretamente aos noturnos para piano solo de Chopin), também estão implícitas as serestas da música brasileira.

Além da esperada serenidade e poesia associada a um noturno de Chopin, aqui encontramos evocada a misteriosa, agourenta e até perigosa noite brasileira. Como em muitas de suas obras, Villa-Lobos teve uma notável capacidade de criar uma atmosfera de natureza selvagem e primitiva, e esse teor permeia ambos os movimentos desta obra (HOEF, 2020, p. 173).

Hoef também comenta que, apesar de Chopin ocupar uma posição menos visível na lista de influências significativas de Villa-Lobos, encontramos sua influência em diversas outras obras para piano solo do compositor brasileiro. A *Valsa da Dor* (*Valse de douleur*) “implica um rubato expressivo e singularmente pianístico, além de comunicar uma profunda tristeza, duas características que remontam a Chopin. E fiquei surpreso ao descobrir no gesto de abertura de Valsa Scherzo (1907), de Villa-Lobos, um aceno indisfarçável para a abertura da Balada n. 3” (HOEF, 2020, p. 175).

A *Mazurka-Choro* foi composta em 1908 e dedicada a Maria Tereza Teran, tornando-se o primeiro movimento de sua *Suíte Popular Brasileira* para violão solo, juntamente com mais quatro movimentos: II. “Schottisch-choro” (1908), III. “Valsa-choro” (1912), IV. “Gavota-choro” (1912), e V. “Chorinho” (data desconhecida). Hoef explica que, nos dois compassos iniciais da *Mazurka-choro* já é possível verificar a influência das mazurcas de Chopin no arpejo ascendente da melodia, e um acorde de 7ª de dominante sobre um pedal de tônica.

Figura 23 – Villa-Lobos – “Mazurka-choro”

N.º I. MAZURKA-CHÔRO

Pour Guitare

H. VILLA-LOBOS



Figura 24 – Chopin – “Mazurka” op. 6 n. 3 (c. 9-12) – Análise comparativa feita por Lars Hoef (2020)



Também já é senso comum, tanto em trabalhos acadêmicos quanto em recitais e concertos (que por vezes são programados para demonstrar na prática tais conexões), as relações entre obras de Chopin e Tom Jobim. Como já dito anteriormente, Jobim estudou piano erudito com Lúcia Branco e então teve contato com obras de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos, dentre muitos outros (SUZIGAN, 2008, p. 4). Hoef ainda declarou que quando toca exemplos musicais das

mazurcas de Chopin para os alunos brasileiros em sua aula de história da música na Universidade Estadual de Campinas, os alunos invariavelmente respondem dizendo o quanto Chopin soa para eles como bossa nova brasileira (HOEF, 2020, p. 187).

Para exemplificar as relações entre Chopin e Tom Jobim, faremos aqui uma breve análise de uma das mais conhecidas conexões entre obras dos dois compositores: o “Prelúdio em Mi menor” op. 28 n.4, de Chopin, e a canção “Insensatez”, de Tom Jobim com letra de Vinícius de Moraes. “Insensatez” foi composta em 1961 e gravada por vários artistas brasileiros como João Gilberto, Nara Leão, Elis Regina, dentre outros. A versão em inglês, adaptada por Norman Gimbel e chamada de “How insensitive”, foi regravaada por diversos artistas como Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Peggy Lee, Stan Getz, Wes Montgomery, Diana Krall, etc. A seguir podemos ver os compassos iniciais das duas peças, já transpondo a canção “Insensatez” para a mesma tonalidade do “Prelúdio de Chopin:

Figura 25 – Chopin – Compassos iniciais do “Prelúdio em Mi menor” op. 28 n.4

Largo

The image displays the initial measures of Chopin's "Prelúdio em Mi menor" op. 28 n.4. It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked "Largo". The score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic and an *espressivo* marking. The second system (measures 5-8) continues the melodic line in the treble and the harmonic accompaniment in the bass. The third system (measures 9-12) includes a triplet in measure 10 and a piano (*p*) dynamic marking in measure 11. The bass line in the third system has a rest in measure 10.

Figura 26 – Tom Jobim e Vinícius de Moraes – Compassos iniciais de “Insensatez”

Em D#º Dm⁶

A _____ in sen - sa - tez _____ que vo - cê fez _____ Co-ra-

G⁷ A⁷/C# C⁶ Fmaj⁷(add9)

ção mais sem cui- da - do _____ Fez _____ cho rar_ de dor _____

F#m⁷(b5) B⁷(b13) Em⁷(add9)

O seu_ a- mor _____ Um a - mor tão de - li - ca - do _____

Podemos perceber imediatamente as semelhanças melódicas: a nota si que é sustentada e se repete ao longo dos primeiros compassos, alternando-se com a nota dó. Já no quarto compasso do “Prelúdio” e no oitavo de “Insensatez”, a nota sustentada muda para lá, alternando-se então com a nota si. Além disso, no compasso 9 do “Prelúdio” acontece um desenho melódico de mesmo contorno e relações intervalares semelhantes aos compassos 5 e também 13 de “Insensatez”.

Fazendo agora uma comparação harmônica entre as peças, se reduzirmos o ritmo harmônico da “Insensatez” pela metade dos tempos, é possível verificar mais claramente a semelhança dos caminhos harmônicos dos compassos iniciais das peças:

Figura 27 – Comparação harmônica entre “Prelúdio em Mi menor” op. 28 n.4 (Chopin) e “Insensatez” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)

The figure displays two systems of musical notation comparing chords between Chopin's "Prelúdio em Mi menor" and Jobim's "Insensatez".

System 1:

- Prelúdio (top staff):** Em, F#m7, F#m, F7, Dm/F, F#.
- Insensatez (bottom staff):** Em, D#m, Dm6, G7.

System 2:

- Top staff:** E7, Em7, Em6, C, F#m7/E.
- Bottom staff:** A7/C#, C6, F#m7/E.

Red dashed lines indicate harmonic correspondences: Em to Em, F#m7 to D#m, F#m to Dm6, F7 to G7, and F# to F#m7/E. In the second system, E7 is linked to A7/C#, and C is linked to C6.

As semelhanças, porém, não são mera coincidência, já que o próprio Jobim também dizia que as canções “Insensatez”, “Retrato em Branco e Preto” e “aquele samba do Baden” (“Apelo”, de Baden e Vinícius) eram inspirados no “Prelúdio em Mi Menor” op. 28 n. 4, de Chopin.

2.3 O jazz

Há ainda uma importante fonte referencial em comum entre Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: o jazz. Em entrevista feita por mim, o compositor, produtor musical e violonista brasileiro Roberto Menescal (considerado também um dos fundadores do movimento da Bossa Nova) faz alguns comentários pertinentes a respeito deste assunto:

O que a gente ouvia mesmo era jazz, né? Noites e noites com aqueles discos, sabe, até madrugada, e a gente tentando tirar as coisas... (...) A gente falava assim: ‘A gente sabe uns acordes modernos, né?’. Uns acordes lá que não era nada de muito demais, mas já era um pouco na frente do que se fazia, porque a gente tirava muito de jazz (RIPKE, 2018b, p. 242).

E ainda comenta: “as harmonias vieram realmente do jazz. Bom, as melodias vieram como decorrência da harmonia, e as letras (...) O jazz abraçou a nossa música e falou: ‘Ôpa!’” (RIPKE, 2018b, p. 244-245). Sabemos que Villa-Lobos também ouvia jazz, e a seguir temos mais um trecho de depoimento de Roberto Menescal que corrobora para tal afirmação:

Eu conheci Villa-Lobos um dia que o Jobim me chamou pra ir na casa dele: “Quer conhecer o Villa?”. “Claro que eu quero”. Aí, era interessante que ele (o Villa) tinha um concerto no Carnegie Hall, eu não sei quem convidou ele,

e ele não queria fazer: “Não, muito chato esse negócio, tem que ir lá, tem que ensaiar, tem que...”. Mas os caras mandaram uma vitrola, aquela que toca disco, os pezinhos palito, de presente. Aí ele aceitou fazer.

E aí o Tom falou: “Vai ter uma festa na casa do Villa-Lobos... Quer ir comigo?”. Eu disse: “Eu quero, claro, mas festa de quê?”. Ele falou: “Também não sei, sei lá, festa de grã-fino, todo mundo dançando, tocando jazz e tal” (RIPKE, 2018b, p. 246).

Sobre as fontes referenciais em comum já citadas, como a música francesa, podemos ainda ressaltar que o jazz também possui tal influência. Bill Evans, por exemplo, que é considerado um dos pianistas de jazz mais importantes de todos os tempos, mudou a maneira de tocar piano no jazz, influenciando pianistas como Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarrett, Michel Petrucciani, dentre muitos outros. James Lincoln Collier (1978, p. 393) afirma que Evans representa a maior influência entre os pianistas desde a década de 1960, mudando a linguagem do piano no jazz moderno e incorporando procedimentos harmônicos derivados dos impressionistas franceses, “forjando um estilo coletivo conhecido pelo contraponto ao mesmo tempo rítmico e fluido” (TEACHOUT, 1998, p.46). Mawer ainda diz que

É senso comum que a música francesa erudita, especialmente aquela do século XX, influenciou o pensamento improvisatório de Bill Evans (1929-1980) no final da década de 1950, relação que faz parte de uma tradição mais ampla que remonta a Duke Ellington, Bix Beiderbecke e outros” (MAWER, 2013, p. 8).

Na família de Evans, a presença musical de sua mãe ucraniana, e sua educação, que incluiu aulas de violino e piano, certamente significaram que ele foi exposto a uma música variada. Como observa o principal biógrafo de Evans, Peter Pettinger (1998, p.16), isto permitiu seu acesso a sonatas de Mozart e Beethoven e obras de Schumann, Rachmaninoff, Debussy, Ravel, Gershwin, Villa-Lobos, Khachaturian, Milhaud e outros.

Murray explica que Evans sempre procurou trazer técnicas da música ocidental europeia para o jazz, através de elementos da obra e estilo de compositores como Bach, Chopin, Debussy e Ravel. “No jazz, tornou-se hábil na reutilização de sutilezas harmônicas de um leque variado de compositores: das ambiguidades tonais de Debussy e Ravel até a sutileza de Satie, das estranhezas de Scriabin até os acordes espacializados de Bartók, passando pela bitonalidade de Milhaud” (MURRAY, 2013, p. 23).

Em um estudo de caso, Mawer analisa o *Concerto para a mão esquerda* de Ravel, composto em 1920-1930, que foi apresentado a Miles Davis por Evans (DAVIS; TROUPE, 1989, p. 216) e fez parte de um álbum icônico, *Kind of blue* (1959), que marcou o início do jazz modal. Miles Davis afirmou “porque estávamos com a cabeça em Ravel (especialmente seu *Concerto para a mão esquerda*...) e Rachmaninoff... tudo aquilo estava no ar, em algum

lugar” e “estávamos com aquela tendência – como Ravel, tocando uns sons somente com as teclas brancas” (DAVIS; TROUPE, 1989, p. 224-225). Mawer ainda afirma que “não há dúvidas sobre a relevância da música francesa para Evans, cuja força é comparável também à música russa para ele” (MAWER, 2013, p. 12).

Através de todos esses relatos e estudos, vemos como há não somente influência do jazz em Villa-Lobos, Tom Jobim e na Bossa Nova, mas também Villa-Lobos no jazz (Bill Evans conheceu obras de Villa-Lobos), influência francesa no jazz e em Villa-Lobos, dentre outras possíveis relações, trazendo então uma teia de relações entre tais compositores e estilos.

2.3.1 Os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, a Bossa Nova e a canção popular de câmara brasileira: aspectos harmônicos em comum

As análises sobre os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos a seguir nasceram da leitura do livro “Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função” de Salles (2018). sobre tais *Quartetos*. A partir de informações presentes no livro, o segundo passo foi uma escuta mais cuidadosa dos *Quartetos*, percebendo imediatamente como há neles muitos elementos, principalmente harmônicos, que remetem à canção popular de câmara brasileira, à Bossa Nova e mesmo ao jazz. Foi então que surgiu a ideia de pesquisar estruturas de acordes jazzísticos e bossanovísticos nos *Quartetos*, a fim de entender quais eram os elementos harmônicos e até texturais que remetiam auditivamente à Bossa Nova, ao jazz e à canção popular de câmara brasileira.

Segundo Achille Picchi (2010), a canção de câmara é fundamentalmente uma linha vocal acompanhada de piano, nascida no alto romantismo alemão e proveniente fundamentalmente do cancionero popular medieval. Assim, ela foi se desenvolvendo desde os finais do século XVII até sua cristalização em meados do início do século XIX (onde os compositores buscavam, através dela, especialmente a simplicidade e elegância). Além disso, na canção de câmara, há uma ampla interação entre o texto poético e o texto musical. Ela também pode ser definida como uma peça breve, com texto poético ou em versos e melodia preponderante, havendo “uma verdadeira *relação* entre palavras e música” (PICCHI, 2010, p. 24).

Na canção popular brasileira de câmara, estabelecida principalmente a partir de Tom Jobim e da Bossa Nova, um aspecto importante da canção erudita de câmara pode ser notado pois, “mesmo sob a designação de ‘acompanhamento’, a parte instrumental faz mais do que simplesmente acompanhar o canto: ela dialoga e também interpreta o poema” (GARCIA, C.,

2011, p. 53). A canção popular brasileira de câmara, além do registro em notação musical (tanto da melodia para o canto quanto do acompanhamento, geralmente para piano, violão ou pequenos conjuntos instrumentais), apresenta uma importante característica que lhe justifica o nome: “são obras que, destinadas a uma pequena formação musical, encontram em ambientes reduzidos (salas ou “câmaras”) os locais acusticamente adequados à sua prática” (GARCIA, C., 2011, p. 51).

É possível notar tais características da canção de câmara em obras de Tom Jobim, principalmente a partir da Bossa Nova. Como já dito anteriormente, em entrevista, Paulo Jobim (filho de Tom Jobim) declarou, por exemplo, que os arranjos feitos por seu pai para o disco considerado um dos marcos iniciais da Bossa Nova, *Canção do amor demais* (Elizeth Cardoso, 1958), são relativamente simples, mas caprichosos, “flertados com a música de câmara” (JOBIM, P., 2018). É preciso ressaltar que a Bossa Nova, portanto, pode se encaixar nos aspectos supracitados da canção popular de câmara brasileira, embora nem tudo que seja considerado canção popular de câmara brasileira se encaixe estilisticamente no movimento Bossa Nova.

Ao ouvir os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, alguns aspectos harmônicos nos trazem memórias auditivas que remetem imediatamente ao perfil harmônico da Bossa Nova e da canção popular de câmara brasileira. A Bossa Nova possui um perfil harmônico bem característico, e um dos elementos mais marcantes deste perfil é uso de tensões¹¹ (tanto na harmonia quanto na melodia) provenientes principalmente de sua influência e fusão com o jazz. Um dos acordes muito utilizados na Bossa Nova é a téttrade maior com 7^a maior (adicionando-se sobre ela, também, diversas outras tensões possíveis). Outro acorde muito utilizado é menor com 7^a menor. Em suas melodias, inclusive, Tom Jobim evidencia muito o uso dessas tensões, chegando a apoiar-se nelas na construção de suas frases e melodias. Para exemplificar isso, veremos a seguir alguns exemplos já conhecidos de canções de Tom Jobim (onde destaco alguns pontos de apoio da melodia com tensões). Além disso, todas as cifras de harmonia são com tensões/extensões (lembrando que é sempre possível e usual acrescentar, na música popular, outras tensões além das sugeridas pelas cifras):

¹¹ Durante muito tempo usou-se o termo “dissonâncias” para classificar notas estranhas ao acorde. Na época, a crítica considerava, por exemplo, os acordes da Bossa Nova muito dissonantes. Atualmente, enquanto músicos, porém, não consideramos esses acordes mais dissonantes, mas sim acordes com notas que são adicionadas como “tensões” ou “extensões”.

Figura 28 – Perfis melódicos e harmônicos característicos da Bossa Nova (em Tom Jobim) com o uso de tensões

The image displays three musical staves, each representing a different Bossa Nova song. Each staff shows a melodic line in treble clef and a corresponding chord progression. Tensions are indicated by red text below the notes or chords.

- Eu sei que vou te amar:** Chords: Cmaj7 (7M), Eb° (13m), Dm7 (7m).
- Samba do avião:** Chords: D#° (7d), Em7 (7m), E7 (7m), Fmaj7 (7M).
- Garota de Ipanema:** Chords: Dmaj7/F# (7M), Bb7/F (7m), Em7 (7m), F° (13m), F#m7 (7m), F#7 (7M), G7 (9M), G7 (7M), Gm7 (7m), Gb7 (7m), Gb7 (11A).

Da mesma maneira, após um reconhecimento auditivo, é possível fazer esta pesquisa harmônica nos *Quartetos de Cordas* e perceber, num primeiro recorte analítico, o vasto uso deste mesmo perfil nos acordes que encerram alguns movimentos dos *Quartetos* (acordes maiores com 6^a maior, 7^a maior, 9^a maior, dentre outros demonstrados a seguir):

Figura 29 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.3* – (I mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for the first movement of Villa-Lobos' *Quarteto de Cordas n.3*, specifically the final measure. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first measure is marked *f* and *poco a poco*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *p* and *f p*. A red box highlights the final measure, which contains a chord with a natural 9th (indicated by a dashed line and the label *8va* and *harm.*). Below the score, the chord is identified as $Am^{7(9)}$.

Figura 30 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.3* – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Prestissimo

fff

Cm(maj7)

Figura 31 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.4* – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Rall.

ppp

Gm^{6/9}

Figura 32 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.6* – (III mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

$C_m(maj7)$

$C_{maj9}(13)$

Figura 33 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.7* – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

$C_m(maj7)$

Figura 34 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.7* – (III mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figure 35 shows the final measure of the second movement of Villa-Lobos' *Quarteto de Cordas n. 8*. The score is in 3/4 time and features four staves. The final measure is highlighted with a red box and contains a C6 chord. Dynamics change from *mf* to *ff* in the final measure.

Figura 35 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 8* – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova
Rall.

Figure 36 shows the final measure of the second movement of Villa-Lobos' *Quarteto de Cordas n. 11*. The score is in 3/4 time and features four staves. The final measure is highlighted with a red box and contains a C6 chord. Dynamics are marked as *pp*.

Figura 36 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 11* – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 38 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 12* – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

A tempo

Cm^{6/9}

Figura 39 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 12* – (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

C^{6/9}

Figura 40 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 13* – (III mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

rall. dim. **pp**

rall. dim. **pp**

rall. dim. **pp**

rall. dim. **pp**

Cmaj9(13)

Figura 41 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 14* – (II mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

p **pp**

p **pp**

p **pp**

mf **pp**
harm.

C6% C6

Figura 42 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 14* – (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

8^{va}-----

Allarg.

3 3 3 3 cresc. 3 3 3 3 fff

3 3 3 3 cresc. 3 3 3 3 fff

3 3 3 3 cresc. 3 3 3 3 fff

3 3 3 3 cresc. 3 3 3 3 fff

C^{6/9}

Figura 43 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 15* – (I mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

ff

ff

ff

ff

C^{6/9}

Figura 44 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 16* – (IV mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Allarg.

fff

C%

Figura 45 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 17* – (I mov., último compasso): cifragem para comparação de perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

f

C⁶

Após estas análises é possível colocar as escolhas harmônicas dos acordes finais de alguns movimentos dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, em uma tabela, mostrando como a maioria de seus acordes de terminação são acordes simétricos. Curiosamente, ainda, exceto dois acordes destacados em vermelho, todos os outros tem sua fundamental em Dó.

Tabela 4 – *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos: comparação de acordes conclusivos semelhantes ao jazz e à Bossa Nova

Tipo de acorde	Movimentos terminados com este acorde	Conjunto	Simetria	Total de conjuntos acordes simétricos e não simétricos
Menor com 7^a maior	QC3 (II): Cm(maj7)	4-19	Não simétricos	3
Menor com 7^a menor e 9^a menor	QC3 (I): Am7(9)	4-27		
Menor com 6^a maior e 9^a maior	QC4 (II): Gm6/9 QC12 (II): Cm6/9	5-29 5-29		
Maior com 6^a	QC7 (III): C6 QC8 (II): C6 QC14 (II): C6 QC17 (I): C6	4-26	Simétricos	14
Maior com 6^a maior e 9^a maior	QC12 (IV): C6/9 QC14 (IV): C6/9 QC 15 (I): C6/9 QC 16 (IV): C6/9	5-35		
Maior com 6^a maior, 7^a maior e 9^a maior	QC6 (III): Cmaj9(13) QC7 (II): Cmaj9(13) QC11 (II): Cmaj9(13) QC11 (IV): Cmaj9(13) QC13 (III): Cmaj9(13)	6-32		

Os acordes com 6^a, 9^a e 7^a maior são amplamente utilizados na linguagem do jazz e da Bossa Nova (que também, como já dito, tem muita influência jazzística). Além disso, se consultarmos, por exemplo, os *songbooks* de jazz e Bossa Nova em geral (por exemplo os produzidos e editados por Almir Chediak, ou os tradicionais *Real Book* de jazz), ou mesmo partituras disponibilizadas no site do Instituto Antônio Carlos Jobim, é possível verificar como muitas das peças terminam com acordes com 6^a maior (principalmente quando a melodia está na tônica do acorde, para evitar o choque de 2^a menor entre a 7^a maior e a tônica do acorde), ou mesmo também a larga utilização de acordes com 6^a no decorrer das peças. O exemplo a seguir mostra uma conhecida peça de jazz chamada “All of me” que termina em

um acorde maior com 6^a. Os outros exemplos demonstram tal utilização em canções de Bossa Nova e também da canção popular de câmara brasileira em geral:

Figura 46 – Acorde maior com 6^a na terminação do *Original* de jazz “All of me”

ALL OF ME - SIMONE & GARSBY

The musical score for "All of Me" is presented in ten staves. The first staff contains the title "ALL OF ME" and the composers "SIMONE & GARSBY". The notation includes treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature. The score features a series of chords and melodic lines. The chords are: Cmaj7, E7, A7, D-, E7, A-, D7, D-, G7, Cmaj7, E7, A7, D-, F, F-, Cmaj7, E-7, A7, D-7, G7, CG (Ebo), D-7, G7. The piece concludes with the word "FINE".

Fonte: *Real Book*

Figura 47 – Acorde maior com 6^a na terminação de “Samba de uma nota só” (Tom Jobim/Newton Mendonça)

Bm7 B \flat 7(9) Am7(11) Abmaj7(#11) Ab7(#11) G6

sou a con - se - quên - cia_1 - ne - vi - tá - vel de - vo - cê -
 bound to be - the un - a - void - a - ble Con - se - quence - of you -

Figura 48 – Utilização de acordes maiores com 6^a em “Caminho de pedra” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)

intro (instrumental)

C⁶ Gm⁷ C⁶ D⁷ D \flat maj⁷ G⁷ $\text{\textcircled{S}}$ C⁶ Gm⁷

VOZ

Cmaj⁷ Gm⁷ C⁶ Gm⁷ C⁶ Gm⁷ C⁶ Gm⁷ C⁶ Gm⁷

Figura 49 – Acorde maior com 6^a na terminação de “Beatriz” (Chico Buarque/Edu Lobo)

Ab⁽⁹⁾ Eb⁶/G Fm⁷ Eb⁶ Ab⁽⁹⁾ Eb⁶/G Fm⁷ Eb⁶

Como visto, Villa-Lobos também faz uso dessa mesma linguagem na finalização de alguns movimentos de seus *Quartetos de Cordas*, porém sem a justificativa da utilização da tônica na melodia, mas talvez apenas pela sonoridade que buscava.

Outro aspecto importante a ser aqui ressaltado é o conceito de cadência, que em Villa-Lobos é reinterpretado para um contexto pós-tonal através da simetria, e a tradicional oposição entre “consonância” e “dissonância” da música tonal é ressignificada e substituída

aqui por “simetria” e “assimetria”, respectivamente. A partir de diversas informações sobre as cadências em Villa-Lobos, Paulo de Tarso Salles (2018) fez então um mapeamento minucioso dos acordes cadenciais nos finais de todos os movimentos dos *Quartetos de Cordas*, chegando à conclusão de que os acordes fundados sobre conjuntos de classes de altura com eixo de simetria representam quase 80% das cadências encontradas no final destes movimentos. O autor também conclui que a cadência, segundo o estilo de Villa-Lobos, pode ser definida como o movimento do não simétrico para o simétrico, realizando assim múltiplos movimentos de “sensível”. Em tudo que era possível, parece que o compositor tentava aplicar ou alicerçar seus processos em algum tipo de estrutura simétrica.

Talvez a característica mais notável nessas áreas cadenciais de Villa-Lobos [...] seja o aproveitamento de harmonias com simetria intervalar [...], proposto aqui como análogo ao conceito de “acorde consonante” de harmonia tradicional, com sua oposição (dissonância) sendo reinterpretada como “assimetria” (SALLES, 2018, p. 221).

Trazendo tais análises de Salles para o contexto específico do presente trabalho, podemos analisar os acordes “jazzísticos” e “bossanovísticos” utilizados por Villa-Lobos nos finais dos movimentos de seus *Quartetos de Cordas* citados na Tabela 4 colocando-os num relógio circular (muito utilizado na teoria dos conjuntos), visualizando como são acordes simétricos. Assim, é possível verificar também como o repouso na simetria (mesmo que seja um acorde tonalmente considerado “dissonante”), faz analogia ao repouso consonante de uma cadência no sistema tonal:

Figura 50 – Simetria no acorde de C6 (4-26) da Tabela 4

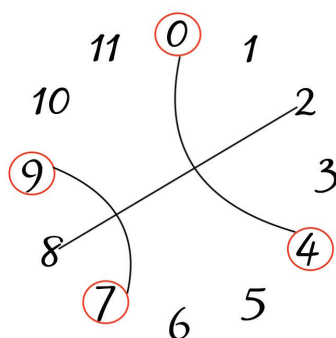


Figura 51 – Simetria no acorde de C6/9 (5-35) da Tabela 4

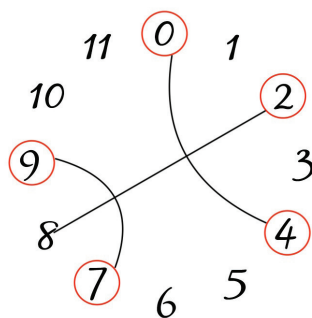
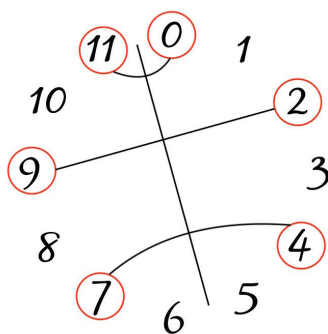


Figura 52 – Simetria no acorde de Cmaj9(13) (6-32) da Tabela 4



Podemos ainda localizar diversas passagens em trechos dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos onde as escolhas harmônicas possuem um perfil que remete muito ao jazz e à Bossa Nova, com acordes com tensões como 7^a, 9^a, acordes menores com 6^a, acordes com 7^a maior e 11^a aumentada, dentre outros. Fazendo uma análise mais específica do *Quarteto de Cordas n.1* podemos ressaltar alguns aspectos de reconhecimento auditivo imediato. A referência auditiva do I movimento nos remete aos arranjos de Jobim, que não só acompanham a melodia em blocos, mas dialogam com essa “melodia” (assim como descrito há pouco sobre a canção de câmara). Além disso, a sensação textural de “melodia acompanhada” também é mais uma memória auditiva que nos remete à canção popular de câmara brasileira. Isso nos mostra como um quarteto composto em 1915 já antecipou, de certa maneira, alguns elementos da linguagem da Bossa Nova e da canção popular de câmara brasileira de Tom Jobim e outros compositores. O primeiro compasso do *Quarteto de Cordas n.1* nos mostra um arpejo de um acorde dominante com 7^a e 9^a menor que repousa em um acorde com 7^a maior na “melodia” (assumindo, para a presente análise, que os primeiros compassos poderiam estar na “tonalidade” ou centro tonal de Dó maior).

Figura 53 – *Quarteto de Cordas n.1* (I mov., c. 1-2) – movimento dominante com 9ª menor e “tônica” com sétima maior

Andante

mf *rit.* *mf*

p *p*

p *rit.*

$G^7(b9)$ C^{maj7}

Esse mesmo perfil harmônico, por exemplo, nos remete auditivamente à canção “Valsa sentimental”, também chamada de “Imagina”, composta por Tom Jobim com letra Chico Buarque. Além da semelhança harmônica (acorde dominante com 9ª menor no primeiro compasso que vai em direção a um acorde com 7ª maior no segundo compasso), podemos ressaltar que as duas peças são em compasso ternário, o que reforça a semelhança entre ambas as obras:

Figura 54 – “Valsa sentimental” ou “Imagina”, de Tom Jobim e Chico Buarque – Semelhança dos compassos iniciais com o *Quarteto de Cordas n.1* de Villa-Lobos

Moderato $D^7(b9)$ G^{maj7} $D^7(b9)$ G^{maj7} $D^7(b9)$

Siqueira (2020) comenta que Jobim

teve vários professores, mas foi Lúcia Branco (professora de Nelson Freire, Arthur Moreira Lima, Luiz Eça e Jacques Klein) quem sentiu nele a vocação para a composição. Ao concluir um exercício solicitado pela mentora, em 1947, surge a “Valsa sentimental”, música que carregava toda a influência dos compositores eruditos que ele estudava à época (SIQUEIRA, 2020).

Podemos ainda verificar esse mesmo perfil na canção “Valsa Brasileira” (Chico Buarque/Edu Lobo, composta entre os anos de 1987 e 1988), que também é em compasso ternário, iniciando com um acorde dominante com 9^a menor que agora vai em direção a um acorde menor com 7^a e 9^a no compasso seguinte:

Figura 55 – “Valsa Brasileira” (Chico Buarque/Edu Lobo) – Semelhança dos compassos iniciais com o *Quarteto de Cordas n.1* de Villa-Lobos

Outro aspecto a ser ressaltado ainda nos compassos iniciais do *Quarteto de Cordas n.1* é o movimento harmônico Fmaj7 para Bb7 (IV – bVII7) que ocorre nos compassos 4 e 5 (reforçando que tudo isso é possível se assumirmos, para a presente análise, os primeiros compassos como estando na “tonalidade” ou centro tonal de Dó maior):

Figura 56 – *Quarteto de Cordas n.1* (I mov., c. 4 e 5) – Movimento harmônico IV – bVII7

Andante

The musical score for *Quarteto de Cordas n.1* (I mov., c. 4 e 5) is shown in 3/4 time, Andante tempo. The score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as *mf* (measures 4 and 5), *rit.* (measures 4 and 5), and *p* (measures 4 and 5). A triplet of eighth notes is marked in the Violin II part in measure 5. Two red boxes highlight the harmonic movement in measures 4 and 5, labeled **Fmaj7** and **Bb7** respectively.

É possível identificar este mesmo movimento na canção “Samba de uma nota só” (Tom Jobim/Newton Mendonça), onde vemos a progressão Cmaj7(9) – F7(13) (IV – bVII7):

Figura 57 – “Samba de uma nota só” (Tom Jobim/Newton Mendonça) – Movimento harmônico IV – bVII7

The musical score for “Samba de uma nota só” (Tom Jobim/Newton Mendonça) is shown in 2/4 time, G major. The score consists of three staves of music. The harmonic progression is indicated by chord symbols above the notes: Bm7, Bb7(13), Am7(11), Ab7(#11), Bm7, Bb7(13), Am7(11), Ab7(#11), Dm7, Db7(9), Cmaj7(9), F7(13), Bm7, Bb7, Am7(11), Ab7(#11), and G6. A red box highlights the Cmaj7(9) and F7(13) chords in the first staff.

A partir do compasso 23, ainda, vemos a novamente a presença do movimento Fmaj7 para Bb7(#11) (IV – bVII7) mencionado há pouco:

Figura 59 – *Quarteto de Cordas n.1* (I mov., c. 18-44): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is divided into four systems, each with a measure number in the top left corner: 18, 25, 31, and 38. Red vertical boxes are drawn around specific notes in the bass line of each staff to highlight chord changes. Below the score, a series of chord diagrams are provided, corresponding to the highlighted notes. The chords are: D7/F# (measures 18-19), G7(9) (measures 20-21), G7(b9) (measures 22-23), Cmaj7 (measures 24-25), C7 (measures 26-27), Fmaj7 (measures 28-29), Bb7(#11) (measures 30-31), Fmaj7 (measures 32-33), Bb7(#11) (measures 34-35), Ebmaj7 (measures 36-37), D7(#11) (measures 38-39), Eø7 (measures 40-41), F7 (measures 42-43), Fø7 (measures 44-45), Cm7 (measures 46-47), D7 (measures 48-49), and D7/F# (measures 50-51). The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, rit., rall.), articulation (accents), and phrasing slurs. A '2' in a box is placed above the first system, and a '3' in a box is placed above the third system. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

Logo no início do V movimento e também no final (como veremos nos exemplos a seguir) além do uso de tensões, temos a utilização do acorde de subV (Db7), acorde que substitui o V grau por possuir o mesmo trítone que ele, o que também é uma característica muito utilizada da harmonia jazzística:

Figura 60 – *Quarteto de Cordas n.1* (V mov., c. 6-21): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The musical score consists of three systems, each with four staves (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The score includes a melodic line with triplets and a bass line with chords. Red boxes highlight specific chords: E_b7 , $D7$, D_b7 , $C7(b13)$, $F7$, $Fm6$, B_b7/F , $C7(b9)/E$, E_bm6 , D° , $C7(b13)$, $C7(b13)$, $A_b7(13)$, and $G7(b9)$. A 'subV' label is placed above the D_b7 chord.

Figura 61 – *Quarteto de Cordas n.1* (V mov., c. 22-33): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The musical score is presented in three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 22-23): The first staff begins with a box labeled "2". Dynamics include *p* and *mf*. A *port.* marking is present in the first staff. Chord annotations below the system are $G7(b9)$ and G_b+maj7 .

System 2 (Measures 24-29): This system contains six boxes, each labeled with a chord: $F7(b9)$, $Bb7$, $Bbm6$, $Fm7$, $G7(b13)$, and $C7$. Dynamics include *p* and *mf*. Triplet markings (*3*) are used in the first and second staves.

System 3 (Measures 30-33): The first staff begins with a box labeled "3". Dynamics include *p* and *mf*. *rall.* markings are present in all staves. Chord annotations below the system are $C7(b9)$ and $C7/E$.

Logo no primeiro compasso do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n.2* temos uma melodia sobre um acorde de Cmaj7 que repousa sua última nota na nota Si (sétima maior do acorde):

Figura 63 – *Quarteto de Cordas n.2* (I mov., c. 1-3): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Allegro non troppo (M. ♩ = 132)

Além disso, apesar do início deste mesmo movimento possuir uma textura bem contrapontística, o resultado harmônico de alguns pontos de apoio dentro nos compassos iniciais nos sugerem acordes com um perfil bem parecido ao da Bossa Nova e do jazz:

Figura 64 – *Quarteto de Cordas n.2* (I mov., c. 4-7): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

O mesmo acontece a partir do compasso 31, ou mais especificamente a partir do compasso 35 (letra C de ensaio), onde o perfil harmônico sugere muitas semelhanças com a Bossa Nova e o jazz. Além disso, nesse mesmo trecho, a textura de melodia acompanhada e o ritmo sincopado (a partir do compasso 33 podemos considerar o resultado da combinação rítmica da viola e violoncelo) também remetem ao perfil da Bossa Nova e da canção popular de câmara brasileira.

Figura 65 – *Quarteto de Cordas n.2* (1 mov., c. 30-35): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

2

30

p *f* *mf* *ff* *ff* *pp* *f* *p* *p*

*G*⁷ *G*⁷(sus4) *G*⁷ *C* *C*⁷(9)

33

*G*⁷(sus4) *G*⁷ *C* *C*^m(maj7)

Figura 66 – *Quarteto de Cordas n.2* (I mov., c. 33-36): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves. The top two staves are for the first and second violins, and the bottom two are for the first and second violas. The music is in 3/4 time and features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The annotations are: Cm7 (measure 1), Gm7(9) (measure 2), G7(9) (measure 3), and Gm7 (measure 4). Dynamic markings include p, pp, and f.

O terceiro movimento do *Quarteto de Cordas n.2* também possui um perfil harmônico e textural que remete à Bossa Nova, ao jazz e à canção popular de câmara brasileira. Aqui, novamente, temos a utilização do subV (Gb7), acorde muito utilizado na harmonia jazzística. Em andamento lento (soando como uma canção lenta), remete textural e harmonicamente também a algumas composições e arranjos de Tom Jobim, principalmente nos dois discos que marcaram o início da Bossa Nova, por possuir diferentes contrapontos que “dialogam” com a melodia acompanhada. Logo nos compassos iniciais podemos perceber tais características:

Figura 67 – *Quarteto de Cordas n.2* (III mov., compassos iniciais): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Andante (M. ♩ = 80)

1st Violon

2^d Violon

Alto

Violoncelle

E+ Aø7 G7(sus4) Fmaj7(6) C7(9) Fmaj7(9)
Gb7(#11)

Dm7 Bbmaj7 Bø7 Fmaj7/C Dmaj7 Bb7

Esse mesmo perfil percorre todo o III movimento. No compasso 38, ainda, vemos mais uma vez a presença do subV no meio de uma harmonia repleta de tensões e com cores semelhantes ao jazz e à Bossa Nova.

Figura 68 – *Quarteto de Cordas n.2* (III mov., . 38 a 41): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

subV

Db7(#11) Cm7 B7 Am7 Fm6/Ab G7(sus4)

Apesar do *Quarteto de Cordas n.3* “refletir um momento de busca de renovação dos materiais de trabalho, sendo o pentatonismo não só um meio de aproximação com a música de Debussy como também um passo em direção à representação de elementos indígenas na música villalobiana” (SALLES, 2018, p. 91), a harmonia dos seus compassos iniciais mostra a presença de estruturas harmônicas semelhantes ao jazz e à Bossa Nova.

Figura 69 – *Quarteto de Cordas n.3* (I mov., compassos iniciais): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

All^o non troppo (M. ♩ = 120)

1^o Violon

2^o Violon

Alto

Violoncelle

Fmaj7 Em7 Am7 Fmaj7Em7 Em7 Am7 Bm7 Bm7(9) Bm7 Em7
Fmaj7 Cmaj7 Fmaj7 Cmaj7 Dm6(9) Gmaj7

C#/E# Em7 Eb7(#9) D7(9) C#7 C#7

Em diversos momentos do II movimento encontramos também tais estruturas harmônicas:

Figura 70 – *Quarteto de Cordas n.3* (II mov., c. 9-14): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for the second movement of the *Quarteto de Cordas n.3*, measures 9 through 14. The score is arranged in two systems, each with a treble and bass staff. Red boxes highlight specific harmonic structures in the bass line of each system. The annotations are as follows:

- System 1, Measure 9: **F#m7**
- System 1, Measure 14: **Dm7(9)**
- System 2, Measure 9: **Dm7(9)**
- System 2, Measure 11: **F#m7**
- System 2, Measure 14: **F#m7**

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *mp* and *p*. The key signature is one sharp (F#).

Figura 71 – *Quarteto de Cordas n.3* (II mov., c. 39-47): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The musical score is presented in two systems. The first system includes a 'Solo' section for the violin, marked 'Solo' and 'ff'. The second system includes a 'Solo' section for the viola, marked 'Solo' and 'ff'. The harmonic analysis at the bottom identifies five chords: Bm7, Gm(maj7), F#m7, Dm(maj7), and F#m7(11). The score is marked 'poco rall.' and 'Molto meno (M. ♩ = 104)'. The first system includes a 'Solo' section for the violin, marked 'Solo' and 'ff'. The second system includes a 'Solo' section for the viola, marked 'Solo' and 'ff'. The harmonic analysis at the bottom identifies five chords: Bm7, Gm(maj7), F#m7, Dm(maj7), and F#m7(11).

Figura 72 – *Quarteto de Cordas n.3* (II mov., c. 48-67): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

16

6 Solo

ff en dehors

p

C#m7

C#m7

7 a Tempo I^o (M. $\text{♩} = 144$)

Arco

Pizz.

mf

ff e sonoro

Solo

ff

Abm7

Gm7

Gbmaj7

Fmaj7

Bbmaj7

Pizz.

Arco

mf

cresc.

ff

Fmaj7

Gbmaj7

Bbmaj7

Dm7

Cm7

Figura 75 – *Quarteto de Cordas n.3* (IV mov., c. 63-68): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 75 shows a musical score for the fourth movement of *Quarteto de Cordas n.3*, measures 63-68. The score is written for four staves (treble and bass clefs). Red boxes highlight specific chord voicings in the bass clef staves. The annotations below the score are:

- Measures 63-64: Eb7(sus4)
- Measure 65: Dbm7
- Measures 66-67: Eb7(sus4)
- Measures 68-69: Eb7(sus4)
- Measures 70-71: Eb7(sus4)
- Measures 72-73: Eb7(sus4) Eb7(sus4)

Figura 76 – *Quarteto de Cordas n.3* (IV mov., c. 69-86): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 76 shows a musical score for the fourth movement of *Quarteto de Cordas n.3*, measures 69-86. The score is written for four staves. Red boxes highlight specific chord voicings in the bass clef staves. The annotations below the score are:

- Measures 69-70: Dbm7
- Measures 71-72: Eb7(sus4)
- Measures 73-74: Eb7(sus4)
- Measures 75-76: Eb7(sus4)
- Measures 77-78: Eb7(sus4)
- Measures 79-80: Eb7(sus4)
- Measures 81-82: Eb7(sus4)
- Measures 83-84: Eb7(sus4)
- Measures 85-86: Eb7(sus4)

Logo a partir do compasso 12 do I movimento do *Quarteto de Cordas n.4* vemos uma textura de melodia acompanhada, com acordes que possuem estruturas semelhantes ao jazz e à Bossa Nova, e ainda uma progressão em ciclo de quintas, muito utilizada no jazz. Fazendo uma análise desse trecho, desconsiderando as notas suspensas como sendo parte dos acordes, temos o seguinte resultado:

Figura 77 – *Quarteto de Cordas n.4* (I mov., c. 12-17): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of four staves. Red boxes are drawn around specific chords in the first system, with corresponding chord names written in red below the staves. The second system also has red boxes around chords, with names written below. A 'p' dynamic marking is visible in the second system.

System 1 Chords: F7(9), Ebmaj7(6), Ebadd9(6), Abmaj7(6), Fm7, Gm7(add4)

System 2 Chords: Eb6, Fm7(add4), Bb7/D, Ebmaj9(13), Cm7

No próximo trecho, ainda, acordes com diversas tensões sobrepostas, trazendo ainda mais proximidade com a linguagem do jazz e da Bossa Nova:

Figura 78 – *Quarteto de Cordas n.4* (I mov., c. 21-26): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Dm7(add4)/F Abmaj7(#11) Dm7(add4)/F D7(b9)/F# F6 Eb°(maj7) Dsus4 Dbm(maj7)

Db/C C7(b9/13) F7(9/13) Bb7(#11/13)

Figura 79 – *Quarteto de Cordas n.4* (I mov., c. 60-64): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Harmonic analysis for Figure 79:

- Measures 60-61: F#m7, E6, Dmaj7(9)
- Measure 62: C#ø7

O II movimento do *Quarteto de Cordas n.4* começa com o tema de Xangô no violoncelo, que segue por um longo tempo acontecendo contra um acompanhamento ostinato. O tema de Xangô então passa para o violino 1 e neste momento o acompanhamento vira um ostinato contínuo de tercinas. Após esta seção, no compasso 49, a textura começa a mudar. Em alguns momentos podemos, então encontrar o mesmo perfil harmônico que analisamos há pouco:

Figura 80 – *Quarteto de Cordas n.4* (II mov., c. 61-68): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Harmonic analysis for Figure 80:

- Measures 61-62: D6(9), Dbmaj7
- Measures 63-64: Fm7(9), Abmaj7/C, G7(sus4), Dm7(add4)

O final do III movimento nos mostra também acordes com tensões e um perfil harmônico semelhante ao jazz à Bossa Nova:

Figura 81 – *Quarteto de Cordas n.4* (III mov., c. 166-179): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for the third movement of the *Quarteto de Cordas n.4*, measures 166-179. The score is presented in four systems, each with a treble, alto, and bass clef. Red boxes highlight specific chord voicings in the bass line, which are labeled with their respective chord names in red text below the staff.

- System 1 (Measures 166-167):**
 - Measure 166: E_b6
 - Measure 167: $D7(\#11/b13)$
- System 2 (Measures 170-171):**
 - Measure 170: A_m7
 - Measure 171: B_m7
- System 3 (Measures 174-176):**
 - Measure 174: F_{maj7}
 - Measure 175: $G6$
 - Measure 176: $A_m7(add4)$
- System 4 (Measures 179-181):**
 - Measure 179: B_m7
 - Measure 180: C_{maj7}
 - Measure 181: $C6$, $C\#^\circ$, $Dm6$

No compasso 186, ainda, temos novamente a presença de um subV com décima primeira aumentada e terça aumentada.

Figura 82 – *Quarteto de Cordas n.4* (III mov., c. 180-185): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Red boxes highlight specific chordal textures in the lower staves. Below each system, chord names are listed in red text.

System 1 (Measures 180-185):

- Measures 180-181: *dim.* F/Eb, C#ø7/E
- Measure 182: G/F
- Measure 183: F#°
- Measure 184: Am/G
- Measure 185: G#°

System 2 (Measures 186-191):

- Measure 186: Bm/A
- Measure 187: C/Bb
- Measure 188: C#/B
- Measure 189: D/C
- Measure 190: Eb/Db
- Measure 191: E/D

System 3 (Measures 192-197):

- Measures 192-193: *allarg. poco a poco* F/Eb, F#/E
- Measure 194: C#ø7/E
- Measure 195: C#ø7/E
- Measure 196: G/F
- Measure 197: G/F
- Measures 198-199: *rit.* G/F
- Measure 200: Db7(#11)/F

Figura 83 – *Quarteto de Cordas n.4* (IV mov., c. 11-15): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for a string quartet, measures 11-15. The score is written for four staves: two violins, a viola, and a cello. Two specific chords are highlighted with red rectangular boxes. Below each box is the label 'Cmaj7' in red text. The first box is located in the first measure of the fourth measure, and the second box is in the second measure of the fourth measure.

Figura 84 – *Quarteto de Cordas n.4* (IV mov., c. 76-81): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for a string quartet, measures 76-81. The score is written for four staves: two violins, a viola, and a cello. Four specific chords are highlighted with red rectangular boxes. Below each box is the label in red text: 'Fmaj7', 'Dm7', 'Dm7(9)', and 'G7/D'. The first three boxes are in the first three measures of the fourth measure, and the fourth box is in the first measure of the fifth measure. The fifth measure also contains a '5' above the staff, a 'p' dynamic marking, and a 'pizz.' marking.

O V movimento possui uma ampla utilização de acorde maiores com 6^a, menores com sétima menor e maiores com sétima maior (todos simétricos):

Figura 85 – *Quarteto de Cordas n.5* (I mov., c. 1-3): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows the first three measures of the first movement of the String Quartet No. 5. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in 3/4 time and A major. Dynamic markings are *f*, *mf*, and *p*. A red box highlights the first three measures. The chord *Am7(9)* is written in red below the bass staff in the second measure.

Figura 86 – *Quarteto de Cordas n.5* (I mov., c. 21-25): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows measures 21-25 of the first movement. It features four staves with dynamic markings *f* and *mf*. Articulation includes *pizz.* and *arco*. A red box highlights measures 21-25. The chord *G6* is written in red below the bass staff at the beginning of measure 21.

Figura 87 – *Quarteto de Cordas n.5* (I mov., c. 36-41): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows measures 36-41 of the first movement. It features four staves with dynamic markings *f* and *mf*. Articulation includes *arco* and *pizz.*. A red box highlights measures 36-41. The chords *Gmaj7(6)* and *Cmaj9(#11)* are written in red below the bass staff at the end of the section.

Figura 88 – *Quarteto de Cordas n.5* (III mov., c. 8-11): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for a string quartet, measures 8-11. The score is in 4/4 time and G major. The bass line is annotated with red boxes and chord labels: Em7, Gmaj7, Dmaj7, and Dmaj7/F#. The upper staves show melodic lines with various articulations and dynamics like *pp*. The second system continues with measures 12-15, with chord labels: Dmaj7, G6(9), Dmaj7(9), Bm/F#, and D6(9)/F#.

Figura 89 – *Quarteto de Cordas n.5* (III mov., c. 31-36): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for a string quartet, measures 31-36. The score is in 4/4 time and G major. The bass line is annotated with red boxes and chord labels: Gm7(9), G7(9), and C7(9/13). The upper staves show melodic lines with articulations like accents and triplets, and dynamics like *mf cresc.*. A section marker '6' is visible above the third measure.

Figura 90 – *Quarteto de Cordas n.5* (IV mov., compassos finais): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The musical score shows the final measures of the fourth movement of *Quarteto de Cordas n.5*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. A red box highlights the first two measures of the final phrase. The first measure is marked *mf* and contains a D7(9/#11) chord. The second measure is marked *f* and contains a G6/B chord. The score includes dynamic markings (*mf*, *f*, *ff*, *fff*), articulation (*arco*, *pizz.*), and performance instructions (6, 3). The final measure of the phrase is marked *fff*.

O *Quarteto de Cordas n.6*, também chamado de “Quarteto brasileiro”, além de possuir diversas alusões a muitos elementos da cultura brasileira, também possui muitas estruturas harmônicas semelhantes ao jazz e à Bossa Nova.

Figura 91 – *Quarteto de Cordas n.6* (I mov., c. 29 a 37): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The score is divided into three systems, each with four staves. Red boxes highlight specific harmonic passages, and red text labels the corresponding chords:

- System 1 (Measures 29-31):** Two red boxes highlight passages in measures 30 and 31. Below each box is the label **B6**.
- System 2 (Measures 32-34):** Three red boxes highlight passages in measures 32, 33, and 34. Below the first box is the label **G#m7**, below the second is **G#m7**, and below the third is **G#m/F#**.
- System 3 (Measures 35-37):** Two red boxes highlight passages in measures 35 and 36. Below the first box is the label **G#m/F#**, and below the second is **E6(9)**.

Figura 92 – *Quarteto de Cordas n.6* (I mov., c. 42 a 52): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

42

Emaj7 E6 Dmaj7 Dm(maj7) Emaj7

46

E6 Emaj7 C#m7(9) G#m7/D#

50

E6 C#m7 Dmaj7 E6 C#m7

Figura 93 – *Quarteto de Cordas n.6* (I mov., c. 65 a 68): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

65

Em(maj7/9) Em(maj7/9) B7 B7

Figura 94 – *Quarteto de Cordas n.6* (I mov., c. 97 a 108): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

9 a tempo

Fmaj7 Fmaj7(9) Dm7 Cmaj7(9) Dm7

101

F6 Gb7(b9/#11) Fmaj7(9) Fmaj7(9)

105

Fmaj7(9) Dm7 Cmaj7(9) Dm7 F6 Am7(9)

10

Figura 95 – *Quarteto de Cordas n.6* (I mov., c. 113 a 116): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

113 115

Cmaj9(13)

Figura 96 – *Quarteto de Cordas n.6* (II mov., c. 39 a 43): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

poco rall.

Em7 E7(#11) Amaj7/E A6/E

4

Poco meno mosso

A6

Figura 97 – *Quarteto de Cordas n.6* (II mov., c. 48 a 51): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system begins with a measure number '5' in the top staff. A red box highlights a specific chordal texture in the lower staves, with the annotation 'Ebmaj7' written below it. The second system also features a red box highlighting a similar texture, with the annotation 'Ebmaj7' written below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'.

O III movimento do *Quarteto de Cordas n.6*, analisado no presente trabalho por suas semelhanças e conexões com a canção “Samba de uma nota só”, também possuiu diversas semelhanças harmônicas com o jazz e a Bossa Nova:

Figura 98 – *Quarteto de Cordas n.6* (III mov., c. 1 a 6): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The musical score is presented in three systems, each with a treble clef staff and three bass clef staves. The first system includes dynamic markings *mf* and *con sord.* and a red box highlighting the first measure. The second system includes dynamic markings *p* and red boxes highlighting three measures, with the following chord labels below them: **Am7**, **Bb6(9)**, **Abmaj7**, and **Eb6**. The third system includes dynamic markings *pp* and a red box highlighting the first measure, with the label **Dbmaj7(#11)** below it.

Figura 99 – *Quarteto de Cordas n.6* (III mov., c. 20 a 22): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

3
a tempo

p

mf *cresc.*

p

p

Cmaj7(9)

Figura 100 – *Quarteto de Cordas n.6* (III mov., c. 31 a 34): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

mf

p

p

pp

pp

pp

F6

Em7(add4)

Dmaj7

D6(9)

Cmaj7(6)

C#7(#9/b13)

Figura 101 – *Quarteto de Cordas n.6* (III mov., c. 40 a 43): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows two systems of musical notation for the third movement of the String Quartet No. 6. The first system covers measures 40 and 41, and the second system covers measures 42 and 43. Red boxes highlight specific chord voicings in the bass staves. The first system has two red boxes, each labeled 'Dm7(9)'. The second system has two red boxes, each labeled 'Fm7(9)'. The score includes dynamics like 'p' and 'mf', and a tempo marking 'allarg.' at the end of the second system.

Figura 102 – *Quarteto de Cordas n.6* (IV mov., c. 1 a 3): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows the first three measures of the fourth movement of the String Quartet No. 6. Red boxes highlight chord voicings in the bass staves. The first measure has a red box labeled 'Cmaj7(#11)'. The second measure has a red box labeled 'Em7(add4)'. The third measure has a red box labeled 'Gmaj9(13)'. The fourth measure has a red box labeled 'Am7(6/9)'. The fifth measure has a red box labeled 'Cmaj7'. The sixth measure has a red box labeled 'Am7'. The seventh measure has a red box labeled 'G6(9)'. The eighth measure has a red box labeled 'Em7(add4)'. The score includes dynamics like 'mf' and 'pizz.', and performance instructions like 'senza sord.' and 'sim.'.

Figura 103 – *Quarteto de Cordas n.6* (IV mov., c. 73 a 79): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system (measures 73-79) features a treble clef staff with a melodic line and three bass clef staves. Red boxes highlight specific chord voicings in the bass staves, labeled below as Em7, Cmaj7, Em7, and Cmaj7. The second system (measures 246-249) also features a treble clef staff and three bass clef staves. Red boxes highlight chord voicings in the bass staves, labeled below as F#7/C#, D6(9), E7, F#ø7, Gmaj7, and C6. The notation includes various rhythmic values and articulation marks like 'arco' and 'mf'.

Figura 104 – *Quarteto de Cordas n.6* (IV mov., c. 246 a 249): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a system of musical notation for a string quartet, measures 246-249. It features a treble clef staff with a melodic line and three bass clef staves. Red boxes highlight specific chord voicings in the bass staves, labeled below as Am7, Fmaj7, Am7, and Fmaj7. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 105 – *Quarteto de Cordas n.7* (I mov., c. 6 a 14): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

6

9

12

Cm7

Db6

F7(sus4)

Cm7(9)

Gm7

Ebmaj7(9)

Fm7

Ebmaj7/G

Cm/Bb

Ebmaj7(9)

Fm7

Solo

f

Figura 106 – *Quarteto de Cordas n.7* (I mov., c. 18 a 20): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for a string quartet, measures 18 to 20. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in the first movement. The score is annotated with a red box around measures 19 and 20, and a red box around the first and last notes of these measures. The notes are labeled with the chord $D\#m7$ in red. The dynamics are marked as pp (pianissimo) and f (forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., '2').

Figura 107 – *Quarteto de Cordas n.7* (I mov., c. 21 a 27): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

21

mf *mf* *mf* *f* *mf* *mf* *mf*

Emaj7

24

Amaj7 **Emaj7** **Amaj7** **3**

Figura 108 – *Quarteto de Cordas n.7* (I mov., c. 69 a 71): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs). A red box highlights a chord structure across the first two measures of the first system. The chord is identified as Cmaj7. The notes are: C4 (bass), E4 (alto), G4 (treble), and Bb4 (treble).

Figura 109 – *Quarteto de Cordas n.7* (I mov., c. 159 a 168): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs) across two systems. Red boxes highlight specific chords in the first system. The chords are identified as Am7 and Ebmaj7. The second system shows a sequence of chords: Cmaj7/E, Eb6, B7(9/#11), Bbm7(9), Abmaj7(6), and Gbmaj7(#11). The score includes dynamic markings such as p, mf, and f, and a rehearsal mark 13.

Figura 110 – *Quarteto de Cordas n.7* (II mov., c. 38 a 40): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The score is divided into three measures, each enclosed in a red rectangular box. The first measure is labeled with the chord **E_b7(9)**, the second with **B_b6**, and the third with **D_bmaj7(9)**. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'x' to indicate specific articulation or emphasis. The overall style is characteristic of jazz and Bossa Nova.

Figura 111 – *Quarteto de Cordas n.7* (II mov., c. 48 a 59): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of three systems of staves. Each system includes a treble clef staff, a violin staff, a viola/cello staff, and a bass clef staff. Red boxes highlight specific chord voicings in the upper staves, which are labeled with chord symbols in red text below the staves.

System 1 (Measures 48-51):

- Measure 48: $Gm7$
- Measure 49: $G\flat7$
- Measure 50: $Dbmaj7$

System 2 (Measures 52-55):

- Measure 52: $Dbmaj7$
- Measure 53: $Dbmaj7$
- Measure 54: $Dbmaj7$
- Measure 55: $Abmaj7/Eb$

System 3 (Measures 56-59):

- Measure 56: $Eb7$
- Measure 57: $Dbmaj7$
- Measure 58: $Cm7$
- Measure 59: $Bbm(maj7)$

Additional markings include dynamics such as *mf*, *p*, *f*, and *pp*, and performance instructions like *arco* and *f*.

Figura 114 – *Quarteto de Cordas n.7* (II mov., c.141 a 152): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Ebmaj7(6)

10

C#7(b9/#11) B7(#11/b13) Am7 Abmaj7 F#7(b9/#11)

Figura 115 – *Quarteto de Cordas n.7* (III mov., c. 6 a 16): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of two systems of four staves each. The first system includes a treble clef staff with a *mf* dynamic marking. Red boxes highlight specific chordal textures in the lower staves, which are labeled with chord symbols: Eb+(maj7), Dm7(omit5), C6(9), and C6. The second system also features a treble clef staff with a *f* dynamic marking. Red boxes highlight similar textures, labeled with chord symbols: Bbmaj7, Ab+(maj7)Gm7(omit5), F6(9), and F6. The annotations are placed below the bass and tenor staves of each system.

Figura 116 – *Quarteto de Cordas n.7* (III mov., c.196 a 200): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for the third movement of *Quarteto de Cordas n.7*, measures 196 to 200. The score is for a string quartet, with parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked *Più mosso*. The first four measures are highlighted with red boxes. Below these measures, the following chords are labeled in red: **Fmaj7**, **Fmaj(#11)**, **Fmaj7**, and **Fmaj(#11)**. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte).

Figura 117 – *Quarteto de Cordas n.7* (IV mov., c.139 a 144): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for the fourth movement of *Quarteto de Cordas n.7*, measures 139 to 144. The score is for a string quartet, with parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The dynamics range from *sfz* (sforzando) to *p* (piano). The first four measures of the first system are highlighted with red boxes. Below these measures, the following chords are labeled in red: **Cmaj7(9)**, **Cmaj7(9)**, and **Cmaj7(9)**. The second system also has red boxes under the first two measures, with labels **Cmaj7(9/#11)** and **Cmaj7(6/9/#11)** below them. The *pizz* (pizzicato) marking is present in the first system.

Figura 118 – *Quarteto de Cordas n.8* (II mov., c. 15 a 22): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system includes the tempo marking "rit." and "Più mosso". The second system includes a rehearsal mark "3". Red boxes highlight specific harmonic structures in the upper staves. Below the staves, the following chord annotations are provided:

System 1 (measures 15-22):

- Measure 15: Cmaj7(9)
- Measure 16: Cmaj7(9)
- Measure 17: Cmaj7(9)
- Measure 18: Cmaj7(9)
- Measure 19: Cmaj7(9)
- Measure 20: Cmaj7(9)
- Measure 21: Cmaj7(9)
- Measure 22: Cmaj7(9)

System 2 (measures 23-30):

- Measure 23: Cmaj7(9)
- Measure 24: Cmaj7(9)
- Measure 25: Cmaj7(9)
- Measure 26: Fmaj7(9)
- Measure 27: Cmaj7(9)
- Measure 28: Cmaj7(9)
- Measure 29: Cmaj7(9)
- Measure 30: Cmaj7(9)

Figura 119 – *Quarteto de Cordas n.8* (III mov., c. 115 a 127): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the third movement of the eighth quartet, covering measures 115 to 127. The score is presented in two systems. The first system, measures 115-120, consists of four staves. Each staff begins with a dynamic marking: *sf > p*, *pp*, *pp*, and *pp* respectively. The notation includes various articulations such as *al PONT.* and *P.N.*. Red boxes are drawn around specific chord voicings in the lower staves, labeled as *F7(sus4)*, *Em7*, *Ebmaj7(#11)*, and *Dm7(6/9)*. The second system, measures 121-127, features a more intricate rhythmic pattern with triplets. A box labeled '12' is placed above the first staff in the second system, and a red box highlights a *Dm7(6/9)* chord voicing at the end of the system.

Figura 120 – *Quarteto de Cordas n.9* (I mov., c. 263 a 272): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system covers measures 263 to 267, and the second system covers measures 268 to 272. The notation includes treble and bass staves for each instrument. Dynamics such as *pp*, *Solo*, *mf legato*, and *p* are indicated. Red vertical boxes highlight specific chord voicings in the bass line of both systems. These voicings are labeled with jazz/Bossa Nova chord symbols: Cmaj7, D6/9, Fmaj7(#11), G6, Fmaj7(#11), D6/9, Cmaj7 in the first system, and D6/9, Fmaj7(#11), G6, Fmaj7(#11), D6/9, Fmaj7(#11), G6 in the second system.

A partir do compasso 288, temos um acompanhamento arpejado onde aparecem acordes maiores com sétima maior e menores com sétima maior na mão esquerda.

Figura 121 – *Quarteto de Cordas n.9* (I mov., c. 288 a 297): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the first movement of the 9th quartet, measures 288 to 297. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The bass line is highlighted with red boxes and labeled with chord symbols: **Em7**, **Dm7**, and **Cmaj7**. The upper staves show the melodic lines for the strings. A measure number **16** is indicated in a box above the fourth measure of the second system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 122 – *Quarteto de Cordas n.9* (IV mov., c. 1 a 9): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Molto allegro.

Cmaj7(9) Cmaj7(9) Cmaj7(9) G6/9 G6/9 G6/9 Cmaj7(9) Cmaj7(9)

Cmaj7(9) Cmaj7(9)

ff

Figura 123 – *Quarteto de Cordas n.9* (IV mov., c. 74 a 82): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the fourth movement, measures 74 to 82. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). A box labeled '9' is placed above the first measure. Red boxes highlight specific harmonic structures in the first two systems. Below the staves, red text provides chord analysis for these structures: Dmaj7(9), Dmaj7(9), Dmaj7(9), A6/9, A6/9, A6/9, Dmaj7(9), and Dmaj7(9) in the first system; and Dmaj7(9) and Dmaj7(9) in the second system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p* and *sf*.

Figura 124 – *Quarteto de Cordas n.10* (I mov., c. 43 a 54): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Ebmaj9(#11) sf-pp Dm7(9/11)

Cmaj9(13) Cmaj9(13)

Figura 125 – *Quarteto de Cordas n.10* (III mov., c. 215 a 221): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

30

30

Ebmaj7 *Dmaj7* *Dbmaj7*

Figura 126 – *Quarteto de Cordas n.11* (I mov., c. 140 a 149): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Bbm7(9) *Am7(9/11)*

Gmaj7(6) *C6(9/#11)* *Bm7(add4)* *Am(add4)* *Gmaj7(6)* *mf*

Figura 127 – *Quarteto de Cordas n.11* (IV mov., c. 33 a 36): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

3

8va

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

Cm7 Dm7(b5) Ebmaj7 Fm7 Gm7 Abmaj7

Figura 128 – *Quarteto de Cordas n.11* (IV mov., c. 130 a 133): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

Am7(b5) Bbmaj7 Cm7 Dm7 Ebmaj7

Figura 129 – *Quarteto de Cordas n.12* (III mov., c. 61 a 63): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

pp *ff* *poco rall. sfz* *poco rall.* *poco rall.* *poco rall.*

G6(9) Dmaj7(9) Dmaj7(6/9)

Figura 130 – *Quarteto de Cordas n.13* (I mov., c. 60 a 67): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for a string quartet, measures 60 to 67. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *p*, and articulation like triplets and slurs. Red boxes highlight specific chord voicings in the lower staves. Below the score, the following chord diagrams are provided:

- $C6(9)$
- $C6(9)$
- $C6(9)$
- $Fmaj7(6/9)$
- $Em7(add4)$

Below the score, there is a section marked "6) Più mosso" with a tempo change. The score continues with measures 48 to 51. The key signature changes to two flats (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *Rall.*, and *mf*. Red boxes highlight specific chord voicings in the lower staves. Below the score, the following chord diagrams are provided:

- $C6(9)$

M.E. 8446

Figura 131 – *Quarteto de Cordas n.13* (IV mov., c. 48 a 51): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for a string quartet, measures 48 to 51. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature has two flats (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*. Red boxes highlight specific chord voicings in the lower staves. Below the score, the following chord diagrams are provided:

- $Dm7(b5)$
- $Eb6$
- $Em7(b5)$
- $Fm7$
- $Abmaj7$

Figura 132 – *Quarteto de Cordas n.14* (I mov., c. 42 a 43): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Am7 G7(13) Fmaj7

Figura 133 – *Quarteto de Cordas n.14* (I mov., c. 60 a 62): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

6 Em7 p p p mf

Figura 134 – *Quarteto de Cordas n.14* (I mov., c. 142 a 144): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

p Bbmaj7 f Am7 f Gm7

As estruturas harmônicas selecionadas a seguir são aberturas muito utilizadas no piano jazz, fazendo-nos supor que Villa-Lobos possivelmente pensasse muitas dessas aberturas tocando-as ao piano.

Figura 135 – *Quarteto de Cordas n.14* (II mov., c. 24 a 33): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for the second movement of Villa-Lobos's *Quarteto de Cordas n.14*, measures 24 to 33. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The lower staves (bass clef) feature a complex rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. The upper staves (treble clef) feature a more melodic line with triplets and sixteenth notes. The harmonic structures are highlighted in red boxes and labeled below the score:

- Measure 24: Dm7
- Measure 25: Am7
- Measure 26: Gm7
- Measure 27: Fmaj7
- Measure 28: Eø7
- Measure 29: Dm7
- Measure 30: Dø7
- Measure 31: Cmaj7
- Measure 32: C6

A partir do compasso 19 do IV movimento temos uma seção que repousa, durante alguns compassos, sobre o acorde de Ebmaj7:

Figura 136 – *Quarteto de Cordas n.14* (IV mov., c. 19 a 26): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image displays a musical score for a string quartet, measures 19 through 26. The score is arranged in three systems, each containing two staves (violin and viola in the first system, violin and viola in the second, and cello and double bass in the third). The music is in 4/4 time and features a prominent Ebmaj7 chord in the bass line, which is highlighted with red boxes and labeled. The first system (measures 19-22) shows the bass line with a steady Ebmaj7 accompaniment. The second system (measures 23-26) continues this accompaniment while the upper staves play melodic lines. The third system (measures 27-30) shows the bass line with a sustained Ebmaj7 chord, indicated by a red box and the label 'Ebmaj7'. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*, and articulation like accents and slurs. The overall texture is characterized by a rich, sustained harmonic background.

Figura 137 – *Quarteto de Cordas n.15* (I mov., c. 19 a 21): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 137 shows the first three measures of the first movement of *Quarteto de Cordas n.15*. The score is written for four staves. Red boxes highlight the harmonic structures in the first, second, and third measures. The chords are labeled as **Fmaj7**, **Fmaj7**, and **Am7**.

Figura 138 – *Quarteto de Cordas n.16* (I mov., c. 76 a 83): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 138 shows measures 76-83 of the first movement of *Quarteto de Cordas n.16*. The score is written for four staves. Red boxes highlight the harmonic structures in the first, second, and third measures of the first system, and the first measure of the second system. The chords are labeled as **Dm7(9)**, **F6**, **Em7**, **Em7**, **Bb6**, **Abmaj7**, **Am7**, and **Fmaj7(9)**.

Figura 139 – *Quarteto de Cordas n.17* (I mov., c. 38 a 41): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 139 shows a musical score for *Quarteto de Cordas n.17* (I mov., c. 38 a 41). The score is written for four staves (treble and bass clefs). Two specific harmonic structures are highlighted with red boxes and labeled below the staves:

- Amaj7(9)**: Located under the first measure of the second system.
- Emaj7(6/9)**: Located under the second measure of the second system.

Figura 140 – *Quarteto de Cordas n. 17* (I mov., c. 97 a 102): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

Figura 140 shows a musical score for *Quarteto de Cordas n. 17* (I mov., c. 97 a 102). The score is written for four staves (treble and bass clefs). Several harmonic structures are highlighted with red boxes and labeled below the staves:

- Em7(omit5)**: Located under the first measure of the first system.
- Am7**: Located under the second measure of the first system.
- Gmaj7(9)**: Located under the third measure of the first system.
- Emaj7**: Located under the first measure of the second system.
- M.E. 7982**: Located under the first measure of the second system.
- B6**: Located under the second measure of the second system.
- Amaj7**: Located under the third measure of the second system.
- F#m6**: Located under the fourth measure of the second system.

Figura 141 – *Quarteto de Cordas n.17* (III mov., c. 41 a 50): cifragem para comparação com perfis harmônicos característicos do jazz e da Bossa Nova

The image shows a musical score for the third movement of the String Quartet No. 17 by Villa-Lobos. The score is divided into two systems, each with four staves. Red boxes are drawn around specific chordal textures in the upper staves. Below the score, chord symbols are provided in red text: Bm7(b5), Fmaj7, G7, Fmaj7, G7, Fmaj7, G7, Db7(#9), Cmaj7, and Fmaj7. A 'harm.' label is placed above a measure in the second system. A '3' in a box is placed above a measure in the first system. Dynamics markings 'mf' are present in the lower staves.

Através das análises harmônicas dos *Quartetos de Cordas* aqui realizadas (que partiram de análises realizadas por Paulo de Tarso Salles em seu livro de 2018 sobre os *Quartetos de Cordas* Villa-Lobos), é possível verificar uma importante fonte referencial em comum entre Villa-Lobos e Tom Jobim, que é o jazz. Os acordes de terminação dos movimentos, bem como o uso de tensões na harmonia no decorrer dos quartetos, fazendo uso frequente de acordes com 7^a, 9^a, 6^a, dentre outras tensões, mostrou como a memória auditiva de tal utilização nos remete automaticamente ao jazz, à Bossa Nova e à canção popular de câmara brasileira. Esse último aspecto, ainda, deve-se também à sensação da textura de “melodia acompanhada” presente nos quartetos, bem como acompanhamentos que dialogam contrapontisticamente com a melodia (como é possível ouvir, por exemplo, em arranjos de Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo, dentre outros). Um ponto importante a ser ressaltado

é a possível preferência de Villa-Lobos por acordes “jazzísticos” que também são simétricos. Dois acordes simétricos amplamente utilizados por ele nos *Quartetos de Cordas*, por exemplo, são os maiores com sétima maior e os menores com sétima menor (duas estruturas também amplamente utilizadas no jazz). Outros acordes simétricos utilizados por ele são: menor com sétima menor e décima primeira justa; sus4 e sétima menor; maior com sexta (que é a inversão do menor com sétima menor); maior com sétima menor e nona maior; maior com sexta, sétima maior e nona maior, dentre outros.

Curioso ainda é, através de análises que partiram do reconhecimento de uma memória auditiva, observar como tais *Quartetos de Cordas* compostos a partir de 1915 já antecipavam, de certa maneira, alguns elementos da linguagem da Bossa Nova e da canção popular de câmara brasileira de Tom Jobim e outros compositores. Faz-se necessário observar que tais análises são apenas um pequeno recorte de um trabalho maior e mais aprofundado que pode ser feito com relação aos aspectos harmônicos em comum entre os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, a Bossa Nova e a canção popular de câmara brasileira.

2.3.2 O *Quarteto Simbólico*

Antes de finalizar este capítulo podemos comentar rapidamente sobre o *Quarteto Simbólico*, também conhecido como *Quatuor*, além de subtítulo “Impressões da vida mundana”. Escrito por Villa-Lobos em 1921 para harpa (ou piano), celesta, flauta, saxofone alto e coro feminino, foi também com essa obra que Villa-Lobos encerrou o último dos três festivais da Semana de Arte Moderna de 1922.

No dia 16 de fevereiro de 2022 tive o privilégio de tocar celesta nessa peça em um concerto no Sesc Vila Mariana, sob regência do maestro Cláudio Cruz. O concerto foi em comemoração ao centenário da Semana de Arte Moderna de 2022 e também foi encerrado com essa peça. No concerto foi lançado o box “Toda Semana – Música e Literatura na Semana de Arte Moderna”, com a regravação das obras tocadas durante a Semana de Arte Moderna – projeto idealizado e organizado por Flávia Camargo Toni, Camila Fresca e Claudia Toni. Ao ensaiar e tocar a obra comecei a perceber também como, além da presença de vários elementos brasileiros (mesmo antes da primeira viagem de Villa-Lobos a Paris), logo no início da peça, as estruturas harmônicas presentes na parte da celesta eram muito semelhantes à estruturas do jazz e da Bossa Nova. Resolvi então “cifrar” tais acordes presentes na parte da celesta para mostrar rapidamente como todos utilizam estruturas muito semelhantes ao jazz, com acordes maiores com sétima maior, menores com sétima maior,

meio diminuto, menores com sexta, aumentados com sétima maior, e dominantes com décima primeira aumentada:

Figura 142 – *Quarteto Simbólico* (Villa-Lobos) – c. 12-21

The image shows a musical score for the piece "Quarteto Simbólico" by Villa-Lobos, measures 12-21. The score is in 2/4 time and marked "Meno mosso". It features a piano accompaniment with a "compedal" marking and dynamic markings "p" and "pp". The harmony is indicated by red text labels: Cm(maj7), B7(#11/b13), Cm(maj7), Gm7, G#7(#11), and Am7.

Figura 143 – *Quarteto Simbólico* (Villa-Lobos) – c. 22-39

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains three measures. The chords are labeled in red text below the notes:

- System 1: A#7(#11), A#o, A#7(#11)
- System 2: A#o, A#7(#11), A#o, A#7(#11), A#o, A#7(#11)
- System 3: Bbm6, B7(#11), Eb7(b13)
- System 4: Eb+(maj7), Eb6, mf Ebmaj7
- System 5: Ebmaj7, Ebm(maj7), D7(#11), Cm7
- System 6: Bbm7, B7(9/#11), Cm7

Curioso é notar que, de todos esses acordes cifrados, exceto o meio diminuto, o maior com sétima menor e décima terceira menor e o menor com sétima maior, todos são simétricos.

CAPÍTULO 3 – O VIOLÃO BRASILEIRO: A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO DISCURSIVO ENTRE VILLA-LOBOS E TOM JOBIM

O violão desempenhou e ainda desempenha papel muito importante na música e na cultura brasileira. Maciel (2010) explica que a família portuguesa trouxe para o Brasil instrumentos da família do violão e desde então o instrumento desenvolveu diversas funções na sociedade, participando ativamente na construção do que conhecemos hoje como música brasileira, em todas as camadas da sociedade. De início, destacou-se devido ao seu desempenho como acompanhador tanto de gêneros populares da canção (modinha, lundu) quanto de gêneros instrumentais como o choro. “A criação de um repertório de concerto específico para seu timbre foi um processo demorado, desenvolvido ao longo de quase um século de sua trajetória nacional” (MACIEL, 2010, p. 182).

Neste sentido, é impossível pensar em violão no Brasil sem associá-lo imediatamente ao nome de Heitor Villa-Lobos. Essa reação é justificável. Sua obra para violão, definida como genial, constituiu o primeiro passo para o estabelecimento do repertório do violão brasileiro de concerto. Destaca-se, sobretudo, por aliar eficazes e completos estudos técnicos a conceitos estéticos de peças de tradição erudita (MACIEL, 2010, p. 182).

O instrumento também desempenhou um importante papel como um elo de conexão entre Villa-Lobos e Tom Jobim. Desde o seu surgimento, a batida do violão utilizada por João Gilberto ficou conhecida como um dos símbolos da Bossa Nova. Tom Jobim chegou a dizer que “o grande salto do samba-canção para a Bossa Nova foi essa batida do João. Essa batida hoje em dia está incorporada. O universo todo conhece essa batida” (GARCIA, 1999, p. 19). Ronaldo Bôscoli ainda declarou

Foi através dele [João Gilberto], através do violão dele, que nasceu a Bossa Nova. Ele definiu, com aquela batida, o que só havia sido indicado por Johnny Alf, Lúcio Alves e os outros grandes nomes da pré-Bossa-Nova. O disco *Chega de Saudade* foi um marco (GARCIA, 1999, p. 19).

Segundo Garcia, Menescal ainda declarou

O que acontece é que você não via nenhum rapaz tocar samba, você via aquelas orquestras tocando um samba pesado. É que o samba não tinha um ritmo definido – nem em bateria, nem em violão, nem em piano –, cada um fazia um negócio e, no final, aquilo tudo dava um ritmo que eles chamavam de samba.
[...] João Gilberto definiu essa batida, muito simples em princípio: ele apenas sincopou, fazendo a síncope cair sempre nos mesmos lugares. Ele regulamentou dizendo: ‘é aqui, aqui e aqui. Daqui em diante todo mundo faz o que quiser, mas sabendo que a base é uma só’ (GARCIA, 1999, p. 21).

Mais tarde Jobim ainda disse:

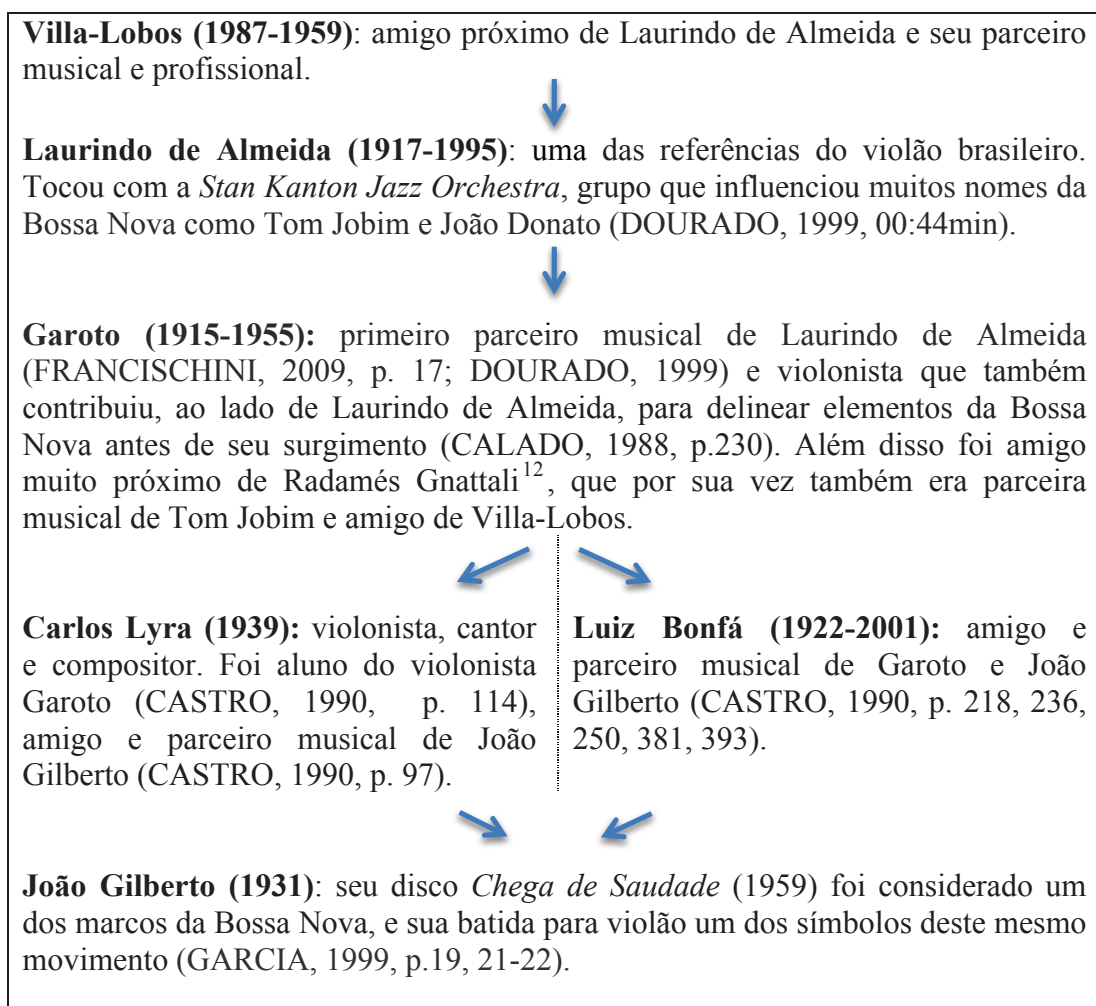
Já existia no Carnaval, já existia no tamborim [...] mas não era proeminente. O samba sempre teve muito acompanhamento, muita batucada – às vezes sofria de excesso de acompanhamento, inclusive. Você tocando tudo ao mesmo tempo [...] não deixa espaços. Você acaba criando uma zoeira que mais parece um mar de ressaca. O que nós fizemos ali com o João foi tirar as coisas, criar espaços, dissecar, despojar, economizar (GARCIA, 1999, p. 21-22).

Segundo Calado, ainda, a Bossa Nova foi delineada alguns anos de seu surgimento na música dos violonistas Garoto e Laurindo Almeida (CALADO, 1988, p. 230). Além disso, “foi por meio desse grupo que Laurindo pôde difundir a música brasileira praticamente em todo o mundo” (FRANCISCHINI, 2009, p. 48).

Um fato importante para a presente pesquisa é a participação de Laurindo nas gravações da trilha sonora do filme *Green Mansions*. Auditivamente há diversas semelhanças, por exemplo, entre o violão escrito por Villa-Lobos e tocado por Laurindo de Almeida em *Floresta do Amazonas* e a batida de violão utilizada por João Gilberto nos álbuns *Canção do Amor demais* e *Chega de Saudade* (como veremos nas análises realizadas mais adiante no presente trabalho).

Dentro os violonistas brasileiros ligados à Bossa Nova, portanto, devemos considerar que Laurindo de Almeida era também amigo próximo e companheiro musical e profissional de Villa-Lobos. Dessa maneira, foi então muito influenciado pelo compositor em suas composições e arranjos (FRANCISCHINI, 2009, p. 121). Podemos ressaltar também que o violonista Garoto (1915 – 1955), referência do violão brasileiro, foi o primeiro parceiro musical de Laurindo. Além disso, seguindo essa linhagem, há a presença de Carlos Lyra, aluno e parceiro musical de João Gilberto, e Luiz Bonfá, amigo e parceiro musical de Garoto (e ainda por quem João Gilberto declarou ter grande admiração). Sintetizando então as informações até agora podemos montar o seguinte quadro que traça uma espécie de linhagem desde Villa-Lobos até João Gilberto e a Bossa Nova, mostrando como as conexões entre os dois compositores se dá também por meio de importantes violonistas brasileiros.

Tabela 5 –Villa-Lobos e violonistas brasileiros ligados à Bossa Nova



Podemos ainda mencionar um dos grandes nomes do violão brasileiro, Turíbio Santos (1943), que foi muito influenciado por Villa-Lobos desde sua adolescência. Chegou inclusive a ser convidado por Arminda Villa-Lobos e Hermínio Bello de Carvalho a gravar os *Doze Estudos* do compositor como parte do acervo do Museu Villa-Lobos.

Analisaremos a seguir obras de Villa-Lobos, Tom Jobim e outros compositores brasileiros que de alguma forma estão ligadas ao violão brasileiro, seja pela batida da Bossa Nova ou mesmo por alusões a representações de suas diversas possibilidades na música brasileira.

¹² Garoto teve seu primeiro contato com Radamés quando ingressou na Rádio Nacional no final do ano de 1942, construindo assim uma grande amizade e colaboração profissional. Foi então que, tendo Radamés como seu mestre, mergulhou intensamente também no universo dos arranjos.

3.1 As canções de Villa-Lobos na suíte *Floresta do Amazonas* e a Bossa Nova

Heitor Villa-Lobos concluiu a suíte *Floresta do Amazonas* (1958), uma de suas últimas criações, em um momento de muitos acontecimentos musicais significativos no Brasil. Tal data coincide, por exemplo, com o surgimento da Bossa Nova, marcada pelo lançamento dos discos *Canção do amor demais* (1958), de Elizeth Cardoso e *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto.

Podemos considerar, também, um fato importante: nessa mesma época, por volta de 1958, Tom Jobim visitou Villa-Lobos e relata tê-lo visto escrevendo uma partitura orquestral “do piccolo ao contrabaixo” (FEITH; RAMOS, 1987, 00:10min). Além disso, o compositor Roberto Menescal declara, em entrevista que nos concedeu, ter estado com Tom Jobim na casa de Villa-Lobos por volta dessa mesma época, quando também testemunhou uma cena semelhante, ao ver o compositor escrevendo uma obra sinfônica encomendada pelos Estados Unidos (RIPKE, 2018a, p. 247). Cabe ainda lembrar que *Floresta do Amazonas* é uma adaptação da partitura originalmente escrita por Villa-Lobos como trilha sonora para o filme norte-americano *Green Mansions*¹³ (1959). Há, portanto, boas razões para supor que tanto Jobim quanto Menescal estejam falando da mesma visita a Villa-Lobos, e que ambos os relatos provavelmente se refiram à *Floresta do Amazonas*, obra composta em 1958, e gravada no Brasil pela soprano Bidu Sayão no ano seguinte, com regência do próprio compositor. Ambos os relatos mostram o contato de Tom Jobim com Villa-Lobos e com a obra em questão ainda durante o seu estágio de composição.

Baseando-nos na edição elaborada e disponibilizada pela Academia Brasileira de Música (VILLA-LOBOS, 2007), mostraremos a seguir uma estruturação da suíte *Floresta do Amazonas* em 21 movimentos (exceto a *Ouverture* e o *Epílogo*). Para tal edição foram utilizadas quatro fontes principais: 1) O manuscrito do autor da partitura de orquestra 2) o manuscrito do autor para canto e piano 3) as partes de orquestra do material 4) a gravação sob regência do autor. O texto da edição também observa que, embora não formalmente dividida em partes, a obra possui subtítulos colocados pelo compositor, alguns na partitura e outros na redução para piano. Dentro desses 21 movimentos, ainda, temos 4 canções, salientadas a seguir com a cor vermelha:

¹³ *Green Mansions* é um filme norte-americano dirigido por Mel Ferrer e lançado em 1959, e para o qual Villa-Lobos compôs a trilha que se tornaria, em 1959, a suíte *Floresta do Amazonas*.

Tabela 6 – Movimentos da suíte *Floresta do Amazonas* (Villa-Lobos)

Ouverture	8. Conspiração e dança guerreira	16. Interlúdio e acalanto
1. A floresta	9. Veleiros	17. Canto na floresta (2)
2. Dança dos Índios	10. Em caminhos para a caçada	18. Caçadores de cabeça
3. Em plena floresta	11. Pássaro da floresta – Canto III	19. Canção do (de) amor
4. Pássaro da floresta – Canto I	12. Cair da Tarde	20. Melodia sentimental
5. Dança da natureza	13. Os índios em busca da moça	21. O fogo na floresta
6. Pássaro da floresta – Canto II	14. Pássaro da floresta – Canto IV	Epílogo
7. Canto na Floresta (1)	15. Dança guerreira (repetição)	

A canção “Veleiros” é a primeira que aparece no decorrer da suíte e possui uma instrumentação que, apesar de não incluir o violão como parte dela, inclui a harpa. Logo no primeiro compasso a canção apresenta um ostinato (que percorre toda a canção) em arpejos na harpa, violoncelo e contrabaixo que, além de parecer representar arpejos dedilhados do violão ao acompanhar canções lentas da música brasileira (assim como acontece por vezes nas *Serestas*, como veremos adiante) também pode ser considerado como representações do tema da música, associando-se com o texto que fala sobre veleiros e ondas no mar. Como já dito no capítulo anterior, na canção de câmara, há uma ampla interação entre o texto poético e o texto musical, entre palavras e música (PICCHI, 2010, p. 24).

Velas no mar vão deixando passar
A tarde anil e outras ondas vêm me levar, ah!
Sempre existe na mágoa
Doce murmúrio de um triste amor, ah!

Quanta tristeza! Ondas do mar
Neste vai vem a mim me levar
Pois sempre eu fiz muita atenção
Em não pisar teu coração, ah!

Longe do céu vai a onde jogar
Tudo que é meu, dentro do mar sem me esperar, ah!
Lua, lua branquinha, lua crescente
Vem devagar, ah!

Figura 144 – Ostinato nos compassos iniciais da harpa em “Veleiros” (Villa-Lobos)



Diversos elementos como este e outros aqui analisados mostrarão como as quatro canções presentes em *Floresta do Amazonas* possuem elementos (contorno melódico, harmonia, elementos de representação musical, orquestração, etc.) que parecem antecipar certas características presentes nos arranjos e orquestrações (bem como diversas composições) feitos por Tom Jobim e mesmo outros compositores da canção popular brasileira de câmara.

Uma outra associação, esta ainda apenas uma hipótese, diz respeito ao jazz (analisado de maneira mais detalhada no capítulo anterior). A harmonia de “Veleiros” é estruturada basicamente entre uma grande seção sobre o acorde de Fm, e uma outra seção sobre o acorde de Ebm.

Número de compassos	8		8		8	
Harmonia	Fm		Ebm		Fm	

Auditivamente, essa harmonia “modal” remete de alguma maneira ao *Original* de jazz “So What”, primeira faixa do álbum *Kind of Blue*, de 1959, do trompetista americano Miles Davis, e um dos exemplos mais conhecidos de jazz modal. A instrumentação é composta por trompete (Miles Davis), saxofone alto (Cannonball Adderley), saxofone tenor (John Coltrane), piano (Bill Evans), baixo (Paul Chambers) e bateria (Jimmy Cobb). O número de compassos também se estrutura em ciclos de 8:

Número de compassos :	8	:	8		8	
Harmonia	Dm		Ebm		Dm	

Figura 145 – Partitura de “So What” (Miles Davis)

(M.B. JAZZ) **SO WHAT** - MILES DAVIS

(BASS LINE BY)

D-7 (DORIAN)

1. 2.

(DOR.)

D.S. al ϕ

SOLOS ON ENTIRE FORM:

D-7	E \flat -7	D-7
16	8	8

Coincidentemente as obras (*Floresta do Amazonas* e *Kind of blue*) foram ainda gravadas e estreadas no mesmo ano de 1959 (podemos reforçar, ainda, no mesmo ano de gravação de *Chega de Saudade*, um dos discos que, como dito há pouco, marcou o início da Bossa Nova). Ao ouvir as duas peças, um outro *Original* também nos remete a uma semelhança harmônica: “Maiden Voyage”, composto por pelo pianista de jazz Herbie Hancock. Maiden Voyage é o quinto álbum liderado pelo músico de jazz Herbie Hancock, e foi gravado em 1965 pela Blue Note Records. O álbum inclui Hancock como pianista, juntamente com saxofonista tenor George Coleman, o trompetista Freddie Hubbard, o baixista Ron Carter e o baterista Tony Williams. O mais interessante dessa associação é que este é um álbum conceitual destinado a criar uma atmosfera oceânica. Como tal, muitos dos títulos das faixas referem-se à biologia marinha ou ao mar, trazendo mais semelhança ainda com a canção “Veleiros”. Hancock conta que o que o inspirou a escrever “Maiden Voyage” foi o “esplendor de um navio marítimo em sua viagem inaugural”. O álbum foi apresentado com o *Grammy Hall of Fame Award* em 1999. A harmonia também passeia pelas mesmas regiões dos acordes de D e Eb (passando também por F e Db), novamente com uma característica modal, mas agora com acordes “sus”:

Figura 146 – “Maiden Voyage” (Herbie Hancock)

Maiden Voyage Herbie Hancock

♩ = 120
(Play chords at A for Intro)

The score is written for piano in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked with a box 'A' and contains a chord of D7sus4. The second system contains a chord of F7sus4 and includes first and second endings. The third system is marked with a box 'B' and contains a chord of Eb7sus4. The fourth system contains a chord of Db7sus4. The fifth system contains a chord of D7sus4. The sixth system contains a chord of F7sus4. The bass line features a consistent eighth-note rhythmic pattern throughout.

A D7sus4

F7sus4 1. 2.

B Eb7sus4

Db7sus4

D7sus4

F7sus4

Vale lembrar que as últimas associações são apenas análises e hipóteses surgidas de alusões auditivas ao ouvir as peças. Claramente há uma relação intertextual que não pode ser comprovada pelas relações de influências, mas que são demonstradas através das relações auditivas e análises. Mais uma vez estamos em um ciclo de compartilhamento de linguagens que inclui a obra de Villa-Lobos, a canção de câmara brasileira e o jazz (que esteve presente na vida tanto de Villa-Lobos quanto de Tom Jobim e da Bossa Nova).

A segunda canção, “Cair da tarde”, possui uma harmonia que se move cromaticamente sobre um pedal estático de Mi durante toda a peça. Este ciclo cromático descendente remete de alguma maneira à harmonia de “Samba de uma nota só” (Tom Jobim e Newton Mendonça) que será analisada com maior profundidade mais à frente do presente trabalho. Além disso, aqui há também uma harmonia que se associa com o texto, descendo cromaticamente nas madeiras, representando talvez “a garça que voou, a sombra que ficou, a noite que desceu, levando o brancor, a mata que dormiu, o venque a acabou, a folha que caiu, o ramo que gemeu, etc”. A seguir tempos a letra completa da canção e um exemplo da harmonia cromática descendente sobre o pedal em Mi (redução para piano):

A garça voou, a sombra ficou
A noite desceu levando o brancor, ah!
A mata dormiu, o vento acabou
A folha caiu, fazendo rumor ao tocar, ah!

O ramo gemeu, o ninho vibrou
O rio bebeu as nuvens do céu, ah!
O eco passou bem perto daqui
As vozes levou, rompendo manhãs ao morrer, ah!

Sobre a terceira canção, “Canção de Amor” (Villa-Lobos), podemos começar salientando que, nas duas versões (orquestra e redução para piano) da Academia Brasileira de Letras, temos o título “Canção do amor”, e ainda no índice e no topo da página da versão para orquestra temos também o título “Canção de amor”, trazendo dúvidas quanto ao título original da canção.

Já a canção “Canção do amor demais” está presente no disco *Canção do amor demais* (1958) (considerado um dos marcos iniciais da Bossa Nova), da cantora brasileira Elizeth Cardoso. O álbum possui a seguinte ficha técnica: Elizete [sic] Cardoso (voz), Tom Jobim (arranjos, regência, piano e coro), João Gilberto (violão e coro), Walter Santos (coro), Copinha (flauta), Irany Pinto (violino), Gaúcho (trombone), Maciel (trombone), Herbert (trompa), Nídia Soledade (violoncelo), Vidal (contrabaixo) e Juca Stockler (bateria).

Figura 147 – Capa do disco *Canção do amor demais* (Elizete Cardoso, 1958)



As canções deste disco foram compostas por Antônio Carlos Jobim, com letras de Vinícius de Moraes (exceto quando indicado a seguir por apenas um dos dois compositores). O disco foi dividido da seguinte maneira:

Tabela 7 – Canções do disco *Canção do amor demais* (Elizeth Cardoso, 1958)

Lado A	Lado B
1. Chega de Saudade	1. Eu não existo sem você
2. Serenata do Adeus (Vinícius de Moraes)	2. Outra vez (Tom Jobim)
3. As praias Desertas (Tom Jobim)	3. Medo de amar (Vinícius de Moraes)
4. Caminho de Pedra	4. Estrada branca
5. Luciana	5. Vida Bela (Praia branca)
6. Janelas Abertas	6. Modinha
	7. Canção do amor demais

Com todas as informações dadas até aqui surgem-nos, então, alguns questionamentos a respeito de possíveis conexões musicais (além de temporais) entre as duas obras, visto que, além de tudo já foi mencionado, os títulos de duas canções presentes em ambas as obras são semelhantes acerca dos nomes e dos temas a que se referem: “Canção de (do) amor” (Villa-Lobos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Levando-se em consideração, então, que a escuta comparativa entre as duas canções nos apontam conexões de aspectos imediatos, quais os possíveis aspectos estruturais-musicais que compõem tais semelhanças?

Além da data de composição/estreia (1958), um primeiro aspecto que nos chama a atenção na semelhança entre as duas canções é a temática da letra: o amor perdido, a tristeza, a ausência, o choro, a saudade.

Tabela 8 – Letras das canções “Canção de amor” (Villa-Lobos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)

Canção do (de) amor (Villa-Lobos)	Canção do amor demais (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes)
Sonhar na tarde azul Do teu amor ausente Suportar a dor cruel Com esta mágoa crescente O tempo em mim agrava O meu tormento, amor!	Quero chorar Porque te amei demais Quero morrer Porque me deste a vida
Tão longe assim de ti Vencida pela dor Na triste solidão Procuro ainda te encontrar Amor, meu amor!	Ai, meu amor Será que eu nunca hei de ter paz? Será que tudo que há em mim Só quer sentir saudade?
Tão bom é saber calar E deixar-se vencer pela realidade Vivo triste a soluçar Quando, quando virás enfim?	Eu já nem sei O que vai ser de mim Tudo me diz Que amar será meu fim
Sinto o ardor dos beijos teus Em mim. Ah! Qualquer pequeno sinal E fremente surpresa Vem me amargarar	Que desespero traz o amor Eu nem sabia o que era o amor Agora eu sei Porque não sou feliz
Tão doce aquela hora Em que de amor sonhei Infeliz, a sós, agora Apaixonada fiquei Sentindo aqui fremente O teu reclamo amor!	
Tão longe assim de ti Ausente ao teu calor Meu pobre coração Anseia sempre a suplicar Amor, meu amor!	

Podemos salientar também a escolha da instrumentação. Na introdução Villa-Lobos

faz as seguintes escolhas: corne-ínglês, clarinetes, saxofone e fagotes (madeiras), trompa e violão. De maneira semelhante, Tom Jobim escolhe: flauta (madeiras), trompa e violoncelo. Ambos, portanto, começam com a melodia da introdução nas madeiras (embora Villa-Lobos faça uma dobra com o violão), utilizam trompas, e também um instrumento de cordas cumprindo uma função melódica/dedilhada (Villa-Lobos utiliza o violão e Tom Jobim o violoncelo).

Para começar tais análises podemos ressaltar que ambas as peças são escritas em modo menor. *Floresta do Amazonas* essencialmente em Mi menor (embora a armadura de clave seja de Lá menor), e a gravação de Elizeth Cardoso de 1958 em Dó menor (veremos mais adiante que as partituras disponibilizadas em *songbooks* normalmente trazem esta canção na tonalidade de Mi menor). Analisando e comparando, então, o motivo¹⁴ inicial da introdução das duas peças, temos o seguinte:

Figura 148 – Comparação entre os motivos iniciais da introdução das canções “Canção de amor” e “Canção do amor demais”

The image displays two musical staves for comparison. The upper staff, titled 'Canção de amor (Clarinetes 1 e 2 em Dó)', is in 4/4 time and shows a melodic motif starting with a quarter rest followed by a quarter note G4, an eighth note F#4, and a quarter note E4. Above the notes are intervallic markings: '+3' (3m) between G4 and F#4, '-5' (4J) between F#4 and E4, and '-1' (2m) between E4 and the next implied note. A blue dashed box encloses the F#4 and E4 notes, labeled '3-5'. The lower staff, titled 'Canção do amor demais' and labeled 'Redução', is in 4/4 time and shows a similar motif in D minor: a quarter rest followed by a quarter note G4, an eighth note F4, and a quarter note E4. Above the notes are intervallic markings: '+3' (3m) between G4 and F4, '-1' (2m) between F4 and E4, and '-5' (4J) between E4 and the next implied note. A blue dashed box encloses the F4 and E4 notes, labeled '3-5'.

Nesta comparação, portanto, vemos que ambas as peças iniciam (exceto a primeira altura, considerada como uma *anacruse*, não pertencendo ao conjunto segmentado) com o conjunto 3-5, além da escolha do movimento descendente do motivo. Analisando ainda mais de perto os dois motivos, podemos verificar que, além de ambos os perfis melódicos serem descendentes e pertencerem a mesma classe de conjuntos 3-5, é possível ainda identificar

¹⁴ Segundo Schoenberg, o motivo é algo que aparece logo no começo da peça de maneira marcante, e suas características principais são seus intervalos e ritmos, combinados de modo que produzem um contorno que possui uma harmonia inerente. Ele é o germe de uma ideia que é repetida e também variada ao longo da peça (SCHOENBERG, 1996, p. 35).

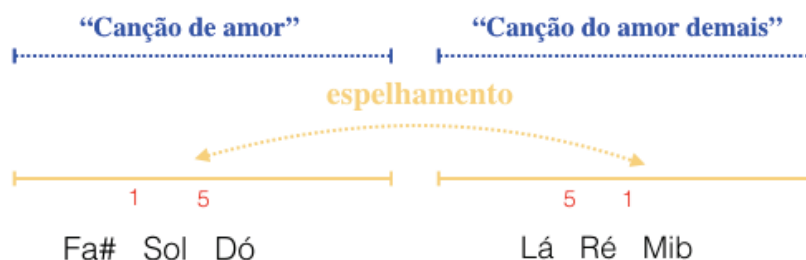
procedimentos composicionais semelhantes ao compararmos as relações intervalares através da contagem de semitons (com intervalos ordenados da teoria dos conjuntos) (classificações **a** na tabela) ou mesmo dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações **b** na tabela). Além de tudo isso, o primeiro salto que antecede o primeiro motivo (*anacruse*) também é semelhante nas duas introduções: 3m ascendente ou +3 (salto de 3 semitons ascendente).

Tabela 9 – Relações intervalares dos motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”

Relações intervalares	
	Villa-Lobos (<i>Canção de Amor</i>)
a	(+3), -5, -1
b	(3m↑), 4J↓, 2m↓
	Tom Jobim e Vinícius de Moares (<i>Canção do amor demais</i>)
	(+3), -1, -5
	(3m↑), 2m↓, 4J↓

Se ainda colocarmos lado a lado os conjuntos (em suas formas normais) dos motivos aqui analisados no trecho inicial das duas obras, obtemos as relações intervalares (classes de intervalos, por contagem de semitons) mostradas na figura seguir, trazendo então mais semelhanças entre as duas obras: um espelhamento de intervalos (simetria bilateral¹⁵) (ALBUQUERQUE, 2014, p. 52) entre os conjuntos utilizados em cada obra. A simetria é tão importante no repertório do século XX e, principalmente, na obra de Villa-Lobos, que Salles explica que “a construção de estruturas simétricas é uma das características mais evidentes da poética villalobiana” (SALLES, 2009, p. 45).

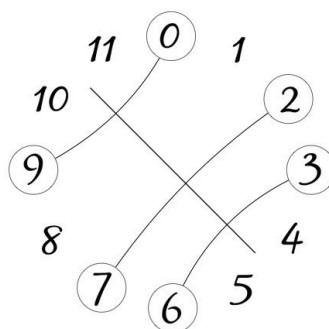
Figura 149 – Simetria bilateral (espelhamento) entre os motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”



Ainda, se unirmos esses dois conjuntos em um relógio circular, vemos de maneira mais clara como eles formam, juntos, um novo conjunto inversamente simétrico:

¹⁵ Salles aponta quatro formas básicas de simetria, sendo elas: bilateral, translacional, rotacional e ornamental. Segundo o autor, a simetria translacional diz respeito à transposição direta de um determinado fragmento melódico (SALLES, 2009, p. 43). Albuquerque ainda ressalta que os termos “bilateral”, “por reflexão” ou “por inversão” podem ser tratados como sinônimos nas análises de simetrias.

Figura 150 – Simetria na sobreposição dos motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”



Durante a introdução, Villa-Lobos ainda segue desenvolvendo o motivo inicial, alternando entre os conjuntos 3-5 e 3-9. Mediante isso, podemos também verificar as semelhanças entre a introdução da canção de Villa-Lobos com a melodia inicial do tema de Jobim. É como se o motivo desenvolvido na introdução de Villa-Lobos projetasse a melodia do tema principal/inicial da canção de Jobim, da seguinte maneira:

Figura 151 – Comparação entre as classes de conjuntos da introdução de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”

Observando ainda mais de perto, vemos como os motivos se assemelham da seguinte maneira:

Figura 152 – Comparação mais detalhada entre as classes de conjuntos da introdução de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”

Observando estes dois últimos exemplos verificamos novamente relações semelhantes de intervalos, tanto pela contagem de semitons através de intervalos ordenados ou mesmo pela análise de intervalos utilizados em procedimentos tonais. Predominam, assim, $4J\downarrow$ (-5) e $2m\downarrow$ (-1) no primeiro motivo selecionado, e $4A\downarrow$ (-6) e $2m\downarrow$ (-1) no segundo motivo. Inclusive o salto da primeira altura para o primeiro motivo é de $3m\uparrow$ (+3) nas duas canções.

Podemos comparar também trechos iniciais das melodias das duas canções, verificando semelhanças entre os intervalos e as classes de conjuntos utilizados em duas possíveis segmentações diferentes dos motivos a seguir (destacadas nas cores vermelho e azul):

Figura 153 – Comparação entre as classes de conjuntos do início das melodias de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”

Harmonicamente falando, podemos comparar os primeiros acordes que harmonizam as melodias de cada peça. Ambas começam com acordes de base diminuta. Ainda, uma tríade diminuta também aparece na melodia do primeiro compasso de “Canção de amor”:

Figura 154 – Comparação entre as classes de conjuntos da harmonia inicial de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”

Canção de amor

Canção do amor demais

Encontramos, assim, as seguintes tríades (já colocadas em sobreposição de terças e enarmonizadas):

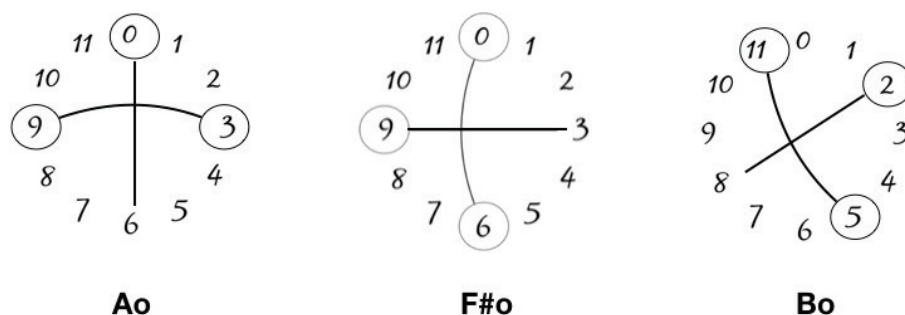
Figura 155 – Comparação entre as tríades da harmonia inicial de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”

Canção de amor

Canção do amor demais

Ao colocarmos essas mesmas tríades em relógios circulares, é possível demonstrar como a tríade diminuta também é considerada um acorde simétrico:

Figura 156 – Simetria nas tríades diminutas do início da harmonia de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”



Ainda, logo após este primeiro compasso de cada canção, que sugere tríades diminutas em vários níveis (melodia, acompanhamento, etc.), temos as resoluções no 2º compasso de cada melodia. Em ambas as peças, tal compasso é harmonizado com o III grau com 6ª (ou I grau na primeira inversão), como veremos a seguir (embora no segundo exemplo a nota Dó não apareça no arranjo do CD, no *songbook*¹⁶ disponibilizado por Paulo Jobim temos a cifra que nos esclarece qual acorde está sendo utilizado, mesmo que na 1ª inversão):

Figura 157 – Comparação harmônica do segundo compasso das melodias de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”

The figure shows two musical examples:

- Canção de amor:** Shows the voice line and guitar accompaniment. The second measure is highlighted with a dashed box and labeled "primeira inversão". The chord is identified as Em.
- Canção do amor demais:** Shows the voice line and piano reduction. The second measure is highlighted with a dashed box and labeled "primeira inversão". The chord is identified as Cm.

É possível também colocar as tríades diminutas analisadas há pouco dentro um contexto cadencial, observando então como o movimento de ambos os compassos gera uma cadência II – V – I, como mostrado a seguir:

¹⁶ *Songbook* disponibilizado no site <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4757>

Figura 158 – Cadência II-V-I nos compassos iniciais de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”

Canção de amor

voz

violão

ou D7/9 sem a tônica

ou Em/G

Aø F#ø G6 Em

(IIø V7 I)

de Sol

Canção do amor demais

voz

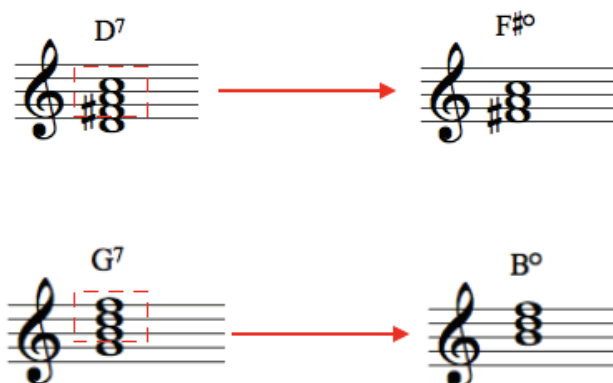
redução

Cifras songbook Almir Chediak: D7 G7 Cm

II 7 ou V7/V V7 I

Para melhor compreensão a respeito deste gesto cadencial deve-se lembrar que, há pouco, ainda, analisamos as tríades do primeiro compasso da melodia de “Canção do amor demais” como sendo diminutas: F#o e Bo. Dentro das possibilidades de um arranjo, como é o caso aqui, ou mesmo de uma rearmonização, tais tríades diminutas estão inseridas dentro da interpretação analítica de um acorde dominante, da seguinte maneira:

Figura 159 – Tríades diminutas como parte (subconjunto) dos acordes dominantes



Podemos ainda analisar e comparar as introduções das peças verificando como ambas são estruturadas em três compassos cada, seguidas de um acorde com função de dominante com duração longa (no caso de “Canção de amor”, o último acorde pode ser considerado um subV de V):

Figura 160 – Comparação entre a quantidade de compassos das introduções de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”

Canção de amor

Redução para piano

3

rall...

Canção do amor demais

Redução

3

Além disso, podemos comparar a seção dos compassos 4 a 21 (melodia principal) de “Canção de Amor” (sem considerar a seção dos compassos 22 a 37, em que o caráter da canção muda radicalmente), e a forma inteira da melodia “Canção do amor demais” (em ambas as canções desconsiderando as introduções). Assim, veremos que as duas obras possuem seus temas construídos sobre dois grandes períodos de frases da seguinte maneira (cada divisão abaixo demonstra a contagem do número de compassos):

Figura 161 – Comparação entre a quantidade de compassos das melodias de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”

Canção de amor

|| 9 | 9 ||

Canção do amor demais

|| 8 | 8 ||

Podemos visualizar tal divisão de maneira mais detalhada nas análises a seguir. Embora a gravação original de “Canção do amor demais” (Elizeth Cardoso, 1958) esteja na tonalidade de Dó menor, o dois principais *songbooks*¹⁷ utilizados como referência trazem-na na tonalidade de Mi menor. A nível de ampliar os materiais utilizados para a presente análise – bem como abrir a possibilidade de elaboração de algumas análises a partir de um *songbook* feito pelo filho do próprio compositor Tom Jobim (além do que, neste caso, tal partitura iguala as tonalidades das duas obras aqui analisadas) – iremos utilizar, para “Canção do amor demais”, a partitura do *songbook* “Cancioneiro Tom Jobim”:

¹⁷ O primeiro foi organizado por Almir Chediak (1990) e o segundo por Paulo Jobim, filho de Tom Jobim, com partitura disponibilizada no site <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4757>.

Figura 162 – Análise de frases e números de compassos da melodia de “Canção de amor”

So - nhar na tar-de a - zul____ Do teu a - mor au - sen - te Su - por

tar a dor cru - el com es - ta má - goa cres - cen - te O tem - po em mim a - gra - va o meu tor

men - to a - mor Tão lon - ge as - sim de ti,____ Ven - ci - da pe - la dor, Na tris - te so - li -

dão Pro - cu - ro a - in - da te en - con - trar____ A - mor, meu a - mor____

Figura 163 – Análise de frases e números de compassos da melodia de “Canção do amor demais”

Que - ro cho - rar por - que te_a - mei de - mais Que - ro mor - rer por - que me des - te_a

vida Ai, meu a - mor Se - rá que nun - ca_hei de ter paz Se - rá que

tu - do que_há em mim só quer sen - tir sau - da - de E já nem sei o que vai ser de

mim Tu - do me diz que_a-mar se - rá meu fim Que de - ses - pe - ro traz o_a - mor Eu nem sa -

bi - a_o que_é o_a - mor A - go - ra sei por - que não sou fe - liz

Ainda, se compararmos as duas melodias nestas versões mostradas há pouco, percebemos que ambas utilizam exatamente as mesmas alterações em relação à tonalidade (considerando, através destas partituras, ambas na tonalidade de Mi menor): Dó#, Ré# (Mib) e Lá# (Sib) (exceto um Lá \flat utilizado de passagem em “Canção do amor demais”).

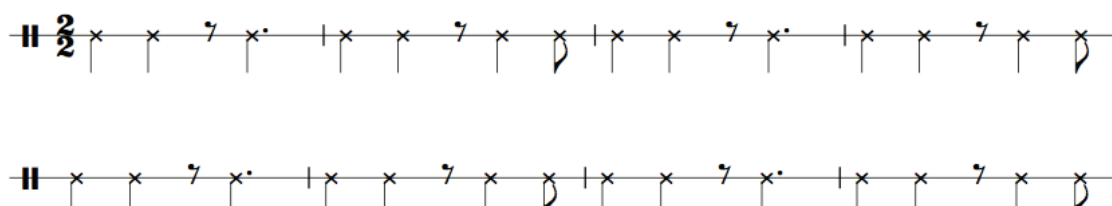
Além dos elementos analisados nas últimas comparações, podemos ressaltar um último ponto muito importante: a “batida” da Bossa Nova. Um dos grandes emblemas da Bossa Nova é a conhecida batida de violão de João Gilberto, cuja divisão rítmica deu “adeus à ditadura do samba quadrado, do qual a única saída até então era o samba-canção” (CASTRO, 1990, p. 167). Garcia (1999, p. 18) conta que, entre uma boate e um apartamento em Copacabana, João Gilberto, modificou, no fim dos anos 50, a canção popular brasileira. Ainda, quando o violonista completou 60 anos, Caetano Veloso brindou: “Tinha que ser um baiano pra ver que a chave estava no ritmo”. Além do ritmo, porém, João Gilberto tinha seu jeito balançado de cantar baixinho, suas harmonias dissonantes, arranjos com novas mais despojadas roupagens e um repertório que misturava os jovens compositores cariocas com os sambas antigos (alguns já praticamente esquecidos).

Sobre a famosa batida, no final da década de 1960 Menescal declarou que “o ritmo que influenciou toda uma geração, a batida criada por João Gilberto, é uma síntese do samba realizada ao violão” (GARCIA, 1999, p. 21). Além disso, tanto Baden Powell quanto Ronaldo Bôscoli relacionaram a batida da Bossa Nova ao tamborim da escola de samba, que, como afirmou Baden, “é o troço mais nítido que você ouve no meio daquilo tudo” (GARCIA, 1999, p. 21). Ainda sobre a batida, Bôscoli afirmou que o tamborim vinha em parceria com a influência de “Donato e o Johnny Alf que dividia o samba *jazzisticamente* naquela época [anos 50]. Ele [João Gilberto] foi pegando aqui e ali e, com sua capacidade de síntese, deu aquele toque genial de definição ao nosso ritmo” (GARCIA, 1999, p. 21).

Ruy Castro explica que, nessa nova batida (ou ritmo) que simplificava o ritmo do samba, Jobim anteviu que haveria maior espaço para as harmonias modernas que ele próprio estava inventando. Em cima desse novo ritmo seria possível, portanto, Jobim testar novas possibilidades e aplicá-lo também às canções que já possuía (CASTRO, 1990, p. 167). Essa figuração rítmica já está presente no disco *Canção do amor demais* de Elizeth Cardoso e reapareceu um ano depois no disco *Chega de Saudade* do próprio João Gilberto, tornando-se um elemento característico do estilo bossanovístico.

Utilizando a gravação de 1959 da canção “Chega de Saudade” feita por João Gilberto, podemos transcrever o seguinte ritmo executado pelo acompanhamento do violão:

Figura 164 – João Gilberto, batida do violão em “Chega de Saudade” (1959)



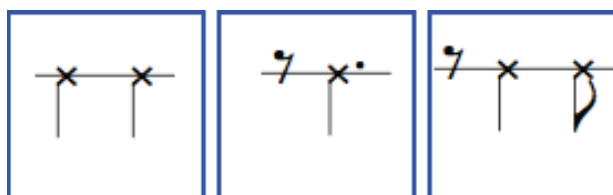
Semelhanças com esse ritmo podem ser vistas na já mencionada em “Canção de amor”, que inclusive possui um elemento muito importante como parte de sua orquestração, que é a utilização do violão. A partir do compasso 4 de “Canção de amor” começa um acompanhamento escrito para violão, que se estende por toda a canção. Este acompanhamento guarda muitas semelhanças com o ritmo feito por João Gilberto mostrado há pouco na transcrição de “Chega de Saudade”. Além disso, o mesmo ritmo feito pelo violão é também dobrado (com algumas variações) pelos violinos II e violas, deixando então espaço para que, nos outros instrumentos, aconteçam outros elementos musicais:

Figura 165 – Comparação entre o ritmo do violão João Gilberto em “Chega de Saudade” e o ritmo do violão em “Canção de amor” (Villa-Lobos)



Podemos então fazer uma comparação entre as células rítmicas utilizadas por João Gilberto e o ritmo escrito por Villa-Lobos. As células que predominam em ambos os exemplos (e também percorrem todo o resto das peças) são três (dentre elas, duas sincopadas):

Figura 166 – Células rítmicas comuns entre o ritmo de violão de João Gilberto em “Chega de Saudade” e o ritmo do violão em “Canção de amor” (Villa-Lobos)



Pode-se identificar, ainda, semelhanças entre esse trecho de “Canção de Amor” com as estruturas harmônicas utilizadas por João Gilberto, onde a presença de tensões evidencia a fusão com harmonias jazzísticas na Bossa Nova. O ritmo com maior espaçamento (notas longas e pontuadas) onde poderiam caber maiores liberdades e possibilidades de orquestração, são características em comum entre o ritmo de violão escrito por Villa-Lobos em *Canção de Amor* e o ritmo da batida da Bossa Nova de João Gilberto encontrado já nos dois primeiros discos que são considerados marcos iniciais do movimento. Para finalizar esta seção, cabe lembrar e reforçar que a composição de *Floresta do Amazonas* encontra-se justamente entre os anos de gravação dos LPs *Canção do Amor Demais* (1958) de Elizeth Cardoso, e *Chega de Saudade* (1959).

A partir de todas as informações recolhidas até aqui, portanto, podemos montar o seguinte quadro de semelhanças e conexões entre “Canção de amor” e “Canção do amor demais”:

Tabela 10 – Resumo de semelhanças e conexões entre “Canção de amor” e “Canção do amor demais”

RESUMO DE SEMELHANÇAS				
Título da canção	Canção de (do) amor (Villa-Lobos)	Canção do amor demais (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes)		
Ano de estreia / composição	1958			
Temática da letra	O amor perdido, a tristeza, a ausência, o choro, a saudade			
Tonalidade	Mi menor	- Na gravação original: Dó menor - Nos <i>songbooks</i> disponibilizados por Chediak (1990) e Paulo Jobim: Mi menor		
Modo	Menor			
Direção da melodia da introdução	Descendente			
Relações intervalares do motivo inicial da introdução	(+3), -5, -1 ou (3m↑), 4J↓, 2m↓	(+3), -1, -5 ou (3m↑), 2m↓, 4J↓		
Número de compassos da introdução	3			
Instrumentos escolhidos na introdução	Corne-inglês, Clarinetes, Saxofone e Fagotes (madeiras)	Flauta (madeiras)		
	trompas	trompas		
	violão	violoncelo		
Primeiro acorde que harmoniza a melodia	Aø	F#o		
	Diminuto = opção pela simetria			
Estrutura formal/	9c. +	9.c	8c. +	8.c
Estrutura fraseológica	(a)+(a')+(b)+(c)	(a)+(a'')+(c')+(a''')	(a)+(a')+(b)+(c)	(a)+(a')+(b')+(a'')

A última canção da suíte, “Melodia sentimental” é uma das mais cantadas e conhecidas do ciclo, sendo já interpretada por Bidu Sayão e diversos cantores do meio erudito, e também artistas da música popular como Djavan, Maria Bethânia, Ney Matogrosso, João Bosco, Mônica Salmaso (inclusive em uma versão para violão e voz), dentre outros. Esse contexto já nos mostra como a canção foi reapropriada e rearranjada por diversos músicos populares (assim como comentamos sobre outras obras no primeiro capítulo do presente trabalho), influenciando e deixando um legado para a canção brasileira.

O acompanhamento rítmico da harpa, sempre na segunda e quarta parte da subdivisão de cada tempo, sugere aqui também um acompanhamento de violão típico da música brasileira. Esse ritmo está fortemente presente, por exemplo, no choro, no samba, etc. A seguir podemos ver um trecho da linha de acompanhamento da harpa através da redução do piano, a fim de facilitar a visão mais completa das relações entre acompanhamento/melodia. A partir do compasso 5 a linha de piano a seguir é igual à da harpa na orquestração:

Figura 167 – “Melodia sentimental” (Villa-Lobos) – c. 4-11

4 *a tempo*

mp

A - cor - - - da vem ver a lu - a
Qui - se - - - ra sa - ber - te mi - nha

8

Que dor - - - me na noi - te es - tu - ra
Na ho - - - ra se - re - na e cal - ma

A presença de quatro canções no meio de uma suíte orquestral composta no mesmo ano de surgimento da Bossa Nova, utilizando por vezes o violão (instrumento no qual foi criada uma batida para simbolizar a Bossa Nova, e que ainda é tido símbolo da cultura brasileira), ou por vezes outros instrumentos representando o desenho melódico e rítmico de um violão, bem como instrumentação, orquestração e texturas de melodia acompanhada (com arranjos que dialogam com essas melodias e temas das letras, assim como é típico da canção de câmara) fazem com que *Floresta Amazonas* desempenhe um papel muito importante na antecipação de certos elementos e linguagens da canção popular brasileira de câmara, principalmente em Tom Jobim, na Bossa Nova e em seus desdobramentos posteriores.

3.2 As *Serestas* e o álbum do *Canção do amor demais*

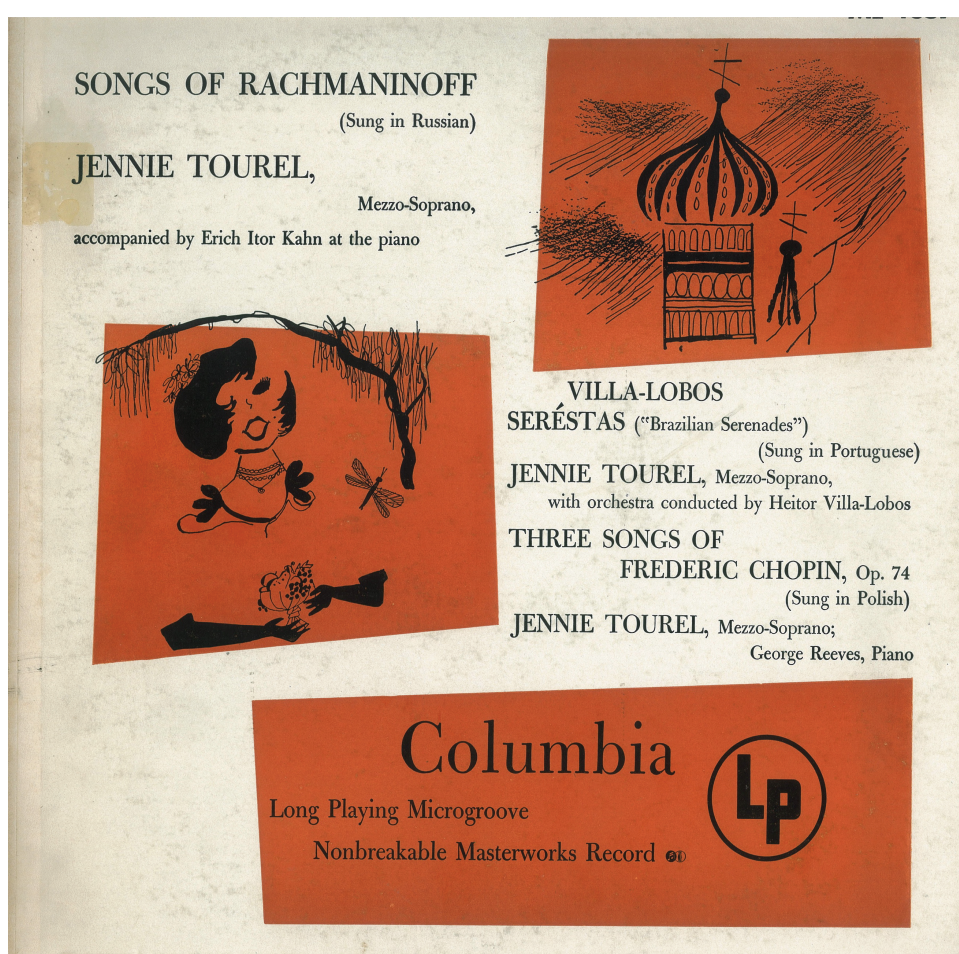
Seresta é um termo brasileiro que pode designar o que o europeu denomina de serenata, mas executada com violões, flauta, cavaquinho e outros instrumentos portáteis (PICCHI, 2010). As *Serestas* de Villa-Lobos foram compostas entre 1925 e 1926 e duas entre 1943 e 1944, usando textos de variados poetas. Foram originalmente escritas para voz e piano, e posteriormente dez delas foram orquestradas pelo próprio compositor. Tais orquestrações foram estreadas entre os anos de 1926 e 1927. A seguir temos a listagem e nome atribuído pelo próprio compositor a cada seresta

Tabela 11 – *Serestas* (Villa-Lobos)

<i>Serestas</i> (Heitor Villa-Lobos)
1. Pobre Cega
2. O Anjo da Guarda
3. Canção da Folha Morta
4. Saudades da minha vida
5. Modinha
6. Na paz do outono
7. Cantiga do viúvo
8. Canção do carreiro
9. Abril
10. Desejo
11. Redondilha
12. Realejo
13. Serenata
14. Vôo

Paulo Jobim, filho de Tom Jobim, declarou que os arranjos feitos por seu pai para o disco *Canção do amor demais* são relativamente simples, mas caprichosos, “flertados com a música de câmara”. Ainda diz: “tem a ver com as Serestas do Villa, normalmente tocadas ao piano, que foram arranjadas em um disco do qual meu pai era fã” (JOBIM, P., 2018). Ao fazermos uma pesquisa sobre qual disco Paulo Jobim se referia, encontramos apenas o álbum da cantora Jennie Tourel, com gravação da versão orquestrada das *Serestas* de Villa-Lobos. Não há disponível a data exata de lançamento deste álbum (provavelmente 1945).

Figura 168 – Capa do disco de Jennie Tourel, com as *Serestas* de Villa-Lobos em versão orquestrada

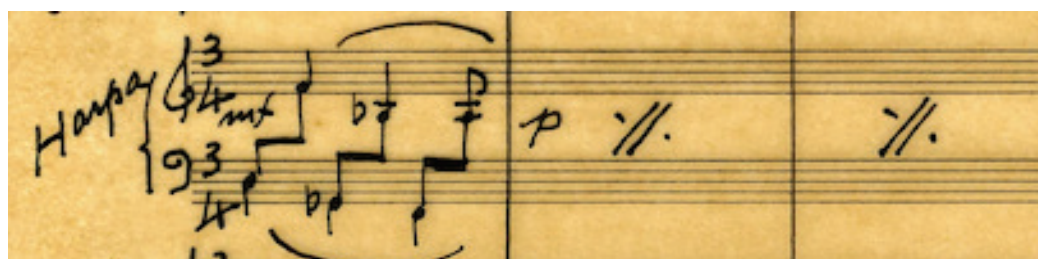


Partindo desse depoimento feito por Paulo Jobim e realizando, então, escutas comparativas, é possível iniciar algumas análises comparativas entre as *Serestas* orquestradas (presentes no álbum de Jennie Tourel) e certas características das canções e arranjos feitos por Tom Jobim para o disco *Canção do amor demais*. O primeiro aspecto que podemos destacar é a semelhança da instrumentação escolhida para orquestração e arranjos das duas obras:

Tabela 12 – Comparação entre instrumentação das *Serestas* e do disco *Canção do amor demais*

Instrumentação		
	<i>Serestas</i>	<i>Canção do amor demais</i>
Seção rítmica/ harmônica	Piano	Piano
	“Harpa”/ “Cordas” (por exemplo, das 10 orquestradas, 5 utilizam harpa e todas utilizam cordas)	Violão
	Bateria, tímpano, chocalho, reco-reco, tam-tam	Bateria
Vozes	Voz solista e Coro	Voz solista e Coro
Cordas	Harpa, Quinteto de Cordas (Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo)	Violino, Violoncelo, Contrabaixo
Madeiras	Flauta, Pícolo, Saxfone, Clarinete, Clarone, Oboé, Fagote, Corne-inglês	Flauta, Saxofone
Metais	Tuba, Trombone	Trombone, Trompa

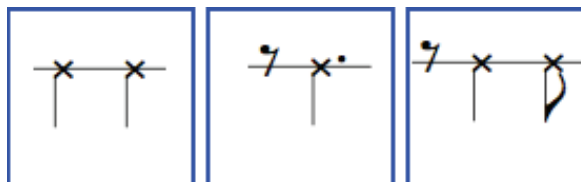
Sobre a harpa inserida na “seção rítmica” desta tabela, isso se deve ao fato de muitas vezes, assim como o violão, ela ser utilizada como uma função dedilhada de “acompanhamento”. Tal característica pode ser melhor visualizada, por exemplo, na partitura orquestrada da *Seresta n. 1*, intitulada “Pobre cega”:

Figura 169 – Harpa com função de um violão “dedilhado” na *Seresta n. 1*, “Pobre cega” (Villa-Lobos)

Fonte: Museu Villa-Lobos

Outro aspecto a ser destacado é a presença de ritmos semelhantes à já mencionada batida de violão de João Gilberto. Como dito anteriormente, as células rítmicas predominantes utilizadas por João Gilberto em “Chega de saudade” são três:

Figura 170 – Células rítmicas comuns entre o ritmo de violão de João Gilberto em “Chega de Saudade”



Denominaremos tais células de 1, 2 e 3 a fim demonstrar mais sistematicamente como Villa-Lobos também já utilizava estas células em algumas das *Serestas* (assim como em outras obras). A célula n. 3, por exemplo, é largamente utilizada na introdução da *Seresta n.5*, “Modinha” quando as cordas executam o seguinte ritmo:

Figura 171 – Célula rítmica realizada pelos violinos na introdução da versão orquestrada da *Seresta n.5*, “Modinha” (Villa-Lobos)



Vale lembrar que esta célula rítmica também é muito utilizada na música popular brasileira em geral, como por exemplo no choro e no samba.

Encontramos também a larga utilização da célula n.2 (comparando ainda com a batida de violão de João Gilberto) durante praticamente toda a *Seresta n.6*, “Na paz do outono”, como destacado no exemplo a seguir:

Figura 172 – Célula rítmica n. 2 recorrente durante praticamente toda a *Seresta n.6*, “Na paz do outono” (Villa-Lobos)

Na paz do ou - to - no, Grave, pro - fun - da, Teu vul - to de a - ve Léve li -

- gel - ra, Sobre a a - la - me - da Chela de ró - sas Que o luar i - nun - da:

© Copyright 1942 by EDITORA ARTHUR NAPOLEÃO LTDA.

Há ainda a utilização da mesma célula nas cordas da *Seresta n.7*, “Cantiga do viúvo”:

Figura 173 – Célula rítmica n. 2 largamente utilizada nas cordas da *Seresta n.7*, “Cantiga do Viúvo” (Villa-Lobos)

5/10

arco

pp

p

f

arco

pizz

arco

S.F. 1001/1111

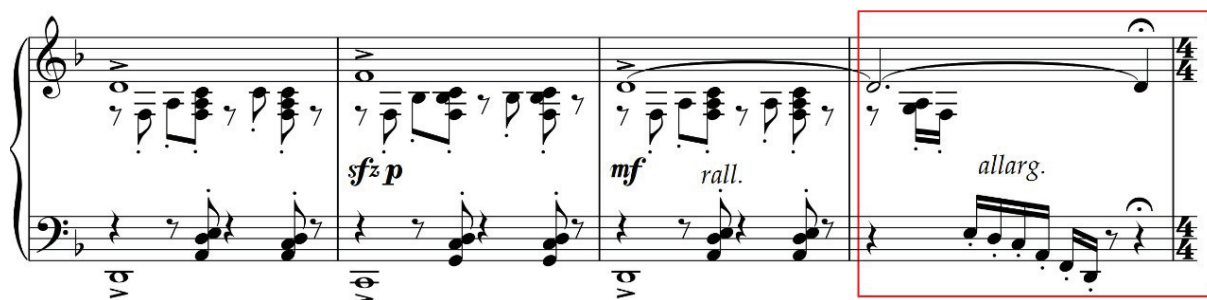
two

1. 10. FB. JMM

Fonte: Museu Villa-Lobos

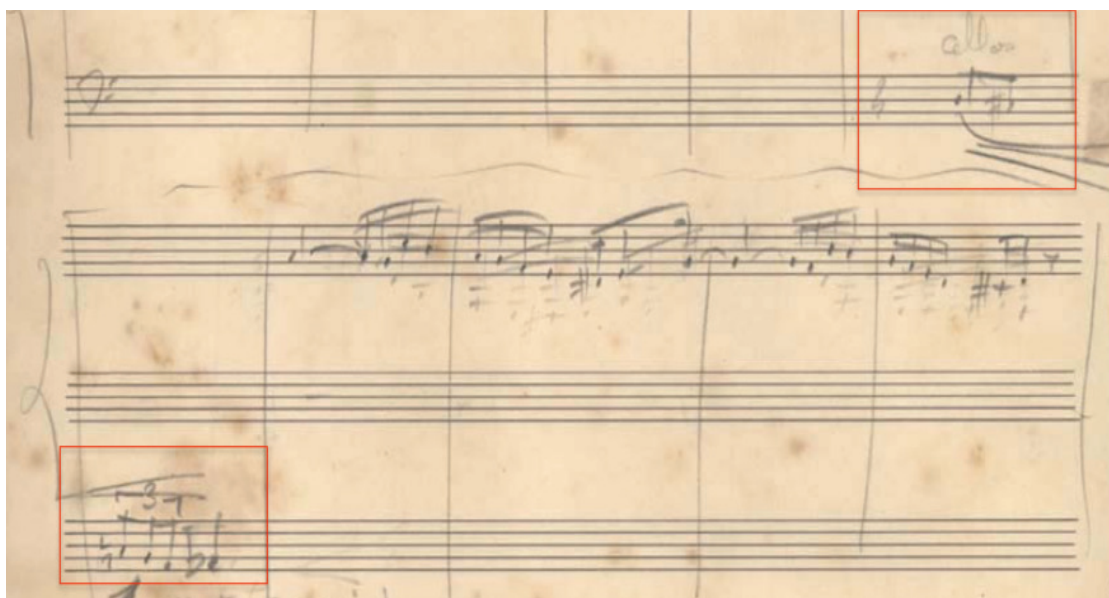
Mudando os parâmetros de análise para o aspecto melódico, podemos destacar um gesto melódico descendente utilizado por Villa-Lobos no final da introdução da *Seresta n.5*, “Modinha”, destacado em vermelho a seguir:

Figura 174 – Gesto melódico descendente utilizado por Villa-Lobos no final da introdução da *Seresta n.5, “Modinha”*



Podemos notar que Tom Jobim utiliza este mesmo gesto melódico (que parece remeter aos gestos melódicos do violão de sete cordas no choro, por exemplo) em diversos momentos de seus arranjos e composições. Normalmente ele é utilizado por um instrumento grave no final de suas introduções (assim como Villa-Lobos fez em “Modinha”). Em “Chega de Saudade”, por exemplo, logo na introdução, Jobim utiliza esse gesto em dois momentos: antes da entrada da flauta, e antes da entrada da voz. Ainda é possível observar que, assim como “Modinha”, de Villa-Lobos, “Chega de saudade” também está na tonalidade de Ré menor. A seguir temos o manuscrito feito pelo próprio compositor e o gesto melódico descendente que acontece antes da entrada da flauta destacado em vermelho:

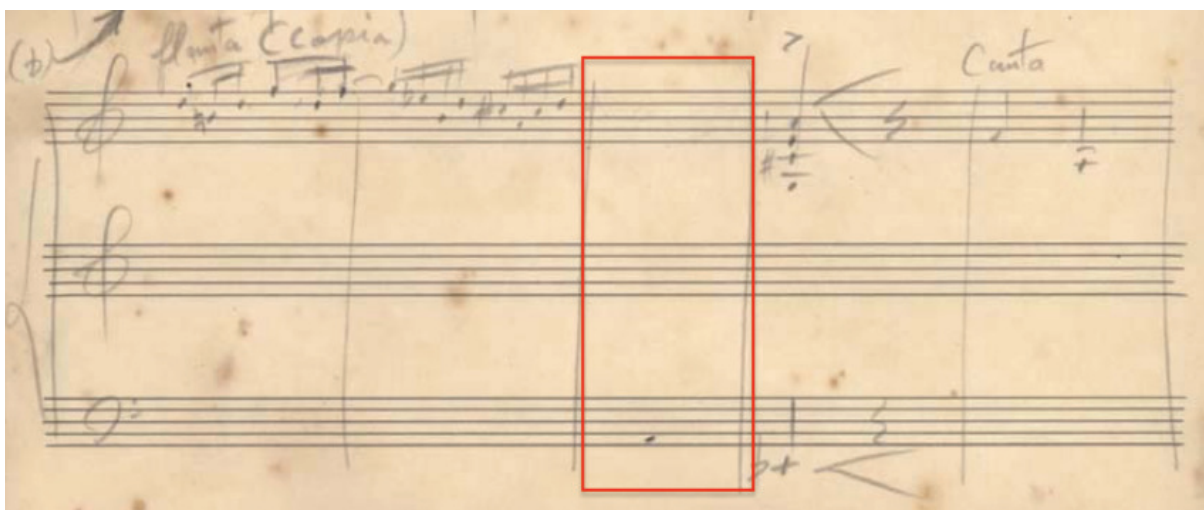
Figura 175 – Gesto melódico descendente presente na introdução de “Chega de Saudade” (como utilizado por Villa-Lobos em “Modinha”)



Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim

O segundo momento da aparição desse gesto aparece como um compasso em branco no manuscrito:

Figura 176 – Manuscrito da introdução de “Chega de saudade” com destaque para o compasso (em branco) onde Jobim utiliza novamente o gesto melódico descendente (como utilizado por Villa-Lobos em “Modinha”)



Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim

De maneira semelhante, podemos ouvir o mesmo gesto em “Serenata do Adeus” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes). Esse mesmo gesto, ainda, parece aludir a um dos motivos principais da canção de Tom Jobim homônima à *Seresta n.5*, “Modinha”. Grande parte da melodia parece ser construída sobre esse gesto melódico descendente:

Figura 177 – Gesto melódico descendente utilizado por Villa-Lobos em “Modinha”, agora largamente presente na construção da melodia de “Modinha” (Tom Jobim)

Chords: Dm, Dm7(9), Eb, Ebmaj7, Edim, Gm7(9), Gb7(#9), Fmaj7, A7/E, Eb7(#11)

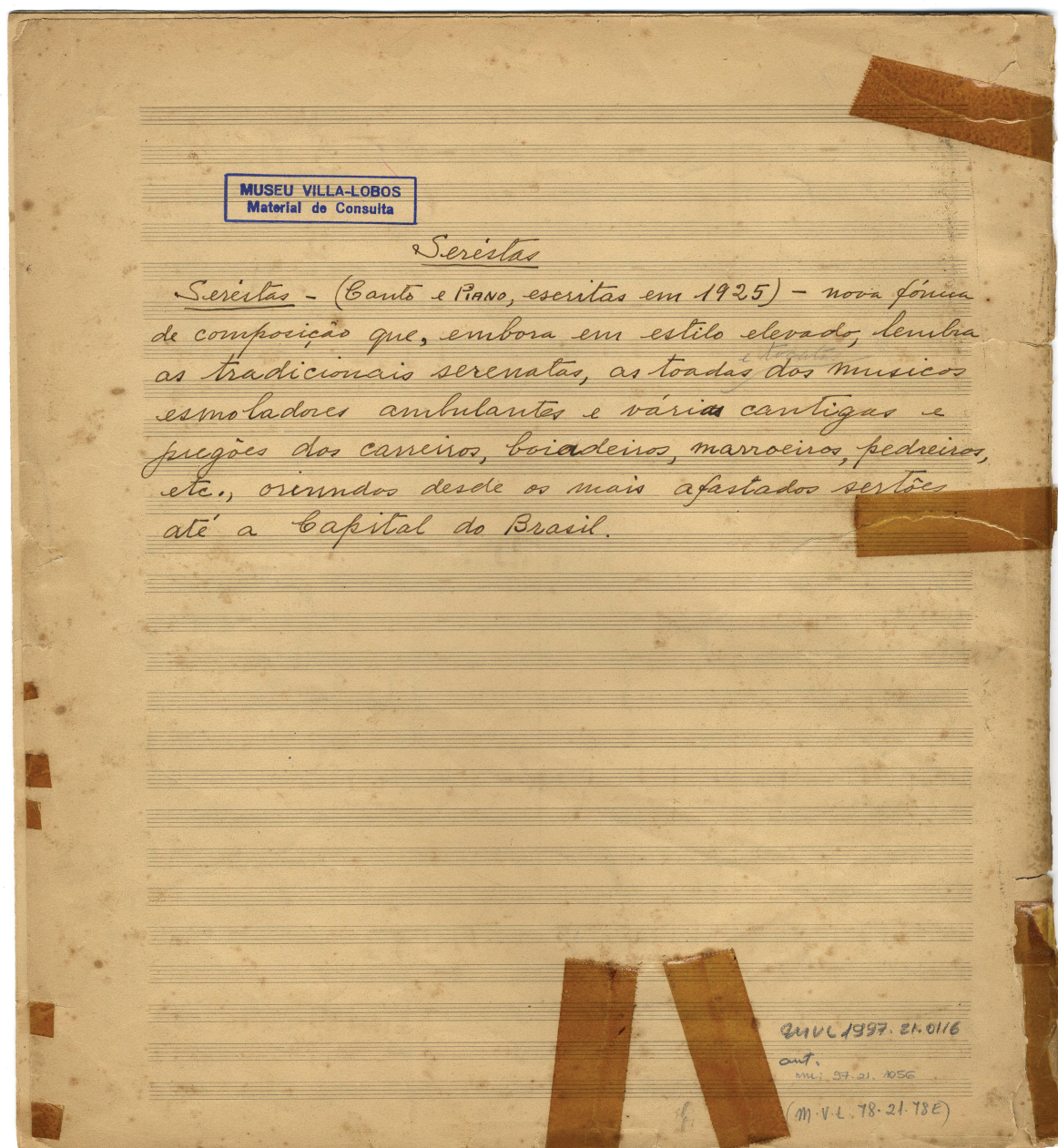
Vocal lyrics: Não po-de mais meu co-ra-ção Vi-ver as-sim di-la-ce-ra-do Es-cra-vi-za-do_a_u-ma_i-lu-são Que-é só de-si-lu-são

Outra estratégia composicional comum a ambos os compositores nas obras aqui analisadas comparativamente é o pictorialismo, que se refere ao diálogo entre o texto poético e musical, pintando palavras e imagens. Picchi (2010, p. 32) explica que, nas *Serestas*, Villa-Lobos escolheu, quase sempre, poemas cujas temáticas são imagéticas e não abstratas. Isto leva o compositor a procedimentos ora pictorialistas, ora ao uso de figuras musicais em clichês por parte, muito expressivamente, do piano como apoio psicológico ou suporte de idéias advindas do texto. José Miguel Wisnik ainda descreve que

Villa-Lobos encarna uma expectativa, uma latência: sua música põe em vigor imagens concretas, palpáveis, realizadas, da ideologia de um país imaginado como um abrir de comportas, a avassaladora imagem dos reservatórios rompendo-se prodigiosamente, liberando ritmos, ruídos, intensidades, atritos e pacificações grandiosas: representações de uma *natureza* muitas vezes projetada segundo o desejo de um imenso Brasil selvagem e floral (WISNIK, 1983, p. 170).

A própria descrição das *Serestas* em manuscrito mostra seu caráter descritivo e de associação entre texto e música:

Figura 178 – Manuscrito das *Serestas* (Villa-Lobos) com descrição e definição sobre o termo



Fonte: Museu Villa-Lobos

Leonard Ratner define “pictorialismo” em música como “esforços para imitar ou simbolizar ideias específicas da poesia ou outros tipos de literatura” (RATNER, 1980, p. 25). Salles faz uma análise sobre as estratégias de pictorialismo presentes nos poemas sinfônicos “Amazonas” e “Uirapuru”, explicando que tais estratégias fazem parte do planejamento composicional de Villa-Lobos. O autor ainda explica que

O pictorialismo inerente à tradição de poemas sinfônicos foi talvez o primeiro passo para o planejamento composicional do Amazonas. Neste trabalho, se ele provavelmente não era criador de novas técnicas, certamente

era um usuário habilidoso dos meios descartáveis para introduzir o som das florestas tropicais do Brasil na sala de concertos (SALLES, 2013).

Assim, ao introduzir o som das florestas tropicais do Brasil na sala de concertos, observamos e reafirmos a pluralidade de um Villa-Lobos que mistura o formalismo com o desejo de estabelecimento da brasilidade, nacionalidade e “invenção” de um Brasil dentro de sua música.

De maneira semelhante, Garcia comenta que, na canção popular brasileira de câmara, estabelecida principalmente a partir de Tom Jobim e da Bossa Nova, um aspecto importante da canção erudita de câmara pode ser notado pois, “mesmo sob a designação de ‘acompanhamento’, a parte instrumental faz mais do que simplesmente acompanhar o canto: ela dialoga e também interpreta o poema” (GARCIA, C., 2011, p. 53).

A partir das informações obtidas até aqui, portanto, podemos realizar uma análise comparativa entre a *Seresta n.8*, “Canção do carreiro”, e a canção “Caminho de pedra” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes). O primeiro aspecto que podemos destacar é a semelhança temática e da letra:

Tabela 13 – Comparação entre a temática e as letras de *Seresta n. 8*, “Canção do carreiro” (Villa-Lobos) e “Caminho de pedra” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)

<i>Seresta n.8</i> , “Canção do carreiro” (Villa-Lobos)	Caminho de pedra (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)
A tarde expira, serena...	Velho caminho por onde passou
Adormece em minha mão	Carro de boi, boiadeiro gritando ô ô
a pena suave, a pena	Velho caminho por onde passou
com que, na tarde serena vou compondo esta canção.	O meu carinho chamando por mim ô ô
Um casinholo da vila, na sombra do entardecer, iluminado cintila.	Caminho perdido na serra
O movimento da vila começa agora a morrer.	Caminho de pedra onde não vai ninguém
Vem, de longe, dos carreiros, a mágoa sentimental da canção dos boiadeiros.	Só sei que hoje tenho em mim
Que doçura nos carreiros ocultos no matagal!	Um caminho de pedra no peito também
Num recôncavo da praia soturno soluça o mar.	Hoje sozinho nem sei pr'onde vou
Soluça...a tarde desmaia.	É o caminho que vai me levando ô ô –
E o mar, no lenço da praia limpa os olhos, a chorar	
Muito à distância, navios que o crepúsculo esfumou, vão partindo, fugidios...	
A voz triste dos navios diz adeus a quem ficou...	
E a tarde expira, serena...	
Adormece em minha mão a pena suave, a pena com que na tarde serena, ou compondo esta canção.	

Durante a “Canção do carreiro” diversos elementos musicais vão fazendo analogias com o tema da canção. Os ornamentos iniciais (compasso 1) vistos no exemplo a seguir na partitura da versão para piano são, na versão orquestrada, executados pela flauta, saxofones altos, clarinetes e celesta. Tais ornamentos, por exemplo, parecem representar o grito dos carreiros no meio dos bois, ou mesmo o mugido dos próprios bois. Outro aspecto importante a ser destacado é a presença do ostinato em região grave, que sugere o som das rodas e o andar constante dos bois:

Figura 179 – Ornamentos no 1º compasso e ostinato na região grave da *Seresta n. 8*, “Canção do carreiro”

Animado (*M. d = 138*)

PIANO

fff *pp*

mf

A tarde ex-pli-ra, so-re-da... A dormese em minha mão a

(*secco*)

De maneira similar, em “Caminho de pedra”, Jobim utiliza a flauta como se fossem pássaros e/ou animais pelo caminho, bem como as cordas em um ciclo de “vai e vem” constante que pode ter pelo menos dois possíveis significados: 1) o carro e as rodas girando pelo “caminho de pedra” 2) o barulho do mugido dos bois enquanto andam pelo caminho. A seguir temos a partitura para piano e voz onde podemos ver o ostinato realizado pelo piano. Na gravação do álbum *Canção do amor demais* tal ostinato é realizado pelas cordas:

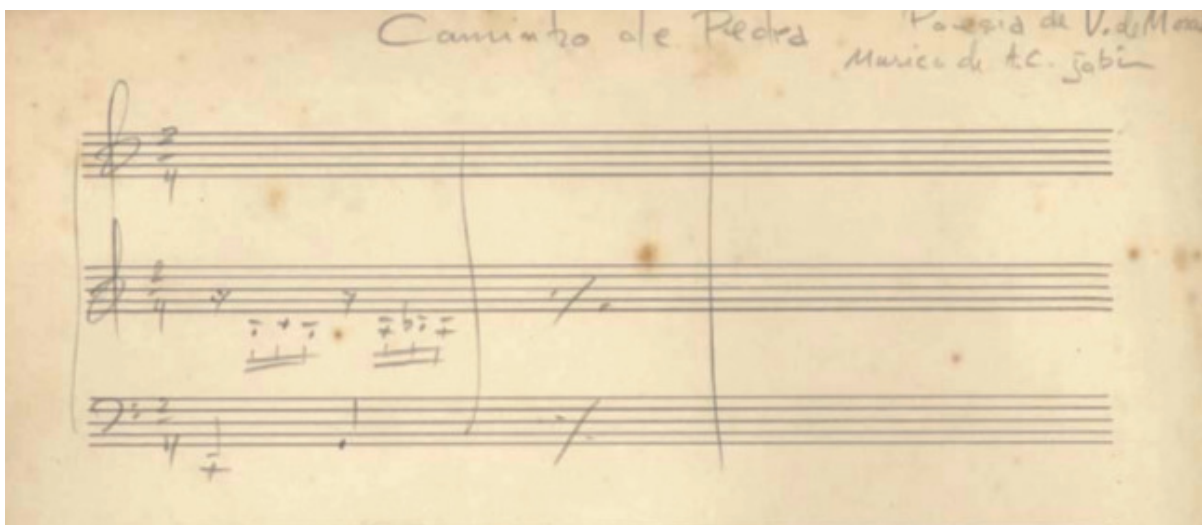
Figura 180 – Ostinato na região grave do piano na *Seresta n. 8*, “Canção do carreiro”

Amaj7 Em7 Amaj7 Em7 Amaj7 Em7 Amaj7 Em7

Vê - lho ca - mi - nho por on - de pas - sou
Ho - je so - zi - nho não sei pra_on - de vou

Ainda é possível visualizar melhor tal ostinato no manuscrito do próprio compositor:

Figura 181 – Manuscrito do ostinato na região grave da *Seresta n. 8*, “Canção do carreiro”



Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim

3.3 “Prelúdio nº 3” e “Canção de Amor” (Villa-Lobos) e “Choro Bandido” (Edu Lobo / Chico Buarque)

Podemos citar também alguns casos de semelhanças e influências de obras de Villa-Lobos em obras posteriores de compositores brasileiros da música popular. Um exemplo disso está na comparação de trechos entre o “Prelúdio nº 3” (1940) e “Canção de Amor” (1958) de Villa-Lobos e a canção “Choro Bandido” (1985), de Chico Buarque e Edu Lobo, que já nos apresenta semelhanças proeminentes no nível da escuta.

Faremos a análise comparativa entre o primeiro compasso de “Choro Bandido” e o primeiro compasso de “Canção de amor” onde podemos analisar as classes de conjuntos da melodia executada pelos clarinetes 1 e 2 (com trechos de dobras dessa melodia também para saxofone soprano e clarinete baixo). Analisaremos então o conjunto de cada grupo de três alturas de um padrão que se repete, e suas respectivas relações intervalares:

Figura 182 – “Canção de amor” (Villa-Lobos) – c. 1-2

English Horn: *sfz p*

Clarinet 1-2 B \flat : *f*, intervalos ordenados, classe de conjunto

Clarinet Baixo B \flat : *f*

Sax Soprano B \flat : *f*

No manuscrito da canção *Choro Bandido*¹⁸ (aqui já transcrito) podemos observar, logo no primeiro compasso da melodia, as seguintes relações intervalares:

Figura 183 – “Choro Bandido” (Edu Lobo/ Chico Buarque), conjuntos e relações intervalares

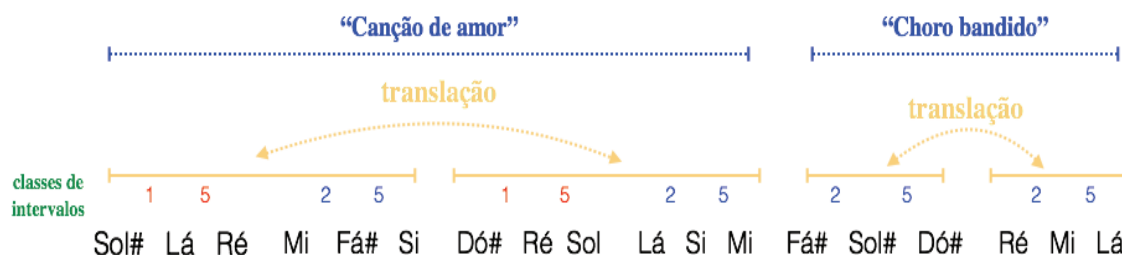
Intervalos: +3, -2, -4, -2, -5

Classes de conjunto: 3-8, 3-9

Comparando as duas últimas figuras, portanto, vemos a predominância da utilização da classe de conjunto 3-9 nos trechos das duas obras. Se colocarmos lado a lado, ainda, os conjuntos aqui analisados nos trechos das duas obras (em suas formas normais), obtemos as relações intervalares (classes de intervalos, por contagem de semitons) a seguir, trazendo então mais semelhanças entre as duas obras e a presença de duas simetrias por translação (ALBUQUERQUE, 2014, p. 52) entre os conjuntos utilizados em cada obra:

¹⁸ Manuscrito disponível no site:
<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/8499/choro%20bandido.pdf?sequence=1>

Figura 184 – Simetria por translação entre os conjuntos (internos) de “Canção de amor” (Villa-Lobos) e “Choro bandido” (Edu Lobo/Chico Buarque)



Assim, além de ambos os perfis melódicos serem descendentes, é possível ainda verificar procedimentos composicionais semelhantes ao compararmos as relações intervalares através da contagem de semitons (classificações **a** na tabela) ou mesmo dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações **b** na tabela), obtendo as seguintes combinações. Percebe-se que tais relações utilizadas são predominantemente as mesmas nas duas obras, alterando-se apenas a ordem com que estas são utilizadas.

Tabela 14 – Comparação de relações intervalares entre melodias iniciais de “Canção de amor” (Villa-Lobos) e “Choro bandido” (Edu Lobo/Chico Buarque)

Relações intervalares		
	“Canção de amor” (Villa-Lobos)	“Choro bandido” (Edu Lobo/Chico Buarque)
a	-5, -1, +3, -5, -2, +4, -6, -1, +3, -5, -2, +4, -5, -2, +3, -5, -2, +4 (...)	-2, -4, +3, -2, -5, +3, -1 (...)
b	4J↓, 2m↓, 3m↑, 4J↓, 2M↓, 3M↑, 4A↓, 2m↓, 3m↑, 4J↓, 2M↓, 3M↑, 4J↓, 2M↓, 3m↑, 4J↓, 2M↓, 3M↑ (...)	2M↓, 4d↓, 3m↑, 2M↓, 4J↓, 3m↑, 2m↓ (...)

Podemos também comparar o perfil melódico do segundo compasso de “Choro Bandido” com o primeiro compasso do “Prelúdio n. 3” de Villa-Lobos. Analisando os dois trechos a seguir podemos verificar, sobre a direcionalidade, que ambas as melodias possuem perfis ascendentes. O que devemos destacar, porém, é a semelhança existente ao fazermos a comparação das relações intervalares entre os dois trechos. Podemos novamente analisar tais relações de duas maneiras: através da contagem de semitons (teoria dos conjuntos) (classificações **a** na tabela) ou através dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações **b** na tabela). Sobretudo nas classificações **b** verificamos como o perfil intervalar das melodias são semelhantes, com saltos intervalares que vão sempre na mesma direção, e distâncias intervalares iguais (mudando apenas a classificação dos intervalos entre M, m, A, d).

Figura 185 – Análise do compasso 1 do “Prelúdio n.3” (Villa-Lobos)

7-32 (harmônica)

Andante

mf

rall.

Figura 186 – Análise do compasso 2 de “Choro bandido” (Edu Lobo/Chico Buarque)

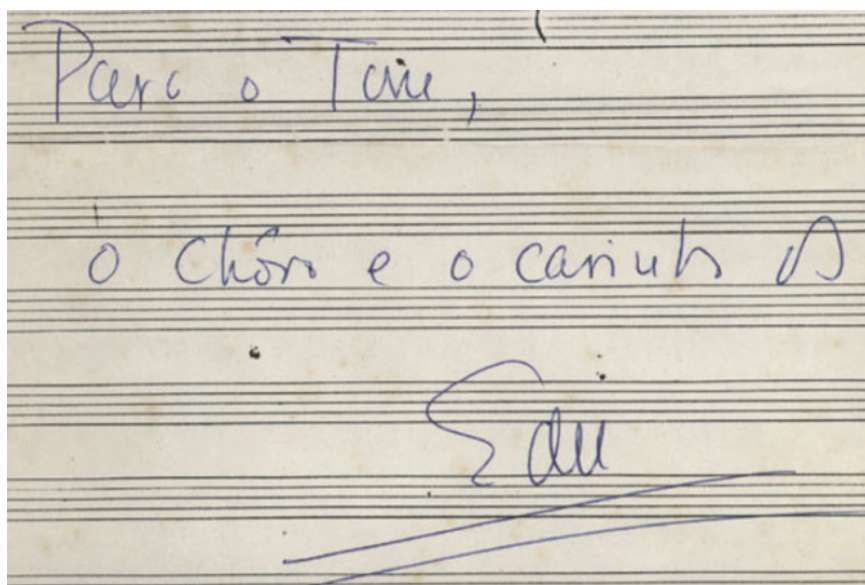
8-27

Tabela 15 – Comparação de relações intervalares entre “Prelúdio n.3” (Villa-Lobos) e “Choro bandido” (Edu Lobo/ Chico Buarque)

Relações intervalares		
	“Prelúdio n.3” (Villa-Lobos)	“Choro bandido” (Edu Lobo/ Chico Buarque)
a	-1, +6, -1, +5, -1, +6, -2	-1, +5, -2, +5, -2, +5, -2
b	2m↓, 5d (4A)↑, 2m↓, 4J↑, 2m↓, 5d (4A)↑, 2M↓	2m↓, 4J↑, 2M↓, 4J↑, 2M↓, 4J↑, 2M↓

Um dado curioso é encontrarmos, no manuscrito de “Choro bandido”, uma dedicatória de Edu Lobo para Tom Jobim:

Figura 187 – Edu Lobo, “Choro bandido”, dedicatória a Tom Jobim



Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim

Assim, além das relações estruturais entre a canção “Choro bandido” de Edu Lobo e Chico Buarque com obras de Villa-Lobos, vemos também essa conexão “espiritual” de “Choro Bandido” com Tom Jobim através da dedicatória da obra a ele. Traça-se então uma pequena “genealogia”, cuja relevância poderá ser ampliada à medida em que esta pesquisa for progredindo.

3.4 “Prelúdio n. 5” (Villa-Lobos) e “Tema de amor de Gabriela” (Tom Jobim)

Quando ouvimos o “Prelúdio n.5” de Villa-Lobos e a canção “Tema de amor de Gabriela”, composta por Tom Jobim, as conexões auditivas são imediatas. Tanto a melodia quanto ritmo e harmonia são muito semelhantes. A série de *Prelúdios* de Villa-Lobos, composta em 1940, foi a última obra para violão solo de compositor. Os *Cinco Prelúdios* foram dedicados à sua segunda esposa, Arminda Villa-Lobos (mais conhecida como Mindinha). Segundo relatos do compositor, também havia um sexto prelúdio cuja partitura foi perdida, mas que ele considerava o mais belo de todos. Já a canção “Tema de amor de Gabriela” foi composta por Tom Jobim e se tornou parte da trilha sonora do filme Gabriela, de 1983, com direção de Bruno Barreto e direção musical e arranjos de Oscar Castro Neves. O filme foi baseado no livro de Jorge Amado “Gabriela, Cravo e Canela”.

Nos exemplos a seguir fizemos a transposição da tonalidade de “Tema de amor de Gabriela” para a mesma tonalidade do “Prelúdio”, a fim de facilitar as análises comparativas. O contorno do início das duas melodias a seguir é bem semelhante em direção e relações

intervalares. Ambas começam na nota Ré e vão diatonicamente em direção descendente. No quarto compasso do “Prelúdio” há um repouso sobre a nota Dó# na melodia e a harmonia repousa no acorde de Ré maior com sétima maior. De maneira semelhante, na canção de Tom Jobim, a melodia também começa na nota ré e vai descendo diatonicamente. A frase acontece duas vezes, sendo que na segunda vez também repousa sobre a nota Dó# e um acorde de Ré maior com sétima maior. A harmonia de ambas as peças também é semelhante, apoiando-se basicamente entre os acordes de A7 e Dmaj7 (apesar de passear por outros no meio desses apoios).

Figura 188 – “Prelúdio n.5” (Villa-Lobos)

The musical score for "Prelúdio n.5" by Villa-Lobos is presented in two staves. The first staff contains the melody, starting on a D4 note and moving downwards in a diatonic sequence. The second staff provides the harmonic accompaniment, featuring a series of chords: A7, Bm7, Em, and A7. A specific Dmaj7 chord is highlighted with a green rectangular box.

Figura 189 – “Tema de amor de Gabriela” (Tom Jobim)

The musical score for "Tema de amor de Gabriela" by Tom Jobim is shown in two staves. The first staff features the melody with the lyrics "Che - ga mais per - to mo - ço bo - ni - to Che - ga mais". The second staff shows the harmonic accompaniment with chords Em7, A7(sus4), and Dmaj7. A Dmaj7 chord is highlighted with a green box, and the note "Sol" (G) is written below it.

Além das características há pouco descritas, podemos mencionar que, apesar da fórmula de compasso de ambas serem diferentes, os ritmos são muito semelhantes, sendo que Tom Jobim coloca tercinas de semínimas sobre uma fórmula de compasso 2/2, assemelhando-se muito então à melodia do “Prelúdio”, que é escrita em compasso composto 6/4 e estrutura ritmicamente sua melodia em semínimas. Assim, o resultado sonoro das duas escritas é ritmicamente muito semelhante.

3.5 Análises comparativas entre alguns processos composicionais de Francis Hime e Villa-Lobos: o *Concerto para violão e orquestra* e a brasilidade

Um dos programas de um concerto “Matinê no Municipal”, realizado no Theatro Municipal de São Paulo no dia 11 de fevereiro de 2008, dizia o seguinte:

Representante da melhor geração de compositores surgida no Brasil, desde o fim da década de 1920, Francis Hime assumiu o papel de um dos principais protagonistas da música popular brasileira a partir da primeira metade dos anos 60. Ninguém tem dúvida: seria impossível escrever a história da música brasileira nas últimas décadas sem dar a Francis Hime um destaque muito especial.

Tom Jobim é um piano, Caymmi um violão, Vinicius, uma caneta, Noel, um terno branco. Por analogia, Francis Hime é uma orquestra. E uma orquestra sinfônica. Não uma sinfônica convencional, apoiada exclusivamente nas cordas, madeiras e gravatas, mas uma formação enriquecida por metais de gafeira, cavaquinhos de chorões e tamborins de escola de samba. Se a música do Rio é uma fusion - a música de todos os Brasis confluindo para um estúdio onde as águas se misturam e ganham ritmo e densidade - Francis é essa fusion de calças. A todos estes ritmos brasileiros, Francis empresta seu inspirado refinamento e deles toma emprestado a vitalidade e a beleza. Atenção: essas não são palavras vazias. Como Francis Hime (agora que já não temos Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Tom Jobim e Luizinho Eça), estamos diante de um compositor cujo domínio da técnica permite vôos de asa-delta - ou de orquestra - à criação.

Francis é por enquanto, a fusão definitiva entre o popular e o erudito na música brasileira. E não vai aí uma contradição em termos: o por enquanto desse definitivo só vale até que o próprio Francis, a bordo da orquestra, resolva superá-la (MATINE, 2008).

Diversos trechos desse programa nos remetem tanto à fusão entre os estilos erudito e popular (“Francis Hime é uma orquestra”) sobra a qual discorreremos praticamente todo o tempo aqui, quanto ao que abordaremos nas análises adiante, que é a brasilidade através de compositores que inseriram elementos da cultura brasileira (e principalmente da música popular) dentro de suas obras (tanto sinfônicas, eruditas, quanto populares). Além disso, alguns trechos também podem nos remeter diretamente a um famoso recital de Elizeth

Cardoso (já mencionado aqui anteriormente) que ocorreu muitos anos antes, e que marcou decisivamente o início de novos caminhos para a música brasileira.

Francis Hime também foi um músico que percorreu o mundo da música erudita e popular, fundindo os dois estilos, trazendo a música popular para dentro da música sinfônica, e conectando-se de diversas maneiras com Villa-Lobos. As conexões entre ambos se dão sob diversos aspectos. A esposa de Francis, Olívia Hime, por exemplo, já apresentou diversos recitais com obras de Villa-Lobos, além de declarar que Edu Lobo a apresentou às *Bachianas* (OLIVIA, 2019). Ademais, o compositor brasileiro Almeida Prado declarou, em entrevista: “Meu repertório para violão é pequeno. Minha especialidade é o piano, mas o Brasil tem autores maravilhosos como Villa-Lobos, Francis Hime, que mescla erudita com popular” (CRUZ, 2010).

Além disso, sobre Tom Jobim, por exemplo, que assumiu diversas vezes ser profundamente influenciado por Villa-Lobos e também está dentro desse grupo de compositores que superou fronteiras e compõe música erudita e popular, Hime comenta:

Eu particularmente devo a muito a Tom. Enfim, a inspiração que ele trouxe através de suas canções inesquecíveis, suas melodias, harmonias. Eu acho que a música brasileira se divide entre antes de Tom e depois de Tom. Então, realmente, Tom eterno, vai ficar pra sempre nos nossos corações (WEBER, 2014).

Francis Hime foi, assim como Villa-Lobos, Tom Jobim, e outros compositores brasileiros, um desses músicos que superou as fronteiras da música erudita com a música popular. Como arranjador, essa mistura entre os dois estilos já era mostrada. O violonista Celso Faria, por exemplo, explica que Hime foi um músico de sólida formação, que assumiu “o papel de um dos principais protagonistas da música popular brasileira a partir da primeira metade dos anos 1960, quando iniciou suas parcerias com Vinícius de Moraes e Ruy Guerra” (FARIA, 2019). Na década seguinte, Francis compôs, com Chico Buarque (seu mais prolífico parceiro), inúmeras obras-primas do cancionário brasileiro. “Dotado de grande versatilidade, Hime trabalhou como arranjador para grandes nomes da música brasileira como Gal Costa, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque” (FARIA, 2019), dentre outros. A partir da década de 80, porém, o compositor começou a se dedicar também a compor diversas obras eruditas, expandindo suas possibilidades e tornando-se ele mesmo uma das mais importantes fusões entre o erudito e o popular na música brasileira.

Diversos compositores brasileiros começaram, principalmente a partir do modernismo e do nacionalismo musical, a inserir símbolos em suas músicas que são comuns à

cultura brasileira. Assim, também, a partir disso, muitos compositores brasileiros se apropriaram de diversas formas de representação reconhecendo nelas, mesmo que inconscientemente (no sentido de já ser algo comum), elementos que discorrem sobre um senso do que é brasileiro, e da noção de *brasilidade*. Através dessa noção de brasilidade podemos perceber nossas diferenças, nossas particularidades, nossa essência, mesmo que estas características particulares tenham sido difundidas e firmadas através de uma tradição que se inventou para um propósito (RIPKE, 2017c, p. 20). Um dos principais compositores que participou ativamente na construção de uma identidade nacional dentro sua música através da brasilidade foi Villa-Lobos. Todo esse movimento criou e trouxe à tona uma música que jamais voltaria a ser o que era antes, uma identidade e uma brasilidade inventada (RIPKE, 2017c, p. 173-174). Assim, também, a utilização de elementos dessa brasilidade é, aqui, um ponto em comum entre os processos composicionais de Villa-Lobos e Francis Hime, como veremos adiante. A fim de demonstrar esse ponto em comum entre os processos composicionais de ambos, faremos uma breve análise do *Concerto para violão e orquestra*, de Francis Hime.

Celso Faria comenta que, com esse *Concerto*, Francis Hime “se insere em uma rica e douradura tradição de compositores brasileiros que contribuíram sobremaneira para o enriquecimento do repertório sinfônico com violão” (FARIA, 2019). Explica ainda que a obra é composta por três movimentos que

se caracterizam por uma integração temática com motivos recorrentes e que exploram variações melódicas e rítmicas. O primeiro movimento – Modinha – possui um caráter introdutório da obra e nele destaca-se o tratamento que é dado à célula rítmica sincopada característica do samba. O segundo movimento – *Ibéria* – foi composto em ritmo ternário, no clima de uma valsa, lembrando às vezes a sonoridade do violão espanhol. O terceiro movimento – Ponteio – se caracteriza pelos contrastes criados com a alternância de diferentes andamentos, à maneira de um rondó (FARIA, 2019).

Ao ouvir o *Concerto* podemos imediatamente perceber que o I movimento, “Modinha”, é repleto de ritmos tipicamente brasileiros, reforçando a ideia de brasilidade herdada de Villa-Lobos pelos compositores brasileiros posteriores a ele. Após um solo de violão que acontece logo no início do movimento, o compositor introduz acentuações do ritmo de frevo no reco-reco e no violão (compassos 46 a 51) e, na sequência, outras alusões rítmicas que remetem diretamente ao samba (inclusive com indicações na partitura, como veremos a seguir):

Figura 190 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 46 e 47 (Francis Hime), ritmo de frevo

Figura 191 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 52 e 53 (Francis Hime), alusões rítmicas ao samba

Além disso, nesse momento e no meio dessas diversas alusões aos ritmos brasileiros, o aparecimento de inúmeras síncopas também é frequente. A síncope, na música brasileira, indica tanto uma certa especificidade musical quanto um “sabor local”, uma característica particularizante. Ela foi introduzida no Brasil principalmente através do lundu, que “foi também a primeira forma musical afro-negra que se disseminou por todas as classes brasileiras, tornando-se música nacional, espalhando a síncope como característica” (RIPKE, 2017, p. 57). Tinhorão explica que a presença sistemática da síncope na música brasileira é o que constituiu a maior contribuição negro-colonial americana para a canção popular brasileira, com uma persistência tanto na melodia quanto no acompanhamento (e às vezes saltando de um para outro), trazendo então um deslocamento do acento forte (TINHORÃO, 1997, p. 131). Como um dos símbolos dessa “brasilidade”, Hime espalha as síncopas por todo esse movimento, como é possível visualizar em alguns exemplos a seguir:

Figura 192 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 52 e 53 (Francis Hime), síncopas no violão

Figura 196 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 61 a 66 (Francis Hime),
síncopas nas madeiras e metais

The image displays a musical score for the first movement of Francis Hime's *Concerto para violão e orquestra*, specifically the section "Modinha" (measures 61-66). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Oboe 3/Cor Anglais (Ob. 3/C. Ing.), Clarinet 3/Clarinet (Cl. 3/Clar.), Bassoon 1 (Fg. 1), Trumpet 1 (Tpt. 1), and Trombone 1 (Tb. 1). The second system includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trompete (Tpt.), and Trombone (Trne.). The notation shows various rhythmic patterns, including syncopation, across the woodwind and brass sections. A double bar line with a repeat sign is visible at the beginning of the second system, and a measure number '4' is indicated at the start of the Oboe part in that system.

E assim por diante, transitando entre os naipes de madeiras e metais (além do violão).

Ainda a respeito da brasilidade, o *Concerto* traz também alusões a diversas tópicas tipicamente brasileiras (RIPKE, 2017c; SALLES, 2018). A partir do compasso 127 do III movimento, por exemplo, os fagotes 1 e 3 (e contrafagotes), o trompete 3, tímpano, harpa, violoncelos, contrabaixos e trombone 1 (a partir do c. 135) começam uma figuração rítmica bem semelhante ao paradigma de Estácio, forte representação do samba que reconhecemos

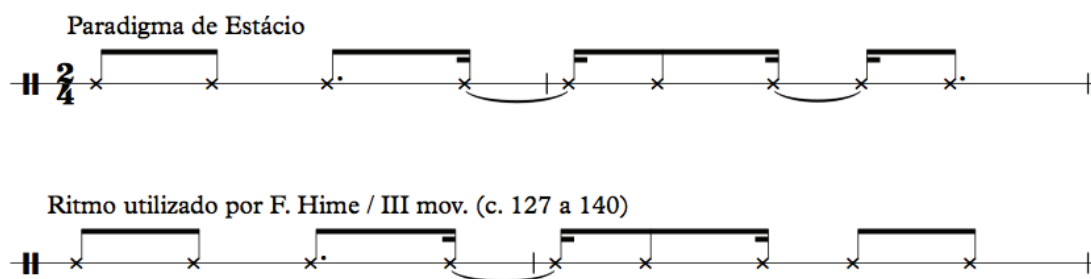
hoje como símbolo nacional. Esse paradigma é constituído de um ritmo contramétrico que acontece num ciclo de 16 pulsações (no caso da música brasileira, 16 semicolcheias de dois compassos binários 2/4) agrupadas da seguinte maneira: 2+2+3+2+2+2+3, e suas variantes. Esse ritmo foi frequentemente visto a partir dos anos 1930 no samba Rio de Janeiro, principalmente em instrumentos como o tamborim e a cuíca (RIPKE 2017c, p. 70; SANDRONI, 2001). Além disso, tal paradigma nos remete à tópica tamborim (que está inserida dentro do tipo samba), identificada por Salles em diversas obras de Villa-Lobos, principalmente em seus *Quartetos de Cordas*. Segundo o autor, essa tópica possui uma figuração percussiva que simula o gesto característico do tamborim (SALLES, 2018, p. 242). No caso do trecho que analisaremos a seguir no *Concerto* de Hime, as notas repetidas reforçam ainda mais esse gesto.

Figura 197 – *Concerto para violão e orquestra*, III mov., “Ponteio”, c. 127 a 130 (Francis Hime), tópica tamborim

The musical score for Figure 197 consists of five staves, all in 2/4 time. The top staff is for the Bassoon (Fagote) in bass clef. The second staff is for the Bassoon 3/Contrabassoon (Fg. 3/Cfg.) in bass clef. The third staff is for the Trombone 3 (Tpt. 3) in treble clef, with the instruction 'con sord. (cup)'. The fourth staff is for the Timpani (Timpanos) in bass clef. The fifth staff is for the Harp (Harpa) in treble clef. The rhythmic pattern across all staves is a sequence of eighth notes with accents, following the 2+2+3+2+2+2+3 grouping mentioned in the text. The notes are primarily G4 and F4 in the bassoon parts, and G4 and F4 in the harp part.

Logo depois, a partir do compasso 135, o mesmo padrão rítmico é transportado para trombone 1 e região grave da harpa e violas. A seguir, temos uma comparação rítmica entre o paradigma de Estácio e o ritmo utilizado por Hime no trecho aqui analisado:

Figura 198 – *Concerto para violão e orquestra*, III mov., “Ponteio”, c. 127 a 140 (Francis Hime).
 Comparação rítmica: Paradigma de Estácio e ritmo utilizado como alusão ao tamborim



Além disso, outros procedimentos típicos da obra de Villa-Lobos, como a utilização de estruturas simétricas, também são utilizados por Hime. Nos exemplos a seguir é possível verificar algumas sequências de alturas e também de intervalos palindrômicos. Se levarmos ainda em consideração que a última altura de cada exemplo a seguir foi oitavada para cima em relação à primeira, é possível visualizar um palíndromo ainda maior (os intervalos em parênteses foram utilizados para mostrar estas relações, através da inversão dos intervalos). No primeiro exemplo a seguir, as seguintes alturas e relações intervalares são utilizadas nos fagotes, violoncelos e contrabaixos, passando para o trombone e, logo após, em diferentes oitavas, para os violinos, violas, oboés, flautas e xilofone:

Figura 199 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 16 (Francis Hime),
 palíndromos (1)



No exemplo a seguir é possível ver tal utilização nas trompas e, na figura 12, nos trompetes e clarinetes:

Figura 200 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 16 (Francis Hime), palíndromos (2)



Figura 201 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 16 e 17 (Francis Hime), palíndromos (3)



Logo após essa sequência de palíndromos temos, no compasso 18, uma sequência de sete acordes no violão, aparentemente sem coerência tonal:

Figura 202 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 18 (Francis Hime), acordes do violão



Quando colocados em um relógio circular, o 1º, 2º, 3º e 4º podem ser vistos como acordes de conjuntos inversamente simétricos (STRAUS, 2013, p. 146). Estes são chamados de inversamente simétricos pois a simetria da classe de conjunto às quais pertencem é denominada inversiva, visto que tais conjuntos mapeiam-se neles próprios sob inversão. Podemos ressaltar ainda, que, além de serem inversamente simétricos, esses quatro acordes possuem dois eixos de simetrias, como visto a seguir, respectivamente:

Figura 203 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 18 (Francis Hime), simetria inversiva no 1º e 2º acordes do violão

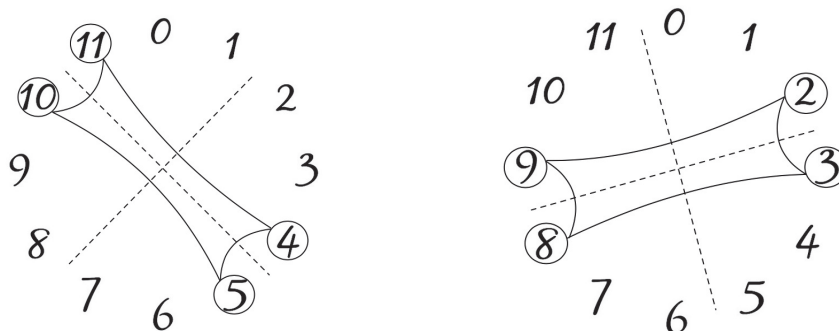
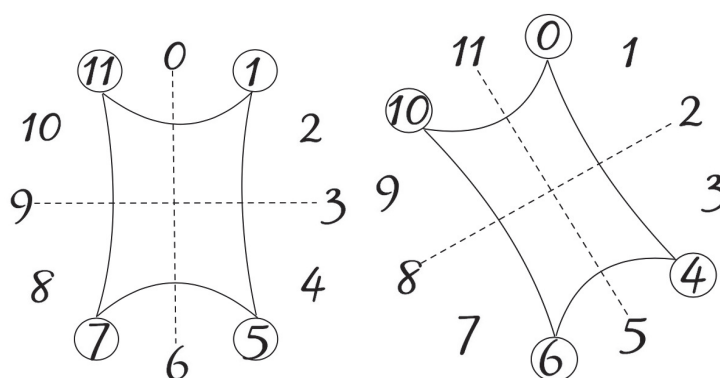


Figura 204 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 18 (Francis Hime), simetria inversiva no 3º e 4º acordes do violão



Além disso, como já dito, “conjuntos que são inversamente simétricos podem ser escritos de modo que os intervalos lidos da esquerda para a direita sejam os mesmos que os intervalos lidos da direita para a esquerda” (STRAUS, 2013, p. 93), gerando assim um palíndromo intervalar, como é possível verificar nas figuras a seguir (para visualizarmos tal propriedade, os conjuntos a seguir foram colocados em sua forma normal):

Figura 205 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 18 (Francis Hime), palíndromo intervalar dos conjuntos do 1º e 2º acordes do violão

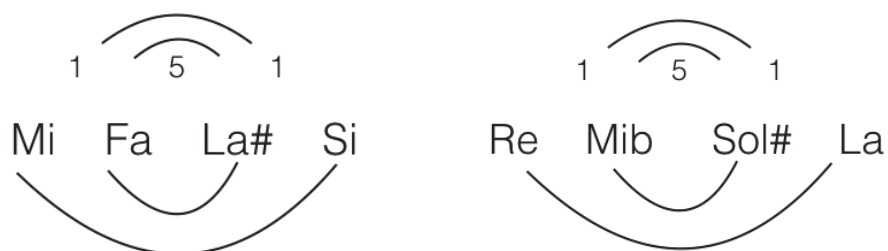
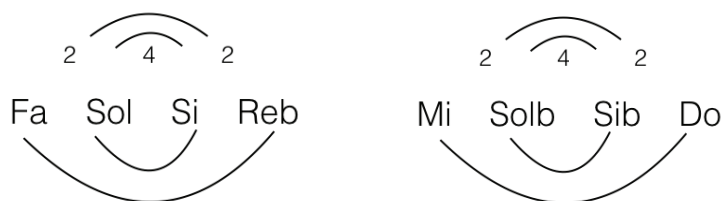


Figura 206 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 18 (Francis Hime), palíndromo intervalar dos conjuntos do 3^o e 4^o acordes do violão



Após essa sequência de acordes simétricos, temos novamente uma série de palíndromos que ocorrem novamente no violão no compasso 19 (desconsiderando a primeira nota grave de cada tempo, que é mantida como um pedal), e finalmente mais um acorde simétrico para finalizar esta sequência (compasso 20):

Figura 207 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 19 (Francis Hime), palíndromos no violão



Figura 208 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 20 (Francis Hime), acorde inversamente simétrico no violão



A partir do compasso 21, então, seguimos com uma grande sequência de diferentes

estruturas palindrômicas. É possível exemplificar algumas delas a seguir:

Figura 209 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 21 (Francis Hime), palíndromos no violão

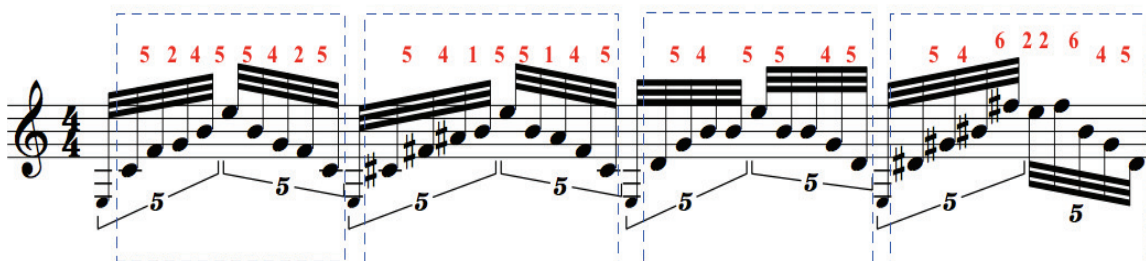
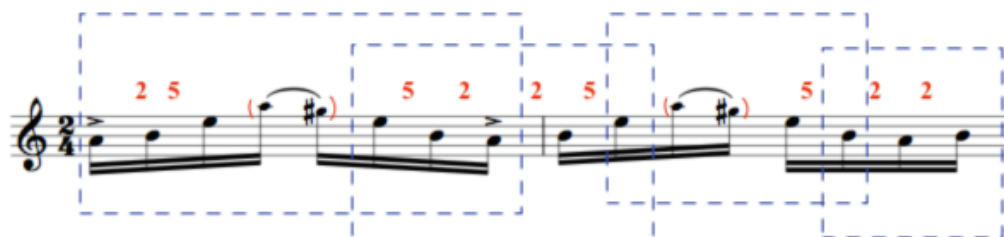


Figura 210 – *Concerto para violão e orquestra*, I mov., “Modinha”, c. 24 (Francis Hime), palíndromos no violão (desconsiderando os acordes sustentados em mínimas)



No III movimento do *Concerto*, a parte de violão se desenvolve predominantemente a partir de diversas estruturas palindrômicas semelhantes às que veremos a seguir (por vezes também fazendo com que tais estruturas passem em outras partes/instrumentos):

Figura 211 – *Concerto para violão e orquestra*, III mov., “Ponteio”, c. 23 e 24 (Francis Hime), palíndromos no violão



Tais análises comparativas demonstram diversas semelhanças e conexões entre os processos composicionais de Villa-Lobos e Francis Hime. Além disso, em torno de trajetórias

que estabeleceram permanências, construção da brasilidade, ressignificações e reapropriações de suas obras, Villa-Lobos, Tom Jobim, Francis Hime, e outros compositores brasileiros encontraram a síntese definitiva entre erudito e popular em suas obras. Ermelinda Paz explica que a música de Villa-Lobos “quebrou totalmente a barreira até antes inatingível da música erudita e provou que se pode usar e dominar as técnicas mais contemporâneas de composição sem ter que, para isso, desprezar as nossas raízes folclóricas e populares” (PAZ, 2019, p. 99).

Foi assim que a música brasileira superou (e ainda vem superando) tais fronteiras, estabelecendo assim “casamentos”, sínteses e amálgamas entre os dois estilos. Surge, cada dia com mais força e autonomia, um Brasil vasto e plural, de compositores plurais que são espelhos da cultura a que eles mesmos pertencem. Estes mesmos compositores combinam e sintetizam, assim, brasilidades e musicalidades que representam o caráter miscigenado e híbrido da cultura e da música brasileira. Como o próprio Francis Hime declarou:

Acho que o Brasil tem uma especificidade, que é a variedade do gosto musical, de gêneros. Essa variação e essa riqueza se refletem na produção dos compositores. Mesmo dentro da música popular, às vezes escrevo canções bastante elaboradas. E vejo nos shows que toco músicas menos conhecidas ou inéditas e mesmo assim as pessoas se interessam. Então, essa musicalidade do povo brasileiro abre possibilidade de diversidade. Em um mesmo público você encontra pessoas que apreciam música mais elaborada ou instrumental ou a música popular mais direta, mais fácil (FRANCIS, 2010).

Foi assim, também, que Francis Hime, pianista, cantor, arranjador e compositor popular foi também

incluído na lista de compositores eruditos brasileiros. Embora seja famoso conhecido pelos sambas e pelas canções que compôs com parceiros como Chico Buarque, Olivia Hime e Ruy Guerra, entre outros, o músico acaba de aumentar sua lista de obras no gênero com o lançamento do CD que contém seu Concerto para violão e orquestra, executado pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) e pelo violonista Fábio Zanon. Mas, na verdade, a sofisticação de sua obra nem sempre obedece fronteiras entre popular e erudito, como se pode perceber no DVD, também recém-lançado, O tempo das palavras... (FRANCIS, 2010).

CAPÍTULO 4 – VILLA-LOBOS E TOM JOBIM: DIÁLOGOS ENTRE BACHIANAS, QUARTETOS DE CORDAS, SINFONIAS E “SAMBAS”

Faremos agora as últimas análises do presente trabalho, com obras que se associam entre si por fortes conexões auditivas. Serão trazidas então relações entre obras mais gerais, associando *Bachianas*, *Quartetos de Cordas*, outras canções de Tom Jobim e também *Sinfonia da Alvorada*. Sobre esta última obra, é importante portanto ressaltar aqui uma obra que faz parte da produção sinfônica e não somente bossanovística de Tom Jobim). Assim, veremos como é possível reconhecer também elementos villalobianos com muita evidência nessa produção sinfônica de Jobim. A primeira análise a ser realizada neste último capítulo será, então, a comparação entre duas obras emblemáticas: *Bachianas Brasileiras n. 1* (1930), de Villa-Lobos, e *Sinfonia da Alvorada* (1960), de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

4.1 *Bachianas Brasileiras n. 1* (Villa-Lobos) e *Sinfonia da Alvorada* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)

Sinfonia da Alvorada é uma obra sinfônica encomendada em fevereiro de 1958 por Juscelino Kubitschek para ser apresentada na inauguração de Brasília, que aconteceria em 1960. Também conhecida como Sinfonia de Brasília, a obra foi estruturada em cinco movimentos: I – “O planalto deserto”; II – “O homem”; III – “A chegada dos candangos”; IV – “O trabalho e a construção”; V – “Coral”. vale lembrar Jobim trabalhou em *Sinfonia da Alvorada* na mesma época do lançamento de *Chega de Saudade* e outras canções que deflagraram o movimento Bossa Nova. Pode-se supor, portanto, que as canções jobinianas também apresentem elementos estruturantes vistos na sua obra sinfônica.

Daniel Wolff considera notória a influência de Villa-Lobos em *Sinfonia da Alvorada*, como, por exemplo, na melodia lenta dos violoncelos presente no segundo movimento “O homem”, acompanhada por um ritmo mais rápido em semicolcheias, que parece extraído dos compassos iniciais da *Bachianas Brasileiras n. 1* de Villa-Lobos (WOLFF, 2007). A seguir podemos verificar, no primeiro exemplo dado da *Bachianas Brasileiras n. 1* (escrita para orquestra de violoncelos), uma distribuição textural onde a melodia (em região grave) é dobrada em oitavas e ocorre contra um *ostinato* nos outros instrumentos. Veremos então a redução da partitura de um trecho do segundo movimento “O Homem” de *Sinfonia da Alvorada* onde é utilizado o mesmo procedimento, com uma melodia que aparece a partir do compasso 23 (executada pelos violoncelos) contra um *ostinato* (executado pelos violinos):

Figura 212 – *Bachianas Brasileiras n.1* (Villa-Lobos) – c. 5-14

ostinato

melodia

Figura 213 – *Sinfonia da Alvorada* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) – II mov., “O homem”, c. 23-31, redução

ostinato

melodia

Harmonicamente falando, podemos comparar tais trechos mesmas duas obras e verificar que ambas mantêm um *ostinato* que começa no primeiro grau da tonalidade proposta na armadura de clave. Além disso, ambos os acordes possuem 7ª menor. Assim, a *Bachianas n.º 1* constrói o *ostinato* sobre o acorde de Dó menor com 7ª menor (o acorde no *ostinato* está com a 5ª omitida, porém esta 5ª aparece na melodia, completando então acorde), e *Sinfonia da Alvorada* constrói inicialmente seu *ostinato* sobre o acorde de Si menor com 7ª menor.

É válido ainda ressaltar que a escolha de ambos os compositores por acordes menores com sétima (estruturando, neste caso, a harmonia dos *ostinatos*) reforça novamente um procedimento muito usado por Villa-Lobos, e agora também por Tom Jobim, que são as estruturas simétricas. Segundo a tabela Forte (STRAUS, 2013, p. 282) ambos os acordes (Cm7 e Bm7) pertencem à classe de conjunto 4-26 (0358). Além disso, podem ser considerados acordes de conjuntos inversamente simétricos (STRAUS, 2013, p. 146) em, respectivamente, T₁₀I (visto que, por exemplo, em Cm7, a nota Dó se inverte em Sib e a nota Mib em Sol) e T₈I (Bm7) como demonstrado abaixo nos relógios circulares (STRAUS, 2013, p. 6):

Figura 214 – Simetria inversiva no acorde de Dó menor com 7ª menor presente na *Bachianas Brasileiras n. 1* (Villa-Lobos)

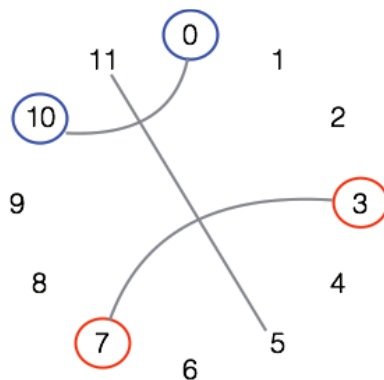
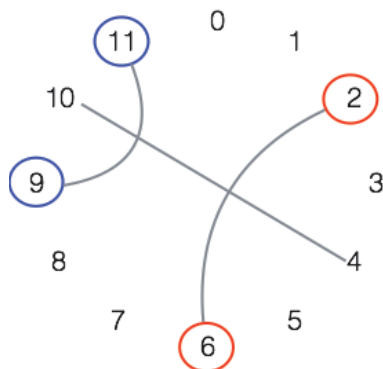


Figura 215 – Simetria inversiva no acorde de Si menor com 7ª menor presente em *Sinfonia da Alvorada* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)



Assim, portanto, a simetria da classe de conjunto 4-26 (ao qual pertencem esses dois acordes) é inversa pois tal conjunto mapeia-se nele próprio sob inversão. Ou seja, “conjuntos que são inversamente simétricos podem ser escritos de modo que os intervalos lidos da esquerda para a direita sejam os mesmos que os intervalos lidos da direita para a esquerda” (STRAUS, 2013, p. 93), gerando assim um palíndromo intervalar, como visto nas figuras a seguir:

Figura 216 – Conjuntos inversamente simétricos dos acordes de Dó menor com 7ª menor e Si menor com 7ª menor em suas formas normais (conjunto 4-26)

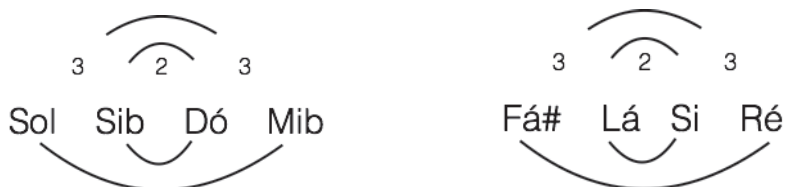
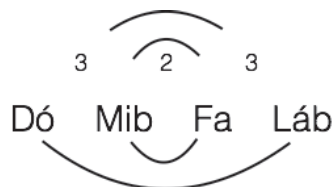


Figura 217 – Simetria inversiva no conjunto 4-26 em sua forma primária



Quanto à melodia de ambos os trechos, podemos verificar que as quatro primeiras notas de cada exemplo possuem o mesmo perfil, sendo construídas sobre a tônica, 3ª menor e 5ª justa dos acordes em questão, com direção ascendente, e ainda passando por notas que exercem (em ambas as melodias) as mesmas funções dentro desses mesmos acordes.

Figura 218 – Comparação (1) de perfis melódicos entre *Bachianas Brasileiras n.1* e *Sinfonia da Alvorada*

Na repetição seguinte da mesma melodia da *Bachianas Brasileiras n° 1*, porém, completa-se a semelhança quase literal de suas quatro primeiras notas com *Sinfonia da Alvorada*:

Figura 219 – Comparação (2) de perfis melódicos entre *Bachianas Brasileiras n.1* e *Sinfonia da Alvorada*

Além disso, os *ostinatos* com as quais ambas as melodias acontecem simultaneamente também possuem perfis rítmicos muito semelhantes. Assim, para analisar tais perfis dos dois exemplos podemos adaptar a fórmula de compasso do *ostinato* em *Sinfonia da Alvorada* de 2/2 para o correspondente em 2/4, a fim de ficar equivalente à fórmula de compasso da *Bachianas Brasileiras n° 1* (facilitando assim a comparação). Fazendo isso, obtemos o seguinte resultado comparativo e podemos verificar suas conexões e semelhanças:

Fig 220 – Comparação dos perfis rítmicos entre *Bachianas Brasileiras n.1* e *Sinfonia da Alvorada*

Diferença: subdivisão da 2ª metade do
2º tempo de *Sinfonia da Alvorada*
em relação à *Bachianas Brasileiras n.1*

The image shows a side-by-side comparison of musical notation for two pieces. The top staff is for 'Bachianas Brasileiras n.1' and the bottom staff is for 'Sinfonia da Alvorada'. Both are in 2/4 time. The first four measures of each are enclosed in blue boxes. Orange dotted lines connect notes between the two staves, highlighting rhythmic differences. A triangle points to the second measure of the Sinfonia da Alvorada staff, indicating a subdivision in the second half of the measure compared to the Bachianas Brasileiras n.1.

Vê-se então, nestas comparações, que as células rítmicas de cada tempo dos compassos são praticamente iguais, exceto por uma pausa presente na segunda semicolcheia do primeiro tempo de *Sinfonia da Alvorada* e pela subdivisão da 2ª metade do 2º tempo de *Sinfonia da Alvorada* em relação à mesma célula rítmica da *Bachianas Brasileiras n.º 1*.

4.2 *Quarteto de Cordas n. 3* (Villa-Lobos) e “Samba do Avião” (Tom Jobim)

No capítulo 3 deste trabalho já foram realizadas análises harmônicas dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, associando algumas de suas estruturas harmônicas ao jazz e à Bossa Nova. Vale lembrar, aqui, porém, que o quarteto de cordas se consolidou no século XVIII como uma das formações e um dos gêneros preferidos pelos grandes compositores da época, como Haydn, Mozart e Beethoven. Isso fez com que o período clássico fosse um dos períodos em que o quarteto foi mais utilizado e difundido. Haydn, um dos primeiros e principais mestres do gênero, escreveu mais de oitenta quartetos, elevando o “quarteto de cordas a um grau de cristalização formal, que permitiria a Mozart e a Beethoven compor, respectivamente, vinte e três e dezessete obras primas” (ESTRELLA, 1970, p. 5). Villa-Lobos, durante sua vida, compôs um total de dezessete quartetos de cordas. Estrella conta que a “exuberância criadora (de Villa-Lobos) não se retraiu nem mesmo diante de um gênero temível – o Quarteto de Cordas – para o qual compositores como Debussy e Ravel escreveram uma só obra” (ESTRELLA, 1970, p. 5).

Faremos agora uma análise comparativa entre o I movimento do *Quarteto de Cordas n.3* (1916) de Villa-Lobos e a canção “Samba do Avião”, de Tom Jobim. O *Quarteto de Cordas n. 3* é datado de 1916 e possui características que demonstram como o compositor “estava consciente do estilo de compositores como d’Indy, Franck, Saint-Saens e Debussy” (SALLES, 2018, p. 63). Isso se deve ao fato, também, de que parte da vida cultural do Rio de Janeiro na virada para o século XX era um “espelho em escala reduzida de Paris: um pequeno

círculo de especialistas, compositores, instrumentistas e amadores estudava e cultivava a música contemporânea feita na França” (SALLES, 2018, p. 63).

A canção “Samba do avião” foi lançada em 1962 e teve, algum tempo depois, uma introdução acrescentada a ela (que Jobim elaborou juntamente com Dorival Caymmi). Esta introdução é como uma oração a Xangô (já que Tom Jobim declarava ter medo de avião) e é considerada a primeira e única vez que Caymmi e Tom compuseram juntos. Ambos se inspiraram na sensação que sentiam quando o avião descia no Aeroporto do Galeão (que hoje é chamado Antônio Carlos Jobim). A seguir podemos ver a letra da introdução, com a primeira parte da letra escrita por Caymmi, e a segunda por Tom:

Epa Rei
Aroeira
Beira de mar
Canoa
Salve Deus e Thiago e Humaitá
Eta costão de pedra
Dos “home” brabo do mar
E Xangô
Vê se me ajuda a chegar

Nos dois trechos mostrados a seguir do *Quarteto de Cordas n. 3* podemos verificar a utilização de uma textura homofônica homorrítmica¹⁹ (com blocos em intervalos de 5^{as} no violoncelo, e entre viola e 2^o violino). Além disso, logo depois (compasso 4) começa uma espécie de melodia acompanhada (como se fosse, em ambos os compositores, a introdução da canção seguida da entrada do tema principal):

Figura 221 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.3*, I movimento, c. 6

¹⁹ A textura homofônica é composta por diversas vozes, sendo que uma delas, a melodia, destaca-se das demais, formando um acompanhamento harmônico de fundo. Se todas as partes têm o mesmo ou quase o mesmo ritmo, então a textura homofônica pode ser descrita como homorrítmica. Assim, a textura homofônica é qualquer melodia acompanhada, sendo homorrítmica ou heterorrítmica, onde o acompanhamento é dependente desta melodia (BERRY, 1987, p. 192).

Figura 222 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.3*, número de ensaio I

Procedimentos semelhantes são utilizados por Tom Jobim na introdução de “Samba do Avião”, onde encontramos 4^{as} e 5^{as} paralelas no preenchimento harmônico. Podemos considerar pelo menos três possíveis interpretações para esse preenchimento harmônico, sendo elas: **1)** Influências como as de Debussy (nas harmonizações quartais) na obra de Tom Jobim (tendo em vista que o próprio compositor declarava que Debussy era uma de suas maiores influências musicais), também tropificada com possíveis influências jazzísticas de harmonia quartal. **2)** A representação das tradições extra europeias (fora das tradições e padrões europeus estabelecidos como as tríades maiores e menores) como é a música afro-brasileira (e também a música indígena). **3)** É possível buscar nesta representação, também, a ligação com o que é primitivo, exótico, selvagem, e a ligação com o que é natural (como a série harmônica). Assim, através da tropificação de várias possíveis interpretações, Jobim “joga” com a produção de significados na introdução dessa canção, utilizando também o encontro e uma espécie de síntese de várias de suas influências musicais (RIPKE, 2017a)

Além de tudo disso, podemos verificar nesta introdução, ainda, as características de *tipo xangô*²⁰ e também do estilo afro-brasileiro em geral descritas a seguir.

- Harmonia em forma de ostinato (normalmente com pouco movimento e mais estática), sugerindo um tratamento percussivo ao acompanhamento que possui um

²⁰ Segundo Hatten, o *tipo* é “uma categoria ideal ou conceitual definida por características ou uma série de qualidades que são essenciais para a sua identidade” (HATTEN, 1994, p. 44). Dentro dos estilos afro-brasileiros em geral podemos observar alguns *tipos*. Um deles é o *tipo xangô*, relacionado a rituais do orixá Xangô ou aos cultos de xangô. Entendemos, portanto, que tudo que de alguma forma simbolize características de rituais ao orixá Xangô, ou o culto de xangô (como ritmos, melodias, instrumentos, danças, etc.), ou o próprio mito de Xangô, pode ser considerado como *tipo xangô*. Dentro do *tipo xangô*, podemos localizar a tópica *canto de xangô*, que possui distribuição textural específica. A combinação de um tema de *tipo xangô* (normalmente em valores mais longos que o acompanhamento, em tom de evocação e reverência) contra um ostinato de ritmo mais condensado que a melodia, é o que chamaremos aqui de tópica *canto de xangô* (RIPKE, 2017c, p 108).

ritmo mais condensado que a melodia. Indo um pouco além nas representações de elementos da cultura afro-brasileira através das tópicas musicais, podemos interpretar que possivelmente esses ostinatos com maior condensamento rítmico remetem aos atabaques e percussões de cultos e rituais afro-brasileiros. Ainda é possível encontrar polirritimias entre a melodia e o ostinato, bem como contrametricidade, acentuações variadas e deslocamentos rítmicos (RIPKE, 2017c, p. 109- 110).

Figura 223 – Introdução de “Samba do Avião”

Moderato $D_6^{\circ}/F\sharp$ C_6°/E $D_6^{\circ}/F\sharp$ $D_6^{\circ}/F\sharp$ C_6°/E $D_6^{\circ}/F\sharp$ $Ebmaj7$ (5) 6 D_6° C_6°

E - pa rei - a - ro - ci - ra beí - ra de mar - Ca - no - a Sal - ve Deus -

mf

$D_6^{\circ}/F\sharp$ F_6°/A $D_6^{\circ}/F\sharp$ $Cm6$ $B^b m6/C$ $C7(9)$

- e Thi - a - go_e Hu - ma - i - tá - E - ta cos - tão de pe - dra Dos ho - me

$C7(9)$ $B^b7(9)$ $C7(9)$ D_6° C_6° D_6° D (omit3) C (omit3) $F6$ $E7$ $E^b maj7$

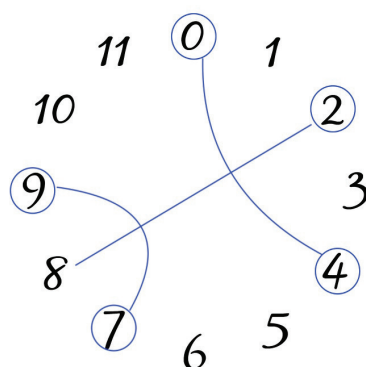
bra - bo do mar - Ê Xan - gô - Vê se me a - ju - da_a che gar -

Levando em consideração que uma das possíveis interpretações para a utilização de 4^{as} e 5^{as} paralelas no preenchimento harmônico desta introdução seja a influência de compositores como Debussy em Tom Jobim, devemos lembrar que Villa-Lobos também teve profunda influência de Debussy. Aí, portanto, é possível mais um ponto de conexão entre os

dois compositores, visto que, como já dito anteriormente, Villa-Lobos foi influenciado por Debussy, e Tom Jobim recebeu influências destes dois últimos.

Se analisarmos ainda os conjuntos de cada linha melódica dos quatro primeiros compassos do *Quarteto de Cordas n.3* (exceto a melodia mais aguda do violoncelo), temos o conjunto 5-35, que é a escala pentatônica. Salles explica que esta coleção pentatônica também é uma das características que remete a Debussy (SALLES, 2018, p. 66). Da mesma maneira, a melodia dos quatro compassos iniciais de “Samba do Avião” também está construída sobre uma coleção pentatônica (conjunto 5-35). A pentatônica demonstra mais uma vez a simetria como um procedimento muito utilizado por Villa-Lobos, Tom Jobim (e outros compositores do século XX) em seus processos composicionais. Colocando as alturas da forma primária de uma coleção pentatônica em um relógio circular podemos verificar mais claramente a presença da simetria:

Figura 224 – Simetria na coleção pentatônica (5-35)



Na comparação a seguir, vemos que ambas as peças iniciam (levando em conta as alturas mais agudas de cada trecho) o primeiro compasso com motivos baseados no conjunto 3-7. Analisando ainda mais de perto os dois motivos, identificamos a utilização de procedimentos composicionais semelhantes ao compararmos as relações intervalares através da contagem de semitons (com intervalos ordenados, na teoria dos conjuntos, ou mesmo com intervalos utilizados em procedimentos tonais). Assim, as alturas mais agudas do primeiro compasso de cada obra apresentam as seguintes semelhanças:

Figura 225 – Comparação intervalar entre os motivos iniciais do *Quarteto de Cordas n. 4* (I mov.) e introdução de “Samba do Avião”

Finalmente, fazendo ainda uma comparação rítmica e fraseológica destes primeiros compassos em ambas as obras, verificamos uma estrutura em quatro compassos, onde inclusive o ritmo do 3º compasso é igual nas duas obras:

Figura 226 – Comparação rítmica entre as frases s iniciais do *Quarteto de Cordas n. 4* (I mov.) e introdução de “Samba do Avião”

4.3 *Quarteto de Cordas n. 6*, II mov. (Villa-Lobos) e “Estrada do Sol” (Tom Jobim/Dolores Duran)

Analisaremos comparativamente agora o II movimento do *Quarteto de Cordas n. 6* de Villa-Lobos e a canção “Estrada do Sol”, de Tom Jobim e Dolores Duran. O *Quarteto n. 6* é datado de 1938, com data de 1ª execução em 1946 no Rio de Janeiro. Auditivamente, o que inicialmente nos chama atenção é o trecho da melodia do violoncelo a partir dos compassos 20 e 21 do II movimento, que remete diretamente à canção “Estrada do Sol” (CHEDIAK, 1990):

Figura 227 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 6*, II movimento, c. 18 - 23, melodia do violoncelo

The image shows a musical score for the cello part of Villa-Lobos' *Quarteto de Cordas n. 6*, movement II, measures 18-23. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves. The first staff has a '2' above it. The cello part is on the bottom staff. Red boxes highlight specific melodic phrases in the cello part: one in measures 18-20 and another in measures 21-23.

Figura 228 – “Estrada do Sol”, melodia

The image shows a musical score for the melody of "Estrada do Sol". The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two staves. The melody is written on the top staff. Red boxes highlight specific melodic phrases in the melody: one in measures 1-3 and another in measures 4-6. Chord symbols $Em7(\text{add}9)$ and $A7(\text{add}9)$ are written above the notes. Trill ornaments (3) are indicated above several notes.

Ambas as melodias, ainda, possuem o mesmo contorno melódico, direção, relações intervalares e conjuntos de alturas. As análises comparativas dos trechos resultam no seguinte:

Figura 229 – Comparação entre melodias do *Quarteto de Cordas n. 6* (II movimento), e “Estrada do Sol”

Podemos ainda colocar esta comparação em uma tabela que nos mostra a igualdade na contagem de semitons (com intervalos ordenados, na teoria dos conjuntos, que também nos mostra igualdade no contorno melódico através dos sinais de + e -) (classificações **a** na tabela), ou mesmo dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações **b** na tabela):

Tabela 16 – Relações intervalares entre trechos da melodia do *Quarteto de Cordas n. 6* (II mov.) e “Estrada do Sol”

Relações intervalares		
	Villa-Lobos (<i>Quarteto de Cordas n. 6</i> , II mov, c. 20 e 21, melodia do violoncelo)	Tom Jobim e Dolores Duran (Estrada do Sol)
a	+ 1, +2, -3, -4, +2	+ 1, +2, -3, -4, +2
b	2m↑, 2M↑, 3m↓, 3M↓, 2M↑	2m↑, 2M↑, 3m↓, 3M↓, 2M↑

Harmonicamente falando, ainda, o mesmo trecho das duas obras possui uma harmonia que se repete, permanecendo num ciclo constante durante alguns compassos. Além disso, o primeiro acorde de cada ciclo dessa harmonia que se repete é uma tríade menor. É possível ressaltar também a textura de melodia acompanhada (homofônica) neste trecho do *Quarteto de Cordas n.6*, da mesma maneira que poderia ser executado um acompanhamento numa canção de música popular como “Estrada do Sol”. Além disso, o acompanhamento feito acima da melodia executada pelo violoncelo é executado constantemente em tercinas, o que nos remete ainda mais à canção de Tom Jobim e Dolores Duran, visto que a melodia desta canção acontece predominantemente em tercinas:

Figura 230 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n. 6*, II mov. – aspectos harmônicos

Figura 231 – “Estrada do Sol” – aspectos harmônicos

4.4 *Quarteto de Cordas n.º 6*, III mov. (Villa-Lobos) e “Samba de uma nota só” (Tom Jobim / Newton Mendonça)

No exemplo a seguir temos o início do III movimento (*Andante, quasi adagio*) do *Quarteto de Cordas n.º 6* (1938) com as seguintes características a serem observadas: a repetição da nota Sol em dois perfis melódicos (violinos I e II), e o movimento cromático

descendente a partir de Dó na região grave (a partir do c. 3). Tanto visualmente quanto auditivamente a associação com o início do “Samba de uma nota só” (1961) é imediata: vemos a repetição da nota Ré na melodia, enquanto as notas mais graves da harmonia proposta realizam movimento cromático descendente:

Figura 232 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.6* (III mov., *Andante, quase adagio*, c. 1-4)

repetição da nota Sol

repetição da nota Sol

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

Figura 233 – “Samba de uma nota só” (c. 1-4)

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

Moderato

Bm7 B \flat 7(9) Am7(11) A \flat maj7(\sharp 11) A \flat 7(\sharp 11)

Eis a - qui es - te - sam - bi - nha - Fei - to nu - ma no - ta só - - Ou - tras

repetição da nota Ré na melodia

No compasso 8 de “Samba de uma nota só”, a nota repetida é transposta de Ré para Sol, e o mesmo procedimento é utilizado no *Andante* do *Quarteto de Cordas n.º 6*, onde a nota

repetida Sol é transposta para Dó (a partir do c. 7). Em ambas as obras ocorre transposição da nota melódica repetida por um intervalo equivalente, 5ª J descendente (*Quarteto de Cordas n.º 6*) e sua inversão em 4ª J ascendente (“Samba de uma nota só”). Note-se ainda a extensão semelhante desses dois trechos, 8 compassos no *Samba de uma nota só* e 7 compassos no *Andante*.

Figura 234 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.6* (III mov.) e “Samba de uma nota só”

repetição da nota Dó

mf

p

repetição da nota Dó

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

D m 7(9) D 7(9) C maj 7(9) C m (maj 7) C m 6

ou - tra_é con - se - quên - cia — Do que_a - ca - bo de — di - zer — Co - mo_eu

repetição da nota Sol na melodia

Além do perfil melódico, é possível analisar aspectos harmônicos, comparando os conjuntos das progressões empregadas nesses trechos.

Figura 235 – Villa-Lobos – *Quarteto de Cordas n.6* (III mov.), análise das classes de conjuntos das tríades

classe de conjunto 3-11 3-11 3-11 3-11

Figura 236 – “Samba de uma nota só” – análise das classes de conjuntos das tríades

Moderato

Bm7 Bb7(9) Am7(11) Abmaj7(#11) Ab7(#11)

Eis a - qui es - te sam - bi - nha - Fei - to nu - ma no - ta só - Ou - tras

Utilizando somente as tríades:

classe de conjunto Bm Bb Am Ab

3-11 3-11 3-11 3-11

Verificamos, portanto, que ambas as harmonias passeiam por tríades que pertencem à mesma classe de conjunto 3-11, que abrange tanto a tríade maior quanto a menor. As relações entre elas, porém, vão além dessa constatação mais óbvia. Em “Samba de uma nota só”, ainda, podemos projetar dois ciclos de conjuntos (em sua forma normal) inversamente transpostos por, respectivamente, T_4I e T_0I . Straus explica que em “conjuntos relacionados por inversão (escritos com imagens espelhadas um do outro), a primeira nota de um mapeia-se na última nota do outro” (STRAUS, 2013, p. 49).

Os quatro conjuntos de classes de notas equivalentes (das 4 tríades de “Samba de uma nota só”) estão relacionados por inversão em pares, podendo ser representados como imagens espelhadas um do outro (STRAUS, 2013, p. 49), mostradas logo a seguir de cada par de tríades, em relógios circulares. Vale ressaltar ainda que essa configuração espelhada resulta em um palíndromo de relações intervalares. Mais uma vez, então, temos aqui a presença da simetria como um recurso comum aos dois compositores

Figura 237 – Conjuntos inversamente transpostos em “Samba de uma nota só”

conjuntos escritos com intervalos espelhados = relacionados por inversão

The figure illustrates two melodic lines in a treble clef. The first line has intervals of 3, 4, 4, 3, and is labeled 'T4I'. The second line has intervals of 3, 4, 4, 3, and is labeled 'T0I'. Below the staff are two circular diagrams representing chromatic cycles. The left diagram shows a cycle of notes 0-11, with notes 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0. The right diagram shows a cycle of notes 0-11, with notes 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0. Arrows indicate relationships between notes in the two cycles.

Além disso, verificamos que as quatro tríades presentes no *Andante* do *Quarteto de Cordas n.º 6* estão dispostas e projetadas através de um ciclo intervalar cromático (C1) descendente (STRAUS, 2013, p. 169). Albuquerque explica que:

[O] interesse de Villa-Lobos pelos ciclos aparece expresso na investigação das relações intervalares simétricas entre a coleção cromática (ciclo C1) e de tons inteiros (ciclo C2) por eixo de simetria averiguado em um rascunho de 1916 de Villa-Lobos pertencente ao conjunto documental do poema sinfônico “Tédio de Alvorada” – o Manuscrito P38.1.1 – denominado de “tabela prática” por Maria Alice Volpe (ALBUQUERQUE, 2014, p. 71).

Concluimos então esta seção avaliando que, através da utilização de tríades de classes de conjuntos semelhantes (3-11), portanto, e de tríades que caminham suas notas mais graves cromaticamente (e descendentemente), verificamos novamente a utilização de procedimentos semelhantes de composição entre os trechos aqui analisados no *Andante* do *Quarteto de Cordas n.º 6* e “Samba de uma nota só”. Eis, portanto, os pontos de conexão analisados nas duas obras desta seção: perfis melódicos semelhantes (repetição da mesma nota sobreposta de uma harmonia que se move) e procedimentos harmônicos semelhantes (caminho cromático e mesmas classes de conjuntos, bem como o uso de simetrias).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises do presente trabalho demonstraram estruturalmente em música um assunto que já era considerado senso comum: as conexões entre Villa-Lobos e Tom Jobim. Tais conexões já eram muito comentadas por músicos e também pesquisadores da área acadêmica, porém sem maior aprofundamento em pesquisas e análises. Partimos inicialmente de associações auditivas de superfície e também de depoimentos de músicos e pesquisadores, e mesmo do próprio Tom Jobim, que afirmavam sua influência de Villa-Lobos. A partir disso, nos aprofundamos então em análises não só estruturais-musicais, mas também de elementos e entornos que conectaram as trajetórias dos dois compositores.

Discutimos rapidamente os conceitos de influência e intertextualidade, mostrando como na intertextualidade as conexões entre obras são consideradas como uma rede de aproximações que não precisam, necessariamente, levar em consideração a cronologia (tão importante quando falamos de influência). A intertextualidade nos permite verificar as semelhanças e conexões entre as obras sem a necessária comprovação de uma influência direta, como um modelo a ser seguido. Além disso, já não importa mais o posicionamento histórico da obra em seu tempo ou origem, mas sim as relações entre as obras por suas próprias semelhanças aqui comprovadas através das análises. Seja por influência, seja por uma relação intertextual sem comprovada influência, seja por um compartilhamento de linguagens e/ou pelo histórico de fontes referenciais em comum, ou mesmo pelo desejo comum de representação e/ou “invenção” da brasilidade, por meio do presente trabalho foram demonstradas diversas relações e conexões entre obras dos dois compositores (bem como seu desdobramento em outros compositores e na canção popular de câmara brasileira).

Inicialmente verificamos como há influência de Villa-Lobos em Jobim por meio da construção dos seus discursos e também da imagem que fazia de si, através chapéus, charutos, ou mesmo segurando um disco do próprio Villa-Lobos, etc. É curioso observar como, em diversos e diferentes parâmetros, podemos ver o espelhamento de Tom Jobim em Villa-Lobos. Como desdobramento disso vimos também que, a partir dos impulsos iniciais de Tom Jobim e Elizeth Cardoso, outros músicos populares se reapropriaram da música de Villa-Lobos, ressignificando-a e rearranjada-a em diversas gravações, shows e eventos, cada qual com um novo viés na interpretação da obra do compositor. Tudo isso contribuiu ainda mais para a propagação de sua obra, tanto entre músicos “eruditos” quanto “populares”, extrapolando assim esses rótulos. Isso se propagou com diferentes projetos, arranjos, experimentações, e mesmo visões particulares, e novas possibilidades que a música popular,

em si, normalmente propicia devido, principalmente, aos caminhos da improvisação e da criação de novos arranjos.

Através das fontes referenciais em comum, verificamos como há um compartilhamento de linguagens entre os dois compositores que vem de seus percursos como pessoas e como músicos, traçando uma teia de relações repleta de significados (GEERTZ, 1973) que conecta suas trajetórias. Estão nessas fontes a música popular e a música erudita, a música francesa (com compositores como Debussy e Ravel), Chopin e até mesmo o jazz, que esteve presente na vida de Villa-Lobos, na de Tom Jobim e é parte intrínseca da Bossa Nova. O jazz, por exemplo, nos mostrou suas relações com Villa-Lobos, seja no contato dele com o estilo em festas na sua casa, ou mesmo quando verificamos estruturas harmônicas muito semelhantes com o jazz em sua obra. Por outro lado, vimos como um pianista tão importante na história do jazz, como Bill Evans, também estudou Villa-Lobos. Além disso, assim como há influência francesa em Villa-Lobos e Tom Jobim, há também no jazz, completando então essa “teia de relações e significados”.

Curioso ainda é, através de análises que partiram do reconhecimento de semelhanças auditivas, observar como os *Quartetos de Cordas* compostos a partir de 1915 já antecipavam, de certa maneira, alguns elementos da linguagem da Bossa Nova e da canção popular de câmara brasileira de Tom Jobim e outros compositores. Nos *Quartetos de Cordas* foi também possível analisar uma série de estruturas harmônicas que remetem ao jazz (e à Bossa Nova), bem como texturas de melodia acompanhada, como acontece na canção brasileira. Faz-se necessário observar que tais análises dos *Quartetos* são apenas um pequeno recorte de um trabalho maior e mais aprofundado que ainda pode ser feito com relação aos seus aspectos harmônicos em comum com o jazz, a Bossa Nova e a canção popular de câmara brasileira.

Para as análises estruturais-musicas foram utilizadas diferentes ferramentas analíticas que puderam cobrir um espectro mais amplo de possibilidades, levando a conclusões também mais amplas a respeito dos processos que conectam obras de Villa-Lobos e Tom Jobim. Assim, foram utilizadas tanto cifras de harmonia popular (com as quais elaborei também um glossário destinado a quem não está totalmente familiarizado com as cifras), como ferramentas da harmonia tradicional e também da teoria dos conjuntos, procurando superar a complexidade da linguagem harmônica dos compositores do século XX. Foram verificados, nos dois compositores, processos composicionais semelhantes (tanto melódicos, harmônicos, fraseológicos, formais, dentre outros), bem como outros procedimentos típicos de obras de compositores da vanguarda do início do século XX, como simetrias intervalares e acordes simétricos. Como resultado das análises, vimos como, além de haver um compartilhamento de

linguagens e referências entre os compositores aqui analisados, gerando diversos intertextos entre suas obras, Villa-Lobos também antecipou certos elementos da linguagem da canção popular de câmara brasileira em seus arranjos e orquestrações.

Um ponto muito importante que perpassa a tese é a busca pela “invenção” e representação da brasilidade, em vários níveis da composição, seja através de melodias, ritmos, representações da natureza e de diversos elementos da cultura brasileira, dentre outros. Mesmo as relações com o jazz são de certa maneira relacionadas com a música brasileira através da Bossa Nova. Tom Jobim já dizia em seu depoimento “nós tivemos que inventar o Brasil” (JOBIM, 1993), associando-se a Villa-Lobos através desse discurso e comprovando o seu desejo e busca pela “invenção” e representação da brasilidade. Além disso, esse desejo de “invenção” e representação do Brasil compartilhado pelos dois compositores vem agora carregado de uma modernização na música calcada nos anos 1950, relacionada também à gravação de álbuns, aos arranjos e orquestrações. Um assunto comentado nas análises da canção “Matita Perê”, e que inclusive merece ser aprofundado em futuras pesquisas, por exemplo, é o papel do arranjador Claus Ogerman no disco “Matita perê”, que carrega diversas relações com Villa-Lobos (inclusive com diversas representações do Brasil), e até com Ravel (como visto nas análises).

Vale lembrar que, através das análises aqui apresentadas, também desejou-se extrapolar as fronteiras entre música erudita e popular, verificando como Villa-Lobos de fato colocava elementos populares em suas composições (sabendo que ele mesmo teve relação com a música popular, por exemplo, frequentando rodas de choro), principalmente da cultura popular brasileira, além de harmonias jazzísticas. Assim, também, Tom Jobim trouxe para a música popular de câmara brasileira, através de sua obra, arranjos e orquestrações mais “sofisticados” em suas composições e arranjos (além de ter estudado “música erudita” desde a infância).

Cabral diz que vê Villa-Lobos e Tom Jobim como a amálgama perfeita que ilustra um dos melhores “casamentos de figuras da música popular com a erudita” (CABRAL, 2010). O autor ainda comenta que, quando Diogo Pacheco convidou Elizeth Cardoso para interpretar a ária da *Bachianas Brasileiras n° 5*, o maestro também já sonhava em abrir, com isso, as portas para que se ouvisse, por exemplo, Agostinho dos Santos interpretando músicas clássicas, Baden Powell tocando Vivaldi no violão, João Gilberto interpretando peças da Idade Média, ou mesmo a própria Elizeth cantando obras de Schubert (CABRAL, 2010). Isso realmente começou a acontecer, mesmo que por caminhos diferentes e com outros músicos populares.

Sobre a crítica não estar preparada para receber iniciativas como a que eles tiveram ao interpretar a ária da *Bachianas Brasileiras n.º 5*, Diogo Pacheco disse a Elizeth: “Mas você pode ficar tranquila. Mais do que você e eu, quem ganha com isso tudo é o próprio Villa-Lobos” (CABRAL, 2010). “Seja como for, o sucesso por ele [Villa-Lobos] atingido é indiscutível. Os indicadores do sucesso do compositor no mundo social, conseguido apenas após a década de 1930 e estabelecido definitivamente somente depois de sua morte, são inúmeros” (GUERIOS, 2003, p. 28). Talvez fosse isso que, com o espelhamento, tanto musical quanto da imagem e do imaginário que construía de si que, Jobim também buscasse para si. Mais do que uma possível estratégia de marketing pessoal, o desejo e a conquista – consumada – da perpetuação.

O capítulo sobre o violão veio trazer mais um elemento que amarra a presente tese em torno, também, da brasilidade. Vimos através das análises que Villa-Lobos não só insere o violão como parte da sua orquestração (assim como em *Floresta do Amazonas*), incluindo o instrumento no meio da orquestra, mas também insere em muitas obras representações do violão, seja recorrendo a ritmos como o samba ou mesmo estruturas rítmicas semelhantes à “batida” da Bossa Nova de João Gilberto (aqui há um ponto onde a intertextualidade resolve o problema da influência), quanto imitando o violão “dedilhado” que muitas vezes aparece em acompanhamentos, por exemplo, de canções. Para tal função, muitas vezes Villa-Lobos utiliza a harpa como um instrumento de representação. Assim, o violão aparece também como uma linguagem em comum entre os dois compositores, já que é considerado um símbolo da Bossa Nova e também da brasilidade. No capítulo sobre o violão, também, as análises se desdobraram para outros compositores da canção brasileira como Edu Lobo, Chico Buarque e Francis Hime, mostrando a importância do instrumento no meio dessa “teia” de relações e significados.

Por fim, através da análise de peças mais gerais, “surgidas” principalmente de semelhanças auditivas, foram feitas as últimas análises relacionando *Bachianas* e alguns *Quartetos de Cordas* de maneira mais isolada com algumas peças de Jobim. No capítulo quatro foram realizadas também as análises que, além de terem sido uma das primeiras da presente pesquisa, também causaram grande impacto auditivo por sua grande semelhança: as relações entre a *Bachianas Brasileiras n.1* e *Sinfonia da Alvorada*, e as relações entre o III movimento do *Quarteto de Cordas n.6* e “Samba de uma nota só”.

Cada obra e cada parâmetro analisado no presente trabalho trouxe comprovações de como as relações entre os dois compositores são ainda maiores do que se imaginava ou do que se “comentava” ainda superficialmente entre pesquisadores e músicos. Há a influência

(assumida por Jobim) de Villa-Lobos sobre Tom Jobim, diversas relações intertextuais entre suas obras, há o compartilhamento de linguagens em comum entre os dois compositores, há fontes referenciais em comum, há o desejo de “invenção”, representação e cristalização da brasilidade, e há uma teia de significados que cerca e conecta os dois compositores. Além de tudo isso, há também o desdobramento do legado de Villa-Lobos na Bossa Nova (do qual Tom Jobim foi um dos “inventores”), em outros compositores e na canção popular de câmara brasileira em geral.

Para concluir, deixo aqui o relato de um acontecimento interessante. Durante o V Simpósio Villa-Lobos ocorrido em 2019 (no qual, como mencionado na introdução deste trabalho, fiz um recital em duo com a cantora Giulia Faria apresentando arranjos que demonstravam na prática análises da presente pesquisa), em uma das tardes a pianista Miriam Braga e o violoncelista Lars Hoef ensaiavam na “Sala Villa-Lobos” do Complexo Brasiliana um trecho da famosa peça “O trezinho do caipira”, de Villa-Lobos. Durante o ensaio um funcionário do complexo parou na porta e ficou assistindo os músicos enquanto sorria. Começamos a conversar e eu perguntei a ele o que o trazia ali. Ele, ainda sorrindo, me disse: “Eu me lembro dessa música não sei de onde, por isso vim aqui tirar a curiosidade... É muito bom!”. É assim que Villa-Lobos está presente na memória brasileira, e é assim que seu legado permanece, mesmo entre “não-músicos”, nos presenteando com o sentimento de “pertencimento” a uma nação cuja brasilidade foi “inventada” e criada através também dos nossos compositores brasileiros. Tom Jobim seguiu esse mesmo caminho, cristalizando o Brasil em suas obras, deixando obras que se espelharam pelo mundo, e um legado que se desdobrou em diversas outras gerações.

Apesar de ainda haver muito a ser pesquisado acerca do tema da presente pesquisa (e que bom que a pesquisa nos abre portas para caminhos cada vez mais longes e inimagináveis), as análises aqui realizadas contribuíram para demonstrar que o legado de Villa-Lobos para a música brasileira se dá por tudo que o compositor construiu e deixou desde o começo do século XX, criando um ambiente estético que abriu as portas e conduziu para o desenvolvimento da canção brasileira, até os dias atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVAY, Juliano. **Quarteto de cordas em sol menor de Claude Debussy: reiteraões e aspectos formais**. 2014. 115 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- ADNET, Mário. **Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea**: Depoimento. Entrevista concedida ao Álbum Itaú Cultural. São Paulo, 12 nov. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2zUbJcM>. Acesso em: 19 jul. 2021
- ALBUQUERQUE, Joel; SALLES, Paulo de Tarso. Teoria dos conjuntos versus teoria neo-riemanniana: duas abordagens interdependentes na análise dos choros n. 4 e choros n. 7 de Villa-Lobos. **Revista Tulha**, Ribeirão Preto, v.1, n. 1, p. 104-126, 2015.
- ALBUQUERQUE, Joel. Simetria intervalar e rede de coleções: Análise estrutural dos Choros nº 4 e Choros nº 7 de Heitor Villa-Lobos. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo, ECA/USP, 2014.
- ALBUQUERQUE, Joel. Simetria intervalar em Tom Jobim: Chovendo na Roseira, um legado de Villa-Lobos?. *In*: 4^o ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL. **Anais [...]**. São Paulo, USP, 2017.
- ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- BARRENECHEA, Lucia; GERLING, Cristina. Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades. *In*: **IVL 50 anos: edição comemorativa**. Rio de Janeiro: UNIRIO/ CLA/ IVL, p. 227-267, 2017.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. NY: Dover, 1987.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- CABRAL, Sérgio. **Elisete Cardoso: uma vida**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.
- CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo: do ritual à performance contemporânea**. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ruy. **A onda que se ergueu no mar: Novos mergulhos na Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CHEDEIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim**. v. 2. Rio de Janeiro, Lumiar, 1990.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Influência e intertextualidade na *Suite Antiga* de Alberto Nepomuceno. **Música em Perspectiva**, p. 53-82, 2008.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. **Ictus**, Salvador, v. 11, n. 2, 2010.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Narratividade Derivada de Intertextualidade no Primeiro Movimento da Sinfonia em Sol Menor de Alberto Nepomuceno. In: NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme S. de (ed.). **Teoria e análise musical em perspectiva didática**. Salvador: Editora da UFBA, p. 221–242, 2017.

COLLIER, James Lincoln. **The Making of jazz: A Comprehensive History**. New York: Dell Publishing, 1978.

CRUZ, Maria Alice da. O violão camaleônico de Almeida Prado. **Jornal da Unicamp**. Campinas, 2010. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/marco2010/ju452/pdf/Pag12.pdf. Acesso em: 30 set. 2021.

DAVIS, Miles.; TROUPE, Quincy. **Miles: the autobiography**. Londres: Macmillan, 1989.

DOUTHETT, Jack; STEINBACH, Peter. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations and Modes of Limited Transposition. **Journal of Music Theory**, v. 42, n. 2, p. 241- 263, 1998.

DUDEQUE, Norton. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 39-56, 2013.

ESTRELLA, Arnaldo. **Os quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970.

FARIA, Celso. **Concerto para violão**, 2019. Disponível em: <https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/hime-concerto-para-violao-e-orquestra/%20Acesso%20em:%2030/set/2019>. Acesso em: 30 set. 2021.

FEATHER, Leonard; GILTER Ira. **The Biographical encyclopedia of jazz**. New York: Oxford University Press, 1999.

FLÉCHET, Anaïs. **Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil**. Paris: L'Hartmattan, 2004.

FLÉCHET, Anaïs. La bossa-nova en France : un modèle musical ?. In: América: Cahiers du CRICCAL. **Les modèles et leur circulation en Amérique Latine**, v.2, p. 267-278, 2006.

FORTE, Allen. **The structure of atonal music**. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

FRANCIS Hime aumenta número de composições clássicas e já é um erudito. **Correio Braziliense**. 2010. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/11/28/interna_diversao_arte,225028/francis-hime-aumenta-lista-de-composicoes-

classicas-e-ja-e-um-erudito.shtml. Acesso em: 30 set. 2019.

FRANCIS Hime. **Biografia**, 2019. Disponível em: <http://francishime.com.br/?lang=pb>. Acesso em: 30 set. 2019.

FRANCISCHINI, Alexandre. **Laurindo de Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

FRESCA, Camila. Villa-Lobos e a invenção da música brasileira. **Cult (São Paulo)**, São Paulo, p. 34-36, 2009.

GARCIA, Cláudia. **O violão na canção de câmara brasileira: um estudo de seus aspectos musicais e simbólicos**. Dissertação (Mestrado em música). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo, Paz e Terra, 1999.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução: Nova York: Basic Books. Inc., Publishers, 1973.

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

GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro, **Mana**, v. 1, n. 9, pp. 81-108, 2003b.

GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

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

HATTEN, Robert. . **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HATTEN, Robert. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. *In*: Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

HOEF, Lars. The influence of Chopin on Villa-Lobos: Hommage à Chopin, Mazurka-Choro, and arrangements for cello. **Debates Unirio**, n. 24, p. 169-188, 2020.

JOBIM, Antonio Carlos. **Crônica**. Manuscrito. Caderno 19. 1987. Disponível em <https://bit.ly/2E6fFuR>. Acesso em: 29 jul. 2021.

JOBIM por Antônio Brasileiro – Villa-Lobos. **Trecho de entrevista de Tom Jobim concedida à Rádio Cultura no começo dos anos 1990**. Disponível em <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/jobim/arquivo/a-influencia-de-villa-lobos>. Áudio disponibilizado em dez. 2014.

JOBIM, Antonio Carlos. **Tom Jobim**: depoimento. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. São Paulo, 20 dez. 1993. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/260/entrevistados/tom_jobim_1993.htm. Acesso em: 21 out. 2021.

JOBIM, Antônio Carlos. **Cancioneiro Jobim: biografia**. Rio de Janeiro, Jobim Music, 2002.

JOBIM, Helena. **Antonio Carlos Jobim, um homem iluminado**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Paulo. **Entrevista concedida à Folha de São Paulo**. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/considerado-prologo-da-bossa-nova-cancao-do-amor-demais-completa-60-anos.shtml>. Acesso em: 29 jul. 2021.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Harmonia Funcional: Introdução à teoria das funções harmônicas**. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1978.

KLEIN, Michael. **Intertextuality in western art music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. Introdução à Semanálise. In: _____. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. **Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa Lobos: “Arte”, “Povo,” e uma suíte “à brasileira”**. Dissertação (Mestrado em música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

LOPES, Patrícia. **A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman**. São Paulo, 2017. 289 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

MACIEL, Michel Barboza. A *Ritmata* de Edino Krieger: uma obra brasileira?. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 8, p. 181-192, 2010.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. In: 3º ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICA. **Anais [...]**. São Paulo, ECA-USP, 2013.

MARILIA Gabriela entrevista Tom Jobim – Canal Livre – Tom 60 anos – 1987. 19’55”. **Roberto Antonio Cera**. YouTube. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2E9tSHx>. Vídeo publicado em 07/2014. Acesso em 29 jul. 2021.

MATINE no municipal. **Prefeitura**, 2008. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/fazenda/pesquisa/?p=3661>. Acesso em: 29 set. 2021.

MAWER, Deborah. A música francesa reconfigurada no jazz modal de Bill Evans. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.28, p. 7-14, 2013.

- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MURRAY, J. William. (Bill). O Jazz de Bill Evans: formação, influências, obras e estilo composicional. Tradução: Fausto Borém. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 28, 2013, p.21-34.
- NASSIF, Luís. Villa-Lobos e a alma brasileira. **Folha de São Paulo**. São Paulo: Folha de São Paulo, 26 ago. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2608200115.htm>. Acesso em: 20 out. 2021.
- NASSIF, Luís. O maestro Léo Peracchi. **Folha de São Paulo**. São Paulo: Folha de São Paulo, dez. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/2E7ot3O>. Acesso em: 20 out. 2021.
- OLIVIA Hime. **Rival Petrobrás**, 2019. Disponível em: <http://www.rivalpetrobras.com.br/tc-events/olivia-hime/>. Acesso em: 30 set. 2021.
- PARKS, Richard. Voice Leading and Chromatic Harmony in the Music of Chopin. **Journal of Music Theory**, v. 20, n.2, P. 189-214, 1976.
- PARKS, Richard. Pitch organization in Debussy: Unordered sets in “Brouillards”. **Music Theory Spectrum**, v.2, p. 119-134. 1980.
- PARKS, Richard. Tonal analogues as atonal resources and their relation to form in Debussy’s Chromatic Etude. **Journal of Music Theory**, v. 29, n.1, p. 33-60, 1985.
- PARKS, Richard. **The Music of Claude Debussy**. New Haven: Yale University Press, 1989.
- PASCOAL, Maria Lúcia. Villa-Lobos e Debussy. **Anais do I Simpósio Internacional Villa-Lobos**. São Paulo: ECA/USP, 2009.
- PAZ, Ermelinda. **Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito**. [2004]. 2. ed. São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2019.
- PETTINGER, Peter. **Bill Evans: how my heart sings**. New Haven: Yale University Press, 1988.
- PICCHI, Achille. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos: Um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação**. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, n. 23, p. 103-112, 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a12>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El oído pensante**, v. 1, n. 1, 2013. Disponível em <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso em: 10 jul. 2021.

PLATOFF, John. Writing About Influences: *Idomeneo*, A Case Study. **Explorations in Music, the Arts and Ideas, Essays in Honor of Leonard B. Meyer**. Stuyvesant: Pendragon Press, 1988.

PUPIA, Adailton. Tópicos musicais na *Sinfonia n. 8* (1950) de Heitor Villa-Lobos. *In: V SIMPÓSIO VILLA-LOBOS. Anais [...]*. São Paulo: ECA-USP, 2019.

RATNER, Leonard. 1980. **Classic music**: Expression, form and style. New York: Schirmer Books, 1980.

RIPKE, Juliana. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. **Revista Orfeu**, v.1, n.1, p. 44-73, 2016.

RIPKE, Juliana. Tópicos afro-brasileiras a partir de Villa-Lobos e suas influências em outros compositores brasileiros: canto de xangô e berimbau. *In: XXVII CONGRESSO DA ANPPOM. Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. Campinas, 2017a.

RIPKE, Juliana. Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. *In: III SIMPÓSIO VILLA-LOBOS. Anais [...]*. São Paulo: ECA-USP, v. 1, p. 1-20, 2017b.

RIPKE, Juliana. **Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX**. 2017. 187 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017c.

RIPKE, Juliana. Villa-Lobos e Tom Jobim: uma análise de influências. **Revista Tulha**, Ribeirão Preto, v.4, n.1, pp. 35-68, 2018a.

RIPKE, Juliana. Entrevista com Roberto Menescal. **Revista Música**, v. 18, n. 1, 2018b.

RIPKE, Juliana. Os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos e a canção de câmara de Tom Jobim. *In: V SIMPÓSIO VILLA-LOBOS. Anais [...]*. São Paulo: ECA-USP, 2019.

RIPKE, Juliana. As Serestas de Villa-Lobos e as composições e arranjos para o álbum *Canção do amor demais*: uma análise comparativa. **MusiMid**, n. 1, P. 30-47, 2021(a).

RIPKE, Juliana. Ripke. Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos, a Bossa nova e a canção popular de câmara brasileira: aspectos harmônicos em comum. *In: VI SIMPÓSIO VILLA-LOBOS. Anais [...]*. São Paulo: ECA-USP, p. 121-144, 2021b.

RODRIGUES, Mauren Liebich Frey. **Do Texto ao Som: Relações de Influência na Música para Piano de Vieira Brandão**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel. **Understanding post-tonal music**. Boston, McGraw-Hill, 2008.

ROSADO, Clairton. **Brasília - Sinfonia da Alvorada**: Estudo dos Procedimentos Compositivos da Obra Sinfônica de Tom Jobim. 2008. 141 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. **Canções de amor de Cláudio Santoro, análise e contextualização da obra**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 - 1980**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa Lobos: Processos composicionais**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos and Nationality Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on *Amazonas*. In: PANOS, N., LYMPORIOUDIS, V., ATHANASPOULOS, G., e NELSON, P. (org.). **Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle**. Edinburgh: The University of Edinburgh/IPMDS - International Project on Music and Dance Semiotics, 2013.

SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da Seresta n.9 (Abril) de Villa-Lobos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 59, p. 79-96, dez. 2014.

SALLES, Paulo de Tarso. A forma sonata nos Quartetos de Villa-Lobos. In: _____; DUDEQUE, Norton (Orgs.). **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos**. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. **Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso. Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n. 1 (“O imprevisto”) de Villa-Lobos. **Musica Theorica**, Salvador, v. 5, n. 1, p. 53-118, 2020.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro. **Música Hodie**, 2021.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3. ed. SP: Edusp, 1996.

SIQUEIRA, Fernando Pacéli. A história por trás das canções de Tom Jobim. **Revista Bula**, 18 mar. 2020. Disponível em: <https://www.revistabula.com/11079-a-historia-por-tras-das-cancoes-de-tom-jobim/>. Acesso em: 14 nov. 2021.

STRAUS, Joseph. **Introduction to post-tonal theory**. 3. ed. New Jersey: Prentice Hall, 2005.

STRAUS, Joseph. **Introdução à teoria pós-tonal**. 3 ed. São Paulo: Editora da Unesp / Salvador: EDUFBA, 2013.

SUZIGAN, Maria Lúcia Cruz. **Tom Jobim e a moderna música popular brasileira – os anos 1950/60**. 2011. 175 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887-1959)**. Tradução: Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo, Claudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.

TEACHOUT, Terry. Does Bill Evans swing?. Commentary. **RILM**, p. 46-49, Jan. 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **As origens da canção urbana**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

TOM JOBIM – **As nascentes. 53'47"**. **TV Cultura Digital**. YouTube. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=54VNMBOTtvk&t%20=1081s>. Acesso em: 29 jul. 2021.

TV CULTURA DIGITAL. **Tom Jobim – As nascentes**. Entrevista de Tom Jobim concedida à TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=54VNMBOTtvk&t=1081s>. Acesso em 11/jun/2017. Vídeo publicado em jan. 2017.

VENTURA, Zuenir. **3 Antônio e 1 Jobim – histórias de uma geração: O encontro de Antônio Callado, Antônio Candido, Antônio Houaiss, Antônio Carlos Jobim**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

VISCONTI, Ciro e SALLES, Paulo de Tarso. Simetrias e Palíndromos no Estudo no. 1 para violão de Villa-Lobos. **Anais do XXIII Congresso Nacional da ANPPOM**. Natal: UFRN, 2013.

VISCONTI, Ciro. **Simetria nos Estudos para Violão de Villa-Lobos**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

WEBER, Eduardo. **Francis Hime e Sabiá**. 2014. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/o-admiravel-tom/arquivo/francis-hime-e-sabia>. Acesso em: 30 set. 2021.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários, a música em torno da semana de 22**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

WOLFF, Daniel. Tênuas diferenças: canções populares de Tom Jobim escondem referências a Villa-Lobos e ao romantismo enquanto obras sinfônicas assumem os acordes da bossa nova. **Continente Multicultural**, n. 73, Recife, 2007. Disponível em <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Jobim.htm>. Acesso em 20 set. 2021.

PARTITURAS

JOBIM, Antônio Carlos. **Brasília – Sinfonia da Alvorada**. Partitura. Orquestra. Disponível em: www.jobim.org. Acesso em: 21 out. 2021.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Floresta do Amazonas (Suíte)** [Poesias de Dora Vasconcellos]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2007.

GLOSSÁRIO

Cifras de música popular	
A	Lá maior
B	Si maior
C	Dó maior
D	Ré maior
E	Mi maior
F	Fá maior
G	Sol maior
m ou – Sus4	ex: Am ou A- tríade menor
Ø	ex: AØ ou m7(b5) Tríade com a 4 justa suspensa (substituição da 3ª pela 4ª)
o	ex: C ^o Acorde meio diminuto (tríade diminuta com 7ª menor)
maj7	ex: Cmaj7 Acorde de sétima diminuta
maj9(13)	ex: Cmaj9(13) Tétrade maior com 7ª maior
	Tétrade maior com 7ª maior, 9ª maior e 13ª maior