

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES - ECA

Augusto Brambilla de Oliveira

**BACHIANAS BRASILEIRAS N° 1: análise transformacional e hibridismo
cultural**

SÃO PAULO – SP

2018

AUGUSTO BRAMBILLA DE OLIVEIRA

**BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1: análise transformacional e hibridismo
cultural**

Versão original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, área de concentração: Musicologia, para a obtenção do título de Mestre em música, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles.

SÃO PAULO – SP

2018

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.

Brambilla, Guto

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1: análise transformacional e
hibridismo cultural / Guto Brambilla - São Paulo, 2018.
203 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Paulo de Tarso C. C. Salles

Bibliografia Versão original

1. Bachianas Brasileiras 2. Villa-Lobos 3. Teoria transformacional 4.
Hibridismo cultural 5. Análise musical
I. Salles, Paulo de Tarso Camargo Cambraia II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: Augusto Brambilla de Oliveira

Título: Bachianas Brasileiras N° 1: análise transformacional e hibridismo cultural.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, área de concentração: Musicologia, para a obtenção do título de Mestre em música

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, pela oportunidade e confiança a mim oferecidas e pela forma generosa com que compartilhou seu conhecimento e sabedoria, indicando os melhores caminhos para tornar esta jornada estimulante e agradável.

Agradeço à professora Dra. Adriana Lopes Moreira, pela fundamental contribuição para a minha pesquisa, pela seriedade que dedica às suas aulas e por sempre estar de prontidão, não hesitando em colaborar quando por mim solicitada. Aos professores Dr. Rodolfo Coelho de Souza, Dr. Diósnio Machado Neto e Dr. Alberto Ikeda, enormes mananciais de conhecimento, cujos domínios da arte de ensinar são realmente inspiradores.

Agradeço aos colegas Walter Nery e Ciro Visconti, cujas pesquisas, conversas e troca de ideias também colaboraram muito para moldar este trabalho.

Agradeço à minha família, a quem dedico este trabalho, que sempre torceu pelo meu sucesso e à minha esposa Flávia Giroldo, que sempre me incentivou nos momentos difíceis, sabendo lidar muito bem com os efeitos colaterais de uma pesquisa acadêmica.

Agradeço à FAPESP, cujo apoio financeiro foi fundamental para a conclusão desta pesquisa.

Resumo:

Brambilla, Guto (2018). *Bachianas Brasileiras N° 1: análise transformacional e hibridismo cultural*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

A proposta desta dissertação é analisar os três movimentos das *Bachianas Brasileiras N° 1*: Introdução (Embolada), Prelúdio (Modinha) e Fuga (Conversa), de Heitor Villa-Lobos, a partir de uma abordagem transformacional, seguindo a linha proposta por Steven Rings (2011) na qual, ferramentas de análise neorriemannianas são utilizadas para iluminar aspectos familiares do tonalismo. Partindo desta abordagem, os resultados da análise musical serão apresentados através de gráficos e redes transformacionais, objetivando criar um suporte analítico musical que, numa fase posterior a esta pesquisa, aponte para uma reflexão sobre a ideia de Nestor Garcia Canclini a respeito de processos de hibridação cultural (CANCLINI, 2008).

Palavras-chave: *Bachianas Brasileiras*. Villa-Lobos. Teoria Transformacional. Hibridismo Cultural. Análise Musical.

Abstract:

Brambilla, Guto (2018). *Bachianas Brasileiras N° 1: transformational analysis and cultural hybridism*. Dissertation (Master in Music) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

The proposal of this dissertation is to analyze the three movements of the *Bachianas Brasileiras N° 1*: Introduction (Embolada), Prelude (Modinha) and Fugue (Conversa), by Heitor Villa-Lobos, based on a transformational approach, following the thinking proposed by Steven Rings (2011) in which, Neo-Riemannian analysis tools are used to illuminate familiar aspects of tonalism. Based on this approach, the results of musical analysis will be presented through graphs and transformational networks, aiming to create an analytical musical support that, at a later stage of this research, points to a reflection on the idea of Nestor Garcia Canclini regarding processes of cultural hybridization (CANCLINI, 2008).

Keywords: *Bachianas Brasileiras*. Villa-Lobos. Transformational Theory. Cultural Hybridism. Musical Analysis.

Lista de Figuras.

| | |
|---|----|
| Figura 2.1-1: Demonstra a classe de altura A assumindo diferentes qualis. | 22 |
| Figura 2.1-2: Rede orientada representando as transformações harmônicas entre os cc. 1-5 de <i>Apassionata</i> , conforme Fig. 9.14b (GMIT) | 30 |
| Figura 2.1-3: <i>Apassionata</i> , cc. 1-5..... | 30 |
| Figura 2.1-4: Comparação entre as transformações Riemannianas e suas respectivas forças cinéticas | 31 |
| Figura 2.1-5: Transformações cromáticas e diatônicas com base em Dó maior. | 36 |
| Figura 2.2-1: Processo de hibridação cultural de Villa-Lobos nas Bachianas Brasileiras N. 1 | 47 |
| Figura 2.3-1: (a) Módulo de simetria - (b) motivos de simetria | 49 |
| Figura 2.3-2: Simetria por reflexão (Bilateral) | 49 |
| Figura 2.3-3: Simetria por translação ou translacional. | 50 |
| Figura 2.3-4: Simetria por rotação ou rotacional. | 50 |
| Figura 2.3-5: Simetria por inversão ou bilateral. | 50 |
| Figura 2.3-6: Escala diatônica de Dó Maior - inversivamente simétrico em T4I..... | 51 |
| Figura 2.3-7: Simetria entre os tetracordes dos modos Jônio, Frígio e Dórico..... | 52 |
| Figura 2.3-8: Tetracordes dos modos Lídio, Lócrio, Mixolídio e Eólio. | 52 |
| Figura 2.3-9: Simetria intervalar entre os modos Lídio/Lócrio e Mixolídio/Eólio..... | 53 |
| Figura 2.3-10: Acorde de C7M (Dó maior com sétima maior) – inversivamente simétrico em T11I | 53 |
| Figura 2.3-11: Figuração de ostinato na <i>Danses des adolescentes</i> , de Stravinsky. (SALLES, 2009, p. 116) | 54 |
| Figura 2.3-12: Ziguezague no Martelo das Bachianas nº 5. (SALLES, 2009, p. 116). | 54 |
| Figura 2.3-13: Bachianas Brasileiras N. 1 Fuga (Conversa), cc. 82-83..... | 55 |
| Figura 2.3-14: Bachianas Brasileiras N. 1 Fuga (Conversa), cc. 82-89..... | 55 |
| Figura 2.3-15: Bachianas Brasileiras N. 1 Prelúdio (Modinha), cc. 39-47..... | 56 |

| | |
|---|----|
| Figura 2.3-16: Bachianas Brasileiras N.1 – Introdução (Embolada) – comparação entre as figurações ziguezague da seção A (cc. 16-2) e seção de transição para a recapitulação (cc. 257-262)..... | 56 |
| Figura 3.1-1: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) - Introdução, cc. 1-6. | 57 |
| Figura 3.1-2: O acorde de C [°] 7, seus equivalentes dominantes e suas respectivas resoluções..... | 57 |
| Figura 3.1-3: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – transposições cromáticas na condução de vozes da introdução, cc. 1-6..... | 58 |
| Figura 3.1-4: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Introdução – acordes simétricos e assimétricos | 59 |
| Figura 3.1-5: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Tema principal, cc. 7-15..... | 59 |
| Figura 3.1-6: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Resposta ao tema principal, cc. 16-22. | 60 |
| Figura 3.1-7: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Figuração <i>ziguezague</i> , cc. 16-22. | 60 |
| Figura 3.1-8: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção A - plano médio, cc. 7-21. | 61 |
| Figura 3.1-9: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção A - reexposição do tema principal, cc. 23 – 34..... | 61 |
| Figura 3.1-10: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção A – figuração ziguezague da reexposição..... | 62 |
| Figura 3.1-11: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção A – gráfico schenkeriano. | 62 |
| Figura 3.1-12: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – 1^a apresentação do tema e sua conclusão..... | 63 |
| Figura 3.1-13: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – 2^a apresentação do tema e sua conclusão..... | 63 |
| Figura 3.1-14: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – 3^a apresentação do tema e sua conclusão..... | 64 |
| Figura 3.1-15: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – Extensão da 3^a | |

| | |
|---|----|
| apresentação , primeiro segmento, cc. 86-88. | 64 |
| Figura 3.1-16: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – Extensão da 3ª apresentação , segundo segmento, cc. 89-95..... | 65 |
| Figura 3.1-17: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – Extensão da 3ª apresentação , segundo segmento, conjunto simétrico e a assimetria do último acorde, cc. 89-95. . | 65 |
| Figura 3.1-18: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – 4ª apresentação do tema e sua conclusão..... | 66 |
| Figura 3.1-19: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Organização harmônica da seção B, cc. 47-105..... | 67 |
| Figura 3.1-20: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção C – 1ª parte, cc.105-114. | 68 |
| Figura 3.1-21: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção C – tema expandido, cc. 15-118. | 68 |
| Figura 3.1-22: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção C – 2ª parte, cc. 123-137. | 69 |
| Figura 3.1-23: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Transformações harmônicas, cc. 123-137. | 70 |
| Figura 3.1-24: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção C – 2ª parte, cc. 138-147. | 70 |
| Figura 3.1-25: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Conclusão da seção C, cc. 148-158..... | 71 |
| Figura 3.1-26: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Frase simétrico entre os compassos 148 e 158. Confronto entre o eixo de simetria do conjunto de notas e a distribuição simétrica das notas na frase..... | 72 |
| Figura 3.1-27: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – resumo das seções B e C. | 73 |
| Figura 3.1-28: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção D – 1º tema, cc. 159-164. | 73 |
| Figura 3.1-29: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção D – 2º tema, cc. 175-180. | |

| | |
|---|----|
| | 74 |
| Figura 3.1-30: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – 1ª conclusão da seção D, cc. 197-208. | 74 |
| Figura 3.1-31: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – 2ª conclusão da seção D, primeira parte, cc. 241-248. | 75 |
| Figura 3.1-32: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – conjuntos simétricos e assimétricos, cc. 241-248. | 76 |
| Figura 3.1-33: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – primeiro movimento cadencial da seção D, cc. 205-208. | 76 |
| Figura 3.1-34: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – movimento cadencial final da seção D, cc 241-248. | 77 |
| Figura 3.1-35: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – gráfico schenkeriano do plano médio da seção D | 77 |
| Figura 3.1-36: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – 1º tema da seção de transição, segunda parte, cc. 249-256. | 78 |
| Figura 3.1-37: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – 1º tema da seção de transição, simetria do conjunto de notas, cc. 249-256. | 79 |
| Figura 3.1-38: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – 2º segmento da seção de transição, cc. 257-265. | 79 |
| Figura 3.1-39: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – comparação das figurações zigzague das seções A e de transição. | 80 |
| Figura 3.1-40: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – gráfico schenkeriano do plano médio das seções de transição e conclusão. | 80 |
| Figura 3.1-41: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – gráfico schenkeriano do plano médio do movimento. | 81 |
| Figura 3.1-42: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – organização simétrica dos centros tonais da peça. | 81 |
| Figura 3.2-1: Coco Eu vou; você não vai, extraído de “Ensaio sobre a música brasileira” (ANDRADE, | |

| | |
|--|-----|
| 1980, p. 119). | 84 |
| Figura 3.2-2: Coco Êh tum, extraído de “Ensaio sobre a música brasileira” (ANDRADE, 1980, p. 125). | 84 |
| Figura 3.3-1: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Comparação entre a abertura do primeiro movimento cc. 1-6, com a figura rítmica típica do pandeiro na embolada. | 91 |
| Figura 3.3-2: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada)– Seção A - Tema principal formado por 7 notas, fazendo uma referência à redondilha Maior. | 91 |
| Figura 3.3-3: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) – Seção A - Escansão do tema principal revelando uma redondilha menor. | 92 |
| Figura 3.3-4: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção A - Resposta ao tema principal (Refrão) – cc. 16-21 | 92 |
| Figura 3.3-5: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção A, cc. 23 - 38. | 93 |
| Figura 3.3-6: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção A - conclusão - cc. 39 - 46. | 94 |
| Figura 3.3-7: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção B - cc. 47-52 | 95 |
| Figura 3.3-8: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C – primeiro tema, cc. 105-09. | 96 |
| Figura 3.3-9: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C – expansão do primeiro tema, cc. 115-118. | 97 |
| Figura 3.3-10: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C - cc. 110-114. | 98 |
| Figura 3.3-11: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C - Segundo tema - cc. 125-137. | 98 |
| Figura 3.3-12: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C - Terceiro tema - cc. 138-146. | 98 |
| Figura 3.3-13: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C – Transição - cc. 146-158. | 99 |
| Figura 3.3-14: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção D - Primeiro tema - cc. 159-162. | 100 |

| | |
|--|-----|
| Figura 3.3-15: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção D - Segundo tema - cc. 175-186. | 100 |
| Figura 3.3-16: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção D - Refrão do segundo tema - cc. 197-208. | 101 |
| Figura 3.3-17: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção E – Estrofe cc. 249-256 | 102 |
| Figura 3.3-18: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção E - cc. 257-274..... | 102 |
| Figura 4.1-1: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Redução, cc. 1-5..... | 105 |
| Figura 4.1-2: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Gráfico transformacional - cc. 1-2 | 106 |
| Figura 4.1-3: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Plano médio - cc. 1-5 | 106 |
| Figura 4.1-4: Bachianas Brasileiras n.1 – Prelúdio (Modinha) – Plano de fundo - cc. 1-5 | 107 |
| Figura 4.1-5: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Gráfico transformacional cc. 2-5. | 108 |
| Figura 4.1-6: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 11-14..... | 108 |
| Figura 4.1-7: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Tema principal, cc. 14-20..... | 109 |
| Figura 4.1-8: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Motivo do tema principal - cc. 14-5 | 110 |
| Figura 4.1-9: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Plano médio, cc. 14-20..... | 110 |
| Figura 4.1-10: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Plano de fundo, cc. 14-20. | 111 |
| Figura 4.1-11: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Figuração ziguezague, cc. 14-20. | 111 |
| Figura 4.1-12: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Gráfico transformacional – condução de vozes, cc. 14-20..... | 112 |
| Figura 4.1-13: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha)– Inversões diatônicas mapeadas pelas tônicas dos acordes, cc. 14-20..... | 112 |
| Figura 4.1-14: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 21-25..... | 112 |

| | |
|---|-----|
| Figura 4.1-15: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 25-38..... | 113 |
| Figura 4.1-16: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Gráfico schenkeriano A, cc. 25-38. | 114 |
| Figura 4.1-17: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Gráfico schenkeriano B, cc. 25-38. | 114 |
| Figura 4.1-18: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Funções dominantes dos acordes diminutos, cc. 25-38..... | 115 |
| Figura 4.1-19: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Substituição dos acordes diminutos pelos seus respectivos dominantes, cc. 25-38. | 115 |
| Figura 4.1-20: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Comparação entre os planos de fundo da progressão original e a progressão com os acordes dominantes funcionalmente equivalentes aos acordes diminutos, cc. 25-38. | 116 |
| Figura 4.1-21: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 39-55..... | 116 |
| Figura 4.1-22: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - comparação entre os motivos da seção A (c. 14-5) e seção A' (c. 39)..... | 117 |
| Figura 4.1-23: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Plano médio, cc. 39-56..... | 117 |
| Figura 4.1-24: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Plano de fundo, cc. 39-55 | 118 |
| Figura 4.1-25: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 47-55..... | 118 |
| Figura 4.1-26: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 47-55 – Espelhamento..... | 119 |
| Figura 4.1-27– Inversão diatônica com mapeamento entre as notas Eb – F..... | 119 |
| Figura 4.1-28: Bachianas Brasileiras n. 1 Prelúdio (Modinha): mapa morfológico proporcional ao número de compassos. | 120 |
| Figura 4.1-29: Bachianas Brasileiras n. 1 Prelúdio (Modinha): mapa morfológico proporcional ao tempo de duração. | 120 |
| Figura 4.1-30: Bachianas Brasileiras n. 1 Prelúdio (Modinha): mapa morfológico..... | 121 |
| Figura 4.2-1: Árvore genealógica do gênero Modinha..... | 125 |
| Figura 4.3-1: Comparação entre a melodia do tema principal da Bachianas Brasileiras N.1 Prelúdio | |

| | |
|---|-----|
| (Modinha) e temas representantes dos séculos XVIII, XIX e XX..... | 134 |
| Figura 5.1-1: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Exposição - cc. 1-20..... | 138 |
| Figura 5.1-2: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Sujeitos da 1ª exposição, cc. 1-19..... | 139 |
| Figura 5.1-3: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Transformações do pelo sujeito na 1ª exposição. cc. 1-19..... | 140 |
| Figura 5.1-4: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Transição entre a 3ª e 4ª entradas da 1ª exposição..... | 141 |
| Figura 5.1-5: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Transição entre a exposição e a entrada intermediária, cc.16-20 | 142 |
| Figura 5.1-6: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Entrada intermediária, cc. 16-23..... | 143 |
| Figura 5.1-7: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Figura rítmica predominante no desenvolvimento do movimento. | 143 |
| Figura 5.1-8: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Segunda exposição, cc. 24-33..... | 144 |
| Figura 5.1-9: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Redução – 1º episódio cc.34-38. | 145 |
| Figura 5.1-10: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 1º episódio: fragmentos do sujeito.... | 146 |
| Figura 5.1-11: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Comparação entre as frases estritamente simétricas e frases com contornos balanceados do 1º episódio, cc.34-38 | 147 |
| Figura 5.1-12: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 1º Stretto - cc.38-43..... | 148 |
| Figura 5.1-13: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º Stretto - cc.44-47..... | 149 |
| Figura 5.1-14: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio - cc.47-58..... | 150 |
| Figura 5.1-15: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio - camadas estruturais. cc.47-58..... | 151 |
| Figura 5.1-16: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio – plano de fundo. cc.47-58. | 152 |
| Figura 5.1-17: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio – simetria translacional, cc. 47-49. | 153 |
| Figura 5.1-18: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio – frase simétrica, cc. 50-54 | |

| | |
|---|-----|
| | 153 |
| Figura 5.1-19: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio – assimetria X simetria entre os acordes..... | 154 |
| Figura 5.1-20: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa) – prolongamento do acorde V7: G7/Db entre os segmentos 1º <i>stretto</i> , 2º <i>stretto</i> e 2º episódio..... | 155 |
| Figura 5.1-21: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2ª entrada intermediária: contrassujeito, cc. 59-64..... | 156 |
| Figura 5.1-22: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Redução – 2º sujeito, cc. 65-68..... | 157 |
| Figura 5.1-23: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Redução -cc. 69-73..... | 158 |
| Figura 5.1-24: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Conjuntos de notas simétricos, cc. 69-73. | 159 |
| Figura 5.1-25: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Ponto culminante – desenho balanceado, cc. 72-73..... | 159 |
| Figura 5.1-26: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Redução - Sujeito expandido, cc. 73-83. | 160 |
| Figura 5.1-27: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Redução – Conclusão. cc. 84-91..... | 162 |
| Figura 5.1-28: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Gráfico transformacional do segmento do conclusivo. | 163 |
| Figura 5.1-29: Bachianas Brasileiras N.1 – Fuga (conversa) – organização simétrica dos centros tonais da peça..... | 164 |
| Figura 5.2-1: Células rítmicas básicas para construções melódicas no choro. | 168 |
| Figura 5.3-1: Bachianas Brasileiras N. 1 Fuga (Conversa) - Centros tonais. | 169 |

Lista de Tabelas

| | |
|--|-----|
| Tabela 2.1-1: Resultados das transformações ResC, Step e suas inversões..... | 25 |
| Tabela 3.2-1: Características do gênero Embolada. | 85 |
| Tabela 3.3-1: Estrutura morfológica da seção A. | 94 |
| Tabela 3.3-2: Estrutura morfológica da seção B. | 96 |
| Tabela 3.3-3: Estrutura morfológica da seção C. | 99 |
| Tabela 3.3-4: Estrutura morfológica da seção D. | 101 |
| Tabela 3.3-5: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) – Mapa morfológico. | 103 |
| Tabela 4.2-1: As Modinhas do Brasil. LIMA (2001) – Final do séc. XVIII: Instrumentação | 126 |
| Tabela 4.2-2: As Modinhas do Brasil. LIMA (2001) – Final do séc. XVIII: Estrutura Morfológica | 126 |
| Tabela 4.2-3 - As Modinhas do Brasil. LIMA (2001) – Final do séc. XVIII: Estrutura Melódica | 127 |
| Tabela 4.2-4 - As Modinhas do Brasil. LIMA (2001) – Final do séc. XVIII: Estrutura Harmônica | 127 |
| Tabela 4.2-5: As Modinhas do Brasil. LIMA (2001) – Final do séc. XVIII: Estrutura Rítmica .. | 128 |
| Tabela 4.2-6: Modinhas do Brasil. Séc. XIX: Instrumentação | 128 |
| Tabela 4.2-7: Modinhas do Brasil. Séc. XIX: Estrutura Morfológica | 128 |
| Tabela 4.2-8: Modinhas do Brasil. Séc. XIX: Estrutura Melódica | 129 |
| Tabela 4.2-9: Modinhas do Brasil. Séc. XIX: Estrutura Rítmica..... | 129 |
| Tabela 4.2-10: Modinhas do Brasil. Séc. XIX: Estrutura Harmônica | 129 |
| Tabela 4.2-11: Modinhas do Brasil. Séc. XX: Relação de obras analisadas - Catulo da Paixão Cearense | 130 |
| Tabela 4.2-12: Modinhas de Catulo da Paixão Cearense - Séc. XX: Estrutura Morfológica | 130 |
| Tabela 4.2-13: Modinhas de Catulo da Paixão Cearense - Séc. XX: Estrutura Melódica | 131 |
| Tabela 4.2-14: Modinhas de Catulo da Paixão Cearense - Séc. XX: Estrutura Rítmica..... | 131 |

| | |
|---|-----|
| Tabela 4.2-15: Modinhas de Catulo da Paixão Cearense - Séc. XX: Estrutura Harmônica | 131 |
| Tabela 4.3-1: Comparação estrutural entre as modinhas dos séculos XVIII, XIX e XX e a Bachianas Brasileiras N. 1 Prelúdio (Modinha) | 135 |
| Tabela 5.1-1: Bachianas Brasileiras N.1 Fuga (Conversa) - Mapa Morfológico..... | 165 |
| Tabela 5.3-1: Comparação entre as características do gênero Choro e a Bachianas Brasileiras N.1 Fuga (Conversa)..... | 170 |

Sumário.

| | | |
|-------|---|-----|
| 1 | Introdução | 12 |
| 2 | Fundamentação teórica. | 17 |
| 2.1 | Teoria transformacional – Steve Rings..... | 17 |
| 2.1.1 | GIS (Generalized Interval System) | 19 |
| 2.1.2 | Tonal GIS - Tonal Qualia | 22 |
| 2.1.3 | Transformações e Operações..... | 24 |
| 2.1.4 | Transposições e inversões | 26 |
| 2.1.5 | Redes orientadas e operações neorriemannianas. | 29 |
| 2.2 | Processos de hibridação cultural..... | 37 |
| 2.2.1 | Processo de hibridação cultural nas Bachianas Brasileiras | 41 |
| 2.3 | Processos composicionais de Villa-Lobos..... | 48 |
| 2.3.1 | O papel da simetria em Villa-Lobos..... | 48 |
| 2.3.2 | A figuração ziguezague. | 54 |
| 3 | Bachianas Brasileiras nº 1 – Introdução (Embolada) Animato..... | 57 |
| 3.1 | Análise | 57 |
| 3.2 | O gênero embolada. | 82 |
| 3.2.1 | Análise estrutural de poemas. | 86 |
| 3.3 | A apropriação do gênero Embolada por Villa-Lobos. | 91 |
| 4 | Bachianas Brasileiras nº 1 – Prelúdio (Modinha) Andante..... | 105 |
| 4.1 | Análise | 105 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 4.2 | O gênero Modinha..... | 122 |
| 4.2.1 | Modinhas Brasileira no séc. XVIII: Análise | 126 |
| 4.2.2 | Modinhas Brasileira no século XIX: Análise..... | 128 |
| 4.2.3 | Modinhas Brasileiras do Século XX: Análise..... | 130 |
| 4.2.4 | A evolução estrutural da modinha..... | 132 |
| 4.3 | A apropriação cultural do gênero Modinha..... | 133 |
| 5 | Bachianas Brasileiras nº 1 – Fuga (Conversa)..... | 136 |
| 5.1 | Análise..... | 136 |
| 5.2 | A estrutura do choro..... | 166 |
| 5.3 | A apropriação cultural do gênero choro..... | 168 |
| 6 | Conclusão..... | 171 |
| 7 | Bibliografia | 176 |
| 8 | Anexos | 181 |

1 Introdução

Na extensa obra de Heitor Villa-Lobos destacam-se dois importantes conjuntos de composições: os ciclos dos *Choros* e o das *Bachianas Brasileiras*, uma série de nove suítes compostas entre 1930 e 1945, inaugurando uma nova fase do compositor. Entretanto, se na década anterior o ciclo dos *Choros* e as obras de caráter mais experimental renderam a Villa-Lobos reconhecimento, a série das *Bachianas*, durante muito tempo, foi considerada menos “feliz” ou ambiciosa, por ter marcado um retorno à tradição tonal do Romantismo.

Villa-Lobos buscava adaptar material mais tradicional, tanto do ponto de vista micro estrutural (alturas, tonalidades, formações triádicas), quanto macroestrutural (formas, fuga, suíte), à sua poética desenvolvida nos anos 20. No entanto, essa série de *Bachianas* lhe custou o rótulo de “fértil melodista” e praticamente sepultou o interesse especulativo por suas criações. (SALLES, 2009, p. 246).

De fato, durante mais de meio século após a sua estreia, pouco especulou-se sobre a série das *Bachianas Brasileiras*, sendo que os autores que se dedicaram a essa tarefa, apesar de extremamente importantes, tinham uma postura mais biográfica e descritiva, em geral reproduzindo ideias e falas do próprio compositor, sem se aprofundar nas estruturas de suas obras, assim como em MARIZ (1947), NÓBREGA (1971) e PALMA e CHAVES JR. (1971). A partir do início do séc. XXI essa tendência começou a mudar com uma crescente e mais sofisticada produção acadêmica, tais como GERLING (2000), DUDEQUE (2008), LAGO (2012), MANFRINATO (2013), PIEDADE (2015) entre outros, provavelmente impulsionados pelo aumento do interesse pela obra de Villa-Lobos com um todo.

Se por um lado o pesquisador Adhemar Nóbrega se utiliza da mesma imagem de Villa-Lobos propagada por Mariz (1947), assumindo a precocidade e a predestinação do compositor em realizar a fusão entre o populário brasileiro e a obra universal de Bach, por outro destaca a postura instintiva do compositor e a maneira fantasiosa de explicar a sua própria obra: “... em Villa-Lobos, as teorizações vinham sempre depois dos achados e às vezes tão engenhosas que não convenciam aos que o conheciam de perto.” (NÓBREGA, 1971, p. 12). No entanto, para o autor era secundária a maneira exótica como Villa-Lobos explicava o parentesco entre a música de Bach e o folclore brasileiro.

Pode-se aceitar ou não a hipótese imaginosa segundo a qual a música do grande mestre barroco passaria, mediante um processo telúrico, a transportar-se em sedimento folclórico universal, isto é acessório. O que importa é que realmente o parentesco existe e dele nasceram as *Bachianas Brasileiras*. (NÓBREGA, 1971, pp. 12-3)

Para corroborar tal parentesco, Nóbrega expõe alguns exemplos de semelhanças entre a música de Bach e algumas melodias das *Bachianas Brasileiras*, além de alguns gêneros musicais brasileiros, destacando que não se encontra nenhum tema de Bach em todos os movimentos das *Bachianas Brasileiras* e apenas nas *Bachianas Brasileiras n. 4* são encontrados dois temas brasileiros: “Ó mana deix'eu ir”, inserido na Ária (Cantiga) e “Vamos Maruca” na Dança (Miudinho), o que de certa maneira, antecipa o conceito de hibridação no qual, culturas híbridas são assim denominadas por não haver a sobreposição de uma cultura sobre a outra.

Entretanto, provavelmente o autor se refere às citações literais de temas de J. S. Bach, uma vez que Ana Carolina Manfrinato (2013), explora as definições e formas de utilização de citações, demonstrando a grande similaridade entre os temas da *Bachianas Brasileiras n. IV - Prelúdio (Introdução)* e o tema real da Oferenda Musical de Bach.¹ Essa postura precipitada de Nóbrega se deveu em grande parte à “falta de interesse especulativo” de outros autores pela obra de Villa-Lobos, citada por Salles, resultando na falta de um corpus analítico adequado.

Ao comentar as aproximações que Adhemar Nóbrega faz entre a música de Bach e os gêneros da música brasileira, Norton Dudeque afirma que tais comparações não parecem ir ao encontro da real intenção do compositor.

a de realizar uma releitura das características da música de Bach de acordo com as suas próprias convicções composicionais, ou adaptando a terminologia de Dahlhaus, a de realizar um ato de *restauração* de uma tradição pertencente, segundo Villa-Lobos, a toda a humanidade... a *restauração* pretendida por Villa-Lobos é herdada da música romântica brasileira: uma tradição de composições que fazem alusões à música do passado, em especial à música barroca (DUDEQUE, 2008, p. 137).

Enos da Costa Palma e Edgard de Brito Chaves Júnior (1971) fazem um breve, porém elucidativo relato sobre a produção villalobiana entre 1930 e 1945. Dividindo em três períodos a fase da produção das *Bachianas Brasileiras*, identificam outros trabalhos concomitantes, também baseados na obra do compositor alemão, tais como transcrições e arranjos de obras de J. S. Bach e composições de Prelúdios e Fugas. Com relação aos gêneros brasileiros utilizados por Villa-Lobos nas composições das *Bachianas Brasileiras* (Modinha, Ponteio, Miudinho etc.), os autores se limitaram apenas à breves análises descritivas, sem muito aprofundamento, apenas indicando tonalidades, fórmulas de compassos, andamentos e a algumas análises descritivas.

¹ MANFRINATO, 2013, p. 53-4.

Sobre este mesmo período, o musicólogo Manuel Correa do Lago analisa o trabalho de Villa-Lobos, demonstrando uma particularidade do processo de gestação desta série: a reutilização de material temático de outras obras mais antigas do próprio compositor. Correa do Lago abre assim, uma interessante possibilidade investigatória sobre a série das *Bachianas Brasileiras*, pois se Villa-Lobos se valeu de reutilizações e transcrições de materiais antigos, talvez a série, em boa parte, também seria resultado de processos compositivos recorrentes.

De fato, entre a composição do *Momoprecoce* (1929) e de *Magdalena* (1947), Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que apresentam, como peculiaridade, o fato de sua construção estar baseada na reutilização e transcrição de composições mais antigas (LAGO, 2012, p. 20).

Com o crescente interesse sobre a obra de Villa-Lobos, outros enfoques começaram a ganhar corpo como por exemplo, no trabalho de Fredi Vieira Gerling, cuja análise das *Bachianas Brasileiras n. 9* tem foco na performance orquestral (GERLING 2000); Ana Carolina Manfrinato propondo um foco sobre a intertextualidade das *Bachianas Brasileiras n. 4* (MANFRINATO 2013); Acácio Tadeu Camargo Piedade explora a teoria das tópicas como ferramenta analítica aplicada às *Bachianas Brasileiras n. 2*, focando em três perspectivas: a retórica, com os conceitos de tópicas e de retoricidade, a intertextualidade e a teoria da narratividade (PIEADADE 2015); Damasceno analisa a articulação da produção musical de Villa-Lobos, entre o período de 1930 e 1945 e a influência política e cultural do Estado (DAMASCENO 2014), entre outros.

Dessa forma, principalmente a partir do início do séc. XXI, a série das *Bachianas Brasileiras*, que antes considerada de menor porte, apresenta gradativamente um maior destaque com relação aos debates acadêmicos.

Assim, este trabalho pretende acrescentar mais uma perspectiva a esse conjunto de obras analíticas sobre as *Bachianas Brasileiras*, aliando a análise baseada em *gráficos transformacionais*, conforme RINGS (2011), à reflexão sobre *processos de hibridação cultural*, afim de compreender os possíveis caminhos que levaram Villa-Lobos a compor essa série.

Como a série das *Bachianas Brasileiras* foi considerada por muitos autores como um retorno de Villa-Lobos à tradição tonal do Romantismo, classificado como neoclassicismo, a opção pela teoria transformacional se torna adequada para explorar o objeto de estudo, principalmente quando aplicada sob a perspectiva de Steven Rings (2011), na qual o autor propõe conectar a teoria neorriemanniana às ideias tradicionais sobre o tonalismo, buscando iluminar seus aspectos fenomenológicos, adotando uma postura prismática com múltiplas perspectivas: uma analítica/local

(*transformacional*) e outra estrutural/sintética, harmônica e contrapontística (*schenkeriana*), porém sem integrá-las como num *grand über-method* (RINGS, 2011, p. 38).

Outro fator interessante da teoria transformacional reside no fato da sua origem em conceitos neorriemannianos, desenvolvidos pela necessidade de se obter respostas aos problemas analíticos colocados pela música cromática triádica, porém não totalmente coerente aos preceitos do tonalismo (COHN, 1998, p. 167-8), o que abrirá o leque de possibilidades analíticas para este trabalho.

Os resultados analíticos propostos por Rings são expostos em forma de *gráficos* ou *redes transformacionais*, que buscam destacar relações musicais facilitando suas visualizações e conseqüentemente, suas interpretações, auxiliando o leitor a *recriá-las* de forma ativa e não apenas absorver seus conteúdos passivamente, permitindo uma relação dinâmica entre os atores musicais (intérpretes, compositores, analistas, ouvintes etc.) e uma obra musical. O capítulo 2.1 trará uma visão mais detalhada sobre a proposta de Rings, expondo seus conceitos e ferramentas principais.

Por outro lado, a série das *Bachianas Brasileiras* é, em boa parte, fruto de *processos de hibridação cultural*, pois Villa-Lobos buscou reconverter características estilísticas da obra de Bach, adicionando elementos e imagens da cultura brasileira, uma vez que em geral, cada movimento das *Bachianas Brasileiras* possui dois nomes, um de caráter tradicional da música europeia e outro ligado à música ou ao folclore brasileiro, como por exemplo: *Bachianas Brasileiras N. 1*: 1º Introdução (Embolada) Animato, 2º Prelúdio (Modinha) Andante e 3º Fuga (Conversa).

Apesar do fato de Villa-Lobos demonstrar uma clara intenção em fundir gêneros da música brasileira com a obra de Bach ao nomear os movimentos da série dessa maneira, para não se restringir apenas a declarada intenção do compositor, será de fundamental importância compreender o conceito de *processos de hibridação* e como os mesmos ocorrem quando aplicado às relações culturais.

Para isso, o capítulo 2.2 se dedicará a explorar desenvolvimento desse conceito, partindo de uma visão geral, tendo como pilares teóricos CANCLINI (2008), YOUNG (1995 [2005]) e SAID (1995 [2007]), até chegar ao caso específico de Villa-Lobos, a fim de interpretar os possíveis motivos que levaram o compositor brasileiro a escolher J. S. Bach como modelo a ser seguido. Entretanto, também será necessário compreender estruturalmente como este *processo de hibridação* ocorreu, analisando as principais características dos gêneros musicais envolvidos nesse processo, para verificar como estas foram representadas no resultado híbrido final.

Por fim, decorrente da reflexão sobre este *processo de hibridação cultural* das *Bachianas Brasileiras*, veio à tona a questão sobre o papel da linguagem composicional de Villa-Lobos neste processo, pois a mesma já estava em grande parte estabelecida, uma vez que o compositor estava em sua fase madura. Ao longo das análises do objeto de estudo, percebeu-se uma evidente a recorrência de alguns dos *processos composicionais* de Villa-Lobos (SALLES, 2009) e os mesmos serão descritos ao longo do capítulo 2.3 e demonstrados nos capítulos analíticos subsequentes.

2 Fundamentação teórica.

2.1 Teoria transformacional – Steve Rings

Para se compreender a teoria transformacional nos moldes aqui propostos, a mesma será contextualizada brevemente, partindo da dificuldade inicial de se classificar o caráter de certas obras em tonais, não tonais, atonais, entre outras definições recorrentes. Como o objetivo de Steven Rings é utilizar esta teoria para ilustrar aspectos *estésicos* do tonalismo, a sua definição (e do seu oposto) é uma de suas questões centrais.

Uma vez que ligada ao um conjunto de fatores auditivos e culturais tão arraigados na música ocidental, definir de forma consistente a ideia de tonalismo pode ser uma tarefa ingrata, resultando em uma profusão de definições ou ainda, adquirindo conotações ou interesses ideológicos (RINGS, 2011, p.2).

Segundo Thomson (1999), Rings expõe que, além da centralidade em torno da tônica, condição *sine qua non* para o tonalismo, o vocabulário harmônico focado em sonoridades triádicas, melodias baseadas em escalas diatônicas, relações específicas entre dissonância e consonância, cadências como retórica fundamental, coordenação entre contraponto, harmonia e métrica, entre outras características, são importantes categorias para se aprimorar o sentido de tonalismo (IDEM, p. 3).

Por outro lado, segundo Cohn (1998), ocorre um problema quanto à classificação das características musicais de muitas das obras a partir da segunda metade do séc. XIX, as quais não seguem à risca os preceitos tonais, cujas definições “tonalidade cromática”, “cromatismo triádico”, “atonalidade triádica”, “atonalidade”, não seriam exatas, por um motivo ou por outro, sendo que o autor prefere o termo “pós-tonalidade triádica”.²

Desta forma, a teoria neorriemanniana recupera vários conceitos de teóricos do século XIX, explorados geralmente de forma isolada uns dos outros, entre eles: transformações triádicas, maximização de tons comuns, condução de vozes parcimoniosa, espelhamento ou inversão “dual”, equivalência enarmônica e a tabela de relações tonais (*tonnetz*). Cada um destes conceitos foi

² ROTHSTEIN, 1989, p. 280 apud COHN 1998, p. 168.

utilizado pelos teóricos do século XIX e, com raras exceções, governados por algumas combinações das ideias de tonalidade diatônica, funções harmônica e dualismo. Assim, a teoria neorriemanniana integra os conceitos de centralidade tonal e dualismo, vinculando-os à estrutura estabelecida para os estudos do repertório atonal (COHN, 1998, p.169).

Inspirado na teoria neorriemanniana, David Lewin elaborou o seu trabalho “*A Formal Theory of Generalized Tonal Functions*” (LEWIN, 1982), com uma abordagem *transformacional* sobre relações triádicas, propondo duas classes de transformações que, embora definidas para trabalhar com “sistemas riemannianos”, atuam também sobre tríades consonantes. Posteriormente Lewin redefine estas transformações introduzidas em 1982, em seu estudo “*Generalized Musical Interval and Transformations*”, (LEWIN, 1987), doravante designado **GMIT**.

Dentre outros autores seminais da teoria transformacional estão Bryan Hyer com seus trabalhos “*Tonal Intuitions in Tristan und Isolde*” (HYER, 1989) e “*Reimag(in)ing Riemann*” (HYER, 1995), além de Richard Cohn com “*Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems and Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions*” (COHN, 1996) e “*Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords and their Tonnetz Representations*” (COHN, 1997).

Assim, a teoria transformacional é um ramo da teoria musical que procura modelar diversas relações musicais e seus aspectos dinâmicos, explorando formas como os atores musicais podem *perceber e reconstruir* relações de uma variedade de entidades e não só através das notas/alturas (*itches*). Esta modelagem se dá através de duas perspectivas: uma *intervalar*, medindo as relações entre dois objetos musicais de forma isolada e observados passivamente, através do *Generalized Interval Systems (GISes)*; e outra *transformacional*, buscando *recriar* ativamente um determinado relacionamento musical, num gesto imaginativo, através da audição, sendo analisada e descrita através de gráficos e redes transformacionais.³

³ Alguns teóricos recentes têm procurado minimizar a diferença sutil entre as duas perspectivas. Esta distinção foi de central importância para Lewin, formando parte de uma crítica geral à visão Cartesiana das experiências musicais (Hook, 2007b, 172-77 apud RINGS, 2011, p. 10).

2.1.1 GIS (Generalized Interval System)

GIS é um sistema que possui uma estrutura essencialmente matemática, baseada em conceitos básicos de álgebra abstrata, tais como grupos e semigrupos. Sua estrutura é exatamente igual a uma função matemática: ⁴ $\text{int}(\mathbf{s}, \mathbf{t}) = \mathbf{i}$, onde:

$\text{int} \rightarrow$ Função; $(\mathbf{s}, \mathbf{t}) \rightarrow$ membros de um grupo; $\mathbf{i} \rightarrow$ membro de um grupo

Devemos interpretar esta função assim: o intervalo de (\mathbf{s}) para (\mathbf{t}) é igual a (\mathbf{i}) .

Os elementos (\mathbf{s}, \mathbf{t}) são membros de um grupo matemático que, para a proposta da teoria transformacional aqui exposta, devem ser entendidos como um grupo de elementos musicais, finito ou infinito, porém distintos, ou seja, nenhum de seus membros podem ser repetidos dentro do grupo.⁵ Lewin chama o grupo que contém os elementos (\mathbf{s}, \mathbf{t}) de “espaço da GIS”, rotulando-o de \mathbf{S} .

Para Lewin, este espaço \mathbf{S} pode conter notas ou classes de alturas, acordes, pontos de referência na música, figurações contrapontísticas, espectros timbrais ou um conjunto de qualquer outro elemento musical, dando o sentido de geral (*generalized*).

Os elementos (\mathbf{s}, \mathbf{t}) também formam um par ordenado único dentro do espaço \mathbf{S} . Assim, a função **GIS int**, mede intervalos direcionados, ou seja, $\text{int}(\mathbf{s}, \mathbf{t})$ é diferente de $\text{int}(\mathbf{t}, \mathbf{s})$. Por exemplo, se definirmos que o resultado da função **int** será em graus diatônicos entre duas notas:

$$\text{int}(\mathbf{C4}, \mathbf{D4}) = 1 \text{ e } \text{int}(\mathbf{D4}, \mathbf{C4}) = -1.$$

Por sua vez, o elemento \mathbf{i} , resultado da função **int**, também é um membro de um grupo que Lewin chama de **GIS IVLS** (*Interval Vector Label System*). No entanto, **IVLS** é um grupo, que possui um recurso adicional em sua estrutura: uma regra interna que define como dois elementos de um grupo são combinados, afim de se obter outro elemento do mesmo grupo. Lewin chama esta regra de *composição binária*, regra esta que garante uma propriedade importante ao grupo, *closure* ou homogeneidade (RINGS, 2011, p 12).

⁴ RINGS, 2011, p. 11. A teoria transformacional é portanto, uma teoria musical algébrica. Outros autores se dedicaram a uma visão geométrica, porém que partem desta fundamentação algébrica, tais como Callender, Quinn e Tymoczko.

⁵ Ibidem, p. 12. Grupos como elementos repetidos são chamados de *Multisets* que possuem aplicação teórica, porém não serão abordados por Rings.

Grupos possuem outras três propriedades:

1. Elemento de identidade, rotulado com a letra e (do alemão *Einheit*), que determina que a combinação de qualquer elemento de um grupo com e , resulta no próprio elemento;
2. Qualquer grupo que possua esta propriedade, os seus elementos terão os seus inversos. Assim a combinação de qualquer elemento deste grupo com o seu inverso resultará em e ;
3. A combinação dentro do grupo é associativa, ou seja, para quaisquer três elementos do grupo: $x, y, z \rightarrow (x + y) + z = x + (y + z)$;

Para melhor compreensão Rings utiliza como exemplo matemático um grupo infinito S formado por todos os números inteiros: $\{\dots -3, -2, -1, 0, 1, 2, 3 \dots\}$ e implementa o conceito de *adição*, uma *combinação binária* onde a combinação de dois elementos do grupo geram outro elemento do mesmo grupo, demonstrando assim as suas propriedades:

Closure: $\mathbf{int}(-3, -2) = -1$, ou seja, a relação entre dois membros do grupo gera outro membro do mesmo grupo;

Identidade: $\mathbf{int}(1, 1) = 0$, sendo $e = 0$;

Neste grupo todos os elementos possuem o seu inverso, como por exemplo 2 e -2, além de serem passíveis de combinações associativas, tais como: $(1 + 2) + 3 = 6$ e $1 + (2 + 3) = 6$.

Apesar dessas ideias matemáticas básicas soarem muito abstratas, transportando-as para o universo musical, trabalhando com intervalos por exemplo, veremos que estas quatro propriedades (homogeneidade (*closure*), identidade, inversão e combinação associativa) funcionam exatamente da mesma forma, tão abstratas quanto. Vejamos: dentro de um espaço S diatônico, onde a função \mathbf{int} resultará em intervalos também diatônicos, a combinação de quaisquer dois intervalos gerará um outro intervalo do mesmo grupo (*closure*). Qualquer elemento possui identidade consigo mesmo, exemplo: $\mathbf{int}(G3, G3) = 0$,

sendo $e = 0$ e qualquer intervalo possui o seu inverso: $\mathbf{int}(G3, A3) = 1$ e $\mathbf{int}(A3, G3) = -1$.

Finalmente é fácil compreensão que a soma de três intervalos é associativa, pois estes serão inteiros como no exemplo matemático acima. Assim, tomando a escala diatônica como espaço S , esta terá um comportamento igual ao grupo de “inteiros sob adição”.

Grupos possuem uma certa estrutura intrínseca, determinada pelo número de elementos e pelas várias formas que estes elementos se relacionam entre si e com eles mesmos. Grupos isomórficos compartilham da mesma estrutura. Outra característica interessante é que os grupos podem conter no seu interior, certos padrões ou *subgrupos*. Estes grupos ainda podem ser:

- Comutativos, quando dois grupos de elementos são comutáveis entre si:

$$f \cdot g = g \cdot f \text{ (a relação entre os grupos } f \text{ e } g \text{ é igual à } g \text{ e } f\text{);}$$

- Não-comutativos, quando não possuem esta propriedade.⁶

Assim, Rings propõe trabalhar com duas coleções independentes: uma representando o universo **S** de elementos musicais, aqui assumido como a *coleção diatônica* infinita e outra, o grupo **IVLS** de intervalos, sendo que a função mapeadora **int** conectará as duas coleções.

Outro ponto importante nas definições básicas elaboradas por Rings se refere com a forma como as relações musicais são *percebidas*. Lewin utiliza em seus estudos o termo *intuição* para tratar sobre a percepção de intervalos e transformações, determinando duas características:

- condicionada culturalmente e inclusive historicamente;
- podendo ser moldada, expandida ou alterada pela reflexão analítica.

Rings prefere utilizar o termo *apercepção*, onde a percepção é influenciada pela experiência do passado, envolvendo uma reflexão no presente, o que pode alterar ou levar a uma nova experiência musical. Tal fenômeno ocorre em três etapas, implicando na tomada de consciência do mundo exterior:

1. Sensação: associada à captação de estímulos ainda não diferenciados;
2. Percepção: implicando a organização dos estímulos em formas mais ou menos definidas;
3. Apercepção: atribuição de significado ao percebido e compreensão da cena ou situação.⁷

⁶ RINGS, 2011, p. 14. Como por exemplo as um grupo de transposições e inversões da teoria atonal (sic). As operações T_m seguida de I_n , nem sempre serão iguais à I_n seguida de T_m , assim como no grupo de operações neorriemannianas PL é diferente de LP, RL diferente de LR etc.

⁷ WUNDT, 1874 apud AMARAL, M. Percepção ou apercepção delirante? In *Jornal brasileiro de psiquiatria* [online]. 2009, vol.58, n.1, pp.71-72. ISSN 1982-0208. <http://dx.doi.org/10.1590/S0047-20852009000100012> acesso em 05.06.2016.

2.1.2 Tonal GIS - Tonal Qualia

Discutindo a maneira como ocorre a *apercepção* no sistema tonal e sobre a qualidade que as classes de alturas (*pitch class*) assumem dentro deste sistema, Rings passa a elaborar definições essenciais para a sofisticação do seu *GIS Tonal*.

Ao se ouvir uma determinada classe de altura, mais do que apenas um fenômeno físico, uma determinada frequência, o ouvinte *aculturado* com a música ocidental, passa a experimentar uma série de *apercepções* baseadas na sua experiência musical acumulada. Estas *apercepções* dão um significado à classe de altura percebida, que é a característica particular desta, ou a qualidade que ela assume dentro do sistema tonal como por exemplo, Sétima Maior, Tônica etc.. A esta qualidade Rings chama de *Qualia* ou *qualis*.

Qualia ou qualis – são aspectos subjetivos e qualitativos de uma experiência, aqui tratados como a qualidade de um determinado som dentro do universo tonal. No exemplo abaixo (Fig. 2.1-1) a classe de altura **A4** possui *qualis* diferentes conforme os contextos: **X** (sensível) ou **Y** (fundamental), sendo que fora de qualquer contexto, significando apenas **A4**.

Chroma – a “cor” ou sonoridade inerente de um certo sinal acústico que independe de sua oitava, ou seja, uma *pitch class* é um conjunto de alturas que compartilham o mesmo *chroma*.

The figure consists of two musical staves, each with a treble and bass clef, in 4/4 time. The top staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, and finally a dominant seventh chord (G7) marked with 'X' above it. The bottom staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, G7 marked with 'X' above it, and finally a tonic chord (C major) marked with 'Y' above it. This illustrates how the same pitch class (A4) can function as a dominant (X) or a tonic (Y) depending on the surrounding harmonic context.

Figura 2.1-1: Demonstra a classe de altura A assumindo diferentes qualis.

Desta forma, Rings desenvolve um GIS para representar a *apercepção* de uma determinada classe de altura e sua respectiva *qualis* com a seguinte notação: (*scale degree, pitch class*), ou simplesmente (**sd, pc**), definida pelo seu contexto tonal. Assim, Rings determina que um espaço **S** tonal pode ser definido por suas classes de altura e suas respectivas posições na escala, como por exemplos:

S = Dó Maior: $C = ((\hat{1},0), (\hat{2},2), (\hat{3},4), (\hat{4},5), (\hat{5},7), (\hat{6},9), (\hat{7},11))$ ou simplesmente

$C = (0, 2, 4, 5, 7, 9, 11)$ ou ainda (C, D, E, F, G, A, B).

S = Lá menor: $A_m = ((\hat{1},9), (\hat{2},11), (\flat\hat{3},0), (\hat{4},2), (\hat{5},4), (\flat\hat{6},5), (\flat\hat{7},7))$ ou

$A_m = (9, 11, 0, 2, 4, 5, 7)$ ou (A, B, C, D, E, F, G).

Desta forma, o GIS tonal poderia ser definida como (**S, sd, pc**), cuja leitura é: *classe de altura (pc)*, sendo *apercebida* como o grau o *grau de escala (sd)*, dentro de um espaço tonal **S**.

Preocupado com a formalização deste GIS, Rings demonstra passo a passo o seu desenvolvimento que pode ser resumido assim, até chegar a sua formulação final:

$(\mathbf{S}, \mathbf{sd}, \mathbf{pc}) = \mathbf{S} (\mathbf{sd}, \mathbf{pc})$, ou simplesmente (**sd, pc**).

Em alguns casos a informação contida no par (**sd, pc**) já determina o contexto tonal **S**, pois $(\hat{3}, \mathbf{E})$ significa que a classe de altura **E**, soando como terça maior, só pode ocorrer dentro de um contexto tonal (**S**) de Dó maior, assim como $(\flat\hat{3}, \mathbf{E})$, ou seja, a mesma classe de altura **E**, agora soando como terça menor, só poderia pertencer ao contexto tonal (**S**) de C# menor. Contudo ao par $(\hat{5}, \mathbf{G})$ por exemplo, pode pertencer tanto à Dó maior, quanto Dó menor, dependendo neste caso determinar expressamente sobre qual espaço **S** que se trata:

- no modo maior C: $(\hat{5}, \mathbf{G})$;
- no modo menor: c: $(\hat{5}, \mathbf{G})$.

As relações intervalares são classificadas por pares ordenados (*sdint*, *pcint*), onde *sdint* (*scale degree interval*), determina o intervalo entre os graus da escala, além da sua direção que pode ser ascendente (positiva) ou descendente (negativa) e *pcint* (*pitch class interval*), a quantidade de semitons deste intervalo. Quando esta relação se tratar de intervalos diatônicos, o índice *pcint* pode ser omitido.

Assim, intervalo diatônico entre as notas **C** e **F** pode ser rotulado das seguintes maneiras:

$$(\hat{1}, \text{C}) (\hat{4}, \text{F}) \text{ ou } (\hat{1}, 0) (\hat{4}, 5) = (4\text{th}) \text{ ou } (5\text{th}^{-1}).^8$$

Por outro lado o intervalo entre as notas **C** e **F#** pode ser rotulado das seguintes conforme os exemplo abaixo:

$(\hat{1}, \text{C}) (\#\hat{4}, \text{F}\#)$ ou $(\hat{1}, 0) (\#\hat{4}, 6) = (4\text{th}, 6)$ ou $(5\text{th}^{-1}, 6)$, ou seja, uma quarta aumentada ascendente ou uma quinta diminuta descendente, ambos intervalos com uma distância de 6 semitons.

2.1.3 Transformações e Operações

Transformações e Operações em gráficos ou redes transformacionais também são *funções*, porém em vez de apenas mapear pares de elementos em intervalos, atuam diretamente sobre entidades musicais simples, transformando-as em outras.

Para: **S** = escala diatônica de C Maior e definindo as *transformações*:

ResC - chamada “*resolve to C*”, que transporta qualquer elemento de S para o elemento C (Dó), também pertencente ao grupo S, sugerindo um centro gravitacional em C;

Step → move qualquer elemento de S um passo diatônico (Tab. 2.1-1).

⁸ Adotaremos como padrão a utilização de cifras sempre que possível, porém Rings alterna a utilização de cifras e números (da teoria pós tonal) para a rotular as classes de altura, conforme o caso.

Tabela 2.1-1: Resultados das transformações ResC, Step e suas inversões.

| (a) | (b) | (c) | (d) |
|---------------------|---------------------|------------------|------------------|
| ResC | Step | Step-1 | ResC-1? |
| $C \rightarrow C^*$ | $C \rightarrow D$ | $C \leftarrow D$ | $C \leftarrow C$ |
| $D \rightarrow C$ | $D \rightarrow E$ | $D \leftarrow E$ | $D \leftarrow C$ |
| $E \rightarrow C$ | $E \rightarrow F$ | $E \leftarrow F$ | $E \leftarrow C$ |
| $F \rightarrow C$ | $F \rightarrow G$ | $F \leftarrow G$ | $F \leftarrow C$ |
| $G \rightarrow C$ | $G \rightarrow A$ | $G \leftarrow A$ | $G \leftarrow C$ |
| $A \rightarrow C$ | $A \rightarrow B$ | $A \leftarrow B$ | $A \leftarrow C$ |
| $B \rightarrow C$ | $B \rightarrow C^*$ | $B \leftarrow C$ | $B \leftarrow C$ |

Step é um tipo especial de transformação chamada de *operação*, onde cada elemento do grupo aparece apenas uma única vez como resultado. *Operações* possuem os seus reversos, como podemos verificar na tabela acima, as colunas (b) e (c).

A *transformação* não possui esta característica, a sua inversão, pois o resultado de uma hipotética inversão **ResC-1**, transformaria **C** em vários outros elementos de **S** ao mesmo tempo, conforme a direção das setas na coluna (d).

Transformações e operações podem ser combinadas cujo processo é chamado de composição de mapeamentos (*composition of mappings*) como, por exemplo:

$$C \rightarrow \text{Step} \rightarrow D \rightarrow \text{Step} \rightarrow E \quad \text{ou} \quad C \rightarrow \text{Step}^2 \rightarrow E.$$

Segundo Rings, um dos principais aspectos do projeto de Lewin é o processo no qual se dá a transformação conceitual, na transição entre o pensamento intervalar em transformacional, de uma perspectiva *cartesiana* (passiva) em *transformacional* (Ativa). Neste processo, o ato de *medir* da função **int** desaparece sendo substituída pelo *gesto* musical imaginativo, que impele o analista a recriar a experiência musical, auditiva (RINGS 2011, p. 27).

Qualquer operação **GIS** pode ser traduzida em *transformacional*, porém somente algumas *operações transformacionais* podem ser revertidas em **GIS**, para tanto precisamos dos seguintes requisitos:

1. Toda transformação deve ser uma operação. Voltando para a tabela 2-1, nas colunas (a) e (b), podemos verificar que a operação **Step** é do tipo intervalar. Sempre haverá um intervalo que pode ser associado à distância percorrida pela operação **Step**, assim como o seu reverso. Assim, esta operação tem um caráter análogo ao de uma função, portanto análogo a uma operação **GIS**. Para **ResC** é impossível desenvolver uma única interpretação intervalar, conforme a coluna (a), pois o resultado deveria ser o mesmo em todas as suas instâncias: $\mathbf{D} \rightarrow \mathbf{C}$ e $\mathbf{G} \rightarrow \mathbf{C}$;

2. Relação transitiva. Estas *operações* ou *grupo de operações* como um todo, devem agir sobre os elementos do espaço **S** de uma forma particular.

Se a relação **r, s** é igual à relação **s, t**, deve ser igual à relação **r, t**.

2.1.4 Transposições e inversões

Uma vez estabelecidos e incorporados ao GIS tonal os conceitos de grau de escala, tonalidade e medidas intervalares, Rings estabelece algumas espécies de transposições e inversões.

Transposição diatônica:

Quando todos elementos de um grupo são transpostos diatonicamente, pois o índice da transposição *não determina quantos semitons* cada membro do grupo deve ser transposto.⁹

$$\left\{ \begin{array}{l} (\hat{5}, G) \\ (\hat{3}, E) \\ (\hat{1}, C) \end{array} \right\} \xrightarrow{T_{2nd}} \left\{ \begin{array}{l} (\hat{6}, A) \\ (\hat{4}, F) \\ (\hat{2}, D) \end{array} \right\}$$

C: I C: ii

⁹ Optou-se nessa pesquisa por não traduzir o índice que determina o intervalo de transposição. Assim, os índices 2nd, 3rd, 4th, 5th, 6th e 7th, representam as transposições de segunda, terça, quarta, quinta, sexta e sétima, respectivamente.

Transposição cromática:

O índice da transposição determina que todos os membros do grupo devem ser transpostos pela mesma quantidade de semitons, o que pode resultar em transposições diatônicas também.

$$\left\{ \begin{array}{l} (\hat{5}, G) \\ (\hat{3}, E) \\ (\hat{1}, C) \end{array} \right\} \xrightarrow{T_{2nd, 2}} \left\{ \begin{array}{l} (\hat{6}, A) \\ (\#4, F\#) \\ (\hat{2}, D) \end{array} \right\}$$

C: I C: II#

Transposição real:

Diferente da transposição cromática, a transposição real determina que todos os elementos do grupo sejam transpostos pela mesma quantidade de semitons, mantendo os graus de escala (*qualis*) inalterados. O índice (*e*), de identidade, garante que todos graus de escala apercebidos permanecerão os mesmos, mudando apenas as classes de altura associados a eles e conseqüentemente, produzindo uma alteração do centro tonal.

$$\left\{ \begin{array}{l} (\hat{5}, G) \\ (\hat{3}, E) \\ (\hat{1}, C) \end{array} \right\} \xrightarrow{T_{(e, 2)}} \left\{ \begin{array}{l} (\hat{5}, A) \\ (\hat{3}, F\#) \\ (\hat{1}, D) \end{array} \right\}$$

C: I D: I

Pivot Intervals

Não se trata efetivamente de uma transposição de um conjunto de classes de altura, mas uma transposição de tonalidade, onde as classes de altura mudam de *qualis*, mas não de *croma*, ou seja, um mesmo acorde muda de significado tonal de acordo com o contexto (RINGS, 2011, p. 71-6). No exemplo abaixo, o primeiro índice (**4th**) indica que houve uma transposição de quarta no grau de escala apercebido, entretanto o segundo índice (**0**), indica que não houve mudança da classe de altura associada ao grau de escala. Assim, a classe de altura **C**, que no primeiro momento tem o significado tonal de primeiro grau, passa a ser *apercebida* como quarto grau, indicando a modulação para **G** maior.

$$\left\{ \begin{array}{l} \hat{5}, G \\ \hat{3}, E \\ \hat{1}, C \end{array} \right\} \xrightarrow{(4th, 0)} \left\{ \begin{array}{l} \hat{1}, G \\ \hat{6}, E \\ \hat{4}, C \end{array} \right\}$$

C: I G: IV

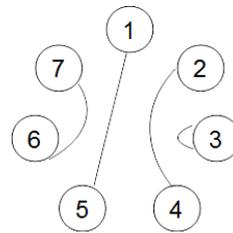
Inversão diatônica: I **pc2**
 pc1

Semelhante à inversão atonal, porém os índices de inversão correspondem aos *graus de escala*. Esta inversão não produz alteração do centro tonal e o fato de os graus de escala formarem um conjunto de 7 elementos, temos apenas 7 formas distintas de inversão:

$$|_1^1 \quad |_2^2 \quad |_3^3 \quad |_4^4 \quad |_5^5 \quad |_6^6 \quad |_7^7$$

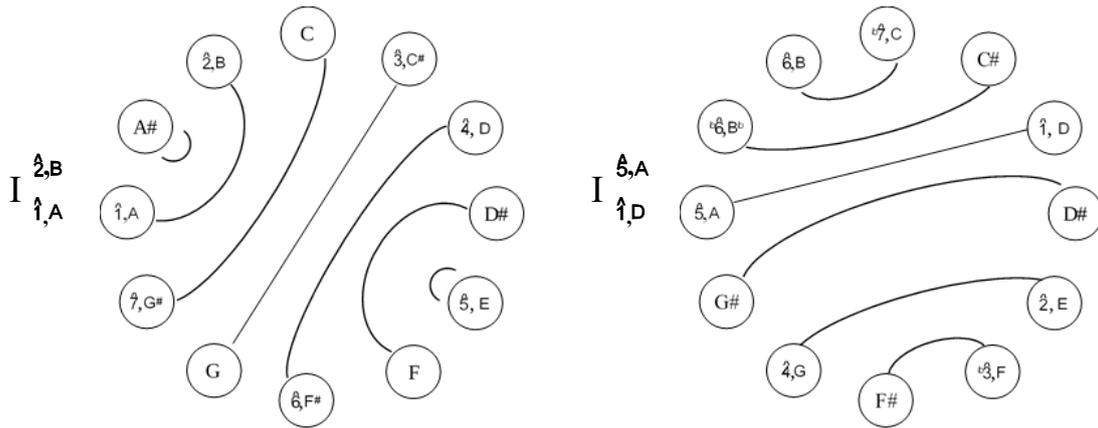
Sendo que:

$$|_1^5 = |_6^7 = |_2^4 = |_3^3$$



Inversão cromática: I **sd2, pc2**
 sd1, pc1

Inverte qualquer par (sd, pc) através dos mapeamentos entre **sd1 - sd2** e **pc1 - pc2** e, diferente da inversão diatônica, a inversão cromática atua sobre os 12 semitons. Conforme exemplos:



A inversão cromática é formalmente independente de mudanças de tonalidade, podendo resultar em uma modulação ou não, diferente da transposição real que implica necessariamente em mudança de tom. Entretanto, quando o índice de inversão **pc1** e **pc2** forem iguais, além da inversão mapeada entre **sd1** e **sd2**, ocorrerá uma mudança de tonalidade, pois $I_{\uparrow D}^{\hat{5},D}$ indica que o par ($\hat{1}$, D), que configura a tonalidade de Ré maior ou menor, passará a soar como ($\hat{5}$, D), configurando o quinto grau de Sol Maior ou menor. O contexto determinará se os modos envolvidos são maiores ou menores.

2.1.5 Redes orientadas e operações neorriemannianas.

Com a intenção de representar as operações neorriemannianas, Rings elabora uma série de gráficos em forma de redes orientadas, redes orientadas por eventos, redes espaciais e gráficos transformacionais¹⁰ para, entre outros objetivos, demonstrar como tais operações são tônico-orientadas. Assim, Rings procura demonstrar graficamente como são modeladas as intuições cinéticas de uma determinada transformação harmônica alcançada via operações D (dominante), S (subdominante), além das funções riemannianas R (relativa) e P (paralela).

O primeiro exemplo¹¹ (Fig. 2.1-2), que demonstra as transformações e os aspectos cinéticos da harmonia entre os c. 1-5 do movimento lento da peça *Apassionata* (Fig. 2.1.-3), deve ser lido de cima para baixo e da esquerda para a direita. Com um claro direcionamento para Db, este gráfico

¹⁰ Uma rede orientada é um gráfico transformacional orientado cujos os nós possuem conteúdo do espaço S. Não há uma diferença conceitual ou formal entre ambos, bastando preencher os nós de um gráfico transformacional para transformá-lo em uma rede orientada, desde que as transformações sejam consistentes. RINGS 2011, p. 116.

¹¹ RINGS, 2011, p.103. As cifras deste exemplo foram adaptadas para o padrão adotado por essa pesquisa. Ebm significa uma tríade de Mi bemol menor.

realça a importância do movimento entre a tônica e sua subdominante, bem como todas as transformações no interior desse movimento, sendo que o segundo acorde de Gb está mais recuado para a esquerda afim de demonstrar que, ao mesmo tempo que mantém a mesma relação com Db, estaria mais distante do devido as várias transformações que ocorrem até retornar para o acorde tônico.¹² Lewin classifica esta disposição gráfica como “*carriage return*”, significando uma sensação de retorno no tempo ou a uma sensação *apercebida* anteriormente e neste caso, representando um impulso maior para a retomada em direção ao acorde tônico. Assim este gráfico, reflete ao mesmo tempo tanto uma visão linear da progressão harmônica, quanto aspectos não lineares e não contíguos das relações harmônicas, demonstrando como estas são tônico-orientadas.¹³

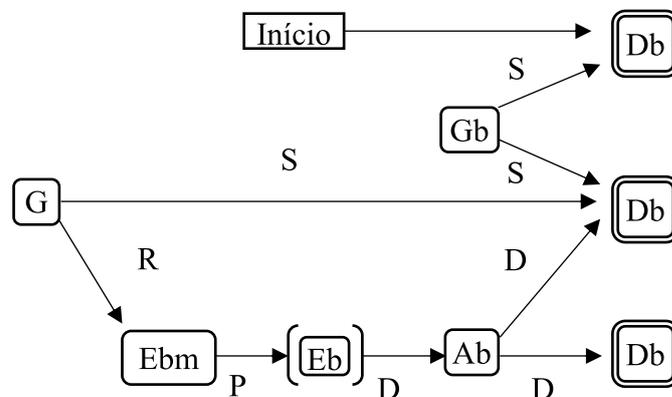


Figura 2.1-2: Rede orientada representando as transformações harmônicas entre os cc. 1-5 de *Apassionata*, conforme Fig. 9.14b (GMIT)



Figura 2.1-3: *Apassionata*, cc. 1-5.

¹² LEWIN, 1987, p. 213. O acorde de Eb, está entre colchetes para indicar que o mesmo não é percebido, mas apenas compreendido teoricamente.

¹³ RINGS 2011, p. 105. Rings propõe para estas transformações o termo *Intenção Tonal*, com o sentido de direcionamento da mente ou atenção para (ou em direção) para algo.

Como um dos focos de Rings é demonstrar como as forças cinéticas ocorrem entre as transformações, o autor desenvolve conceitos e ferramentas como as figuras 2.1.4-3 (a) e (b) abaixo, para ilustrar as transformações (a) L e (b) R, caracterizando os movimentos melódicos que realizam tais transformações, além de outros aspectos cinéticos mais abstratos, como a relação que os demais graus possuem em relação ao centro tonal.

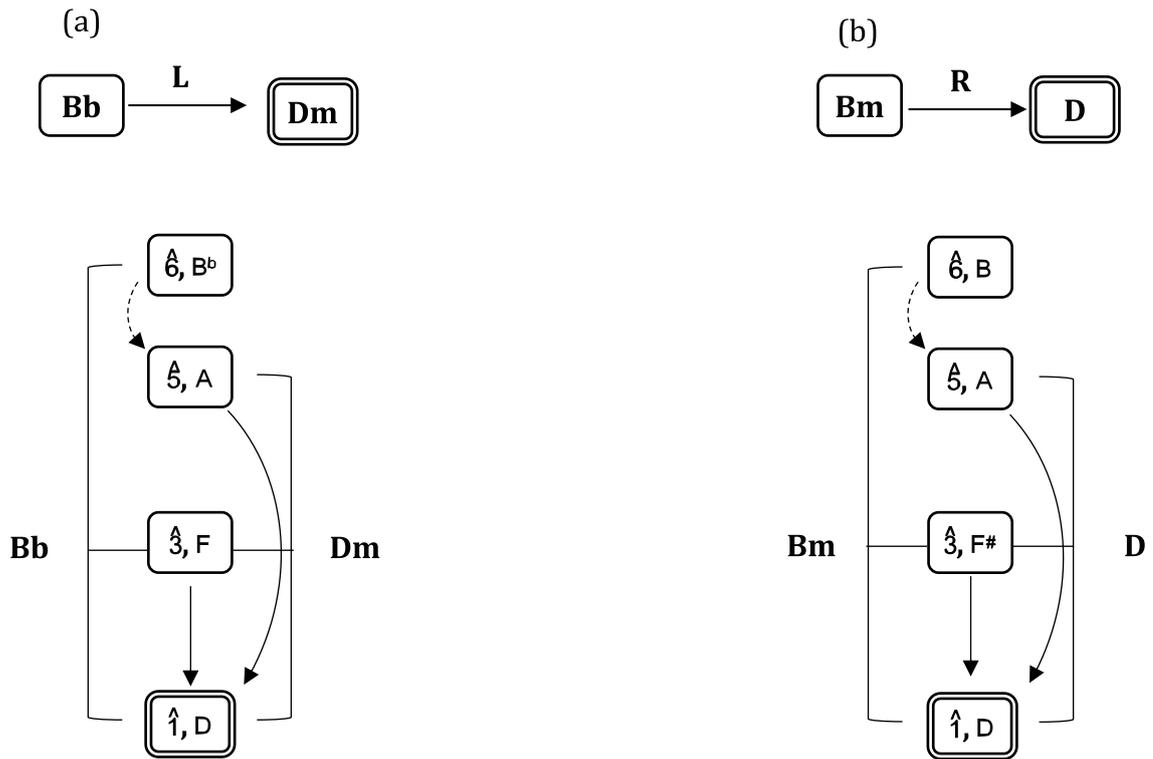


Figura 2.1-4: Comparação entre as transformações Riemannianas e suas respectivas forças cinéticas

Desta forma outras transformações neorriemannianas poderiam ser representadas das duas maneiras acima, conforme cada situação, de forma mais sintética ou detalhada. Para essa pesquisa serão adotadas as transformações conforme os padrões adotados por David Kopp (2002), resumidas abaixo.

Transformação Paralela (P):

Tônica e quinta são retidas, com a terça movendo meio tom acima ou abaixo (3^a M ou 3^a m)



Transformação - *Leittonwechsel* (L):

- Tríade Maior: terça e quinta retidas, com a tônica descendo um semitom;
- Tríade menor: tônica e terça, com a quinta subindo um semitom.

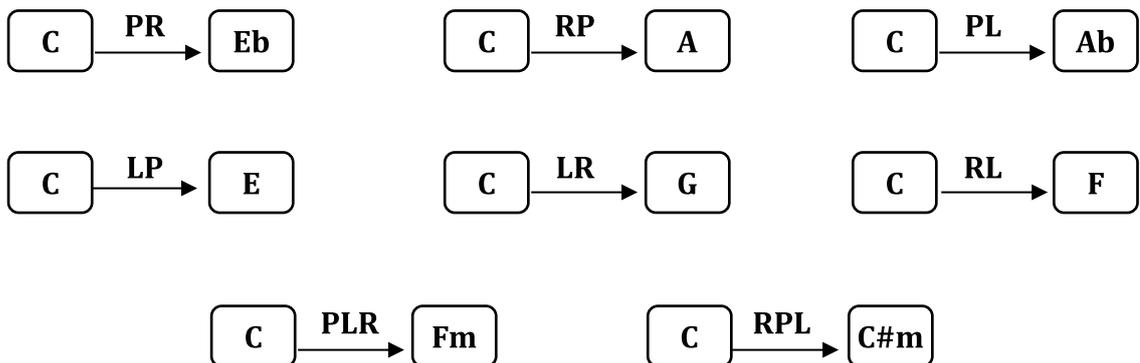


Transformação Relativa (R) – Relativa

- Tríade Maior: tônica e terça, com a quinta subindo um tom;
- Tríade menor: terça e quinta retidas, com a tônica descendo um tom.



As transformações P, R e L podem ser utilizadas de forma composta para descrever apenas uma operação, tais como: PR, RP, PL, LP, LR, RL, PLR, RPL etc. Entretanto, é importante notar que estas operações não são comutativas, ou seja, a ordem das operações altera o resultado.

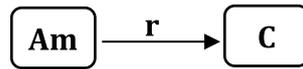
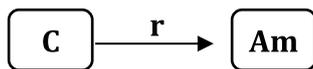


Transformação mediante relativa (R / r):

Equivalentes às transformações diatônicas (L) *leittonwechsel* e (R) relativa, foram redefinidas por Kopp para melhor refletir os movimentos entre tônicas de terça maior ascendente e terça menor descendente. Outro aspecto importante desta mudança é que historicamente a relação entre tríades relativas maior e menor sempre foram diferenciadas por rótulos com letras maiúsculas e minúsculas, assim o rótulo (r), em minúsculo, reflete melhor esta relação.¹⁴

(r)

- Tríade Maior: Tônica e terça retidas, com a quinta subindo um tom;
- Tríade menor: terça e quinta retidas, com a tônica descendo um tom.



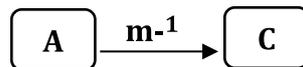
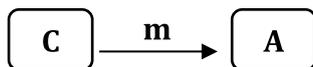
(R)

- Tríade Maior: terça e quinta retidas, com a tônica descendo um semitom;
- Tríade menor: tônica e terça, com a quinta subindo um semitom.



Transformação mediante cromática menor:

- (m) – **Descendente** - Movimento de vozes uma terça menor abaixo;
- (m⁻¹) – **Ascendente** - Movimento de vozes uma terça menor acima.



¹⁴ KOPP 2002, p. 166-7.

Transformação mediante cromática Maior:

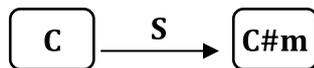
- **(M)** – **Descendente** - Movimento de vozes uma terça Maior abaixo;
- **(M⁻¹)** – **Ascendente** - Movimento de vozes uma terça Maior acima.



É importante notar que apesar das transformações (R / r) e (M / m) operarem movimentos de tônicas em terças maiores e menores, (R / r) operam no sistema diatônico e são *dualísticas*, pois resultam em mudança entre os modos maior e menor. Por outro lado, (M / m), que operam no sistema cromático, resultam na manutenção do modo original.

Transformação Slide (S):

Terça é retida, com tônica e quinta subindo ou descendo 1 semitom.



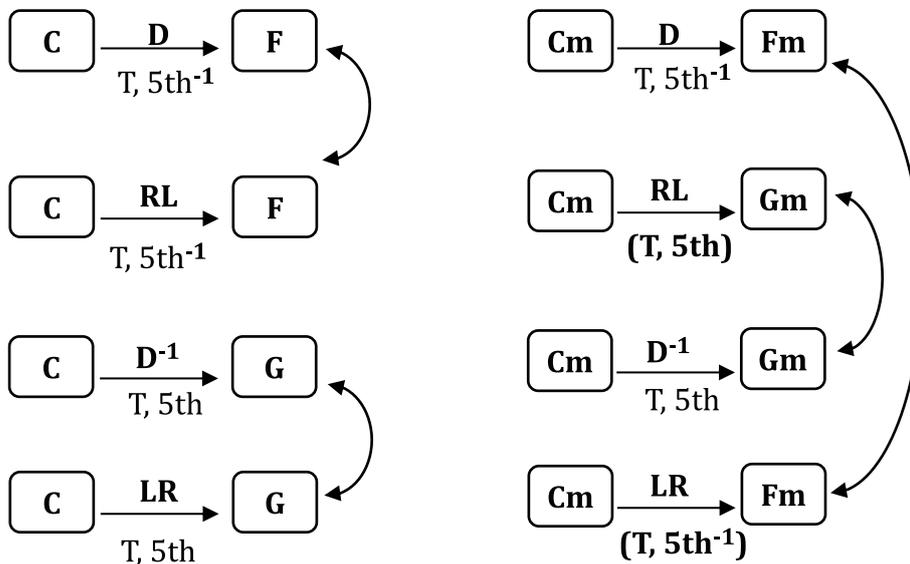
Transformação Dominante (D):

- **(D)** – **Descendente** - Movimento de vozes uma quinta justa abaixo;
- **(D⁻¹)** – **Ascendente** - Movimento de vozes quinta justa acima.



As transformações **D** e **D⁻¹** equivalem respectivamente às transformações **RL** e **LR**, entretanto possuem a vantagem de expressar uma operação única, preservarem o modo da tríade transformada, além de apresentarem o mesmo movimento entre de tônicas tanto para tríades maiores quanto menores, pois:

- Para a tríade maior **D = RL** e para a menor **D = LR**;
- Para a tríade maior **D⁻¹ = LR** e para a menor **D⁻¹ = RL**.



Transformação Fifth-Change (F):

Outra transformação comum ao sistema diatônico ocorre na progressão envolvendo quintas descendentes, na qual o modo não é preservado, como por exemplo nas progressões (V – Im) ou (IIIm – V). Estas progressões envolvem as transformações **D** (dominante) e **P** (paralela), porém Kopp expõe vários argumentos para definir esta transformação de maneira autônoma¹⁵.

¹⁵ KOPP 202, p. 169-171.



Assim na figura 2.1-5, estão expostas todas as transformações definidas por David Kopp, tendo como base a tríade de Dó maior.

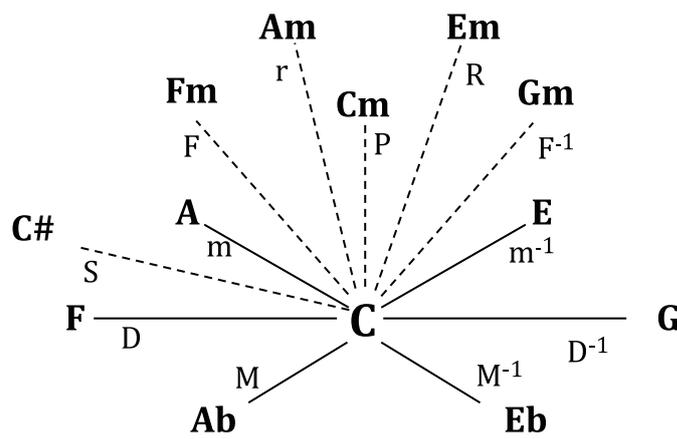


Figura 2.1-5: Transformações cromáticas e diatônicas com base em Dó maior.

2.2 Processos de hibridação cultural.

Os estudos de hibridação se iniciam no século XVIII, porém é somente a partir do século XX que começaram a ser mais frequentes, quando se desenvolveram diversas teses tais como mestiçagem, primitivismo, exotismo, antropofagismo, aculturação, sincretismo, colonização, apropriação, assimilação, influência, fusão, transculturação entre outros.

Robert Young, em seu livro *Desejo Colonial* (2005 [1995]), discute a origem, o desenvolvimento e as diversas nuances em torno do termo *hibridismo*, citado pela primeira vez no século XVIII e relacionado com a classificação das diversas variedades de seres humanos feitas à época, demonstrando a perspectiva *racista* que a expressão carregaria até meados do século XX.¹⁶

O debate sobre o *hibridismo* entre as teses monogenistas (espécie única) e poligenistas (múltiplas espécies) duraria até aproximadamente 1858-59, porém em vez de se abandonar as questões raciais, os argumentos “científicos” muitas vezes foram substituídos por teorias do “tipo”, diferenças psicológicas, intelectuais e “morais”, adaptando-se a teoria evolutiva a ideias de supremacia racial e da extinção de raças, predominando ainda um claro apoio ao preconceito racial (YOUNG, 2005, p. 16).

Demonstrando que a miscigenação era a questão central na análise das teorias raciais no século XIX, uma das principais teses desenvolvidas por Young é sobre o desejo sexual do colonizador pelo colonizado, adicionando um interessante enfoque ao cenário.

O que não se enfatizou é que os debates em torno de teorias sobre raça no século XIX, que se dedicaram à verificação da possibilidade ou impossibilidade do hibridismo, se concentraram explicitamente no problema da sexualidade e na questão de uniões sexuais entre brancos e negros. Teoria sobre raça eram, portanto, teorias sobre o desejo dissimuladas. (YOUNG, 2005, p. 11).

Discorrendo sobre *hibridismo linguístico*, Young destaca a tese de Bakhtin que distingue dois tipos de *hibridismo*: o *intencional*, de caráter contraditório em que “o hibridismo delinea a forma pela qual a linguagem, mesmo no interior de uma única frase, pode veicular duas vozes “... a habilidade de uma voz ironizar e revelar a outra dentro do mesmo enunciado”, descrevendo o

¹⁶ YOUNG, 2005, 8. O negro foi posto na parte inferior da família humana, seguido pelo macaco, havendo inclusive debates sobre se os negros deveriam pertencer à família dos humanos ou dos macacos. O ponto de vista dominante nesta época, era que essa tese ia de encontro com o relato bíblico que, aliado à pressão do movimento antiescravista, demonstrava uma tendência maior da ideia de que todos os seres humanos pertenciam a mesma classe.

“processo de desmascaramento autoral do discurso do outro...”; Bakhtin oferece ainda a ideia de *hibridismo orgânico*, cujo fenômeno ocorre de forma não intencional e inconsciente, havendo mistura e fusão, porém sem fazer uso de contraste e oposições conscientes. Assim, Bakhtin “oferece um modelo dialético de interação cultural”, no qual o *hibridismo orgânico* tenderá a fusão e o *hibridismo intencional* à contestação, anulando a autoridade de um discurso autoritário (IBDEM, p. 25-27).

Com relação à política cultural do *hibridismo*, Young descreve como Homi K. Bhabha transfere a subversão da autoridade da linguagem por meio da *hibridação* para a situação dialógica do colonialismo, transformando *hibridismo intencional* de Bakhtin, “num momento ativo de desafio e resistência contra um poder cultural dominante” o qual é designado como “espaço híbrido deslocador”.

...momento em que o discurso da autoridade colonial perde o seu domínio unívoco do sentido e se encontra aberto ao traço da língua do outro, o que faculta ao crítico registrar movimentos complexos de alteridade apaziguadora no texto colonial.¹⁷

Bhabha amplia a noção de *hibridismo*, inserindo formas de “contra autoridade”, uma espécie de terceiro espaço onde “o valor transformador da mudança reside na rearticulação, ou tradução, de elementos que não são nem *um*, nem o *outro*, *mas algo além disto*, que contesta os territórios de ambos”.¹⁸

Neste ponto ocorrem sofisticações interessantes no conceito de *hibridismo*, pois o conceito de *hibridismo intencional* e seu caráter contraditório, ocorre uma subversão onde a voz autoritária perde a sua hegemonia, porém nem uma (colonizador) nem outra (colonizado) são anuladas ou se destacam; ambas se contestam, gerando uma terceira situação.

Edward Said, em seu livro *Orientalismo* (2007 [1995]), direciona os estudos sobre o colonialismo para as *operações discursivas*,¹⁹ as quais demonstram “conexão profunda entre a linguagem e as formas de conhecimento desenvolvidas, tendo em vista o estudo das culturas e a história do colonialismo e do imperialismo”.

Said demonstra como a noção do discurso oferece uma alternativa para pensar o funcionamento da ideologia e como a construção cultural pode ser *historicamente construída*,

¹⁷ H. K. BHABHA, *Signs Taken for Wonders...*, p. 154 apud YOUNG, 2005, p. 27-8

¹⁸ Idem, *The Commitment to Theory*, p. 13 apud (YOUNG, 2005, p. 28)

¹⁹ YOUNG, 2005, p. 195-6. Ideia baseada em Foucault.

expondo a cumplicidade entre o saber literário e acadêmico e a história do colonialismo europeu, cumplicidade entre política e saber.²⁰

Portanto, segundo Said, entende-se que a voz colonial estaria contaminada por seu discurso tendencioso (por não representar o Oriente “real”) ou pela falta de equilíbrio com a outra voz (o discurso do próprio Oriente), porém essa outra voz também poderia não ser tão fiel à realidade, até mesmo por sofrer interferências do lado oposto. Ao trazer à baila essas *operações discursivas*, Said oferece importante contribuição ao desenvolvimento do conceito, mas que ao mesmo tempo pode desautorizar todo e qualquer discurso pela impossibilidade de “real” isenção.

Homi K. Bhabha, percebendo que Said admite, que o orientalismo possa trabalhar em dois níveis divergentes: um “manifesto”, o corpo consciente de conhecimento “científico” sobre o Oriente; e outro “latente”, representando a positividade inconsciente de desejo irreal, desenvolve essa ideia para o ponto em que esses dois níveis se fundem, funcionando de forma inseparável. Assim, acrescentando a psicanálise à ideia de Said, o *discurso colonial* operaria também como protocolos *ambivalentes* (a atração por algo e o seu oposto) de fantasia e desejo, e não apenas como uma construção instrumental de conhecimento. Bhabha aprimora posteriormente essa ideia, afirmando que essa ambivalência só se acentuou após surgir num contexto não europeu. (YOUNG, 2005, p. 197-8).

Chega-se então ao ponto do desenvolvimento do conceito de *hibridismo* que começa a apontar para o caso de Villa-Lobos, pois é principalmente a partir do fim do século XIX e até a primeira metade do século XX que a sociedade brasileira, buscando a sua modernização, utiliza como referência o modelo europeu, ao mesmo tempo que procura afastar-se deste. Assim, o sentido de ambivalência está posto, a partir de um contexto brasileiro.

Porém, no caso latino-americano e suas contradições, Nestor Garcia Canclini, afirma que houve “modernismo exuberante com uma modernização deficiente”, pois os movimentos progressistas não cumpriram plenamente as operações da modernidade europeia, por não formar mercados culturais autônomos, pela pouca profissionalização no campo artístico, pela falta de uma economia que o sustentasse e de uma democratização cultural deficiente, abrangendo apenas as

²⁰ Ibidem, p. 197. Young faz uma crítica a um dos pontos da tese de Said: o Orientalismo, como “um tipo de projeção ocidental sobre o Oriente e um desejo de governá-lo” e a algumas contradições do seu discurso. Críticas estas que Said procura responder no prefácio da edição de 2003, reproduzida na edição de 2005. (SAID 2007, p.25).

minorias, provocando uma baixa eficácia nos processos sociais (CANCLINI, 2008, p. 67-69).

Assim Canclini, muito próximo das ideias de Bhabha e Young, sustenta que novas práticas sociais, frutos das relações entre culturas distintas, são denominadas híbridas por não haver a sobreposição de uma sobre a outra, sendo que tais relações não são estáticas, mas processos que se desenvolvem de maneira constante e tenaz, julgando que os *processos de hibridação* são mais importantes do que os próprios *resultados culturais*.

Por essas razões, sustento que o objeto de estudo não é a hibridez, mas sim os processos de hibridação. A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade. (CANCLINI, 2008, p. XXII).

Segundo Canclini, esses *processos de hibridação* são frequentemente produzidos pela interação de estruturas ou práticas sociais discretas, gerando novas estruturas e novas práticas, geralmente de modo não planejado, fruto da criatividade individual ou coletiva, buscando reverter um patrimônio artístico, cultural, tecnológico ou um conjunto de saberes e técnicas, para reinseri-los em novas condições culturais, de produção e mercado.

Como tais estruturas discretas “foram resultados de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras”, estes processos levam a relativizar e questionar a noção de identidade e a tendência antropológica de considerá-la como objeto de estudo, por frequentemente tender a desvinculá-la da sua história de hibridações, rejeitando manifestações culturais heterodoxas.

O sentido contraditório das misturas *interculturais* evidenciou-se quando os autores passaram da fase de *descrição* dos processos de hibridação para um recurso de *explicação*, podendo sugerir em quais casos tais misturas são produtivas ou inconciliáveis.

...para falar de hibridação, deve-se falar também do que não se funde e dos movimentos que a rejeitam. Quando este afirma, por exemplo, que —uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa ou não quer ou não pode ser hibridado (CANCLINI, 2008, p. 27).

Cornejo Polar (1997) aplica também a ideia de “movimento de trânsito e provisionalidade” ao conceito de hibridação, sugerindo-a como um processo ao qual se pode ter acesso e se pode abandonar, estratégias de entrada e saída da hibridez (CANCLINI, 2008, p. XXV).

Dessa maneira, acrescentam-se duas novas ideias ao conceito de *hibridação*: a mudança de foco para o *processo* e não mais para o *resultado* híbrido em si; e a ideia de movimento, a possibilidade de se *entrar* e *sair* de um processo de hibridação, além do destaque para as noções de modernidade e modernização, que serão tão caras até os dias de hoje para a América Latina. A ideia de mobilidade é útil para entender como Villa-Lobos adaptou a sua linguagem musical durante período em que elaborou a série das *Bachianas Brasileiras*.

Assim, o conceito de hibridismo, que surgiu especificamente a partir de questões raciais, evoluiu passando a ser aplicado às questões sociais e culturais. Mesmo ainda tendo como cenário o embate entre colonizador e colonizado, o conceito evoluiu com a ideia de contradição e subversão dos discursos e posições, cujo resultado é paradoxalmente a simultânea inexistência e coexistência de ambos em um terceiro espaço (híbrido), diverso dos anteriores e fruto de uma ambivalência de seus desejos. Posteriormente, acrescentou-se ao conceito uma mudança de foco, saindo do resultado híbrido propriamente dito para o processo que o resultou, além das ideias de mobilidade, modernidade e modernização.

2.2.1 Processo de hibridação cultural nas Bachianas Brasileiras.

Por que Villa-Lobos escolheu J. S. Bach como o modelo ser seguido? Não haviam outros nomes tão proeminentes quanto o compositor alemão?

Para responder essa questão é preciso contextualizar o momento para compreender a marcante presença do nome de J. S. Bach nas primeiras décadas do séc. XX no cenário musical mundial, o que será de fundamental importância, pois de certa maneira, representa o *discurso colonizador* dentro do processo de hibridação de Villa-Lobos.

Franz Rueb, contextualizando o ressurgimento do nome de Johann Sebastian Bach no cenário musical mundial, revela a trajetória do compositor, das particularidades da sua carreira, passando pelo ostracismo após a sua morte e até a sua redescoberta: o longo processo no qual J. S. Bach se torna uma grande unanimidade, uma das maiores referências da música ocidental.

de 1750, quando Bach foi enterrado, esquecido e sua música relegada à obscuridade pelo novo sentimento da vida daquela época, o caminho de volta a Bach, quase um século depois, foi extremamente longo. (RUEB, 2001, p. 15).

Após a morte de J. S. Bach, apenas as suas obras para teclado não foram esquecidas, permanecendo com material para formação de tecladistas. Mozart e Haydn tiveram contato com essas obras e Beethoven conhecia o Cravo bem temperado e a Arte de Fuga, além de ter estudado trechos da Missa em Si menor. Porém as cantatas e demais obras de Bach caíram no esquecimento, pelo linguajar barroco já em desuso na época e pela abolição desses tipos de obras no serviço religioso.

Coube a Felix Mendelssohn, incentivado por seu pai, o primeiro grande passo em direção ao resgate da obra de Bach com a apresentação da *Paixão Segundo São Mateus* em Berlim, no ano de 1829. Embora muito diferente do original, devido às muitas modificações executadas por Mendelssohn, essa apresentação causou um enorme impacto, sendo fundamental para que o nome de Bach começasse a sair do esquecimento (RUEB, 2001, p. 19-21).

Rueb lembra também que, a despeito da magnitude da obra de Bach, o seu resgate foi ao encontro dos interesses políticos germânicos, pois nessa época havia uma luta contra a ocupação de Napoleão e pela criação de uma nação alemã. Iniciou-se então, em meados do século XIX, uma pesquisa sobre Bach e a sua obra:

Em meados do século XIX tiveram início a pesquisa científica sobre Bach e a edição de suas obras no âmbito da Sociedade Bach. A edição completa foi concluída em 1900, com a edição do 19º volume. Perguntado sobre quais seriam os acontecimentos e experiências mais importantes do século, Johannes Brahms respondeu em fins do século XIX: “A fundação do Reich alemão em 1871 e a edição das obras de Johann Sebastian Bach.” Para os músicos do século XIX o diretor musical de Leipzig foi a bússola e a medida de excelência. Bach estava decididamente resgatado do esquecimento. (RUEB, 2001, p. 22)

A partir deste evento, outras iniciativas fizeram com que o nome de Bach virasse uma unanimidade, principalmente na Alemanha e Inglaterra. Na França esse processo foi um pouco mais demorado, iniciando-se aproximadamente em 1860 e culminando somente em 1933, com a apresentação das *Variações de Goldberg* (IBDEM, p. 24-25).

Assim o resgate de Bach foi um processo longo, pois desde os primeiros contatos de Mozart e Beethoven com a sua obra, culminou em uma unanimidade do nome do mestre alemão entre muitos dos principais músicos e compositores dos séculos XIX e XX.

No século XIX, Bach transformara-se – ou fora transformado – na figura central da autoconsciência nacional alemã. Ele tornou-se o fundador “da música alemã”, um recurso de retórica alimentado pelos movimentos nacionalistas. Os propagandistas dessa condição de Bach eram Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner e Brahms. (RUEB, 2001, p. 32)

Acrescentando a estes nomes, Frédéric Chopin, Max Reger, Gustav Mahler e posteriormente, os representantes da escola de Viena: Arnold Schönberg, Anton Weber, entre muitos outros entusiastas de Bach, fica claro que a sua obra reverberaria por todo o ocidente.

Entretanto, são dois nomes de grande peso e influência na música europeia da primeira metade do século XX que aparentemente foram determinantes para o caminho adotado por Villa-Lobos: Debussy e Stravinsky, cujas importâncias se dão, tanto seus trabalhos baseados nas obras de Bach, quanto pela ascendência destes sobre a capital francesa e a forte influência que esta exercia sobre a sociedade brasileira.

Sobre Stravinsky e corroborando com a tese do resgate da obra de Bach, mesmo que o seu nome não estivesse totalmente esquecido, Maureen A. Carr cita as palavras do próprio compositor a respeito do seu “reencontro” com o “Bach real”:

Stravinsky orgulhosamente proclama que ele nasceu sob o Cravo Bem-Temperado e retorna para Bach, “não o Bach como o conhecemos hoje, mas Bach como ele realmente é. . . Ouvi o verdadeiro Bach uma vez em Basel, a Paixão Segundo São Mateus, como foi escrito para órgão, instrumentos de sopro e coral masculino. ”²¹

Consequentemente, o primeiro aspecto importante do contexto no qual Villa-Lobos estava inserido, era o fato de que o interesse sobre Bach atingia o seu ápice nas primeiras décadas do século XX e muitos dos grandes nomes da música europeia estavam ligados à sua obra, assim como Stravinsky. Uma possível influência do compositor russo sobre o brasileiro, configuraria o segundo aspecto desse contexto.

Segundo Paulo Renato Guérios, a opção de Villa-Lobos por Bach aparentemente se deveu a forte ascendência da obra Stravinsky sobre o compositor brasileiro. Conforme o autor, quando Villa-Lobos chegou a Paris em 1923, ficou muito impressionado com a *Sagração da Primavera* de Stravinsky, ao ponto de suas obras da década de 20, entre elas a série dos *Choros* e o *Amazonas* sofrerem forte influência da música “primitiva” e “selvagem” do compositor russo.

A partir do início da década de 1920, o próprio Stravinsky começou a compor obras baseadas em peças do século XVII e segundo Guérios, Villa-Lobos compõe a série *Bachianas Brasileiras*, com o intuito de se colocar em sintonia com as novas demandas do mercado erudito europeu,

²¹ Henrietta Malkiel, “Modernists Have Ruined Modern Music, Stravinsky Says,” *Musical America* (January 10, 1925) apud CARR, 2014, p. 31-32.

demonstrando nas entrelinhas, mais uma vez a necessidade que o compositor brasileiro tinha de ser tão reconhecido quanto o mestre russo (GUÉRIOS, 2009, p. 197-198).

O terceiro aspecto importante, talvez decorrente do anterior, seria a necessidade de Villa-Lobos de se manter conectado ao mercado europeu (parisiense), possivelmente até por uma questão de sobrevivência financeira.

O quarto aspecto, pode ser definido pelas influências, diretas ou indiretas, dos intelectuais brasileiros que estavam discutindo a identidade nacional, tema esse que estava em pauta desde o final do século XIX. Por mais que Villa-Lobos refutasse essas ou outras influências, a grande maioria desses intelectuais compartilhava, de certa forma, do culturalismo, evolucionismo e do comparativismo cultural ao buscar uma identidade nacional, conforme afirma Contier:

No Brasil, a vanguarda modernista inspirou-se num outro movimento europeu dos anos 1920: defesa da pesquisa e a apropriação pelos compositores eruditos de elementos das chamadas culturas “primitivas”, ao mesmo tempo a defesa da nacionalização das artes criando uma identidade cultural própria e singular. Essas duas tendências redundaram num “projeto” em prol do (re) descobrimento do Brasil pelos intelectuais, opondo-se à sacralização das culturas eurocêntricas defendidas pelos críticos e músicos da *Belle Époque*. (CONTIER, 2004, p. 13).

Por outro lado, o sociólogo André Alcman O. Damasceno, analisando a postura dos modernistas em relação ao processo tardio de modernização do Estado brasileiro, que ocorre a partir da revolução de 30, identifica cinco vertentes modernistas: o modernismo *romântico*, o modernismo *programático*, o modernismo *polemicista*, o modernismo *ufanista* e o modernismo *esteticista*. Enquadrando Villa-Lobos no modernismo Romântico, Damasceno afirma, no entanto que vários modernistas atuaram em mais de uma vertente (DAMASCENO, p. 50).

... Villa-Lobos “aderiu” aos modernistas quando estes já estavam ganhando a hegemonia na discussão da crítica estética veiculada pela imprensa da época e ainda assim sempre se dizia acima do que era tido como “vanguarda” ou “tradição”. Essa aparente ambiguidade de sua trajetória, na verdade, espelha um forte diálogo, que Villa-Lobos jamais vai abandonar, com o Romantismo, inclusive o brasileiro. (DAMASCENO, 2014, p. 54).

Como lembra Correa do Lago, somente por volta de 1937-8 é que Villa-Lobos cristalizou a ideia de organizar as Bachianas Brasileiras em forma de “suítes barrocas”, adicionando aos nomes dos movimentos os termos “Prelúdio”, Ária, dança etc., coincidindo com o que Mário de Andrade havia proposto aproximadamente dez anos antes em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, ao sugerir uma suíte imaginária composta pelos seguintes movimentos (Andrade, [1928]1972, p. 68-69 apud LAGO, 2015, p. 95):

1. Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);
2. Cateretê (binário rápido);
3. Coco (binário lento), (polifonia coral), substitutivo de sarabanda);
4. Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário) substitutivo da Ária antiga);
5. Cururú (para utilização de motivo ameríndio, (pode-se imaginar uma dança africana para empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);
6. Dobrado (ou Samba, ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).

No entanto, Paulo Renato Guérios afirma que o papel da influência da *semana de 22* no fato de Villa-Lobos passar a compor músicas brasileiras, foi exagerado pelos seus biógrafos e historiadores. Defendo a tese de que Villa-Lobos definiu-se “brasileiro” a partir do olhar estrangeiro e assumindo o projeto francês para uma arte brasileira, o autor sugere que um momento fundamental na inflexão da trajetória artística de Villa-Lobos teria sido o encontro com Jean Cocteau, em 1923, na cidade de Paris.

Ao longo deste artigo, ao contrário, tento demonstrar que o projeto de Villa-Lobos para fazer uma música “brasileira” de acordo com a concepção francesa de “Brasil” foi a resultante de uma série de práticas articuladas de diversos atores sociais, por exemplo: as opiniões dos brasileiros que viviam em Paris com Villa-Lobos, os comentários da crítica, as reações dos artistas que o cercavam às suas atitudes, o imaginário que lhe transmitiam a respeito de seu país. (GUÉRIOS, 2003, p. 100).

Apesar de Villa-Lobos utilizar temáticas brasileiras muito antes de compor as *Bachianas Brasileiras*, a influência de intelectuais franceses ou brasileiros radicados na França, sobre o compositor brasileiro nos parece ser o quinto aspecto central. É interessante também notar que a afirmação de Guérios, na qual a concepção de Brasil de Villa-Lobos poderia ser fortemente influenciada pelo olhar francês, desvenda o discurso do colonizado moldado diretamente pelo colonizador.

Embora os modernistas pretendessem romper com o projeto da *Belle Époque*, o gosto musical da elite brasileira ainda estava muito ligado ao repertório clássico-romântico, no qual Bach está inserido, explicando também a falta de eco que as linguagens de vanguarda de época obtiveram no Brasil (CONTIER, 2004, p. 3-4).

A influência do gosto musical da elite brasileira constituiria o sexto aspecto desse processo, uma vez que Villa-Lobos, apesar do seu olhar sempre voltado para a Europa, não poderia ser alheio ao que o público brasileiro estaria mais inclinado a aceitar.

Aspectos políticos configurariam o sétimo ponto central, devido aos interesses do Estado brasileiro na construção de uma identidade nacional, através das políticas educacionais da Superintendência de Ensino Musical e Artístico do distrito Federal (SEMA). Decorrentes dessa política, ou indo ao encontro dela, temos os aspectos pedagógicos, com a elaboração, por parte de Villa-Lobos, de um método que organizasse a educação musical no Brasil com canto orfeônico. Villa-Lobos defendia que a obra de Bach teria uma função de aprimoramento do gosto musical do público brasileiro. Esse seria o oitavo aspecto, apesar de parecer uma consequência.

Voltando a André Alcman O. Damasceno, ao sociólogo analisa a articulação da produção musical de Villa-Lobos, entre o período de 1930 e 1945, mais especificamente a série das *Bachianas Brasileiras*, com o projeto pedagógico do Canto Orfeônico e a influência política e cultural do Estado na modernização da sociedade brasileira. O autor propõe uma consubstancialização entre a linguagem musical e a estrutura social, relacionada ao contexto do período e seus desdobramentos na construção de uma identidade nacional, ideia tão cara a época. Com relação à produção musical:

O sentido de sua obra musical, em especial as *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), era de se construir uma obra totalizadora e positiva sobre o Brasil em sintonia com o desejo de unificar nacionalmente as manifestações musicais do país no cenário do projeto educacional, que teve no *Guia Prático* (1941) sua expressão paradigmática. (DAMASCENO, 2014, p. 13).

Estabelecidos alguns dos principais aspectos que levaram Villa-Lobos a este *processo de hibridação cultural*, um ponto de fundamental importância é discutir *como* se deu este processo. Assim, outra etapa desta pesquisa será analisar o *processo de apropriação cultural* de Villa-Lobos em relação aos gêneros musicais Embolada, Modinha e Conversa (uma alusão ao choro), levantando as suas principais características e verificando se, e como estas foram retratadas pelo compositor.

Entretanto, como bem alerta Adhemar Nóbrega (1971, p.17), o período das *Bachianas Brasileiras* abrange a fase de plena maturidade do compositor, pois o mesmo já havia composto (até 1930), as obras *Uirapuru*, *Amazonas*, duas séries da *Prole do bebê*, *Rudepoema*, os ciclos das cirandas e dos choros, entre outras. Portanto, Villa-Lobos já possuía uma linguagem composicional própria e bem estabelecida e um aspecto que se coloca a mais nesta contextualização histórica até aqui desenhada, é compreender o papel desta linguagem no processo de hibridação cultural de Villa-Lobos.

Assim, a partir do capítulo 3, além das análises estruturais de cada movimento da *Bachianas Brasileiras N. 1*, os respectivos gêneros musicais aludidos por Villa-Lobos serão analisados e confrontados com o objeto deste estudo.

As teses até aqui destacadas, que não configuram uma ordem hierárquica, apesar de algumas serem aparentemente mais centrais ou determinantes do que outras, exemplificam as forças que atuaram no *processo de hibridação cultural* de Villa-Lobos nas *Bachianas Brasileiras* (Fig. 3-1).²²

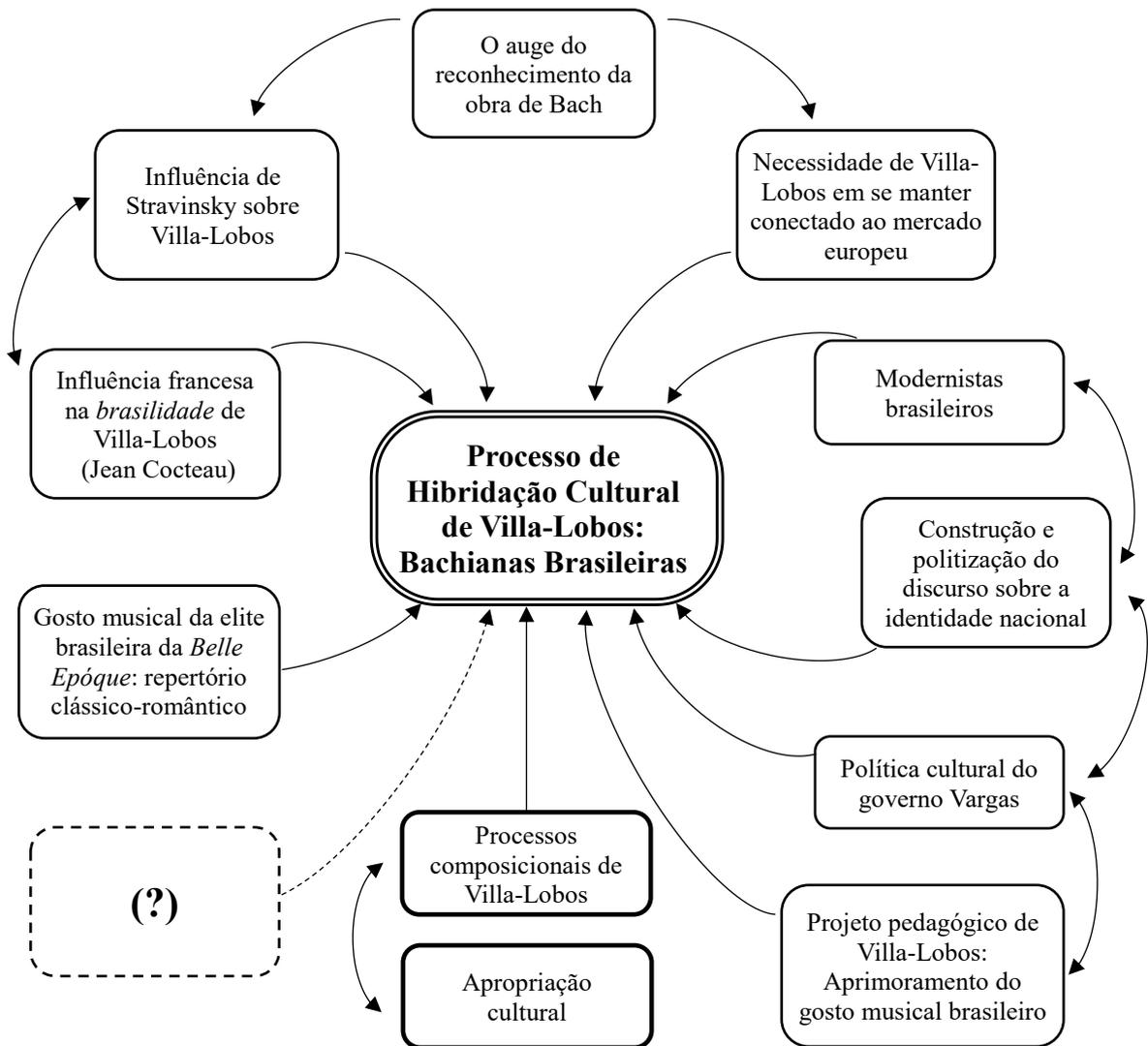


Figura 2.2-1: Processo de hibridação cultural de Villa-Lobos nas Bachianas Brasileiras N. 1

²² O quadro em branco representa outros aspectos que porventura não foram levantados ou desdobramentos dos já apresentados e desta forma, deixa-se aberto um canal de comunicação para contribuições posteriores.

2.3 Processos composicionais de Villa-Lobos.

Com o desenrolar desta pesquisa, uma questão veio à tona: se a série das *Bachianas Brasileiras* marcou uma mudança, principalmente para uma orientação harmônica tonal, teria Villa-Lobos também alterado ou abandonado as suas técnicas de composição estabelecidas em obras anteriores? Dentre estas técnicas, ou processos composicionais, Paulo de Tarso Salles (2009) destacou os seguintes procedimentos: 1) simetrias; 2) texturas; 3) figurações em *zigzag*; 4) estruturas harmônicas e 5) processos rítmicos.

Durante as análises da *Bachianas Brasileiras* N. 1, os processos composicionais referentes às estruturas simétricas e figurações *zigzag* se mostraram recorrentes em todos os movimentos e assim, serão fundamentados a seguir e destacados nas análises das peças nos capítulos posteriores.

2.3.1 O papel da simetria em Villa-Lobos.

Com relação à obra de Villa-Lobos, Paulo de Tarso Salles (2009) inaugura um estudo sistemático sobre o papel da simetria na obra do compositor, cujo conteúdo teve importantes desdobramentos nas pesquisas de Walter Nery Filho (2012 e 2017), Ciro Visconti (2014), Joel Miranda B. de Albuquerque (2014) e Allan Medeiros Falqueiro (2017), entre outros.

O foco deste capítulo não é discorrer de forma aprofundada sobre a simetria, cujos trabalhos acima citados tratam com a devida abrangência e propriedade, mas demonstrar que apesar de Villa-Lobos ter *abandonado* a sua linguagem musical mais ousada, *retornando* à tradição tonal na série das *Bachianas Brasileiras* como muitos autores sugeriram, alguns dos seus processos compositivos permaneceram sendo utilizados.

Estudos sobre a simetria sugerem que a mesma foi utilizada por compositores do século XX como um procedimento para gerar uma organização em torno de *centros tonais* ou *centricidade*, em oposição ao sistema tonal.

Esta centricidade pode ser alcançada a partir da organização das alturas em torno de eixos simétricos, sendo utilizada por compositores do século XX como forma de oposição ao sistema tonal que, embora tenha muitos elementos simétricos, como acordes diminutos e até mesmo o modo Dórico, é baseado na assimetria, na oposição funcional entre dominante e tônica. Enquanto as funções harmônicas produzem a sensação de movimento, a organização simétrica das alturas gera a sensação de estaticidade, haja vista a ausência de uma direcionalidade – elemento que deve ser seguido por outro. (NERY FILHO, FALQUEIRO, ALBUQUERQUE, VISCONTI, 2017, p. 320)

Segundo Paulo de Tarso (2009, p. 45), a simetria para Villa-Lobos é “um ponto de partida ou um patamar ocasional de estabilidade eventualmente adotado como elemento estrutural a ser transformado”, sugerindo assim que para o compositor elementos simétricos representariam repouso ou consonância, podendo ser estabelecidos ainda através de processos rítmicos ou texturais e a assimetria por sua vez, teria a função de quebra destes padrões, dando o sentido de movimento ou dissonância. Salles destaca ainda para os casos de figurações com *desenho balanceado* que, apesar de representarem quebra de simetria, não implicam em ausência desta, pois revelam uma elaboração tão cuidadosa quanto as de estruturas estritamente simétricas.

A seguir alguns exemplos de simetria com figuras geométricas que podem ser aplicadas à música.²³ O primeiro exemplo, (Fig. 2.3-1) demonstra o conceito de módulo e motivos de simetria, no qual módulo é formado pelos motivos de simetria, geralmente assimétricos.

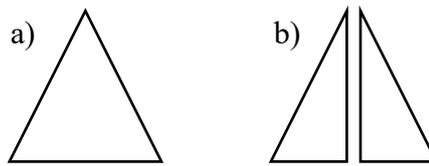


Figura 2.3-1: (a) Módulo de simetria - (b) motivos de simetria

Simetria bilateral ou por reflexão, que é obtida quando se coloca um objeto em frente a um espelho. A simetria bilateral também pode gerar uma inversão, sendo obtida através de um ponto imaginário como centro do eixo de simetria (Fig. 2.3-2).

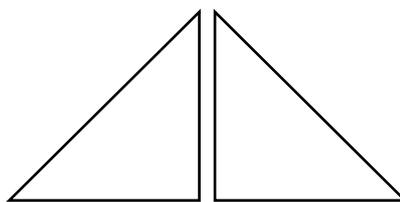


Figura 2.3-2: Simetria por reflexão (Bilateral)

²³ Exemplos extraídos de: *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos* / Paulo de Tarso Salles, Norton Dudeque (Orgs.) - *Simetria em Villa: quatro visões assimétricas*, p. 311-358

Simetria translacional ou por translação (Fig. 2.3-3), ocorre quando uma figura ou todos os componentes de um sistema são movidos paralelamente, mantendo a distância entre si a mesma.

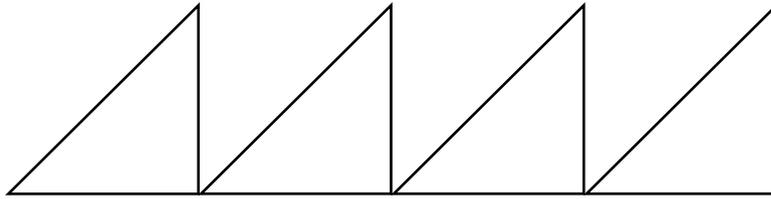


Figura 2.3-3: Simetria por translação ou translacional.

Simetria rotacional (Fig. 2.3-4), ocorre quando uma figura ou passa pela operação de rotação em torno de um eixo.

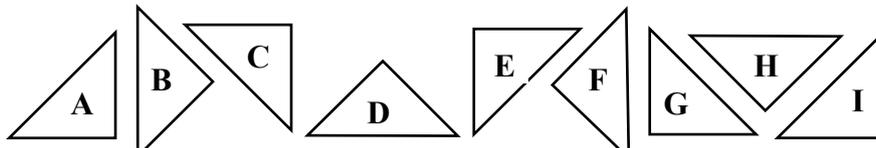


Figura 2.3-4: Simetria por rotação ou rotacional.

A operação de inversão (Fig. 2.3-5) pode ser obtida através da simetria bilateral na qual de um ponto imaginário atua como centro do eixo de simetria, ou através da simetria rotacional, conforme figura 1-4 (A) e (E).

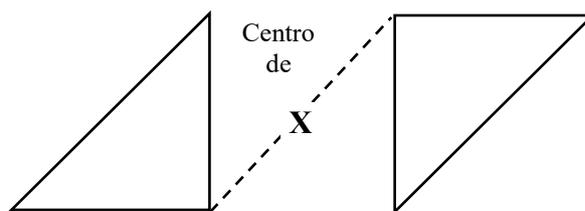


Figura 2.3-5: Simetria por inversão ou bilateral.

Muitos elementos musicais possuem características simétricas intrínsecas enquanto outros, mesmo que assimétricos, podem passar por operações de simetria para assim gerar outros elementos assimétricos.

Abaixo são listados alguns exemplos de elementos musicais que possuem simetria intrínseca, tais como a escala diatônica, cujas classes de alturas estão circundadas e dispostas no mostrador de

relógio²⁴ (Fig. 2.3-6). Nesta representação fica claro que o centro de simetria da escala diatônica de Dó Maior está sobre a classe de altura 2 = D e desta forma, todas as demais classes de altura são mapeadas em função deste eixo. Nota-se que as somas destes mapeamentos sempre resultam no mesmo valor, em módulo 12 e a este resultado atribui-se o conceito de *número de índice* (STRAUS 2013, p.50). Assim, o eixo de soma da escala diatônica de Dó Maior é igual à 4 e que os elementos que compõe esse conjunto são inversivamente simétricos em **T4I**,²⁵ pois:

$$2 + 2 = 4; 3 + 1 = 4; 0 + 4 = 4; (11 + 5) - 12 = 4; (10 + 6) - 12 = 4; (9 + 7) - 12 = 4 \text{ e} \\ (8 + 8) - 12 = 4.$$

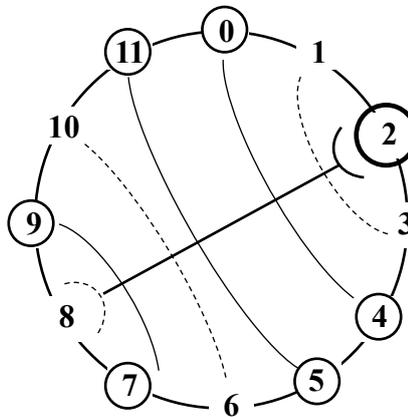


Figura 2.3-6: Escala diatônica de Dó Maior - inversivamente simétrico em T4I

Outro aspecto importante com relação à simetria da escala maior diatônica ocorre quando esta é organizada nos seus sete modos possíveis. A figura 2.3-7 demonstra como os modos Jônio, Frígio e Dórico são formados por dois tetracordes que apresentam uma simetria translacional, indicada pelas setas contínuas inferiores. As setas contínuas superiores indicam os possíveis mapeamentos entre os tetracordes. As setas tracejadas, abaixo dos modos Jônio e Frígio, indicam que estes são simétricos entre si por reflexão, pois o modo Jônio é formado por dois tetracordes com estrutura T – T – ST, enquanto o modo Frígio por dois tetracordes ST – T – T.²⁶

²⁴ As classes de alturas são representadas por números inteiros. Assim 0 = C, 1 = C#/Db, 2 = D, 3 = D#/Eb, 4 = E, 5 = F, 6 = F#/Gb, 7 = G, 8 = G#/Ab, 9 = A, 10 = A#/Bb e 11 = B.

²⁵ STRAUS 2013, pp. 93-98. A inversão **TnI** proposta por Strauss possui a mesma função da inversão cromática proposta por Rings, ver capítulo 2.1.4.

²⁶ Estrutura em (T) tons e (ST) semitons.

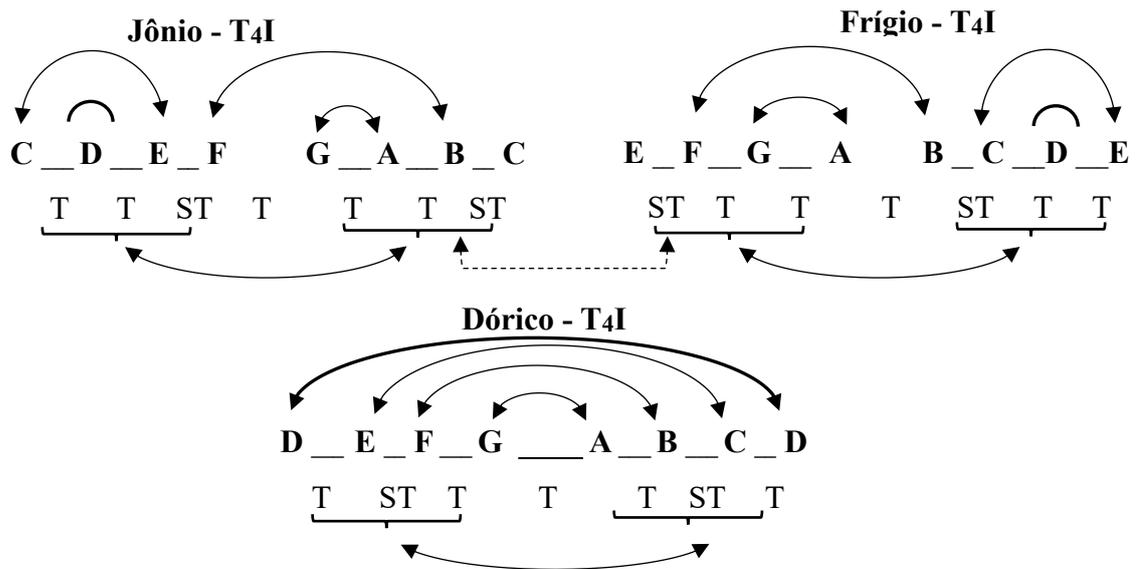


Figura 2.3-7: Simetria entre os tetracordes dos modos Jônio, Frígio e Dórico.

Já os modos Lídio, Lócrio, Mixolídio e Eólio (Fig. 2.3-8), apesar de também serem simétricos em T_nI, não são formados por tetracordes simétricos, conforme demonstram as setas contínuas inferiores. As setas tracejadas inferiores indicam que os modos Lídio e Lócrio, assim como os modos Mixolídio e Eólio, possuem entre si uma estrutura intervalar simétrica, ou seja, o modo Lócrio possui a estrutura inversa de tons e semitons do modo Lídio e vice-versa. O mesmo acontece entre os modos Mixolídio e Eólio (Fig.: 2.3-9).

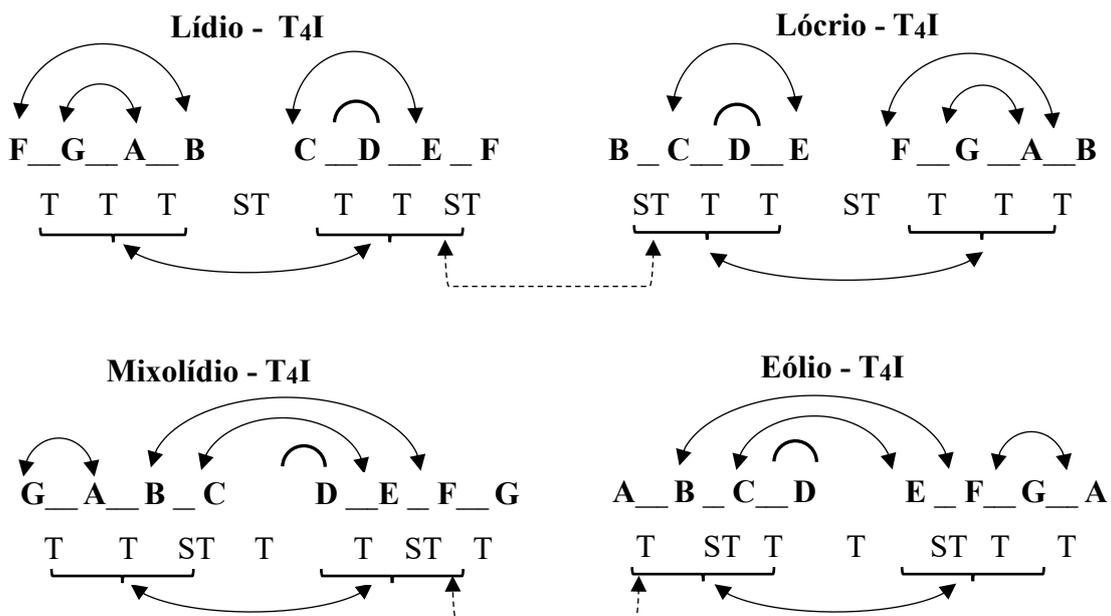


Figura 2.3-8: Tetracordes dos modos Lídio, Lócrio, Mixolídio e Eólio.

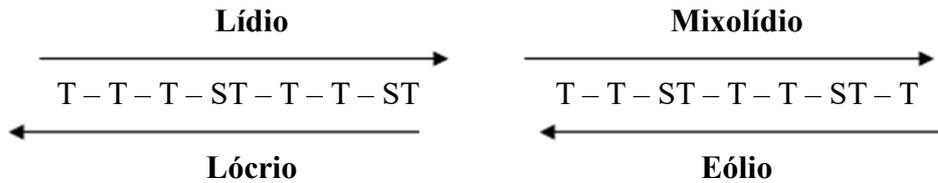


Figura 2.3-9: Simetria intervalar entre os modos Lídio/Lócrio e Mixolídio/Eólio

A teoria dos conjuntos é ideal para demonstrar aspectos simétricos das classes de conjuntos, pois existem setenta e nove conjuntos com essa característica, bastando indicar a qual classe pertence um determinado conjunto e o seu índice de simetria. Por exemplo, a escala diatônica é classificada como conjunto 7-35 e inversivamente simétrica em T_nI . A escala diatônica de Dó maior pertence a classe 7-35 e é inversivamente simétrica em T_4I , enquanto a escala de Ré maior também pertence a esta classe, entretanto inversivamente simétrica em T_8I . Outros exemplos são os acordes maiores com sétima maior e menores com sétima menor, que pertencem ao conjunto 4-20 e também possui, simetria inversiva (Fig. 2.3-10).

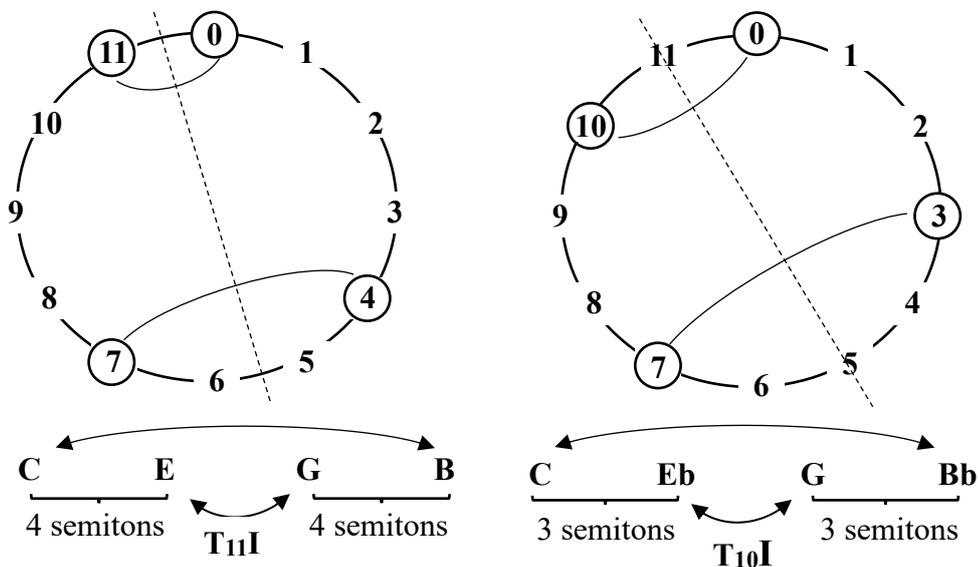


Figura 2.3-10: Acorde de C7M (Dó maior com sétima maior) – inversivamente simétrico em $T_{11}I$

Os aspectos simétricos da Bachianas Brasileiras N.1 serão demonstrados ao longo dos capítulos de análise dos movimentos.

2.3.2 A figuração ziguezague.

Paulo de Tarso define que a figuração ziguezague, ou em dois registros, caracteriza-se por “um contorno melódico que estabelece uma espécie de contraponto consigo mesmo, um tipo de polifonia interna, inerente a uma melodia singularmente sinuosa” (SALLES, 2009, p. 114).

Entre as possíveis origens desta figuração no repertório de Villa-Lobos estariam na sua formação como violoncelista, através de exemplos do repertório de Bach, em melodias de chorões como Callado e Pixinguinha, ou por intermédio de Stravinsky através no *ostinato* em ziguezague da *Danses des adolescentes* em *Le Sacre* (IBIDEM, p. 115) (Fig. 2.3-11).

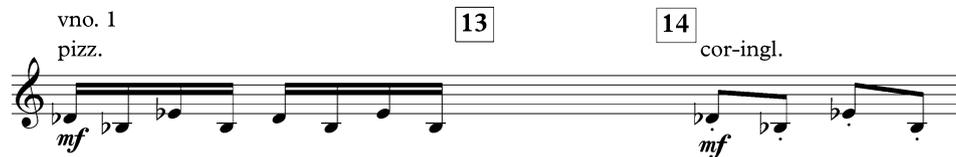


Figura 2.3-11: Figuração de ostinato na *Danses des adolescentes*, de Stravinsky. (SALLES, 2009, p. 116)

Salles alerta também para a presença desta figuração na *Bachianas Brasileiras N. 5 Dança (Martelo)* (Fig. 2.3-12).

Ah! _____ Teu can - to che - ga lá do fun - do do ser -
 1.1 - tão ah! _____ co - mo uma bri - sa a mo - le - cen - do o co - ra - ção ah!

Figura 2.3-12: Ziguezague no Martelo das Bachianas nº 5. (SALLES, 2009, p. 116).

Desta forma, esta figuração é utilizada por Villa-Lobos com ao menos três tipos de função estrutural: 1) elemento estrutural, geralmente em forma de *ostinato*; 2) *prolongamento* de uma determinada nota, por vezes com mudança de registro (oitava) ou timbre; 3) *polarização*, ou seja, a tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase faz convergir para uma espécie de “resolução” sobre uma nota-alvo, posicionada no final da frase (IBIDEM, p. 116).

Conforme destaca Adhemar Nóbrega (1971, p.24), o primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras N. 1*, a Introdução (Embolada) foi na verdade, o terceiro a ser composto e aparentemente, houve um aprimoramento com relação ao uso da figuração ziguezague no decorrer da composição dos movimentos desta peça.

No terceiro movimento, Fuga (Conversa), esta figuração foi utilizada com o função de acompanhamento e apenas ao final da peça, no compasso 83 (Fig. 2.3-13) e posteriormente entre os compassos 87 e 89 (Fig. 2.3-14).

Figura 2.3-13: Bachianas Brasileiras N. 1 Fuga (Conversa), cc. 82-83.

Figura 2.3-14: Bachianas Brasileiras N. 1 Fuga (Conversa), cc. 82-89.

No segundo movimento, Prelúdio (Modinha), a figuração ziguezague passar a ter um maior destaque ao ganhar uma função temática, na resposta ao tema principal. A figura 2.3-15 demonstra como esta figuração é utilizada na reapresentação do tema principal, sendo que no sistema superior está a melodia e no inferior a análise desta.

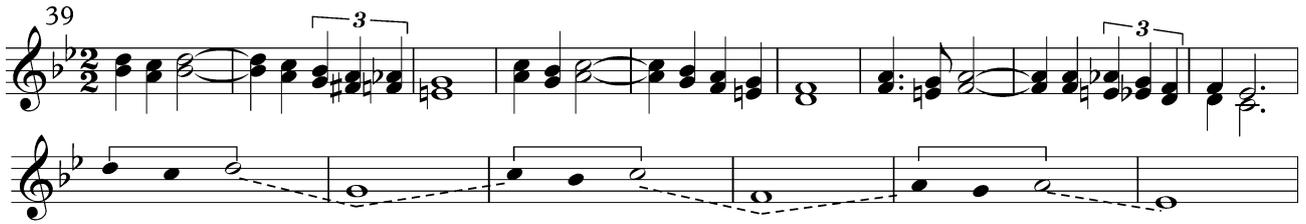


Figura 2.3-15: Bachianas Brasileiras N. 1 Prelúdio (Modinha), cc. 39-47.

Já no primeiro movimento, Introdução (Embolada), o último movimento das *Bachianas Brasileiras N.1* a ser composto por Villa-Lobos, a figuração ziguezague é utilizada no desenvolvimento temático da peça, com duas variações (Fig. 2.3-16).

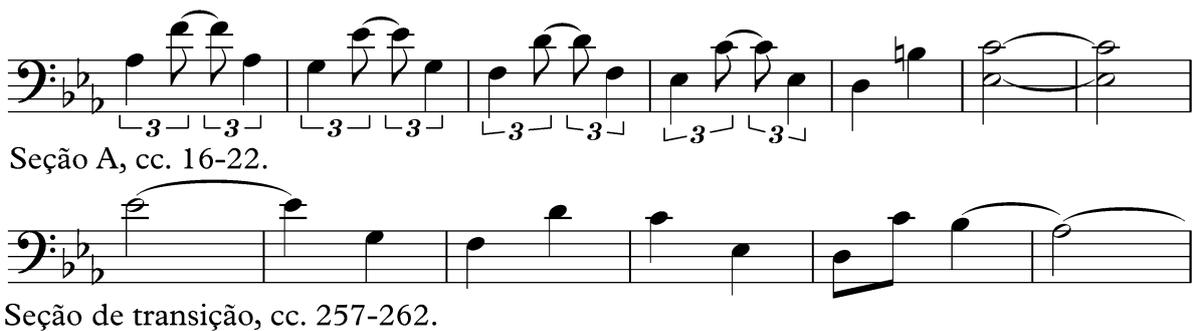


Figura 2.3-16: Bachianas Brasileiras N.1 – Introdução (Embolada) – comparação entre as figurações ziguezague da seção A (cc. 16-2) e seção de transição para a recapitulação (cc. 257-262).

É importante destacar aqui que variações dessas figurações *zigzague* estão presentes em sete das nove Bachianas e em pelo menos onze dos vinte e oito movimentos, caracterizando um importante procedimento adotado pelo compositor.²⁷

²⁷ Tais figurações constam, além da Bachianas Brasileiras n. 1 Embolada, na Bachianas Brasileiras n. 2 - Prelúdio (O Canto do Capadócio) e Tocata, Bachianas Brasileiras n. 3 - Prelúdio (Ponteio), Ária (Modinha) e Fantasia (Devaneio), Bachianas Brasileiras n. 4 – Coral (Canto do Sertão), Bachianas Brasileiras n.6 – Ária (Choro) e Fantasia, Bachianas Brasileiras n. 7 – Prelúdio (Ponteio) e Fuga, Bachianas Brasileiras n.º 9 Fuga. BRAMBILLA, Guto, SALLES, P. T. *Bachianas Brasileiras n. 9: uma síntese de toda a série das Bachianas Brasileiras(?)*, 2016, p. 3-8 e BRAMBILLA, Guto, SALLES, P. T. *Bachianas Brasileiras n. 1 Introdução (Embolada): integrando a análise transformacional à teoria schenkeriana*, 2017, p. 8.

3 Bachianas Brasileiras nº 1 – Introdução (Embolada) Animato

3.1 Análise

Na introdução do primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras N. 1* (Embolada), Villa-Lobos apresenta um ostinato, que será repetido por quarenta e três compassos, cuja figuração rítmica estabelece um processo de simetria translacional. Conforme destacado no capítulo 2.2, o papel da simetria na linguagem musical villalobiana é proporcionar um ponto de partida ou um patamar ocasional de estabilidade e neste caso, a ausência de um tema ou melodia, sugere também um estado de neutralidade (Fig. 3.1-1).²⁸

Simetria Translacional

Cm7: IVm7: Fm7/Eb I7: C7/Eb (?) IVm7: Fm7/Eb7
 4 I°7: C°7/Eb Im7: Cm7/Eb

Figura 3.1-1: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) - Introdução, cc. 1-6.

No plano harmônico, a armadura de clave sugere a tonalidade de Dó menor, o que é confirmado ao final da introdução, entretanto não de maneira muito eficaz, pois não há uma cadência perfeita nesta direção. Conforme demonstra a figura 3.1-2, o acorde de **C°7/Eb** no compasso 4, possui dois trítonos encontrados nos acordes dominantes de **Ab7**, **D7**, **B7** e **F7** e estes apontam para centros tonais diferentes de Dó menor.

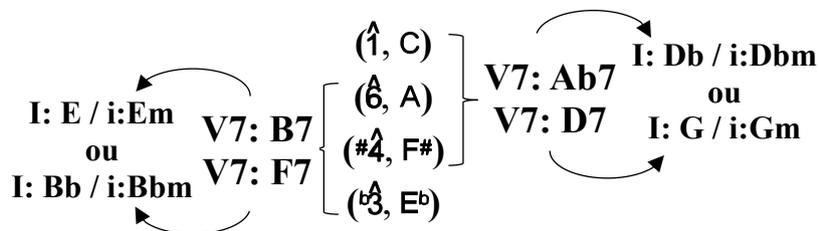


Figura 3.1-2: O acorde de C°7, seus equivalentes dominantes e suas respectivas resoluções.

²⁸ Como será analisado no próximo capítulo, esta figuração é semelhante ao ritmo de acompanhamento do pandeiro da embolada. Assim, a função desta introdução é estabelecer o ritmo e andamento da embolada.

Apesar da estabilidade proporcionada pela figuração rítmica simétrica, a progressão harmônica sugere uma instabilidade ou um caráter de movimento, proporcionado pela condução das vozes internas através transposições cromáticas ($T_{2nd,1}$), responsáveis pela quebra e reestabelecimento da simetria dos conjuntos de notas, conforme indicam os índices de inversões abaixo dos acordes **Fm7/Eb** e **Cm7/Eb**.

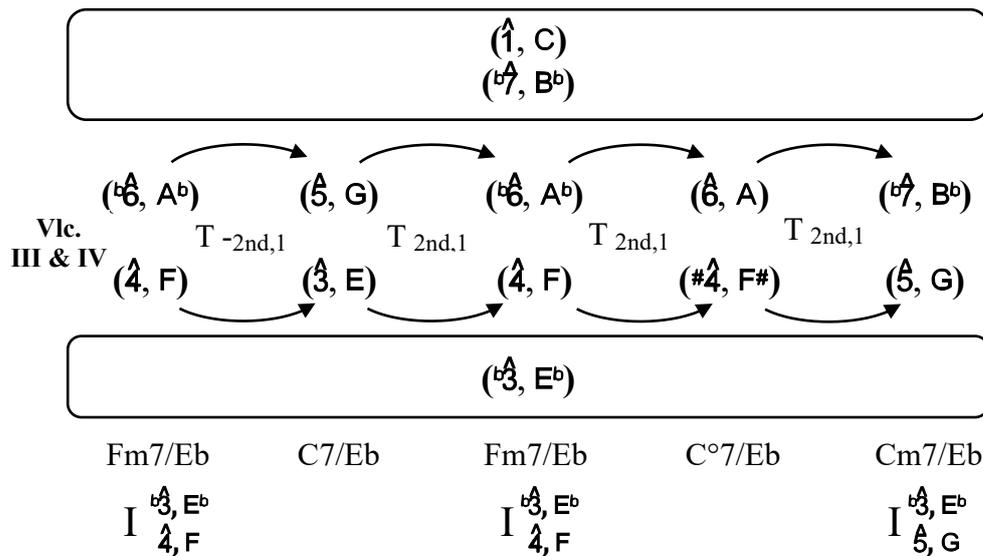


Figura 3.1-3: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – transposições cromáticas na condução de vozes da introdução, cc. 1-6.

Apesar de no segmento haver sempre duas notas se movendo, a figura 3.1-4 ajuda a visualizar que apenas troca da nota Fá pela nota Mi é a responsável pela quebra da simetria do acorde de **Fm7/Eb**, ao transformá-lo no acorde **C7/Eb**, demonstrado pelo arco tracejado na figura. Da mesma forma, a mudança da nota Lá bemol para Lá natural provoca a quebra da simetria na transformação do acorde **Fm7/Eb** em **C°7/Eb**.

Ao final da introdução, a transposição da nota Fá sustenido para Sol natural, transforma o acorde **C°7/Eb** em **Cm7/Eb**, restabelecendo a simetria ao final do segmento de introdução.

Portanto nesta introdução, a simetria opera em dois planos, um rítmico através da simetria translacional, outro em relação aos conjuntos de notas que formam os acordes da progressão harmônica.

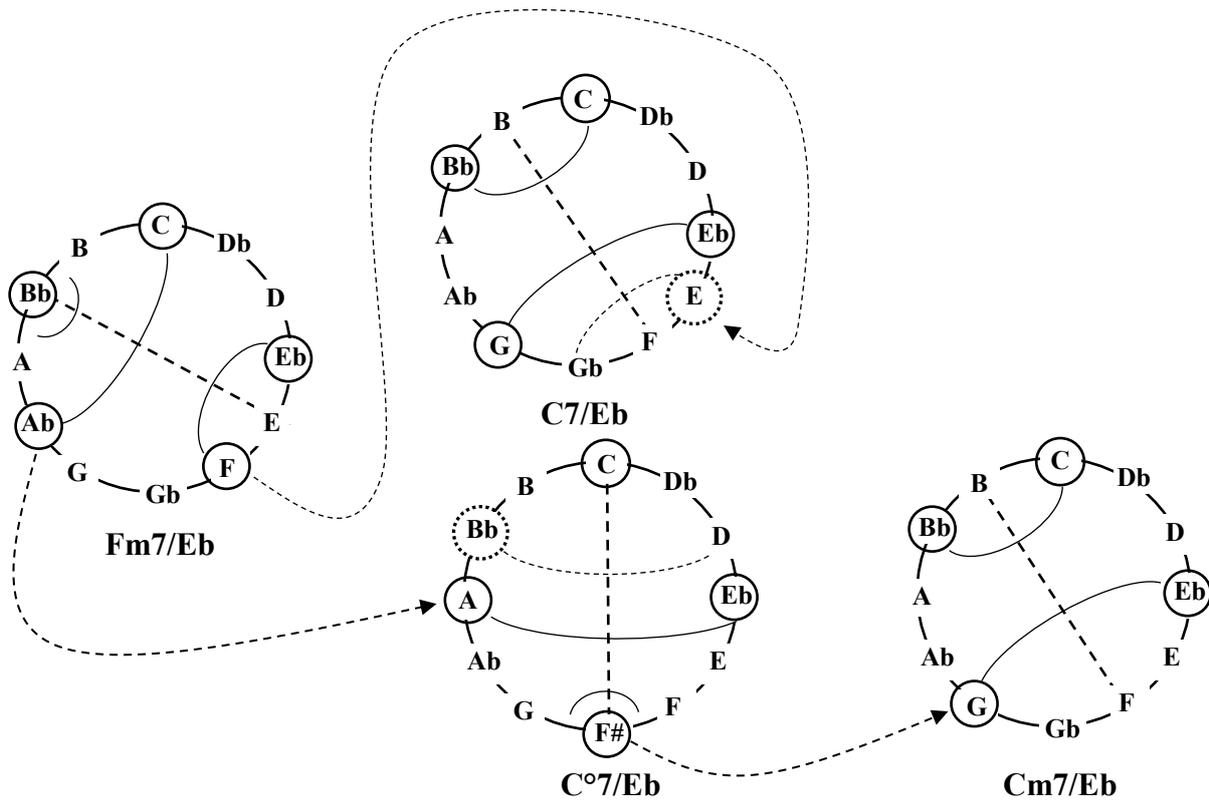


Figura 3.1-4: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Introdução – acordes simétricos e assimétricos

Seção A.

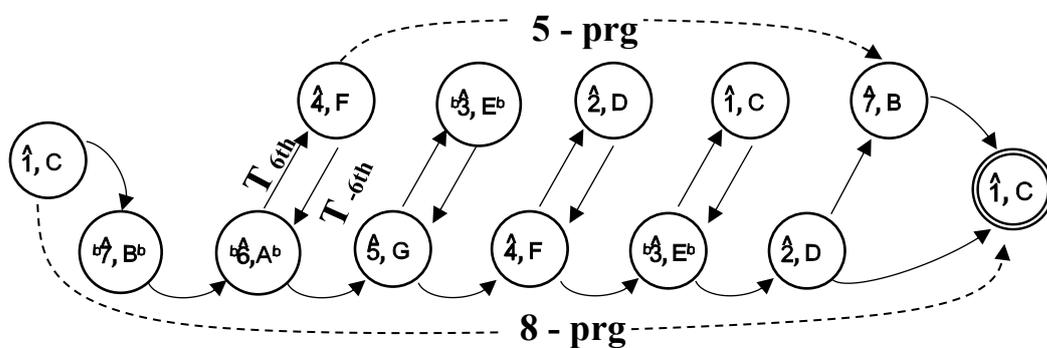
A partir do compasso 7 ocorre apresentação do tema principal cuja melodia, construída sobre o arpejo do acorde de **Cm7**, é sobreposta pelo mesmo ostinato estabelecido na introdução da peça. (Fig. 3.1-5).

Figura 3.1-5: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Tema principal, cc. 7-15.

Entre os compassos 16 e 22 é apresentada a resposta ao tema principal, cuja melodia estabelece a primeira figuração ziguezague do movimento (Fig. 3.1-6). Conforme foi destacado no capítulo 2.2.2, variações desta figuração são encontradas sete das nove Bachianas e em pelo menos onze dos vinte e oito movimentos, caracterizando um importante procedimento adotado pelo compositor.

Figura 3.1-6: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Resposta ao tema principal, cc. 16-22.

Basicamente, esta figuração é composta por uma linha melódica descendente, dividida em duas camadas interligadas por intervalos de sextas maiores e menores, diatônicas à tonalidade de Dó menor. O gráfico da figura 3.1-7, demonstra como as duas camadas interagem e que a camada superior executa uma progressão de quinta descendente, ao mesmo tempo que a camada inferior executa uma progressão de oitava. As setas tracejadas indicam outras possibilidades de *apercepção* da melodia, na qual as duas linhas melódicas se dirigem de forma independente para a nota Dó.



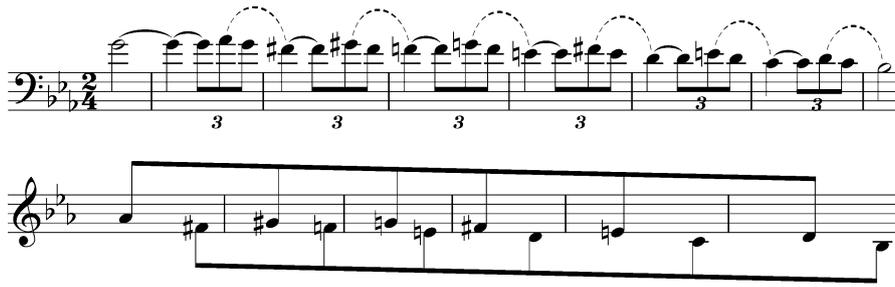


Figura 3.1-10: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção A – figuração zigzague da reexposição.

Entre os compassos 35 e 46 ocorre uma transição para a seção B, na qual não há um desenvolvimento temático e desta forma, a figura 3.1-11 demonstra como se desenvolve a primeira seção da peça. A exposição do tema, entre os compassos 7 e 21, é inteiramente construída sobre uma progressão de oitava, iniciada com a nota (1, C), sendo que o acorde de **i:Cm7** é prolongado principalmente através do sexto grau **vi: Abmaj7**. No segmento seguinte, durante a reexposição do tema, a segunda resposta é construída sobre uma progressão de oitava descendente entretanto, a partir da nota (5, G). Na conclusão da seção A o acorde de **C7** não é exercera a sua função dominante, pois a seção seguinte é iniciada sob o centro de Sol menor.

The image shows a Schenkerian graph for the first section of the piece. It consists of two staves: a treble staff at the top and a bass staff at the bottom. The treble staff shows a melodic line with a dashed line indicating an 8-measure phrase (8-prg) from measure 7 to 21. The bass staff shows a harmonic line with a solid line indicating an 8-measure phrase (8-prg) from measure 7 to 21. Below the bass staff, there are harmonic labels: **i: Cm** at measure 7, **bVI: Abmaj7** at measure 14, **vii°: B°7** at measure 21, **i: Cm** at measure 26, **bVI: Abmaj7/G** at measure 35, **V7: G7** at measure 39, and **V7/IV: C7** at measure 43. Above the treble staff, there are intervallic patterns: **#4 4 3 2 1 7 6 5** at measure 26 and **5** at measure 35. Measure numbers 7, 21, 26, 35, 39, and 43 are marked in boxes above the treble staff.

Figura 3.1-11: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção A – gráfico schenkeriano.

Seção B.

A partir do compasso 47, verifica-se na apresentação do tema da seção B, que o mesmo possui características rítmicas, de contorno melódico e extensão distintas do tema da seção anterior. Construído basicamente com semicolcheias, notas rebatidas (repetidas)²⁹ e uma tessitura de quarta

²⁹ As características rítmicas dos temas desta peça serão de vital importância na análise sobre a apropriação cultural do

justa, este tema será repetido quatro vezes, respectivamente nos graus **i: Gm**, **iv: Cm**, **bVII7: F7** e **V7:Bb7**, esta última já refletindo a mudança para o centro tonal de Mi bemol maior, que ocorrerá na seção seguinte.

Outra característica importante que distingue esta da seção anterior, é que Villa-Lobos utilizou elementos simétricos tanto na construção do tema, quanto para demarcar as finalizações de cada uma das quatro repetições. Na primeira apresentação, enquanto o tema da seção B é construído sobre o eixo de simetria estabelecido pelo par de notas ($\hat{1}, G$) e ($\hat{4}, C$), a sua conclusão possui um eixo de simetria entre as notas ($\hat{b}6, E^b$) e ($\hat{6}, E$) (Fig. 3.1-12).³⁰

Figura 3.1-12: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – 1ª apresentação do tema e sua conclusão.

Na segunda apresentação, o tema e a sua conclusão permanecem simétricos, porém com eixos de simetria diferentes, pois enquanto o tema é construído sobre o eixo entre as notas ($\hat{b}7, F$) e ($\hat{4}, C$), a sua conclusão possui este eixo entre as notas ($\hat{b}6, E^b$) e ($\hat{2}, A$) (Fig. 3.1-13).

Figura 3.1-13: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – 2ª apresentação do tema e sua conclusão.

gênero Embolada, que será discutido no capítulo 3.

³⁰ A representação do eixo de simetria pode ser descrita por qualquer par simétrico de notas e neste caso, os pares ($\hat{1}, G$) e ($\hat{4}, C$) e ($\hat{b}6, E^b$) e ($\hat{6}, E$) representam a mesma inversão. Nestas análises, a escolha de qual par de notas que determina o eixo inversão será aquela que melhor representar as características da melodia ou a sua relação com o centro tonal.

Na terceira apresentação a partir do compasso 72, a simetria do conjunto de notas persiste, sendo que o tema possui o eixo de simetria entre as notas (\flat^2 , A^b) e (\flat^6 , E^b) e na conclusão, no compasso 83, o eixo está sobre as notas (\flat^2 , A^b) e (\flat^3 , B^b) (Fig. 3.1-14).

Figura 3.1-14: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – 3ª apresentação do tema e sua conclusão.

Entre a terceira e quarta apresentação do tema da seção B ocorre uma transição que pode ser dividida em dois segmentos: o primeiro, entre os compassos 86 e 88, cujo conjunto de notas também é simétrico e possui todas as notas do total cromático, exceto Si bemol, gerando um eixo de simetria em torno desta mesma nota. Esta passagem reproduz em pequena escala o que Paulo de Tarso Salles classificou como *polarização por exclusão* (SALLES, 2009, p. 151-152), uma vez que o segmento seguinte é desenvolvido em torno do centro em Si bemol (Fig. 3.1-15).

Figura 3.1-15: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – Extensão da 3ª apresentação, primeiro segmento, cc. 86-88.

O segundo segmento desta transição ocorre entre os compassos 89 e 95, onde há uma rápida mudança de centro tonal para Si bemol maior, garantida pela troca da nota Lá bemol por Lá natural. A melodia nos violoncelos 1 e 2, entre os compassos 89 e 92, ganha pouco destaque neste momento, pois é executada apenas uma vez e na região média, sendo obscurecida pelas demais vozes. Todavia, este segmento foi destacado aqui por configurar uma mudança de centro tonal e principalmente pelo fato de que esta melodia será reutilizada mais à diante para demarcar o início da recapitulação temática da peça (Fig. 3.1-16).

89 7

I: Bb I7: Bb7
V7:

Figura 3.1-16: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – Extensão da 3ª apresentação, segundo segmento, cc. 89-95.

Ainda sobre o segmento acima, verifica-se a presença de uma sequência de quatro acordes, sendo que a mesma é repetida três vezes. O conjunto de todas as notas destes acordes é simétrico com eixo sobre a nota ($\flat 7$, C) ou ($\sharp 5$, F \sharp), entretanto no compasso 95 o acorde **I7: Bb7** é assimétrico. Como o acorde de **Bb7** não exerce a sua função dominante, isto é, não é resolvido ao não direcionar a harmonia para o centro tonal de Mi bemol, a quebra de simetria proporcionada por este acorde pode ser entendida como uma preparação para a última apresentação do tema da seção B, pois este também possuirá características simétricas (Fig. 3.1-17).

c. 89-94 (Todas as notas exceto Mi natural e Lá bemol)

I: Bb

Conjunto de notas dos acordes I $\flat 7$, C = I $\sharp 5$, F \sharp
 $\flat 7$, C = I $\sharp 5$, F \sharp

c. 95 Acorde assimétrico

I7: Bb7
V7:

Figura 3.1-17: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – Extensão da 3ª apresentação, segundo segmento, conjunto simétrico e a assimetria do último acorde, cc. 89-95.

A partir do compasso 96, a quarta e última apresentação do tema da seção B também apresenta uma melodia simétrica, desta vez com o eixo em torno das notas ($\flat 7$, D \flat) e ($\natural 4$, A \flat), porém entre os compassos 99 e 100, o conjunto formado pelas notas Dó bemol, Si bemol e Lá bemol é assimétrico. Com a troca da nota Dó bemol por Dó natural no compasso 101, a simetria é mais uma

vez reestabelecida, através do eixo sobre a nota ($\hat{5}, B^b$), confirmando o tratamento padronizado adotado pelo compositor nesta seção (Fig. 3.1-18).

The image shows a musical score for Bachianas Brasileiras N.1, Introduction (Embolada) - Section B. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The first measure is marked 'c. 96' and 'V7: Bb7'. The second measure is marked 'c. 101 - 104'. The score includes a 'Conjunto assimétrico' box and various harmonic annotations. The annotations include 'I $\hat{4}, A^b$ / $\hat{7}, D^b$ ' and 'I $\hat{5}, B^b$ / $\hat{5}, B^b$ '. The score also features a '3' (triple) annotation and a 'Conjunto assimétrico' box.

Figura 3.1-18: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção B – 4ª apresentação do tema e sua conclusão.

No plano harmônico, a seção B projeta um redirecionamento do centro tonal de Sol menor para Mi bemol maior, passando rapidamente por Si bemol maior. A figura 3.1-19 demonstra a importância do segmento correspondente à terceira apresentação do tema desta seção entre os compassos 72 e 93, para a compreensão deste redirecionamento. Como este segmento realiza um prolongamento do acorde de $F7$, este pode ser *apercebido* de três formas diferentes.

Primeiro, como na análise aqui adotada e representada pelas linhas e círculos contínuos, nos quais o acorde de $F7$, ao mesmo tempo que se relaciona com o centro tonal de Sol menor, indica um redirecionamento para Si bemol maior e por isso foi analisado como $bVII7$ (em Sol menor) que assume o papel de $V7$ (em Si bemol maior).

A parte superior da figura indica uma segunda possibilidade analítica na qual, após o estabelecimento do centro tonal em Si bemol maior no compasso 93, altera-se toda a *apercepção* inicial do segmento, sendo reorganizada em torno deste novo centro tonal.

Da mesma forma, a parte inferior da figura indica como todo o segmento pode ser *apercebido* ao ser analisado sob a perspectiva de um centro tonal em torno de Mi bemol maior, centro tonal final da seção. Apesar destas análises complementares serem difíceis de serem *apercebidas* de fato devido à extensão do segmento, permitem visualizar em larga escala outras relações harmônicas possíveis desta seção.

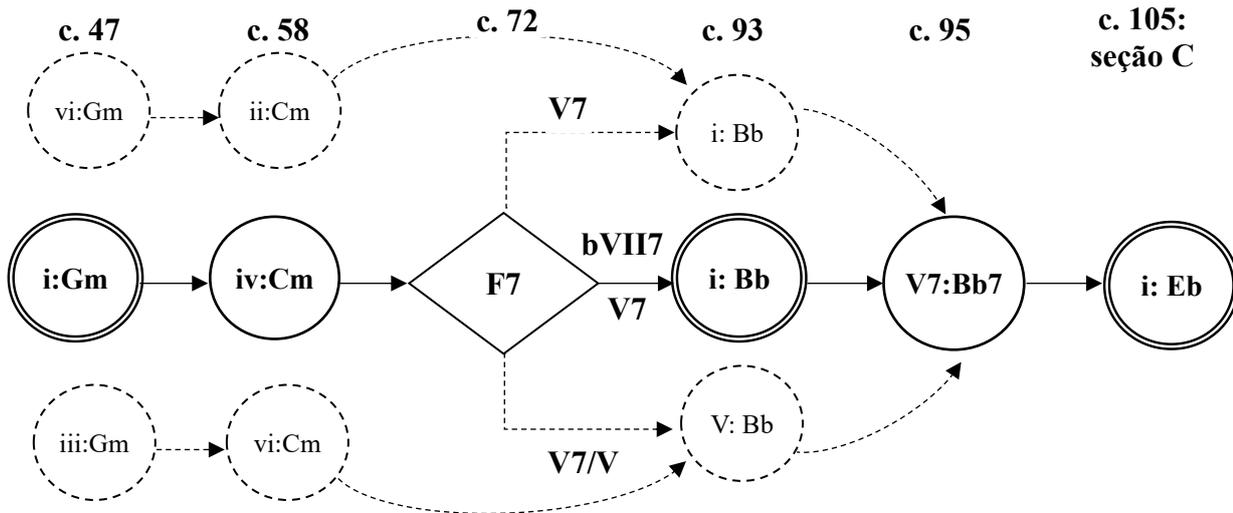


Figura 3.1-19: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Organização harmônica da seção B, cc. 47-105.

Seção C – 1ª parte.

A primeira parte da seção C é inteiramente desenvolvida sobre um baixo pedal em Mi bemol, confirmando o novo centro tonal sobre essa nota.

Sobre o aspecto rítmico da melodia, a seção C apresenta características intermediárias entre a seção A e B. Enquanto o tema da seção A é construído basicamente com colcheias e na seção B em semicolcheias, a seção C possui o primeiro tema elaborado com colcheias, todavia a resposta a este tema é construída com base síncopas e semicolcheias.

Com relação à textura, a seção C apresenta os seus temas em forma de coral à 3 ou 2 vozes, enquanto que nas seções anteriores os temas foram apresentados em uníssono ou em oitavas (Fig. 3.1-20). Este primeiro tema sofrerá uma expansão, entre os compassos 115 e 118, o que de certa forma antecipa as características rítmicas do tema do segmento seguinte (Fig. 3.1-21).

Na camada superior, os violoncelos 1 executam um ostinato melódico que em muito lembra o acompanhamento rítmico estabelecido durante a introdução, porém logo acima do baixo pedal, ocorre outro ostinato com uma figuração rítmica de síncopa, não utilizada até este momento da peça.

105 **Ostinato** 8

Tema

Ostinato

arco

arco

I: Eb

V7: Bb7/Eb

110

Resposta

I: Eb

Figura 3.1-20: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção C – 1ª parte, cc.105-114.

I: Eb

Figura 3.1-21: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção C – tema expandido, cc. 15-118.

Seção C – 2ª parte.

A partir do compasso 123, a segunda parte da seção C apresenta um certo obscurecimento do seu centro tonal (Fig. 3.1-22). Por um lado, este segmento pode ser analisado com o acorde de Fá menor como primeiro grau, uma vez que o ostinato sobre a nota Fá, nos violoncelos 1,2,3 e 4, além da presença do acorde de Fá menor na primeira inversão, contribuem para esta percepção que será corroborada apenas no compasso 136, quando o acorde de Fá menor será executado na posição fundamental.

Por outro lado, para a tonalidade de Fá menor ser afirmada, seria necessária a presença da nota Ré bemol, o que de fato só ocorre no compasso 135, portanto doze compassos após o início da seção.

A presença do acorde **G7** poderia sugerir que este segmento está na tonalidade de Dó menor, entretanto este acorde não é resolvido de maneira que indique isto, além do fato de que o centro tonal de Dó menor ter sido abandonado há mais de cem compassos, tornando muito difícil a manutenção desta percepção.

123 9

Expansão rítmica Coral

131

i: Fm
iv: Fm ?

II: G7 i: Fm/Ab II: G7 i: Fm/Ab II: G7

V7: G7 ?

#v°7: C#°7 vi: Dm ii: Gm7(b5) **i: Fm**

Figura 3.1-22: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção C – 2ª parte, cc. 123-137.

Assim, apesar do acorde de **Fm** ter sido considerado como primeiro grau, uma análise mais precisa seria afirmar que entre os compassos 123 e 134 a peça estabelece uma *centricidade*³¹ em torno da nota Fá, estabelecendo o modo de Fá menor Dórico para a partir do compasso 135, assumir de fato a tonalidade de Fá menor, que será mantida até o final do segmento (Fig. 3.1-23).

³¹ (STRAUS, 2013, p. 153-154)

$\hat{1}, F$

| | | | | | | |
|-----------------------|--|--|--|--|--|--|
| $\hat{1}, F$ | $\hat{6}, D$ $\#4, B$ $\hat{2}, G$ | $\flat 7, E^b$ $\hat{5}, C$ $\flat 3, A^b$ | $\hat{6}, D$ $\#4, B$ $\hat{2}, G$ | $\hat{3}, A$ $\hat{1}, F$ $\hat{6}, D$ | $\flat 6, D^b$ $\hat{4}, B^b$ $\hat{4}, G$ | $\flat 3, A^b$ $\hat{5}, C$ $\hat{1}, F$ |
| i: Fm | II: G7 | i: Fm/Ab | II: G7 | vi: Dm | ii: Gm7(b5) | i: Fm |
| iv: Fm? | V7: G7? | | | | | |
| | | | | | | |
| i: Fm - Dórico | | | | i: Fm – Eólio (Natural) | | |

Figura 3.1-23: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Transformações harmônicas, cc. 123-137.

O seguimento seguinte, entre os compassos 138 e 147, já com o centro tonal de Fá menor realmente estabelecido, a progressão harmônica conduz para uma conclusão sobre o v: Cm (Fig. 3.1-24).

138 **10**

143

i: Fm **bVI: Dbmaj7** **bVII: Eb** **ii: Gm7(b5)** **bIII: Ab** **iv: Bbm**
bIII: Ab **i: Fm** **bVII: Eb** **bVI: Dbmaj7** **v: Cm**

Figura 3.1-24: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção C – 2ª parte, cc. 138-147.

O final da seção C é desenvolvido sobre um baixo pedal em Dó, formando os acordes de $v: Cm$ e $v^{\circ}: C^{\circ}$ respectivamente e caracterizando uma meia cadência³², portanto apontando para a manutenção do centro tonal em Fá, o que de fato ocorre (Fig. 3.1-25). Entretanto o confronto entre esta análise de meia cadência e os procedimentos compositivos adotados por Villa-Lobos, permitem uma outra leitura.

O prolongamento por oito compassos do baixo pedal sobre a nota Dó estabelece inevitavelmente uma *centricidade* em torno desta nota, porém não sendo um indício suficiente de uma mudança de centro tonal. Todavia, o fato de que sobre este baixo pedal, ocorre uma frase ascendente e descendente cujo contorno melódico e o conjunto de notas são simétricos, permite segundo a linguagem villalobiana, alterar a percepção deste segmento de *instável* ou *progressivo*, para *estável* e *conclusivo*.

Corroborando esta visão, no compasso 153 ocorre o ápice desta frase, onde o trítone formado pelas notas Dó e Sol bemol, simétricas entre si, é executado em *fermata* dando sinais de que este era o *patamar* a ser alcançado. Por último, a parte descendente da frase segue em direção a nota Dó, que é executada em uníssono, por dois compassos e em *rallentando*, complementando o caráter resolutivo da passagem, cabendo lembrar que as finalizações em uníssono e oitavas³³ estabelecem simetria em torno da nota utilizada.

The image shows a musical score for the conclusion of section C in Bachianas Brasileiras N.1. It consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). Measure 148 is marked with a box containing the number '11'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pizz.' and 'rall.'. At the bottom, there is a box containing 'V: C'. The bass line features a prominent D2 pedal point throughout the section.

Figura 3.1-25: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Conclusão da seção C, cc. 148-158.

³² O que indica um caráter *instável* e *progressivo*. Kostka e Payne (2000, p. 159)

³³ Finais “wagnerianos” (SALLES, 2009, p. 144-146).

Voltando ao aspecto simétrico da frase do segmento analisado acima, a figura 3.1-26 demonstra que apesar do conjunto de notas estabelecer uma simetria sobre eixo entre as notas ($\hat{6}, G^b$) e ($\hat{6}, A$), ao sobrepor a parte descendente à parte ascendente da melodia, a distribuição das notas continua simétrica, porém não como determina o eixo de simetria do conjunto. Para auxiliar a visualização, abaixo do pentagrama consta o conjunto de notas simétrico distribuído no “relógio de notas”. Assim, percebe-se que no “relógio” a nota ($\hat{6}, A^b$) tem como par simétrico a nota ($\hat{6}, G$), entretanto na partitura esta nota (primeiro arco tracejado inferior) demonstra que esta nota tem ela mesma como par simétrico do outro lado do eixo, sendo que o mesmo acontece com as demais notas.³⁴

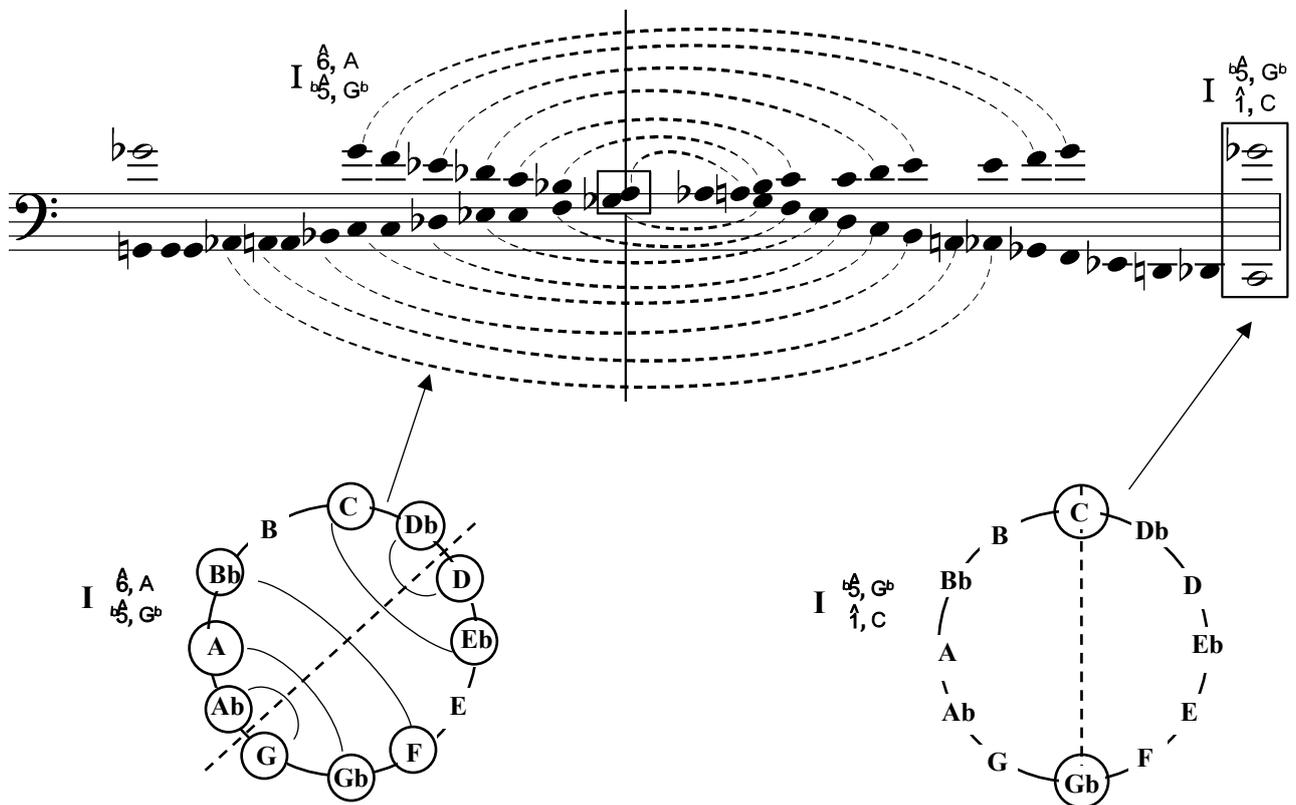


Figura 3.1-26: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Frase simétrica entre os compassos 148 e 158. Confronto entre o eixo de simetria do conjunto de notas e a distribuição simétrica das notas na frase.

³⁴ As notas sem arcos também possuem o seu par simétrico do outro lado do eixo. Estes arcos foram omitidos para melhor visualização da figura.

A figura 3.1-27 expõe as principais características das seções B e C. Enquanto que a seção B possui basicamente um tema que é transposto ao longo do segmento e exposto em uma única voz, a seção C possui dois dos seus três temas expostos em forma de coral. Com as duas seções estabelecendo quatro centros tonais diferentes, verifica-se um maior desenvolvimento sobre os centros tonais de Sol menor, entre os compassos 47 e 94 e Fá menor, entre os compassos 123 e 158.

Figura 3.1-27: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – resumo das seções B e C.

Seção D.

O compasso 159 marca o início da seção D, desenvolvida inteiramente sobre o centro tonal de Fá maior. Esta seção possui dois temas principais, que assim como na seção B, possuem maior densidade rítmica, uma vez que também são escritos basicamente por semicolcheias e com notas repetidas, entretanto com um diferencial em relação à textura. Enquanto nas seções A e B os temas são expostos em uníssono ou oitavas e na seção C em forma de coral, a seção D apresenta as duas características: o primeiro tema desta seção é exposto às duas vozes, com intervalos de terças ou quartas; o segundo tema em uníssono (Fig. 3.1-28 e 3.1-29).

Figura 3.1-28: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção D – 1º tema, cc. 159-164.

12

175

Seção D - 2º Tema

pizz.

V: C I: F

Figura 3.1-29: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – Seção D – 2º tema, cc. 175-180.

Esta seção D é repetida duas vezes e o movimento cadencial que conclui a primeira apresentação possui alguns aspectos importantes. Assim como na conclusão da seção C (Fig. 3.1-25), a primeira parte da seção D é concluída através da nota Dó, em uníssono. Entretanto, considerou-se que o final da seção C possui um caráter conclusivo, enquanto que nesta seção, o seu final possui um caráter suspensivo indicando uma continuidade e no caso, a repetição da seção.

Os aspectos que corroboram esta análise são a ausência de simetria nos compassos finais deste segmento, além do fato de que nota Dó que soa em uníssono ao final, poder ser considerada como resultante da ressonância do último acorde do segmento (Fig. 3.1-30).³⁵

13

197

IV: Bb/F V: C I: F

204

I7sus4: F7sus4 (b9)
conjunto de notas assimétrico

V: C

Figura 3.1-30: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – 1ª conclusão da seção D, cc. 197-208.

³⁵ Semelhante ao que Paulo de Tarso Salles classificou como finais “varèsianos” (SALLES, 2009, p. 144-146).

Para demarcar a conclusão da segunda e última repetição da seção D, entre os compassos 242 e 248, Villa-Lobos também utilizou de elementos simétricos, porém não de maneira estrita. Enquanto na camada intermediária encontra-se uma frase que estabelece uma relação de simetria com o eixo sobre a nota (1̂, F), na camada inferior ocorre outra frase também simétrica, com eixo sobre as notas (4̂, B^b) e (6̂, D) (Fig. 3.1-31).

Com relação à condução de vozes desse segmento, enquanto a camada superior se dirige para a nota Sol, através das notas (3̂, A), (4̂, A^b) e (2̂, G), a camada inferior executa a progressão (1̂, F), (4̂, E).³⁶ Concomitantemente, na camada intermediária a melodia também se direciona para as notas Sol e Mi, conforme indicam as setas. Nota-se que todas as camadas têm como alvo a díade (4̂, E) - (2̂, G) e posteriormente (6̂, D) - (2̂, G) e estas, como qualquer díade, estabelecem uma relação de simetria.

Figura 3.1-31: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – 2ª conclusão da seção D, primeira parte, cc. 241-248.

Contudo, o conjunto total de notas do segmento não é simétrico, conforme demonstra a figura 3.1-32 e talvez, a falta de simetria estrita desse segmento seja responsável por algumas características do início da próxima seção.

³⁶ Apesar das notas Fá e Lá do compasso 241 contribuírem para a condução de vozes das camadas superior e inferior, o movimento conclusivo ocorre a partir do compasso 242.

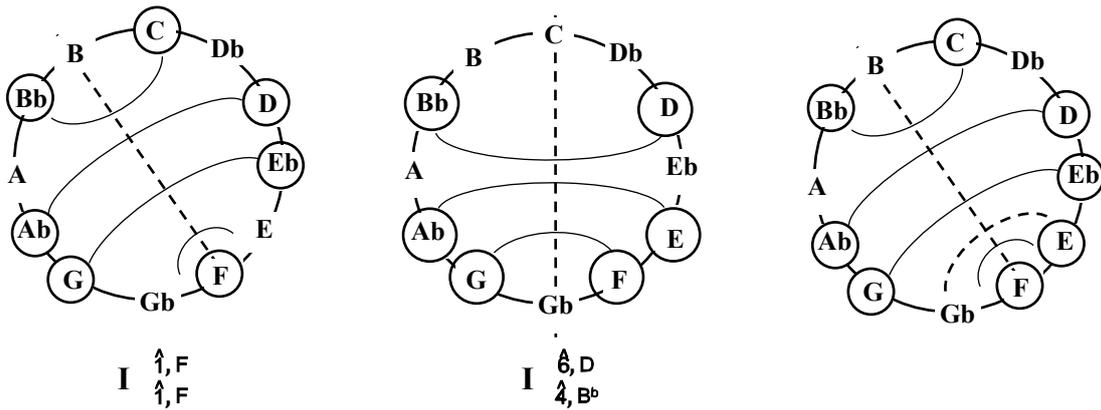


Figura 3.1-32: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – conjuntos simétricos e assimétricos, cc. 241-248.

Uma comparação entre a primeira e a segunda conclusões da seção D, demonstra como Villa-Lobos opta por soluções distintas, partindo do mesmo procedimento. A primeira conclusão da seção D (cc. 204-208) é fruto de transformações harmônicas das quais a nota Dó final é alcançada apenas por uma nota de passagem, sendo mais determinante o fato de que esta nota é oriunda do prolongamento de uma das vozes do acorde final (Fig. 3.1-33).

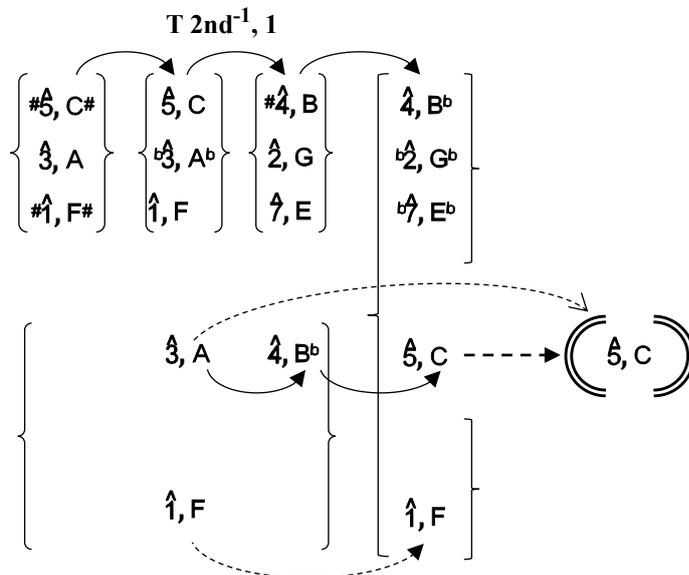


Figura 3.1-33: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – primeiro movimento cadencial da seção D, cc. 205-208.

Por outro lado, a segunda conclusão da seção D (cc. 241-248) parte do mesmo procedimento, porém assumindo outro rumo, no qual as díades finais são alcançadas por uma combinação de condução de vozes cromáticas e diatônicas (Fig. 3.1-34).

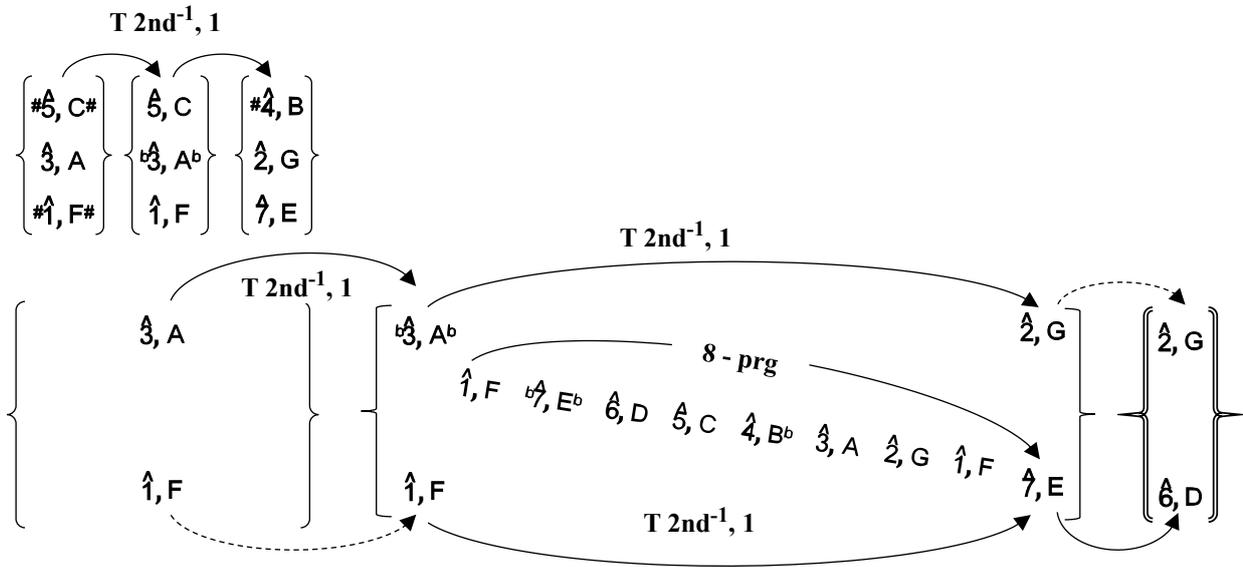


Figura 3.1-34: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – movimento cadencial final da seção D, cc 241-248.

Concluída a análise da seção D, a figura 3.1-35 expõe um resumo das suas principais características, demonstrando como o segmento mais extenso da peça é desenvolvido sobre o centro tonal de Fá maior, passando pelo seu quinto grau e sendo concluído sobre o centro tonal Fá menor, além de indicar uma modulação no segmento seguinte.

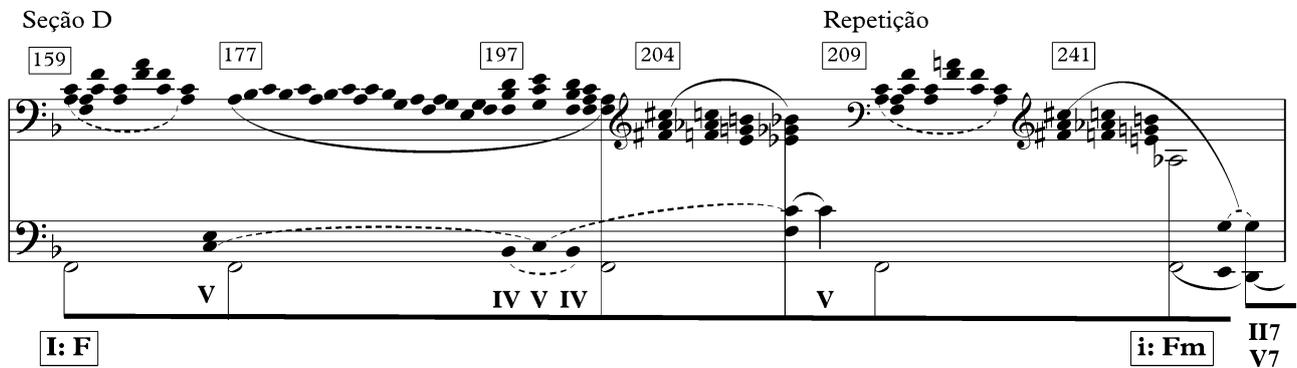


Figura 3.1-35: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – gráfico schenkeriano do plano médio da seção D

Seção de transição para recapitulação.

O primeiro segmento da seção de transição possui alguns aspectos ambíguos. Por um lado, a volta para a tonalidade inicial da peça e a apresentação de um tema diferente dos anteriores, apontam claramente para uma mudança de seção. Por outro lado, o fato deste novo tema ser construído com semicolcheias, faz com que este segmento mantenha uma ligação rítmica com a seção anterior (Fig. 3.1-36).

Como visto acima, o último segmento da seção anterior possui alguns elementos simétricos significativos para demonstrar um ponto delimitador da peça, apesar de não estabelecer uma simetria plena, uma vez que o conjunto de todas as notas não apresenta esta característica. Provavelmente essa ausência de simetria plena seja o indicativo de que Villa-Lobos precisou de mais alguns compassos para alcançar o patamar desejado e assim, utilizou os primeiros compassos desta seção para apresentar um segmento cujo conjunto total de notas é simétrico com eixo sobre as notas ($\hat{7}$, B) ou ($\hat{4}$, F).

Outro aspecto importante é que Villa-Lobos escolheu para iniciar esse segmento um tema secundário da seção B, indicando que uma recapitulação temática da peça se aproxima. Enquanto na seção B este tema é executado na região média, tornando-o enfraquecido em relação às demais vozes, aqui este tema será executado de forma estendida e na região aguda, ganhando maior destaque.

249 Tema extraído da seção B cc. 89-92

253

Figura 3.1-36: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – 1º tema da seção de transição, segunda parte, cc. 249-256.

A figura 3.1-37 demonstra como ocorre a simetria do conjunto de notas deste segmento, sendo que o pentagrama superior contém as notas executadas pelos violoncelos 5,6,7 e 8, cuja frase contempla todas as notas do segmento; no pentagrama inferior, estas notas estão rearranjadas para melhor demonstrar a simetria deste conjunto de notas, assim como o relógio de notas ao lado.

The figure consists of two musical staves and a circular diagram. The top staff shows a sequence of notes with dashed arcs above it, indicating a specific melodic line. The bottom staff shows the same notes rearranged to highlight symmetry. To the right, a circular diagram shows the notes A, Bb, B, C, Db, D, Eb, E, F, Gb, G arranged in a circle. Dashed lines connect the notes in a circular path, illustrating the symmetrical relationships between them.

Figura 3.1-37: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – 1º tema da seção de transição, simetria do conjunto de notas, cc. 249-256.

O segundo segmento da seção de transição estabelece o centro tonal de Mi bemol maior, *apercepção* reforçada pela predominância do baixo sobre esta nota (Fig. 3.1-38). Neste segmento, Villa-Lobos apresenta uma releitura da figuração zigzague utilizada como resposta do tema principal na seção A da peça realizando assim, uma recapitulação temática de forma retrógrada, uma vez que o tema principal será o último a ser reexposto (Fig. 3.1-39).

The figure shows musical notation for the second segment of the transition section. It is labeled 'Ziguezague' at the top. The notation includes a bass clef, a key signature of two flats (Bb major), and a time signature of 4/4. The music features a prominent zigzag pattern in the bass line, with notes moving up and down in a series of steps. A 'tema: seção B' is indicated in the first measure. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and triplets. The segment ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 3.1-38: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – 2º segmento da seção de transição, cc. 257-265.

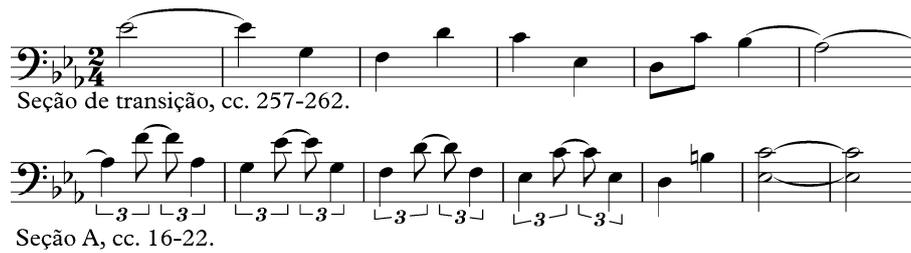


Figura 3.1-39: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – comparação das figurações zigzague das seções A e de transição.

No segmento de conclusão da peça, Villa-Lobos estabelece novamente o centro tonal de Dó menor para a reexposição do tema principal, porém com a cadência final para Dó maior, utilizando o recurso de terça de picardia. Assim, a figura 3.1-40 demonstra no plano médio, as principais características das seções de transição e conclusão da peça, com destaque para *figuração zigzague*, indicada pelas linhas pontilhadas.

Figura 3.1-40: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – gráfico schenkeriano do plano médio das seções de transição e conclusão.

Concluída a análise do primeiro movimento das Bachianas Brasileiras N. 1, a figura 3-41 demonstra como Villa-Lobos desenvolveu a peça através de cinco centros tonais distintos, efetuando dez modulações, dentre as quais apenas três não foram através de cadências autênticas (compassos 47, 123 e 295). Nesta figura, as hastes indicam a importância dos centros tonais no desenvolvimento da peça, sendo que o centro tonal de maior destaque é o de Dó menor, apesar dos segmentos desenvolvidos sobre os centros tonais de Fá maior e menor serem os maiores da peça.

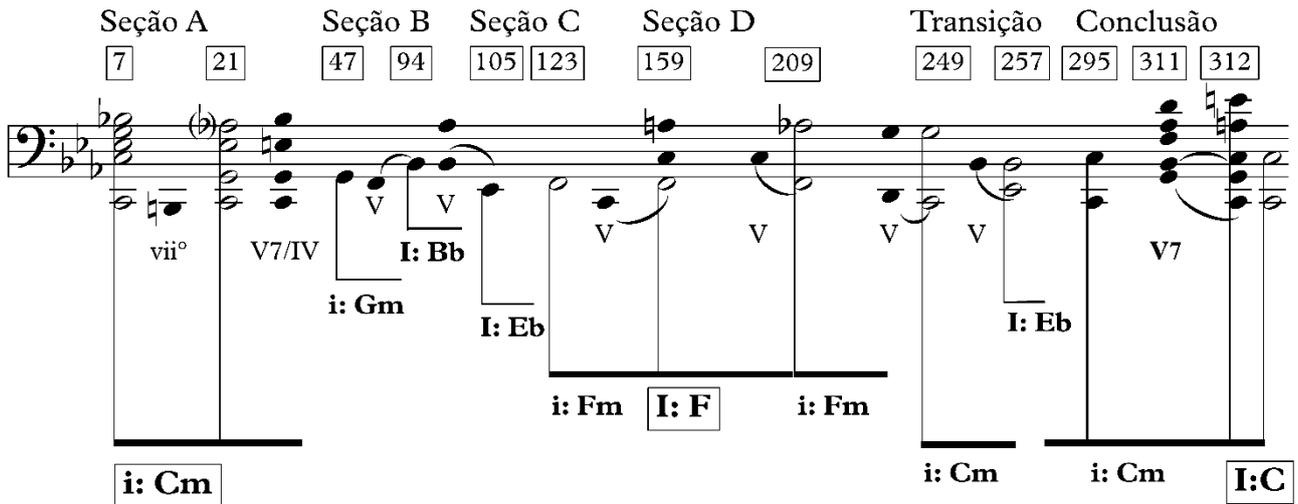


Figura 3.1-41: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – gráfico schenkeriano do plano médio do movimento.

Considerando-se as notas que exercem as funções tônicas dos centros tonais da peça, verificou-se que as mesmas formam um conjunto simétrico com eixo de simetria sobre a nota Fá, justamente a nota que exerce a função de centro tonal do segmento central da peça.

A figura 3.1-42 demonstra, através das setas contínuas, os mapeamentos entre as tônicas, conforme a simetria determinada no relógio de notas ao lado. Na mesma figura, abaixo e através de setas tracejadas, verifica-se também uma certa simetria entre tonalidades relativas, entretanto a ausência das tonalidades relativas de Fá maior e menor, representaria uma quebra de simetria. Desta forma, verifica-se também aspectos simétricos na organização harmônica, refletidos na organização morfológica da peça.

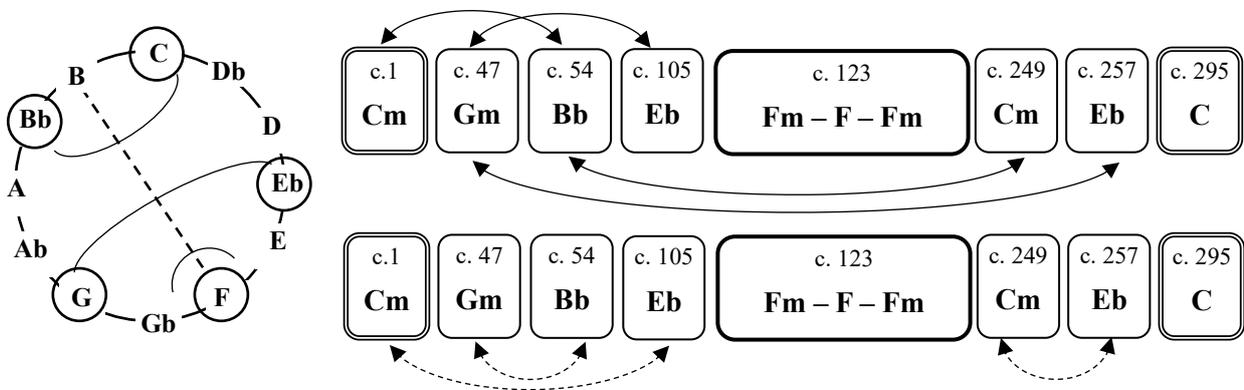


Figura 3.1-42: Bachianas Brasileiras N.1 - Introdução (Embolada) – organização simétrica dos centros tonais da peça.

3.2 O gênero embolada.

O objetivo deste capítulo é coletar informações sobre as principais características musicais e estruturais do gênero embolada, com o intuito de verificar se há alguma correlação e como ocorre esta correlação com o primeiro movimento das Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos. Para isso, este estudo se iniciará a partir das informações colhidas por Mário de Andrade, organizadas por Oneyda Alvarenga, além de Câmara Cascudo, provavelmente os pioneiros neste assunto, entretanto outros autores serão consultados para ao final criar-se um quadro amplo e atualizado sobre o gênero.

Para Mário de Andrade, cuja pesquisa entre 1928 e 1929 originou o livro “Os Cocos”, com organização de Oneyda Alvarenga, a embolada não é propriamente uma forma musical, mas o que caracteriza as estrofes dos solistas, ou uma forma de solo. Consistindo numa linha de andamento rápido, com notas rebatidas (repetidas), cuja forma mais comum é a de três redondilhas maiores precedidas de um verso de quatro sílabas, num conjunto que se apresenta simples ou duplicado na estrofe. (ANDRADE, 1989: 199).

Segundo Câmara Cascudo, embolada é um canto improvisado ou não, cujas principais características são a sextilha e o refrão *típico*. “Quando dançada, diz-se *coco de embolada*” (CASCUDO, 1954, p 367). Em seu dicionário do folclore brasileiro, remetendo o verbete “Embolada” ao termo “Coco” para maiores detalhes, Câmara Cascudo define:

“Dança popular nordestina, cantada em coro o refrão que responde aos versos do *tirador de coco* ou *coqueiro*, quadras, emboladas, sextilhas e décimas. [...] Os instrumentos são, em sua maioria absoluta, de percussão, íngonos, cuícas pandeiros e ganzás [...] A estrofe solista, em principal nos chamados especialmente cocos de embolada, revela com frequência o corte poético musical da embolada. Os cocos obedecem geralmente aos compassos 2/4 ou C. (IBDEM, p. 292).

Quanto à estrutura poética da embolada, Jimmy Vasconcelos de Azevedo amplia as possibilidades admitindo que o gênero pode ser composto com estrofes em quadras, sextilhas, sétimas, oitavas, décimas, ou combinações destes, porém sempre adotando como métrica a redondilha *maior* ou *menor* (AZEVEDO, 2015, p. 138-143).

Nessas breves descrições encontram-se valiosas informações a respeito da estrutura da embolada, sendo a principal característica o caráter rítmico da estrofe (andamento rápido e notas repetidas). A métrica poética, redondilha maior e menor, pode também ser uma referência à métrica musical e o agrupamento dos versos em quadras e sextilhas etc., também pode ser tratado como uma referência à forma musical, utilizada como um parâmetro para a organização melódica de segmentos

de uma peça. O refrão em coro respondendo os versos do *tirador de coco*, em uníssono, pode ser relacionada a questão da textura musical, através de contrastes entre solos, uníssonos ou oitavas com a textura coral. No entanto, tais características precisam ser melhor detalhadas e, segundo Elizabeth Travassos:

O desenho melódico, relativamente amplo do refrão ou coco, contrasta, em geral, com o da estrofe. Se representarmos as duas partes graficamente, na primeira predominam colcheias, nas segundas irrompem sequências de semicolcheias que dobram o “tempo interno” da cantiga (mantendo-se a pulsação) (TRAVASSOS, 2010, p. 17).

Assim a autora complementa a informação de Oneyda Alvarenga, na qual o refrão do coco, que é a parte mais lírica e de movimento amplo, é alternado pela estrofe, cujo ritmo é precipitado, possuindo uma linha melódica com intervalos curtos.³⁷

Entretanto, alertando para o fato de que o contraste entre refrão e estrofe também é encontrado em outros gêneros, Elizabeth Travassos aponta para a questão da polissemia do termo embolada, destacando uma série de características e significados, completando com mais uma informação em relação à estrutura harmônica do gênero.

A palavra designa (a depender do contexto): 1. um tipo de desafio cantado ao som de pandeiros ou de ganzás; sinônimo de coco-de-embolada; 2. um tipo de estrofe cantada pelo solista, intercalada ao refrão coral, com versos agrupados em oitavas, o primeiro e o quinto mais curtos (tetra ou pentassílabos) que os demais (setissílabos); melodicamente, apresenta “notas rebatidas” e perfil descendente; sua frequência é alta no coco-de-embolada; 3. um gênero de canção popular urbana, em voga entre os anos 1910 e 1950, basicamente, com representação na fonografia comercial; formalmente, apresenta as estrofes do tipo embolada, um refrão e sustentação harmônica do canto que oscila entre tônica e dominante, às vezes com passagem pela subdominante. (TRAVASSOS, 2010: 21)

João Miguel Manzollino Sautchuk (2009), cujo estudo tem como foco “a prática e habilidade” no repente nordestino ou a *cantoria* e seus poetas, *cantadores*, *repentistas* ou *violeiros*. constata que:

Embora o cantador seja um dos emblemas da “cultura nordestina”, a maioria dos brasileiros, e mesmo boa parte dos nordestinos, tem apenas uma vaga ideia do que seja o repente. É comum que se confunda a *cantoria de viola* com o coco de embolada e com a poesia escrita de *cordel*. Embora sejam semelhantes quanto a alguns aspectos formais e entrelaçadas em sua história e em sua prática, tratam-se de gêneros artísticos distintos. [...] A embolada utiliza algumas modalidades de estrofes comuns na cantoria, mas as suas regras de rima são mais tolerantes (SAUTCHUCK, 2009: 2).

³⁷ (ALVARENGA, 1982, p. 323 apud TRAVASSOS, 2010, p. 17)

Abaixo, dois exemplos extraídos do livro “Ensaio sobre a música brasileira”, de Mário de Andrade, os quais apesar de estarem classificados como cocos, verifica-se o contraste rítmico entre refrão e solo, típicos do coco de embolada (Fig. 3.2-1 e 3.2-2).

Eu vou, você não vai

Coco R G DO NORTE

Coro. $\text{♩} = 84$ Solo. $\text{♩} = 76$
 Eu vou, vo. cê não vai, ôh mu . lé Be. la man. dô me chamá ôh mu lé E. ta lá qua go ra
 mesmo me lem. brei de Chico Antonio, Espin. garða tem coronha E é da . nada pra atir. á. ôh mu . le. Eu vou

| | |
|---|---|
| <p>Eu vou, você não vai — ôh mulé — Bela mandou me chamá, — ôh mulé —</p> | <p>Solo Eta lá que agora mesmo Me lembrei do Chico Antonio, Espingarda tem coronha E é danada pra atirá — ôh mulé —</p> |
|---|---|

Figura 3.2-1: Coco Eu vou; você não vai, extraído de “Ensaio sobre a música brasileira” (ANDRADE, 1980, p. 119).

2

$\text{♩} = 89$
 Êh tum, êh tum, êh tum, ôh mu. lé Êh tum, êh tum, êh tum, ôh mu. lé Êh
 tum, êh tum, êh tum, ôh mu. lé Vai á co. zinha, faz ca. fé pra nós tomá!

Êh tum, êh tum, êh tum, ôh mulé (ter)
 Vai à cozinha, faz café pra nós tomá!

Figura 3.2-2: Coco Êh tum, extraído de “Ensaio sobre a música brasileira” (ANDRADE, 1980, p. 125).

Desta forma, considerando-se o amplo universo de uma manifestação cultural, envolvendo poesia, música, dança, local de origem entre outros aspectos, a tabela 3.2-1 resume, conforme os autores pesquisados, as principais características musicais ou que possam ser correlacionadas com aspectos musicais para os propósitos desta pesquisa.

Tabela 3.2-1: Características do gênero Embolada.

| Características da Embolada | |
|------------------------------------|---|
| Gênero | Poético-musical e dança, executado em dueto (dois <i>cantadores</i> ou <i>emboladores</i> , em tom de desafio ou solo e coro). Os versos podem ser improvisados ou não, porém o refrão é mais comum ser fixo. É uma das muitas variações do gênero Coco. |
| Instrumentação | Principalmente pandeiro e/ou ganzá |
| Estrutura morfológica | Principais: quadras e sextilhas, admitindo-se décimas e sétimas. Ocorrem também combinações destas estruturas O refrão pode seguir a estrofe ou ser intercalado nela. |
| Estrutura rítmica | Fórmula de compasso predominante: 2 por 4. Andamento: Geralmente rápido. Refrão: Colcheias Estrofe/solo: semicolcheias - incremento na densidade rítmica; dobrando o tempo interno. |
| Estrutura melódica | Perfil descendente; Refrão: perfil melódico amplo e variado; mais lírico; Estrofe/solo: notas rebatidas (repetidas). Ritmo declamatório precipitado com intervalos curtos. Métrica dos versos: redondilha maior e menor. Regras nas rimas mais tolerantes do que o repente. |
| Estrutura harmônica | Enquanto canção popular (gravadas e comercializadas) – Tom maior ou menor; Nos moldes mais tradicionais, apresentam outros modos além do Maior ou menor. Oscila entre tônica e dominante, às vezes com passagem pela subdominante. |
| Textura | Refrão: coro; Estrofe: solo. |

Nota-se que muitos dos aspectos dizem respeito à estrutura da linguagem poética e alguns autores já dedicaram esforços em correlacionar estes aspectos com a estrutura musical do primeiro movimento das Bachianas Brasileiras.

Adhemar Nóbrega fala em ambiente rítmico típico brasileiro e na utilização de um motivo típico do gênero (NÓBREGA, 1971, p. 24 e 29).

Eero Tarasti em sua análise, enxerga a característica de dança longo nos primeiros compassos da peça, relacionando a embolada com o coco. Apesar de não reconhecer na peça o refrão característico da embolada, aponta para a alusão que Villa-Lobos faz aos solistas na embolada com a repetição dos motivos na segunda seção da peça (TARASTI, 1995, pp. 192-185).³⁸

³⁸ Conforme a análise proposta no capítulo 3, esta seção se refere à seção B da peça, acrescida de dez compassos anteriores a ela.

Norton Dudeque, avançando mais neste tipo de análise, afirma que neste mesmo segmento, a melodia possui as principais características da embolada, tais como notas repetidas, ritmo rápido, mas também uma alusão à característica de improviso, através do uso de tercinas, quintinas e semicolcheias (DUDEQUE, 2017, p. 46).

Esta pesquisa advoga que Villa-Lobos também utilizou para retratar o gênero da embolada, alusões a outros aspectos importantes do gênero, ligados à estrutura poética tais como a métrica poética, organização estrófica e qualidade rímica, além do contraste entre refrão (coral) e estrofe (solo).

Ciente de adentrar em um campo amplo e pouco explorado, o de correlacionar áreas distintas tais como a análise estrutural de poemas e a análise musical e principalmente instrumental, esta pesquisa propõe um esforço inicial nesse sentido, com o intuito de verificar se, e como tais aspectos podem ser revelados.

3.2.1 Análise estrutural de poemas.

Uma vez que as principais características da Embolada foram catalogadas, o próximo passo será verificar como tais características foram retratadas por Villa-Lobos na composição das Bachianas Brasileiras N. 1 Introdução (Embolada). Desta forma, a análise musical deverá ser norteadada por procedimentos de análise de poemas, uma vez que o compositor pretendeu transpor um gênero poético-musical, acompanhado somente de instrumentos de percussão, para o ambiente *camerístico* de uma orquestra de violoncelos.

Assim, como deverá haver uma convergência entre as ferramentas analíticas, as questões poético-temáticas, por mais importantes e reveladoras que possam ser, não serão abordadas por pertencerem à universos distintos do âmbito deste trabalho, como o da teoria das tópicas e da retórica musical. Portanto os parâmetros adotados terão relação com a *sonoridade* poética e o que envolve tal sentido, como o ritmo, o metro (e sua relação com o ritmo), os versos e suas organizações, pois no nível estrutural:

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu “substrato fônico” como diz Roman Ingardem, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. Mas também a prosa tem uma camada sonora constitutiva, que faz parte do seu valor expressivo total. (CANDIDO, 2006: 37)

Os principais aspectos da análise estrutural de poemas que serão transportados para a análise musical são: ³⁹

Verso: uma linha do poema, marcada por um ritmo específico;

Escansão: divisão de um verso em sílabas métricas ou poéticas, que nem sempre correspondem às sílabas gramaticais. A contagem das sílabas deve ser feita até a última sílaba tônica da última palavra do verso. Na escansão existem recursos chamados de *licenças poéticas*, que abreviam ou dilatam a soma dos fonemas, colaborando para sugerir a musicalidade dos versos, entre elas: ⁴⁰

- **Elisão:** fusão de duas vogais no encontro de duas palavras;
- **Metaplasmo:** designa as mudanças de forma, especialmente fonéticas, sofrida pelos vocábulos através dos tempos. Como se trata de um tópico da fonética, apenas importam à literatura, sobretudo à poesia, as modificações que, comprometendo o número de sílabas dos versos, colaboram para a criação da cadência ou do ritmo. ⁴¹

Um metaplasmo pode operar um aumento, contração ou supressão de fonemas;

- **Aférese:** metaplasmo de *supressão* de fonema no início da palavra, exemplo: “O que em mim sente ‘sta pensando” (Fernando Pessoa);
- **Sinérese:** contração de fonemas no interior de uma palavra, exemplo: “De África a terra e do Oriente os mares” (Camões, c I, est. 15), onde a sinérese ocorre no vocábulo “O-rien-te”.
- **Apócope:** metaplasmo de *supressão* de fonema no final da palavra, exemplo: “As mãos o escopro, olhando o mármore: ‘Quero”” (Alberto de Oliveira, “A estátua”). Mármore = mármore;
- **Síncope:** metaplasmo de *supressão* de fonema no interior da palavra, exemplo: “C’roa a jucunda fonte” (Raimundo Correia, “Ode parnasiana”). C’roa = coroa;
- **Anacruse:** Assim como na música, na poesia a *anacruse* possui a mesma função, pois: “Expediente usado na métrica greco-latina, consiste na presença de uma ou mais sílabas, longas ou breve, no início do verso, antes da *arse* (v. pé), e que não se levam em conta na escansão.” (MOISÉS, 1928, p. 22).

Métrica: é a quantidade de sílabas de um verso. Obtidas pela a escansão podem ser:

- verso com uma sílaba: monossílabo;

³⁹ Definições sobre a estrutura de um poema foram retiradas de (GOLDSTEIN, 1989), exceto as citadas no texto.

⁴⁰ (MOISÉS, 2004, p. 164-165).

⁴¹ (IBDEM, p. 291).

- verso com duas sílabas: dissílabo;
- verso com três sílabas: trissílabo;
- verso com quatro sílabas: tetrassílabo;
- verso com cinco sílabas: pentassílabo ou **redondilha menor**;
- verso com seis sílabas: hexassílabo ou heroico quebrado;
- verso com sete sílabas: heptassílabo ou **redondilha maior**;
- verso com oito sílabas: octossílabo;
- verso com nove sílabas: eneassílabo;
- verso com dez sílabas: decassílabo
- verso com onze sílabas: hendecassílabo;
- verso com doze sílabas: dodecassílabo ou alexandrino;
- verso com mais de doze sílabas: verso bárbaro.

A seguir, exemplos de redondilha maior e menor.

Redondilha Maior: ⁴²

Coro: Cajueiro abalou

Escansão:

Ca – ju – ei – ro – a – ba – lou
1 2 3 4 5 6 7

Solo: Abalou deixa abalar.

A – ba – lou – dei – xa a – ba – lar
1 2 3 4 5 6 7

Coro: Cajueiro abalou

Ca – ju – ei – ro – a – ba – lou
1 2 3 4 5 6 7

Solo: no meio do fim do dia

No – meio – do – fim – do – dia
1 2 3 4 5 6 7

Redondilha menor: ⁴³

Valente na guerra

Escansão:

Va – len – te – na – guer – ra
1 2 3 4 5

Quem há, como eu sou?

Quem – há – co – mo eu – sou?
1 2 3 4 5

Quem vibra no tacape

Quem – vi – bra o – ta – ca – pe
1 2 3 4 5

Com mais valentia

Com – mais – va – len – tia
1 2 3 4 5

Quem golpes daria

Quem – gol – pes – da – ria
1 2 3 4 5

Fatais, como eu dou?

Fa – tais – co – mo – eu – dou?
1 2 3 4 5

⁴² Extraído de (AZEVEDO , 2015, p. 131).

⁴³ “O canto do guerreiro” – Gonçalves Dias.

Esquema rítmico (métrico): determina a métrica de um verso, bem como a posição de suas sílabas acentuadas, as quais dividem o verso em segmentos. Exemplo:

“Sinto o que desperdicei na juventude” (Olavo Bilac)

Sin – to o – que es – per – di – CEI – na – ju – ven – TU – (de)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Na escansão do verso acima, as sílabas ligadas (grifadas) foram elididas por causa das vogais adjacentes e assim, o verso foi dividido em 10 sílabas métricas, classificado como decassílabo. Em maiúsculo estão as sílabas fortes ou acentuadas do verso e a última sílaba está entre parênteses pois está após a última sílaba tônica “TU”. Desta forma o esquema rítmico do verso é classificado como 10(6-10), ou seja, o primeiro número indica o tamanho do verso em sílabas métricas e os números entre parênteses, as posições das sílabas acentuadas.

Estrofe: agrupamentos de versos, geralmente separados por uma linha em branco. Uma estrofe é classificada pela quantidade de versos:

- Estrofe com um verso: monóstico;
- Estrofe com dois versos: dístico;
- Estrofe com três versos: terceto;
- Estrofe com quatro versos: **quarteto** ou **quadra**;
- Estrofe com cinco versos: quintilha ou quinteto;
- Estrofe com seis versos: **sextilha** ou **sexteto**;
- Estrofe com sete versos: septilha ou sétima;
- Estrofe com oito versos: oitava;
- Estrofe com nove versos: nona ou novena;
- Estrofe com dez versos: décima;
- Estrofe com mais de dez versos: estrofe irregular.

Como descrito anteriormente, a sextilha é indicada como uma das estruturas estróficas mais comum da embolada. Apesar do exemplo abaixo a seguir não pertencer ao âmbito da embolada, mas ao da cantoria de viola ou repente, descreve muito bem a sua estrutura (SAUTCHUCK, 2009: 28).

A sextilha é uma estrofe
 Que mostra no seu contexto
 Seis versos de sete sílabas
 E apresenta o seu texto
 Rimando o segundo verso
 Com o quarto e com o sexto.
 (Zé Maria de Fortaleza, A. Viana e K. Viana)

Refrão: um grupo de versos, portanto uma estrofe, que se repete ao longo do poema tendo um importante papel rítmico na estrutura do poema.

Os poemas podem ter várias organizações estróficas, com tamanhos de estrofes sempre iguais ou variadas, entretanto existem várias formas de poemas com estruturas fixas, tais como Soneto, Ode, Canção, Madrigal, Rondó, Sextina, entre outros.

Rima: se caracteriza pela repetição de sons semelhantes no final ou interior dos versos, criando um parentesco fônico entre eles, possuindo uma série de classificações quanto às suas qualidades, entre elas: rima interna, externa, consoante, toante etc.

Esquema rímico ou rimático: é a configuração das rimas de uma estrofe, conforme os seus parentescos sonoros. Exemplo, “Dados biográficos” de Mário de Andrade, no qual a organização das rimas das estrofes obedece ao esquema rímico ABAB - CDCD.

Mas que dizer do poETA rima **A**
 numa prova escolAR? rima **B**
 Que ele é meio patETA rima **A**
 E não sabe rimAR? rima **B**

Que veio de ItabIRA rima **C**
 Terra longe e ferroSA? rima **D**
 E que seu verso viRA rima **C**
 De vez em quando proSA? rima **D**

A análise de um poema ainda pode revelar muitas outras características estruturais importantes também no âmbito da análise musical. Análises lexicais revelam o nível da linguagem: culta ou coloquial e análises gramaticais podem demonstrar a dinâmica ou intenção do texto, assim como a análise semântica pode evidenciar metáforas, sinestésias, metonímias etc... informações que podem ser relevantes para uma análise narrativa ou sobre a significação musical. Entretanto, a intenção deste estudo é propor uma espécie de tecnologia reversa, na qual informações obtidas de uma obra musical *instrumental* serão comparadas com características genéricas da Embolada.

Desta forma, acredita-se que os tópicos sobre análise poética descritas acima serão suficientes para fazer uma correlação com a estrutura musical das Bachianas Brasileiras N. 1 Introdução (Embolada).

3.3 A apropriação do gênero Embolada por Villa-Lobos.

Logo nos primeiros seis compassos do movimento de abertura da série, Villa-Lobos apresenta uma figura rítmica muito próxima do ritmo executado pelo pandeiro da embolada, dando a ideia de que os *emboladores* estão se aquecendo para iniciar a peleja. É importante frisar que esta figura se repete por quarenta e três compassos, quase a totalidade da seção A do movimento e a fórmula de compasso em 2/4, junto com o andamento em *animato*, também vão ao encontro das características do gênero (Fig. 3.3-1).⁴⁴

Vlc: 1,2,3 e 4

Pandeiro (a) (b)

Coco

tu kx tx ku tx kx tx kx tu kx tx ka tx kx tx kx

Figura 3.3-1: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Comparação entre a abertura do primeiro movimento cc. 1-6, com a figura rítmica típica do pandeiro na embolada.

Mas é na apresentação do tema principal, entre os compassos 7 e 15, que Villa-Lobos demonstra a principal característica da embolada utilizando métricas de redondilhas maior e menor. Uma primeira leitura do tema principal do movimento permite afirmar que o compositor procurou fazer uma alusão à métrica da redondilha maior ou heptassílabo, uma vez que o mesmo possui sete notas (Fig. 3.3-2).

1 2 3 4 5 6 7

Figura 3.3-2: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada)– Seção A - Tema principal formado por 7 notas, fazendo uma referência à redondilha Maior.

⁴⁴ Exemplo de pandeiro no coco extraído de (PAIVA, COLARES, 2016, p. 52). As notas marcadas com as sílabas “Tu” e “ku”, representam os sons graves do pandeiro. As notas sem cabeça representam os sons agudos das platinelas do pandeiro, (discos de metal que ficam na borda do instrumento).

Porém, adaptando-se a técnica da escansão ao tema, considerando-se como *sílabas poéticas* as notas que possuem duração maior que uma colcheia, este tema revela uma estrutura compatível com a redondilha menor ou pentassílabo. Nesta análise, as notas das tercinas foram contraídas na mesma “sílabas poética”, através de um processo análogo a uma *sinérese*, conforme propõe a análise rítmica da melodia na figura (Fig. 3.3-3).

Figura 3.3-3: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) – Seção A - Escansão do tema principal revelando uma redondilha menor.

A partir do compasso 16 ocorre a resposta ao tema inicial, na qual uma melodia de quatorze notas formando uma *figuração ziguezague*, estabelece uma polifonia entre duas linhas melódicas, sendo que a linha superior pode ser lida como uma redondilha menor e a inferior como uma redondilha maior. Nesta *figuração*, a nota Si ao final pertence às duas linhas (Fig. 3.3-4).

Figura 3.3-4: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção A - Resposta ao tema principal (Refrão) – cc. 16-21

Na sequência, o mesmo procedimento é repetido, porém com variação temática da *figuração ziguezague* a partir do compasso 28, na qual Villa-Lobos faz outra referência à redondilha maior. Nesta análise da *figuração ziguezague*, mais uma vez foi utilizado o processo análogo à *sinérese*, no qual as notas das tercinas foram contraídas junto às semínimas do primeiro tempo de cada compasso, conforme indica a divisão rítmica abaixo da melodia na figura (Fig. 3.3-5).

3ª exposição do tema principal

Figuração ziguezague

Figura 3.3-5: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção A, cc. 23 - 38.

As características melódicas apresentadas até aqui apontam para aquelas que descrevem um *refrão* de embolada, ou seja, um contorno melódico mais amplo, formado por colcheias, tercinas de colcheias e semínimas.

Na conclusão da seção A Villa-Lobos expõe uma melodia de caráter diverso das anteriores, na qual as notas Ré bemol, Dó e Si bemol são repetidas treze vezes, percebendo-se um claro destaque para a nota Ré bemol, por ser a mais aguda. Nesta escansão, considerou-se que a insistência com que estas três notas são repetidas, acaba por transformá-las em uma unidade, ou uma *sílaba poética* e assim, este segmento como um todo também pode ser lido como dois heptassílabos.

No segundo heptassílabo (compasso 46), a nota Mi natural foi adotada como a primeira nota da sétima *sílaba poética* por se tratar de uma dissonância que, de certa maneira, inicia o último gesto melódico da frase (Fig. 3.3-6).

Essa figuração em semicolcheias no final da seção A possui um significado especial, pois funciona como uma transição para a seção seguinte, que possui características de estrofe.⁴⁵

⁴⁵ Conforme a tabela 3-1, que descreve as principais características da Embolada, o refrão possui uma divisão rítmica mais simples, em colcheias, enquanto a estrofe é formada por semicolcheias e notas rebatidas, momento em que os emboladores improvisam.

Figura 3.3-6: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção A - conclusão - cc. 39 - 46.

Quanto à estrutura morfológica da seção A, Villa-Lobos faz outra clara referência à embolada através da organização dos temas e suas repetições. Com três apresentações do tema principal, somadas às duas respostas (*figurações ziguezague*), além da conclusão da seção A, somam-se seis frases, o que pode analisado como uma analogia ao formato de uma *sextilha* (Tab. 3.3-1).

Tabela 3.3-1: Estrutura morfológica da seção A.

| Frase / Verso | Compasso | Melodia - Refrão | Esquema rítmico ⁴⁶ | Textura |
|----------------|-----------|------------------------------|-------------------------------|----------|
| 1 ^a | cc. 7-11 | Tema principal | A | Oitava |
| 2 ^a | cc. 12-16 | Repetição | A | |
| 3 ^a | cc. 16-22 | Resposta - ziguezague | B | |
| 4 ^a | cc. 23-27 | Tema principal | A | Uníssono |
| 5 ^a | cc. 27-38 | Resposta - <i>ziguezague</i> | B | |
| 6 ^a | cc. 39-46 | Conclusão | C | |

É na seção B, entre os compassos 47 e 104 que Villa-Lobos realmente começa a *embolar o coco*, ao utilizar elementos característicos das estrofes da embolada, tais como semicolcheias, notas rebatidas, intervalos curtos, executados em uníssono, além da sequência de *tercinas* e *quintinas* (pentassílabos), que podem ser entendidas como improvisos.⁴⁷

⁴⁶ O esquema rítmico demonstra como os versos rimam entre si dentro de uma estrofe. Aqui, aplicou-se este conceito quanto ao caráter das melodias, portanto o tema principal (A) e sua repetição possuem o mesmo caráter. As respostas, possuem o mesmo caráter entre si, uma vez que possuem um contorno melódico descendente e a conclusão possui características melódicas distintas dos temas anteriores.

⁴⁷ (DUDEQUE, 2017, p. 46).

O tema desta seção pode ser analisado como dois pentassílabo (redondilha menor). Nesta análise, estipulou-se como unidade métrica a colcheia e as notas repetidas foram consideradas como pertencentes a mesma *silaba poética*, sendo que as primeiras notas dos compassos 47 e 49 (Si bemol) foram consideradas *anacruses* (Fig. 3.3-7).

No primeiro pentassílabo, as notas Dó e Si bemol foram agrupadas na terceira *silaba poética* pois o *staccato* da primeira nota enfraquece a segunda, que exerce a função de nota de passagem para a nota Lá da quarta *silaba poética*. Da mesma forma, na quarta *silaba poética* a nota Sol é enfraquecida por estar na posição fraca da *síncopa* e pelo fato da nota Lá natural ter maior duração, o que acaba por uni-las em uma mesma *silaba*.

Na frase de acompanhamento da clave de Fá, foi utilizado o mesmo padrão métrico de colcheia, sendo que as notas executadas em *staccatissimo* facilitam a percepção da estrutura de uma redondilha maior.

The image shows a musical score for the Introduction (Embolada) of Bachianas Brasileiras N.1, measures 47-52. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 2/4. The treble staff has two 'Anacruse' markings above the first and second measures. The notes are grouped into five-measure phrases. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass staff has a single '1' marking above the first measure and fingerings 2-7. Rhythmic notation includes stems with flags and beams, with some notes marked with 'x' for staccato.

Figura 3.3-7: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção B - cc. 47-52

Este tema é repetido quatro vezes, o que poderia ser uma referência à *quadra* poética, entretanto entre os compassos 89 e 93, é apresentada uma variação do tema, configurando de fato uma *quintilha*, organização estrófica que não é a mais comum na embolada.

Quanto a configuração do esquema rímico, percebe-se que todas as repetições do tema desta seção são finalizadas da mesma forma que o original, através de uma terça maior ascendente, exceto na variação do tema citada acima. Portanto, este intervalo foi classificado como a “rima” A e a variação do tema como “rima” B. (Tab. 3.3-2).

Tabela 3.3-2: Estrutura morfológica da seção B.

| Frase / Verso | Compasso | Melodia - Estrofe | Esquema rímico | Textura |
|---------------|--------------|-------------------|----------------|----------|
| 1ª | cc. 47- 57 | Tema | A | Uníssono |
| 2ª | cc. 58 - 71 | Tema (transposto) | A | |
| 3ª | cc. 72 - 88 | Tema (transposto) | A | |
| 4ª | cc. 89 - 93 | Varição do tema | B | |
| 5ª | cc. 96 - 104 | Tema (transposto) | A | |

Na seção C, entre os compassos 105-158, são apresentados temas, cujas as características apontam para um segundo refrão, pois os mesmos possuem contornos melódicos amplos, compostos principalmente em colcheias e tercinas, executados em coral, formando heptassílabos (Fig. 3.3-8).

Nesta análise, ou proposta de escansão do primeiro tema da seção C, levou-se em consideração que a ligadura entre as tercinas (*elisão*), acaba por enfraquecer tanto a colcheia interna da primeira tercina, quanto as duas colcheias finais da segunda tercina, sendo que estas já estão em posições fracas do tempo. Assim no compasso 108, as duas primeiras colcheias (quinta *sílaba poética*) são aglutinadas por um processo análogo à *sinérese*, e as colcheias referentes à sexta *sílaba poética* sofrem um processo análogo à *apócope*.

Figura 3.3-8: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C – primeiro tema, cc. 105-09

Entre os compassos 115 e 118, o mesmo tema é repetido de forma expandida, portanto a figura rítmica que determina a sua escansão também foi expandida. Comparando-se com o segmento anterior, nesta expansão o processo de *sinérese* da quinta *silaba poética* deixou de existir, sendo que esta foi representada ritmicamente por uma colcheia, devido à antecipação da sexta *silaba poética*.⁴⁸ Ainda sobre a comparação com a segmento anterior, a sexta *silaba poética* continuou sendo fruto de um processo de *apócope*, no qual as colcheias da tercina foram aglutinadas (Fig. 3.3-9).

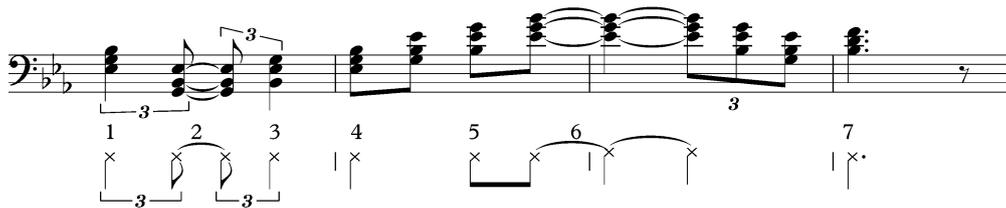


Figura 3.3-9: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C – expansão do primeiro tema, cc. 115-118.

Cabe lembrar que os processos acima citados são tratados como *licenças poéticas* e que estes exprimem uma certa liberdade do analista em metrificar ou escandir um verso, o que é diferente da divisão silábica gramatical pois, conforme Olavo Bilac:

Para o gramático, todos os sons distintos, em que se divide uma palavra, são outras tantas sílabas, sejam estes sons uma simples vogal, um ditongo ou uma vogal seguida de uma ou mais consoantes, que batam justas, quer lhe fiquem antes, quer depois, quer lhe fiquem de permeio [...]

O metrificador, diferente mente, apenas conta por sílabas aqueles sons que lhe ferem o ouvido, assinalando a sua existência indispensável. Quanto aos sons vulgares, da linguagem e audição comum, estes lhe passam completamente despercebidos, porque não formam sílabas; e são como se não existissem. Para o gramático, a palavra representa sempre o que é precisamente: nada lhe importa o ouvido. O metrificador não se preocupa senão com o ouvido, e com o modo como a palavra lhe soa (BILAC, PASSOS, 1910, p. 13).

⁴⁸ Esta antecipação pode ser comparada a uma *sístole*: “quando o acento se transfere para uma sílaba anterior” (MOISÉS, 2004, p. 164-165).

Na resposta ao tema principal, entre os compassos 110 e 114, Villa-Lobos quebra no padrão até aqui adotado, ao utilizar uma frase que não configura uma redondilha (Fig. 3.3-10).

Figura 3.3-10: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C - cc. 110-114

O segundo tema da seção C é repetido duas vezes, formando por uma sequência de um heptassílabo e um hexassílabo, em mais uma quebra no padrão de redondilhas (Fig. 3.3-11).

Figura 3.3-11: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C - Segundo tema - cc. 125-137

Entretanto, o terceiro tema é formado por duas frases que configuram duas redondilhas maiores. Nesta análise utilizou-se a semínima como unidade métrica para a escansão, entretanto na quinta *sílabo poética* da primeira redondilha e na terceira da segunda (compassos 141 e 144), considerou-se as colcheias como *sílabas poéticas* pelo fato de ambas serem precedidas por *síncopes*, o que contribui para o deslocamento do acento tônico para os respectivos contratempos (Fig. 3.3-12).

Figura 3.3-12: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C - Terceiro tema - cc. 138-146

Para finalizar esta seção, Villa-Lobos apresenta uma transição cuja linha melódica possui características intermediárias entre estrofes e refrãos típicos da embolada. Por um lado, o incremento no uso de semicolcheias é uma característica de estrofes, porém o pouco uso de notas rebatidas e o contorno melódico amplo, são características de um refrão (Fig. 3.3-13).

Entretanto, tal acréscimo no uso de semicolcheias tem a função de preparar uma nova seção, cujas características serão as de uma estrofe.



Figura 3.3-13: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção C – Transição - cc. 146-158

Desta forma, a estrutura morfológica da seção C é constituída por duas quadras seguidas por uma transição (Tab. 3.3-3).

Tabela 3.3-3: Estrutura morfológica da seção C.

| Frase / Verso | Compasso | Melodia - Refrão | Esquema rítmico | Textura |
|---------------|-------------|---------------------------|-----------------|---------|
| 1ª | cc. 105-109 | Primeiro tema | A | Coro |
| 2ª | cc. 110-114 | Resposta | B | |
| 3ª | cc. 115-118 | Primeiro tema - expandido | A | |
| 4ª | cc. 119-122 | Resposta | B | Unísono |
| 1ª | cc. 125-130 | 2º tema | C | Coral |
| 2ª | cc. 131-137 | 2º tema | C | |
| 3ª | cc. 138-142 | 3º tema | D | |
| 4ª | cc. 143-146 | 3º tema | D | |
| | cc. 146-158 | Estrofe (?)/Transição | E | Unísono |

A partir do compasso 159, com uma modulação para Fá maior e uma pequena redução de andamento, tem-se início à segunda parte do movimento, classificada aqui como seção D. Outro aspecto determinante para caracterizar uma nova parte do movimento é que esta é formada por seqüências de estrofes e refrãos distintos da parte anterior.

O primeiro tema da seção D, com características de estrofe, possui uma estrutura que pode ser lida como hexassílabo ou heptassílabo ⁴⁹, uma vez que o final de uma frase coincide com o início da frase seguinte, entretanto o seu acompanhamento inicial possui estrutura de heptassílabo (Fig. 3.3-14). Este tema é repetido seis vezes, configurando uma *sextilha*.

Figura 3.3-14: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção D - Primeiro tema - cc. 159-162.

O segundo tema da seção D também segue o mesmo raciocínio, pois o motivo é formado por sete notas. Este tema é apresentado quatro vezes ⁵⁰, intercalado por uma quebra no padrão da redondilha maior. Nesta escansão utilizou-se a semicolcheia como unidade métrica, pois como as notas são executadas em *staccatissimo*, favorece esta percepção. Este segmento é repetido uma segunda vez entre os compassos 185 e 195 (Fig. 3.3-15).

Figura 3.3-15: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção D - Segundo tema - cc. 175-186.

⁴⁹ A escansão desse tema foi baseada nas notas repetidas, que foram elídiadas para representar a mesma “sílabas”.

⁵⁰ Referência à quadra poética.

A primeira apresentação da seção D é concluída com uma melodia com características de refrão, cuja análise apontou para duas redondilhas menores. (Fig. 3.3-16).

Figura 3.3-16: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção D - Refrão do segundo tema - cc. 197-208.

Desta forma, a estrutura morfológica da seção D é constituída por uma sextilha, uma quadra e um refrão, estrutura esta que é repetida duas vezes (Tab. 3.3-4). Como os temas da seção possuem características distintas e os mesmos são repetidos, transpostos ou não, considerou-se que cada tema possui um esquema rímico próprio.

Tabela 3.3-4: Estrutura morfológica da seção D.

| Frase / Verso | Compasso | Melodia - Estrofe | Esquema rímico | Textura |
|----------------|-------------|---------------------------|----------------|----------|
| 1 ^a | cc. 159-160 | Primeiro tema | A | Uníssono |
| 2 ^a | cc. 161-162 | Repetição | A | |
| 3 ^a | cc. 163-164 | Repetição | A | |
| 4 ^a | cc. 165-166 | Repetição | A | |
| 5 ^a | cc. 167-168 | Repetição | A | |
| 6 ^a | cc. 169-170 | Repetição | A | |
| 1 ^a | cc. 175-180 | Segundo tema | B | Uníssono |
| 2 ^a | cc. 180-185 | Repetição | B | |
| 3 ^a | cc. 185-190 | Repetição | B | |
| 4 ^a | cc. 190-196 | Repetição | B | |
| 2 versos | cc. 197-208 | Refrão | C | Coral |
| | cc. 209-248 | Repetição da seção | | |

A seção de transição para a recapitulação ⁵¹, entre os compassos 249 e 274, marca o retorno à armadura de clave de Dó menor e ao andamento inicial, com a apresentação de um tema com características de estrofe, sendo que o mesmo é repetido quatro vezes, configurando uma quadra (Fig. 3.3-17).

Figura 3.3-17: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção E – Estrofe cc. 249-256

Entre os compassos 257 e 292, é apresentada mais uma *figuração ziguezague*, com características de refrão. A primeira parte deste segmento foi escandido em dois pentassílabos, sendo que no segundo foi proposta uma aceleração no ritmo da escansão, através da tercina de semínimas. A segunda parte, entretanto, configura um hexassílabo, causando mais uma quebra no padrão. Percebe-se que a primeira e a última frase são concluídas com movimentos descendentes e a frase central é um movimento ascendente (tercina de semínimas), o que pode ser uma referência a um esquema rímico A – B – A. Este segmento é repetido duas vezes, configurando uma sextilha (Fig. 3.3.18).

Figura 3.3-18: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) - Seção E - cc. 257-274.

⁵¹ Conforme segmentação adotada no capítulo 3.

A partir do compasso 293, o movimento é concluído com uma espécie de *coda*, cuja função é lembrar o *mote inicial* da embolada, com uma exposição reduzida da introdução e do tema principal e assim o mapa morfológico completo da peça está descrito na tabela 3.3-5.

Tabela 3.3-5: Bachianas Brasileiras N.1 Introdução (Embolada) – Mapa morfológico.

| Seção | Característica | Estrutura | Esquema rímico |
|---|---|--------------------------------|---|
| Introdução: cc. 1-6 | Figuração rítmica do pandeiro. | | |
| A cc. 7-46 | Refrão | Sextilha | A – A – B – A – B – C |
| B cc. 47-104 | Estrofe | Quintilha | A – A – A – B – A |
| C cc. 105-146 cc. 146-158 | Refrão Estrofe(?) / Transição | 2 quadras 2 versos | A – B – A – B – C – C – D – D |
| D cc. 159-252 cc. 175 - 196 cc. 197 – 208 cc. 209 - 248 | Estrofe Estrofe Refrão Repetição da seção D | Sextilha Quadra 2 versos | A – A – A – A – A – A B – B – B – B C – C |
| Transição cc. 249-256 cc. 257-2924 | Estrofe Refrão | Quadra Sextilha | A – A – A – A A – B – A – A – B – A |
| Conclusão cc. 293-294 | Figuração rítmica do pandeiro. | | |
| A – condensado: cc. 295-309 | Refrão | Terceto | A – A – B |
| cc. 310-316 Obs.: Modulação para Dó maior | Figuração rítmica do pandeiro. | | |

A proposta de correlacionar análises estruturais de poemas e musicais se mostrou frutífera no sentido de compreender como se deu a apropriação do gênero Embolada por Villa-Lobos na composição do primeiro movimento das Bachianas Brasileiras N. 1, demonstrando que de fato há muita proximidade entre obra em questão e as características gerais estabelecidas pelo gênero. Na construção melódica verificou-se o uso sistemático de redondilhas maiores e menores, bem como o uso de contornos melódicos e texturas coral e solo característicos de refrãos e estrofes.

Da mesma forma, a organização temática, com o uso predominante de quadras e sextilhas, também está em consonância com o que muitos autores catalogaram como as principais estruturas poéticas da embolada.

Assim metodologia adotada foi capaz de revelar uma correlação estrutural muito próxima entre essa peça de Villa-Lobos e o gênero da embolada, algo que talvez outras abordagens não seriam capazes, indo por exemplo, de encontro com a afirmação de Eero Tarasti:

Até que ponto ainda se pode perceber vestígios do folclore musical original na embolada de Villa-Lobos? No plano estrutural, pelo menos, não há nada como um refrão, mas o trabalho consiste basicamente em uma forma de variação em que o início e o fim, no entanto, são idênticos (TARASTI, 1995, p.185).

Entretanto muito ainda há a ser explorado com relação à temática poética e outros campos da análise musical, tais como a teoria das tópicas e da retórica musical, universos distintos do que o proposto por este artigo. Norton Dudeque (2017) faz uma importante contribuição neste sentido, analisando a questão da intertextualidade e estilização nas Bachianas Brasileiras N. 1, principalmente com relação a obra de J. S. Bach.

Apesar de ser impossível afirmar qual foi a real intenção do compositor ao realizar uma obra, o resultado analítico final sobre o objeto deste estudo, aponta para um processo de apropriação sistemático e cuidadoso por parte de Villa-Lobos ao retratar o gênero Embolada.

4 Bachianas Brasileiras nº 1 – Prelúdio (Modinha) Andante

4.1 Análise

A análise do primeiro segmento da *Bachianas Brasileiras N. 1 Prelúdio (Modinha)*, corresponde aos compassos 1-5 da introdução do movimento, nos quais a tonalidade de Ré menor é estabelecida a partir do segundo compasso, no qual o acorde de **i: Dm** é alcançado pelo **bII: Eb** (Fig. 4.1-1).

Vlc 1
Vlc 2
Vlc 3/4
Vlc 5/8

i: Dm bII: Eb i: Dm bVI: Bb III: F7 i: Dm bVI: Bb III: F7 i: Dm bVI: Bb i: Dm

Figura 4.1-1: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Redução, cc. 1-5.

O gesto melódico inicial da introdução analisado na Figura 4.1-2, demonstra *como* as conduções de vozes se desenvolvem e atuam sobre a progressão harmônica, realizando *transposições* e *transformações*. O movimento se inicia com todos os instrumentos executando a nota Ré para logo em seguida, dividir-se em duas camadas, conforme as setas contínuas do gráfico.⁵² A camada descendente executa seis transposições, enquanto que a ascendente executa duas, ambas entre as notas ($\hat{1}$, D) e ($^b\hat{3}$, F), sendo que no último gesto, os violoncelos III tocam em *divisi*. A partir do quinto nó, onde ($\hat{4}$, G) e ($^b\hat{2}$, E^b) ocorre o movimento cadencial para Ré menor, que é executado através gestos em direção opostas.

As setas pontilhadas demonstram formas alternativas de como o segmento pode ser *apercebido*, com o movimento entre ($\hat{1}$, D) e ($^b\hat{3}$, F) sendo feito através de (a) uma transposição de terça ascendente; (b) transposições descendentes combinadas (duas de terça e uma de segunda) ou (c)

⁵² As setas sem rótulo indicam a menor transposição diatônica possível, ascendente ou descendente. As setas rotuladas com (2nd, 1) e (2nd⁻¹, 1) indicam transposições cromáticas ascendentes e descendentes. O número à direita indica a quantidade de semitons da transposição, assim (2nd⁻¹, 1) indica uma transposição de 2ª menor descendente.

transposição de sexta descendente. As transposições de terça ascendente e/ou descendente e as suas inversões terão um papel determinante na construção deste movimento, como será demonstrado a seguir. Os retângulos pontilhados evidenciam a progressão harmônica e, abaixo destes, os colchetes demonstram como a progressão é feita através de transposições cromáticas.

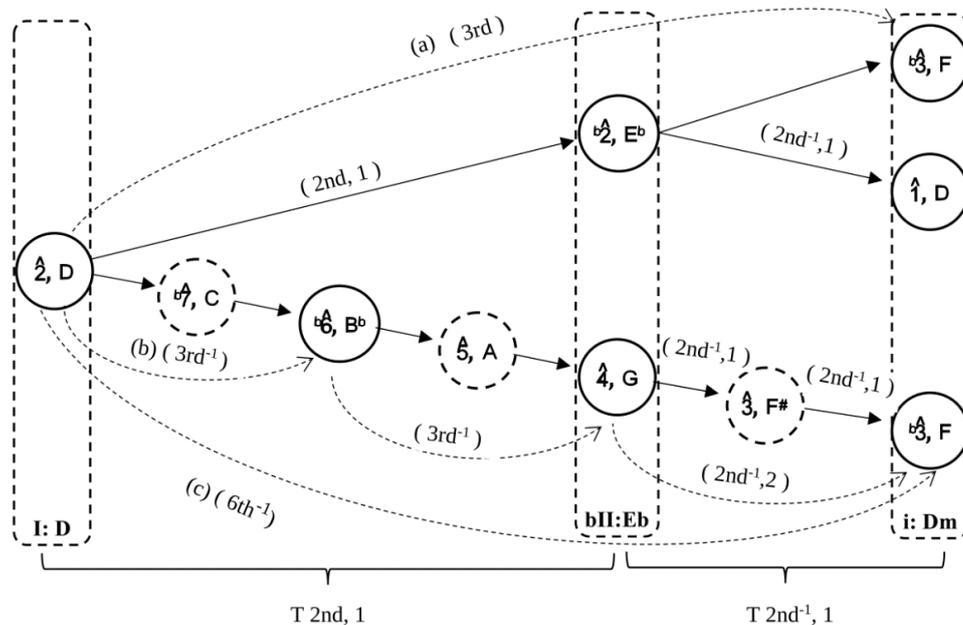


Figura 4.1-2: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Gráfico transformacional - cc. 1-2

A partir do segundo compasso, tríade de Ré menor é prolongada através seus acordes medianes e submedianes até o final da primeira parte da introdução no compasso 5, conforme demonstra o gráfico schenkeriano do plano médio do segmento (Fig. 4.1-3).⁵³

Figura 4.1-3: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Plano médio - cc. 1-5

⁵³ Plano frontal (*Foreground*), Plano Médio (*Middleground*) e Plano de Fundo (*Background*). Optamos, quando possível, pela tradução para o português dos termos utilizados na análise schenkeriana

Na sequência a figura 4.1-4 realiza um confronto entre as a visão schenkeriana e *transformacional* ao descrever o plano de fundo do mesmo segmento. Apesar da teoria transformacional ser mais apropriada para analisar passagens curtas, a figura 4-5 (b) demonstra como todo o segmento pode ser *apercebido* harmonicamente, com o acorde de Ré menor na posição fundamental, sendo alcançado através dos seus acordes mediante e submediante (transformações **r** e **R**) e como estes se relacionam através da transformação D^{-1} .

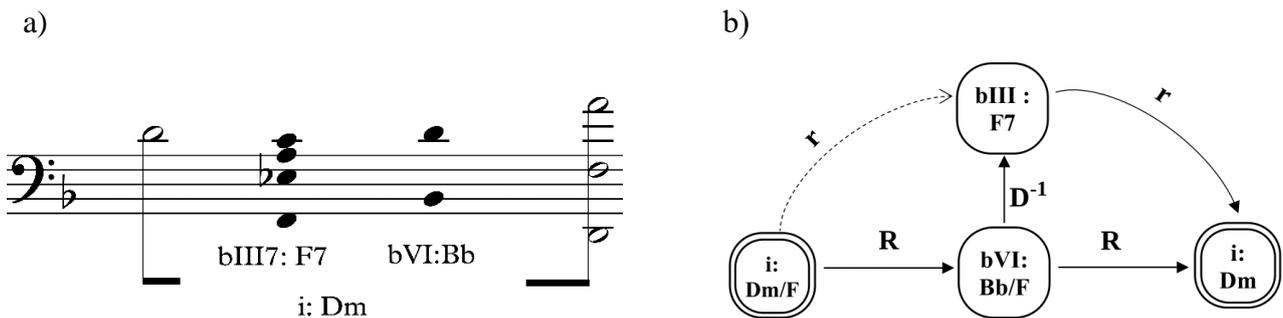


Figura 4.1-4: Bachianas Brasileiras n.1 – Prelúdio (Modinha) – Plano de fundo - cc. 1-5

As conduções de vozes que geram as *transformações* harmônicas entre os compassos 2 e 5, são analisadas abaixo, cuja leitura pode ser feita em três camadas (Fig. 4.1-5).

A camada superior é formada por duas sequências de transposições ($3rd^{-1}$), (4th) e (2nd), finalizando com as *transposições* ($3rd^{-1}$) e (5th). A camada intermediária opera em dois níveis: um com a díade ($\hat{6}, B^b$) - ($\hat{1}, D$) interagindo com a camada superior através das transposições ($3rd^{-1}$) e (4th); outro na própria camada intermediária, para ($\hat{6}, A$) - ($\hat{4}, C$)⁵⁴. A camada inferior demonstra como o segmento é construído sobre o pedal na nota Fá e abaixo das três camadas a análise harmônica do segmento e as suas respectivas *transformações* harmônicas.

Desta forma, este gráfico demonstra também o nível de atividade de cada camada, sendo que as transposições dentro da camada intermediária são responsáveis diretas pelas *transformações* harmônicas do segmento, motivo pelo qual optou-se por rotular as setas com as suas respectivas transformações, formando um conjunto de operações **R**, **r** e D^{-1} .

⁵⁴ Esta segunda transposição é feita através de (7th), porém optou-se por demonstrá-la pelo seu equivalente intervalar (2nd) e assim, permitindo uma leitura uniformizada desta camada.

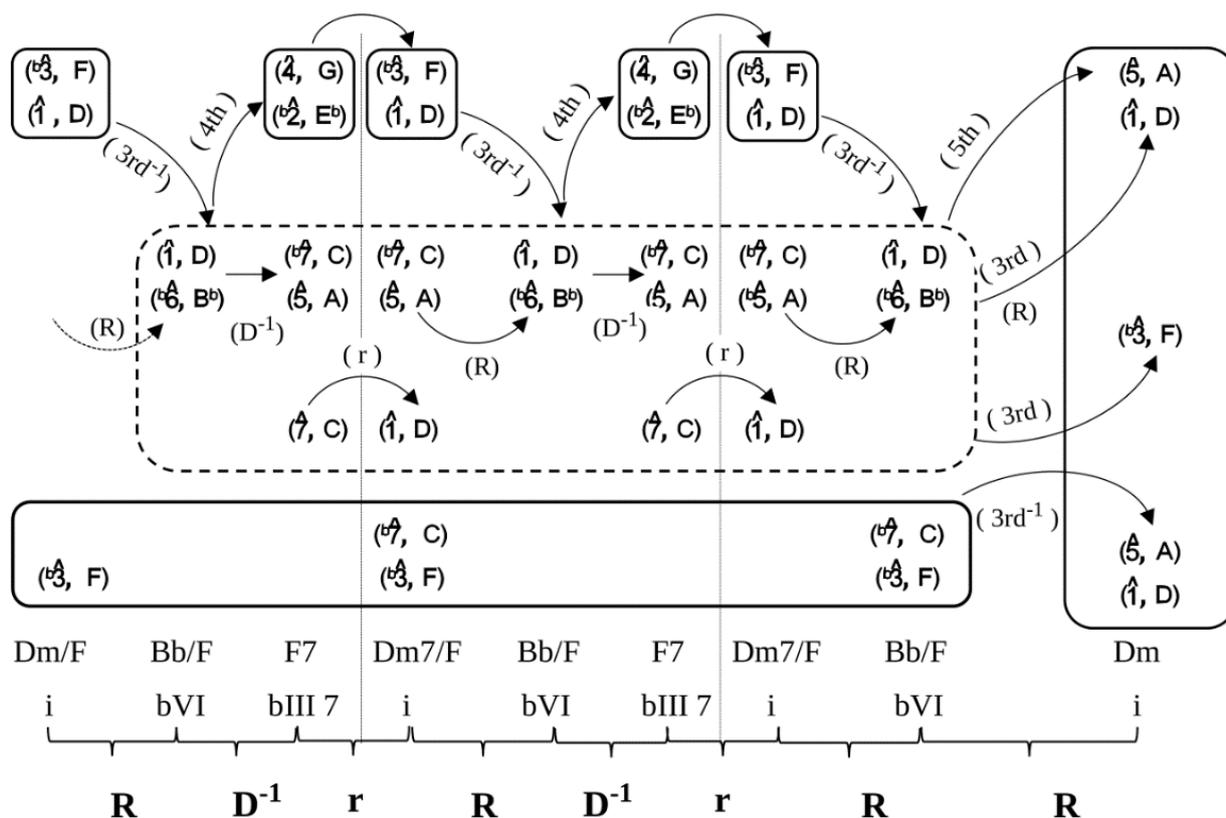


Figura 4.1-5: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Gráfico transformacional cc. 2-5.

Entre os compassos 6 e 10, ocorre uma repetição do primeiro segmento da introdução, transposta uma quinta acima, com a diferença que o primeiro grupo de *transformações* não se repete. Posteriormente, nos três compassos que finalizam a introdução, a nota Fá é superposta a uma frase cromática que abrange os 12 semitons, produzindo um prolongamento do **V/bVI: F** (Fig. 4.1-6).

Apresentação

Figura 4.1-6: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 11-14

Concluída a introdução, Villa-Lobos demonstra quais os materiais que serão utilizados no desenvolvimento da peça, buscando uma oposição entre transformações diatônicas e cromáticas. A primeira frase da introdução, diatônica e descendente, será utilizada para a construção do tema principal e a frase cromática do último compasso da introdução será a base para o desenvolvimento da seção B do movimento.

A partir do compasso 14, seção A do movimento, ocorre a exposição do tema principal, cuja estrutura configura uma sentença (Fig. 4.1-7) ⁵⁵.

O motivo é apresentado no compasso 14 e desenvolvido através de transposições (2nd⁻¹), com uma pequena alteração rítmica e melódica. O compasso 20 cumpre dois papéis: concluir a sentença, uma vez que o acorde **i: Dm** está na posição fundamental e a melodia na tônica, mas por outro lado, a falta de um repouso com o imediato gesto melódico ascendente, estabelece uma pronta conexão com a reapresentação do tema, desta vez condensado, entre os compassos 21 e 24.

2 Adagio

Apresentação Repetição (Sequência) Cadencial (PAC)

14 Vlc 1

Vlc 2
Vlc 3/4
Vlc 5/6

bVI:Bb ii:Em7(b5) v: Am i: Dm iv:Gm bVII7:C7 V7: A7 bVI:Bb ii:Em7(b5) bIII: F II: E V7:A7 ii:Em7(b5) **i: Dm**

Figura 4.1-7: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Tema principal, cc. 14-20.

O desenvolvimento do motivo é repetido quatro vezes, tornando-o mais forte que o próprio motivo e por isso optou-se por descrevê-lo na análise transformacional (Fig. 4.1-8), onde o último gesto melódico pode ser um movimento de (2nd) ou (3rd). Os nós deste gráfico estão em branco com o intuito de demonstrar que o motivo é desenvolvido através de movimentos diatônicos por graus

⁵⁵ CAPLIN, 1998, pp 35-48.

conjuntos.⁵⁶ As setas tracejadas demonstram outra possibilidade de apercepção do motivo, ilustrando assim como na introdução, a importância das transposições de (4th) e (3rd) na construção melódica do movimento.

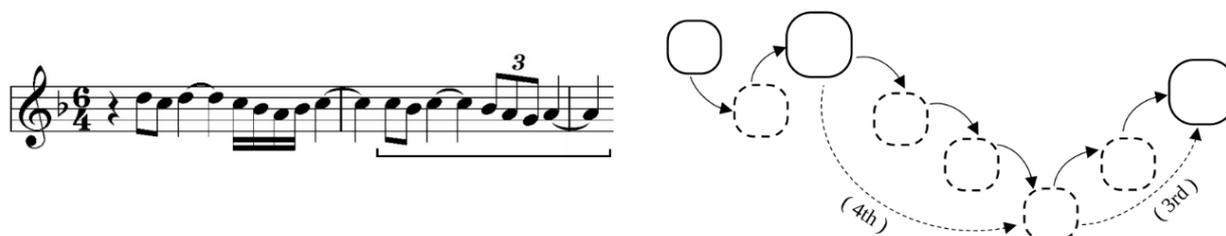


Figura 4.1-8: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Motivo do tema principal - cc. 14-5

A característica rítmica do motivo, aliada suas as transposições, produzem duas linhas melódicas diatônicas descendentes que se encaminham para a nota Ré, configurando uma 8-prg na parte superior e uma 5-prg na inferior (Fig. 4.1-9), sendo que ambas se encontram no final com uma progressão $\hat{3}, \hat{2}, \hat{7}, \hat{1}$, configurando o segmento como um todo um grande prolongamento do acorde de **i: Dm** (Fig. 4.1-10).

Figura 4.1-9: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Plano médio, cc. 14-20.

⁵⁶ Assim como no primeiro gesto melódico da introdução.

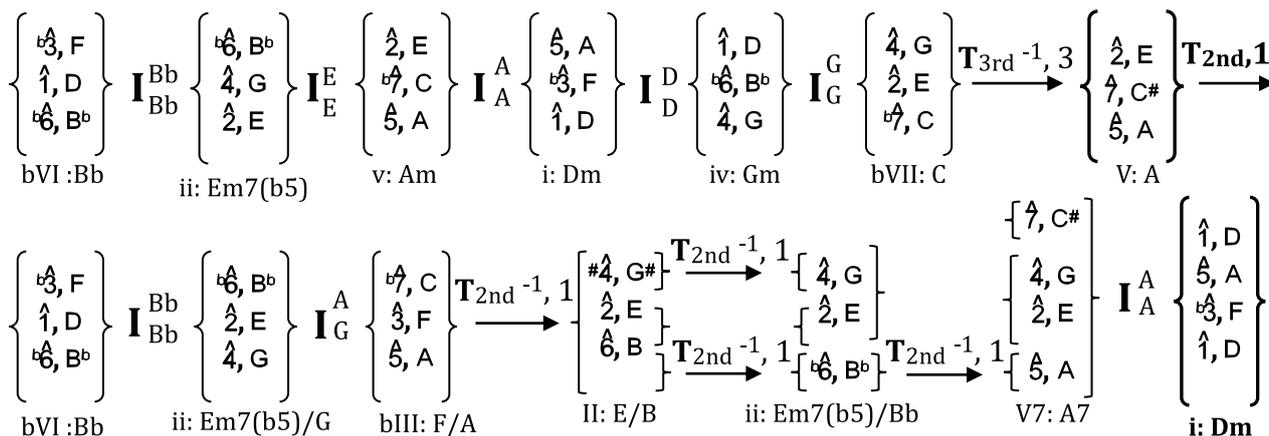


Figura 4.1-12: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Gráfico transformacional – condução de vozes, cc. 14-20

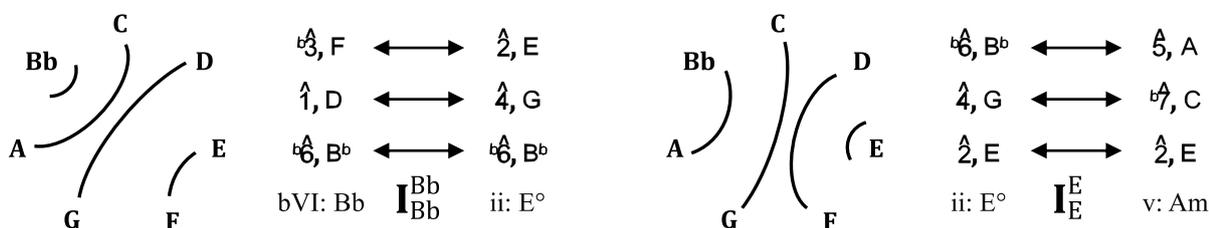


Figura 4.1-13: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha)– Inversões diatônicas mapeadas pelas tônicas dos acordes, cc. 14-20.

A reapresentação do tema principal é iniciada o primeiro grau maior com sétima menor **I7: D7**, porém logo voltando para o modo menor, cuja resolução recai diretamente sobre a seção B, executando a modulação para a tonalidade homônima, Ré Maior (Fig. 4.1-14).

Figura 4.1-14: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 21-25.

A seção B, entre os compassos 25 e 38, contrasta com a anterior em praticamente todos os aspectos: primeiro pela ausência de um motivo melódico de destaque; segundo pelo contorno melódico diferente da seção anterior; terceiro pela rítmica constante da melodia, além da mudança da fórmula de compasso; quarto pela característica harmônica que, além iniciar e finalizar em Ré maior, é desenvolvida apenas por acordes diminutos e dominantes (Fig. 4.1-15). Entre os compassos 37 e 38, a melodia passa pelo total cromático, numa espécie de recapitulação da frase final da introdução, preparando a recapitulação do tema principal.

Vlc 1
Vlc 2
Vlc 3/4
Vlc 5/6
Vlc 7/8

I: D iii°: F#°7 / / iii°: F#°7 #IV7: G#7 #v°: A#°7 #IV7: G#7

/ / / iii: F#m7(b5) iii°: F#°7 I7: D7 iii°: F#°

iii°: F#°7 / I: D

Figura 4.1-15: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 25-38

O primeiro gráfico schenkeriano do segmento demonstra que o contorno melódico é construído basicamente por graus conjuntos cromáticos. A frase final, que utiliza quase o total cromático, exceto a nota Dó natural, pode ser analisada como uma recapitulação da frase final da introdução, também cromática, preparando para a reexposição do tema principal (Fig. 4.1-16).

Este segmento é construído sobre um prolongamento do acorde de D maior, cujas características harmônicas serão exploradas mais adiante (Fig. 4-17).

Figura 4.1-16: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Gráfico schenkeriano A, cc. 25-38.

Figura 4.1-17: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Gráfico schenkeriano B, cc. 25-38.

Ainda sobre a seção B, a permutação entre acordes de sétima dominante e sétima diminuta provoca uma instabilidade entre os centros tonais de Ré e Ré bemol, entretanto, substituindo-se os acordes diminutos pelas dominantes que lhes são equivalentes por enarmonia, temos:

$$F\#\circ 7 = F7 = B7 = (A\flat 7/G\#\flat 7) = D7 \text{ e}$$

$$A\#\circ 7 = F\#7 = C7 = E\flat 7 = A7, \text{ conforme a figura Fig. 4.1-18.}^{57}$$

⁵⁷ Como cada acorde de sétima diminuta possui dois trítonos e cada trítono pode ser compartilhado por dois acordes de sétima dominante, logo cada acorde de sétima diminuta é equivalente à 4 acordes de sétima dominante. Assim esses acordes são funcionalmente equivalentes e teoricamente intercambiáveis.

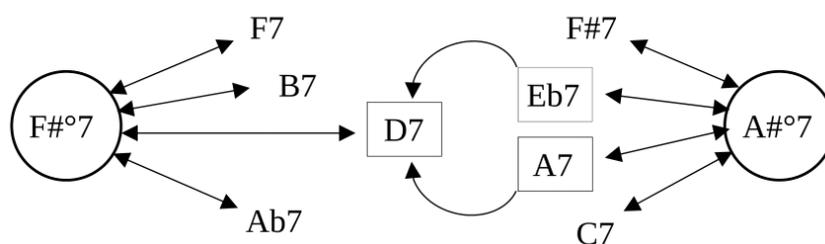


Figura 4.1-18: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Funções dominantes dos acordes diminutos, cc. 25-38.

Sob tal perspectiva, a seção B pode ser analisada como um prolongamento⁵⁸ do acorde de D7, pois conforme a figura 4.1-19, os acordes da progressão original representados na parte superior da figura, poderiam, em tese, ser substituídos pelos seus equivalentes de sétima de dominante, descritos na parte inferior, revelando uma clara predominância dos acordes de D7 e seu dominante A7.

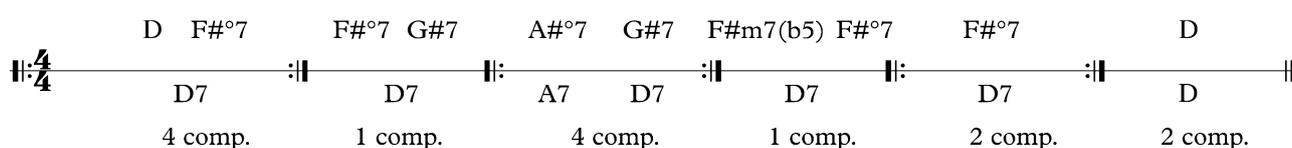


Figura 4.1-19: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - Substituição dos acordes diminutos pelos seus respectivos dominantes, cc. 25-38.

A figura 4.1-20 estabelece uma comparação entre os planos de fundo da progressão harmônica original e a progressão sob a perspectiva dos acordes dominantes funcionalmente equivalentes aos acordes diminutos.

Este prolongamento do acorde de D7 teria a função de preparar para uma suposta modulação para a próxima seção (A'), na qual se estabelece a armadura de clave referente à Sol menor.

⁵⁸ Prolongamento (Melódico ou Harmônico). A expansão de uma nota (elaboração), um intervalo ou uma harmonia (Stufe) pela introdução de um material adicional em um plano estrutural mais alto. As progressões contidas no plano médio prolongam o plano de fundo e os detalhes do plano frontal servem para prolongar o plano médio. (FRAGA 2011, p. 114).

iii°: F#°7 #v°: A#°7 #IV7: G#7 iii°: F#°7 I: D I: D I: D V7: A7 I7: D7 I: D

Figura 4.1-20: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Comparação entre os planos de fundo da progressão original e a progressão com os acordes dominantes funcionalmente equivalentes aos acordes diminutos, cc. 25-38.

Na seção A', a recapitulação do tema principal entre os compassos 39 e 55 (Fig. 4.1-21), ocorrem mudanças das características rítmica, de andamento e harmônica com relação à exposição inicial.

Enquanto na primeira exposição a fórmula de compasso é 6/4, com andamento *Adágio* e em Ré menor, a recapitulação foi composta em compasso 2/2 e em *Andantino*. A mudança da armadura de clave indica para a tonalidade de Sol menor entretanto, apesar desta mudança e apesar da seção anterior ter sido desenvolvida sobre o acorde de D7, dominante de Sol menor, a modulação não ocorre de fato, estabelecendo-se assim uma *centricidade* em torno dos acordes e Ré menor, maior e maior com sétima menor, respectivamente V: D6/F#, V7: D7 e v:Dm7/A.

39 Apresentação Continuação (repetição)

Gm: V: D6/F# V: D7/F# i: Gm vi: Em7/G ii: Am7 bVII: F/A v: Dm7/A V7/iv: G7(9)

47 Continuação (desenvolvimento) Cadencial (HC)

V7/iv: G7sus4/C iv: Cm bVI: Eb/Bb i: Gm7/Bb v: Dm7/A ii: Am7(b5) v: Dm7/A vii°: F#°/A V7: D7/A V7: D7/A

Figura 4.1-21: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 39-55

Nesta seção Villa-Lobos inverteu a relação entre os planos frontal e de fundo, pois na seção A o plano frontal é composto por prolongamentos e finais femininos, além de ser sobreposto a um plano de fundo bem demarcado, por mínimas pontuadas, sem prolongamentos ou antecipações de acordes. Por sua vez, na seção A' ocorre uma inversão de papéis, onde no plano frontal o motivo passa a ter o final no tempo forte e o plano de fundo é formado por prolongamentos de acordes (Fig. 4.1-22).

Como o plano frontal tem maior destaque, essa mudança, além da alteração na fórmula de compasso, dão a melodia dessa seção um maior apoio rítmico e um caráter menos hesitante.

The figure shows two musical excerpts side-by-side. The left excerpt is in 6/4 time and features a melody with motifs 'a' and 'b' over a bass line of dotted eighth notes. The right excerpt is in 3/2 time and features a melody with motifs 'a' and 'b' over a bass line of half notes. Chord symbols are provided below each excerpt.

Chord symbols for the left excerpt: bVI: Bb ii: Em7(b5) v: Am i: Dm

Chord symbols for the right excerpt: V: D6/F# V7: D7/F# i: Gm vi: Em7/G

Figura 4.1-22: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) - comparação entre os motivos da seção A (c. 14-5) e seção A' (c. 39).

O primeiro gráfico schenkeriano sobre a seção A' demonstra no plano frontal o prolongamento da nota Ré e a formação de duas linhas melódicas. Apesar do segmento se desenvolver sobre o centro tonal de Sol menor, verifica-se que o primeiro grau não se apresenta de maneira contundente (Fig. 4.1-23).

The figure shows a musical score for section A' with a Schenkerian analysis. A dashed line indicates a prolongation of the note D4. Chord symbols are provided below the score.

Chord symbols: Gm: V: D6/F# vi: Em7/G v: Dm7/A V/iv: G7(9) iv: Cm bVI: Eb/Bb v: Dm7/A vii°: F#°7/A V7: D7/A

Figura 4.1-23: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Plano médio, cc. 39-56.

No plano médio, o segmento realiza uma progressão **8-prg** entre as notas (**♯**,**D**), configurando o modo de Ré menor frígio e estabelecendo novamente uma *figuração ziguezague*. No plano de fundo, percebe-se que o segmento constitui um prolongamento do acorde de Ré maior, entretanto na região central, o acorde **v: Dm7/A** é ornamentado pelos acordes **V/iv: G7(9)** e **bVI: Eb/Bb**.⁵⁹

O acorde **v: Dm7/A**, por sua vez, funciona como uma ornamentação dos acordes **V: D**, através da troca entre as notas Fá sustenido e Fá natural (Fig. 4.1-24).

Figura 4.1-24: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) – Plano de fundo, cc. 39-55

Ainda dentro desse segmento, a linha melódica entre os compassos 47 e 55 (Fig. 4.1-25) revela um espelhamento quase perfeito, resultado de uma operação de inversão diatônica com mapeamento entre as notas Fá e Mi bemol.

Figura 4.1-25: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 47-55

⁵⁹ (FORTE, 1982, p. 108-109).

A figura 4.1-26 (a) demonstra como as duas partes do segmento estão distribuídas de forma balanceada ao redor das notas Fá e Mi bemol, de maneira que uma nota é mapeada nela mesma.

A figura 4.1-26 (b) demonstra esta organização de notas sob outra perspectiva, na qual as notas são mapeadas através de uma inversão diatônica sobre o eixo entre as notas Fá e Mi bemol. Desta forma, os segmentos (a) e (b) da primeira parte da frase são invertidos em (-a) e (-b), conforme determina o eixo de inversão demonstrado na figura 4.1-27, onde a nota Fá é mapeada em Mi bemol e a nota Sol pela nota Ré.

(a)

(b)

$\{(\hat{1}, D), (\flat 2, E\flat), (\flat 3, F), (\hat{4}, G)\}$

$\{(\hat{1}, D), (\flat 2, E\flat), (\flat 3, F), (\hat{4}, G)\}$ $I_{E\flat}^F$ $\{(\hat{4}, G), (\flat 3, F), (\flat 2, E\flat), (\hat{1}, D)\}$

a b -a -b

Figura 4.1-26: Bachianas Brasileiras n. 1 – Prelúdio (Modinha) cc. 47-55 – Espelhamento

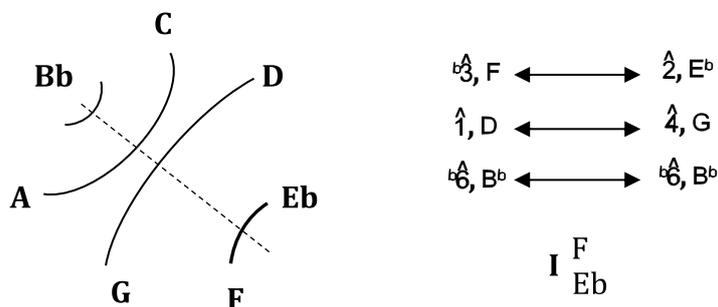


Figura 4.1-27– Inversão diatônica com mapeamento entre as notas Eb – F.

Desta forma, Villa-Lobos mais uma vez se vale do procedimento de utilizar figurações simétricas para demarcar um momento importante da peça, uma vez que com este segmento, encerra a parte de desenvolvimento da peça, preparando para a recapitulação temática do movimento.

Com relação à organização e às dimensões das seções da peça, as mudanças de fórmula de compasso e de andamento geraram uma expansão motívica que não se reflete na mesma proporção na duração da seção A'. Os mapas morfológicos (Fig. 4.1-28 e Fig. 4.1-29) demonstram além da dimensão em número de compassos das seções da composição, os seus tempos de duração.⁶⁰

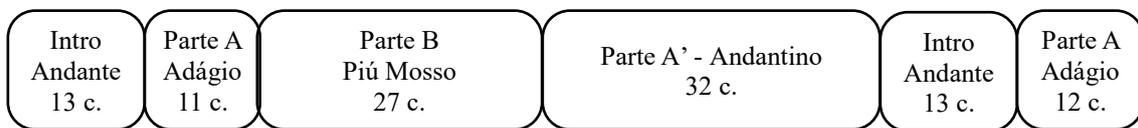


Figura 4.1-28: Bachianas Brasileiras n. 1 Prelúdio (Modinha): mapa morfológico proporcional ao número de compassos.

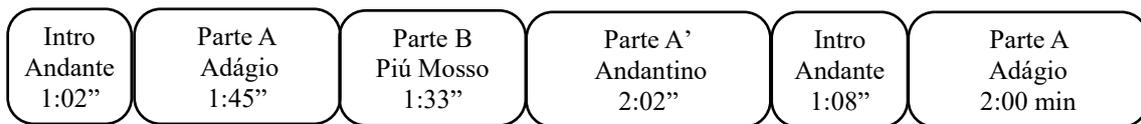


Figura 4.1-29: Bachianas Brasileiras n. 1 Prelúdio (Modinha): mapa morfológico proporcional ao tempo de duração.

A seguir, o gráfico transformacional referente ao mapa morfológico (Fig. 4.1-30), traz um conjunto de informações que aprimoram o entendimento do movimento como um todo. Nele estão descritos os planos de fundo de cada segmento, bem como as mudanças métricas e as extensões de cada seção. Demonstra também como o movimento por inteiro é composto sobre o prolongamento do acorde de Ré nos modos menor, maior e dominante.

Na introdução, o acorde de **Dm** é prolongado através de suas medianas e sub medianas, enquanto que a seção A o mesmo se dá através da dominante. Na seção B a substituição dos acordes de sétima diminuta pelos seus respectivos dominantes equivalentes permite visualizar o prolongamento do acorde de D7. Na seção A' ocorre uma modulação para Sol menor, promovendo

⁶⁰ Durações extraídas da gravação contida no CD *Heitor Villa-Lobos – Bachianas Brasileiras Intégrales*. Orchestre Symphonique du Bresil – Direção: Isaac Karabtchewsky

uma mudança de *qualis* nas classes de altura, porém mantendo a centralidade sobre a nota Ré, executando um prolongamento sobre o V7. O movimento é concluído com a reexposição da introdução e do tema principal da seção A.

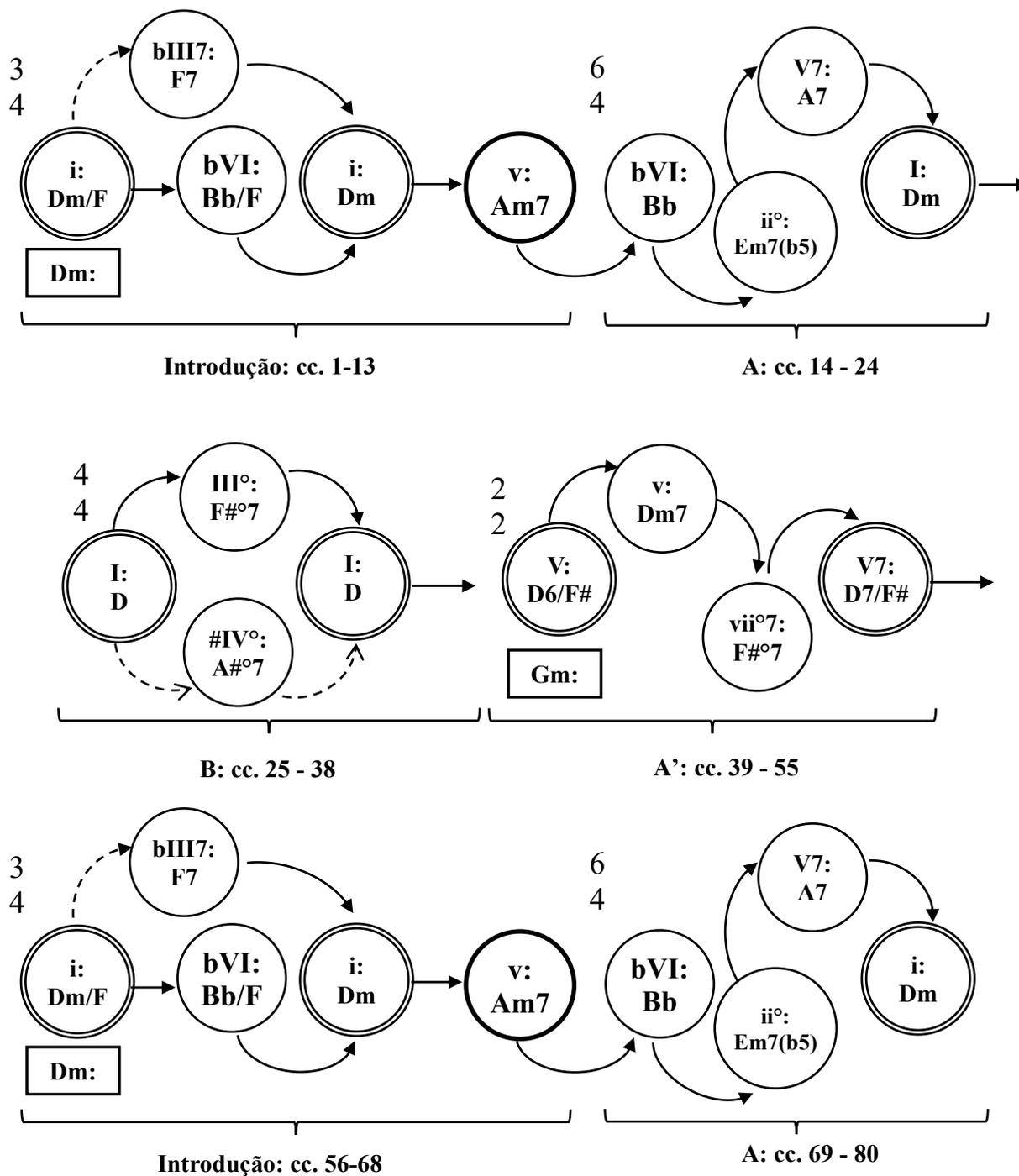


Figura 4.1-30: Bachianas Brasileiras n. 1 Prelúdio (Modinha): mapa morfológico.

4.2 O gênero Modinha.

Muitos autores empenharam esforços para desvendar a origem da modinha, porém quase sempre esbarrando na falta de documentações precisas. Em *Modinhas do Brazil*, Edilson Lima (2001, p. 13) inicia o seu livro citando alguns destes pesquisadores que se debruçaram nesta empreitada, tais como: Sílvio Romero, Mozart de Araújo, Fernando Lopes, José Ramos Tinhorão, entre outros, cada qual com a sua teoria sobre a origem da modinha e cada qual também com suas dificuldades comprobatórias.

O exíguo material brasileiro que ilustra alguns livros de viagem ou que aparece no *Jornal de Modinhas* editado em Lisboa entre 1792 e 1795 é, por assim dizer, um material de segunda mão, algo deformado pelos acompanhamentos “clássicos” dos mestres contrapontistas de então, ou já transfigurado pelo artificialismo das versões eruditas que esse material sofreu, ao ser transcrito para o pentagrama. Começaria, aliás, por essa época, a se pronunciar um outro fator de deformação: a italianização da modinha. (ARAÚJO 1963, pp.47-8 apud TINHORÃO 1974, p.14)

Tinhorão defende que no caso de Domingos Caldas Barbosa esta influência não teria ocorrido, pois o mesmo teria moldado a sua música entre “mestiços, negros e pândegos em geral e tocadores de viola⁶¹, e nunca com mestres de música erudita”, além de sua formação ter transcorrido no acanhado meio urbano da colônia. Mario de Andrade cita reflexões de vários autores:

... Morais Filho a fixa “como descendente em linha reta da melodia italiana...” ... Friedenthal reconhece em algumas delas aparência extrema com Mozart... Spix e Martius, à sua monumental “*Reise in Brasilien*”, por vezes se julgaria perceber reminiscências de Gluck. (ANDRADE 1980, p. 6).

Kiefer (1977, p. 18) propõe a indagação: “terá havido realmente esta simplicidade original da modinha?”. Todavia, as pesquisas até aqui empreendidas constataam que Caldas Barbosa foi o primeiro grande nome do gênero que se tem notícia.

Após a virada do século XVIII para o XIX, enquanto a modinha sai de cena lentamente em Portugal, no Brasil o gênero conquistou cada vez mais espaço na sociedade, resistindo até as primeiras décadas do século XX, sendo ao lado do Lundu, uma das principais raízes da música brasileira.⁶²

Com sucesso alcançado no final de século XVIII, a modinha brasileira passaria a ter um maior interesse pelos músicos de escola, o que daria ao gênero um ar camerístico, confundindo-o com árias de óperas italianas:

⁶¹ Bruno Kiefer descarta tais por serem puramente hipotéticas. (KIEFER 1977, p. 14).

⁶² LIMA 2001, p. 16.

O que ia acontecer com a modinha, a partir dos últimos anos do século XVIII, até a segunda metade do século seguinte, era o fato de que passando a interessar aos músicos de escola, o novo gênero acabaria realmente se transformando em canção camerística tipicamente de salão, precisando aguardar depois o advento das serenatas à luz de lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX, para então retornar à tradição de gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão. (TINHORÃO 1974, p.15)

Segundo o autor, tal transformação seria fruto de equívocos dos músicos e compositores trazidos pela corte de D. João VI em 1808 e posteriormente dos ligados ao Conservatório de Música da capital do Império, todos de tradição erudita e operística (TINHORÃO 2013, p. 25).

Apesar da sociedade brasileira em alguns aspectos e aos poucos ir se tornando mais complexa, este período inaugura a formação de uma classe média nacional, uma burguesia que teria grande influência política e principalmente cultural⁶³, fator este que implicaria na ampliação no repertório musical brasileiro.

O repertório que até então se resumiria a obras sacras e líricas passaria também por uma grande transformação, após a Independência, com uma invasão de ritmos de danças de salão: polca, valsa e o scotchtisch, este passando também por uma espécie de nacionalização que, através da influência popular, tornou-se a base para outras danças nacionais e neste processo a modinha passaria por uma renacionalização. Todos os nossos poetas ilustres foram melodizados em Modinhas... Modinheiros haviam que se especializavam num destes... José Amat ... foi musicador sistemático de Gonçalves Dias. Casemiro de Abreu, com mais fortuna, teve as preferências de Francisca Gonzaga. (ANDRADE 1980, p. 6).

Desta forma, a modinha passaria a ser cultivada no Rio de Janeiro por nomes como Francisco de Paula Brito, José de Alencar, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Casimiro de Abreu e na Bahia, este processo se daria em igual forma, unindo pela boêmia intelectuais e trovadores, entre eles, Castro Alves e José Bruno Correia, além de tocadores de violão como Cazuzinha e Xisto Bahia, um dos maiores nomes do gênero na segunda metade do séc. XIX.

... tal como mais tarde aconteceria no Rio de Janeiro com Catulo da Paixão Cearense – conseguia superar com a força da sua personalidade a marca de classe, impressionando as camadas médias e a própria elite com a beleza da música e a dignidade que emprestava à interpretação de suas modinhas. (TINHORÃO 2013, p. 34-35).

Com relação ao século XX, Uliana Dias Campos Ferlim (2006) e (2011), explora detalhadamente o papel de Catulo da Paixão Cearense e a questão cultural, cujas discussões sobre a identidade nacional, a identidade social de artistas, músicos, jornalistas e intelectuais ganham o centro das atenções, além crescimento de um novo mercado de bens culturais que se desenvolvia principalmente na Capital Federal. Uliana também analisa como Catulo utilizou a poesia e a literatura

⁶³ KIEFER 1976, p. 64,65.

para se firmar entre os eruditos e a música para se popularizar, procurando se diferenciar dos demais compositores ao afastar-se do *lundu*, classificando as suas composições de *polca*, *valsa*, *xóti*, *quadrilha* ou *tango*, pois para ele, esses estilos faziam parte do universo das modinhas⁶⁴. Neste contexto, Lisboa Júnior afirma:

Catulo da Paixão Cearense foi um dos artistas que mais se beneficiaram com o início das gravações em disco no Brasil, tendo praticamente todo o seu repertório gravado pelos nossos mais importantes intérpretes, popularizando-o ainda mais, e tornando-o um artista nacionalmente conhecido, pois, com a distribuição dos discos, sua obra, além de ser lida, passou a ser ouvida em todo o país, consolidando-o como o nosso mais importante letrista de modinhas. (LISBOA JÚNIOR 2016, p. 64).

O foco desse trabalho será o de analisar obras do gênero, em suas diversas fases, culminando nas primeiras décadas do séc. XX e assim tentar verificar como se deu a apropriação da modinha por Villa-Lobos ao compor o 2º movimento das Bachianas Brasileiras Nº 1 – Prelúdio (Modinha). Para isso, estipulou-se como recortes desta pesquisa as obras *Modinhas do Brasil* de Edilson Lima, representando o repertório no séc. XVIII e *Modinhas imperiais* de Mário de Andrade, como um retrato das obras do séc. XIX. Para representar o gênero no séc. XX, foram feitas transcrições a partir de fonogramas da Casa Edison de obras de Catulo da Paixão Cearense, que além de ser um dos principais ícones do gênero, foi muito próximo de Villa-Lobos. A partir dos estudos bibliográficos sobre a modinha, criou-se uma espécie de árvore genealógica do gênero, com alguns de seus principais compositores (Fig. 1). Muitos outros nomes ficaram de fora desta representação gráfica, porém foram escolhidos os que de alguma forma representam os recortes adotados, além das suas citações recorrentes pelos pesquisadores do gênero⁶⁵.

⁶⁴ FERLIM 2011, p. 184-5.

⁶⁵ No gráfico abaixo, os nós em branco representam todos os autores não citados nesta pesquisa.

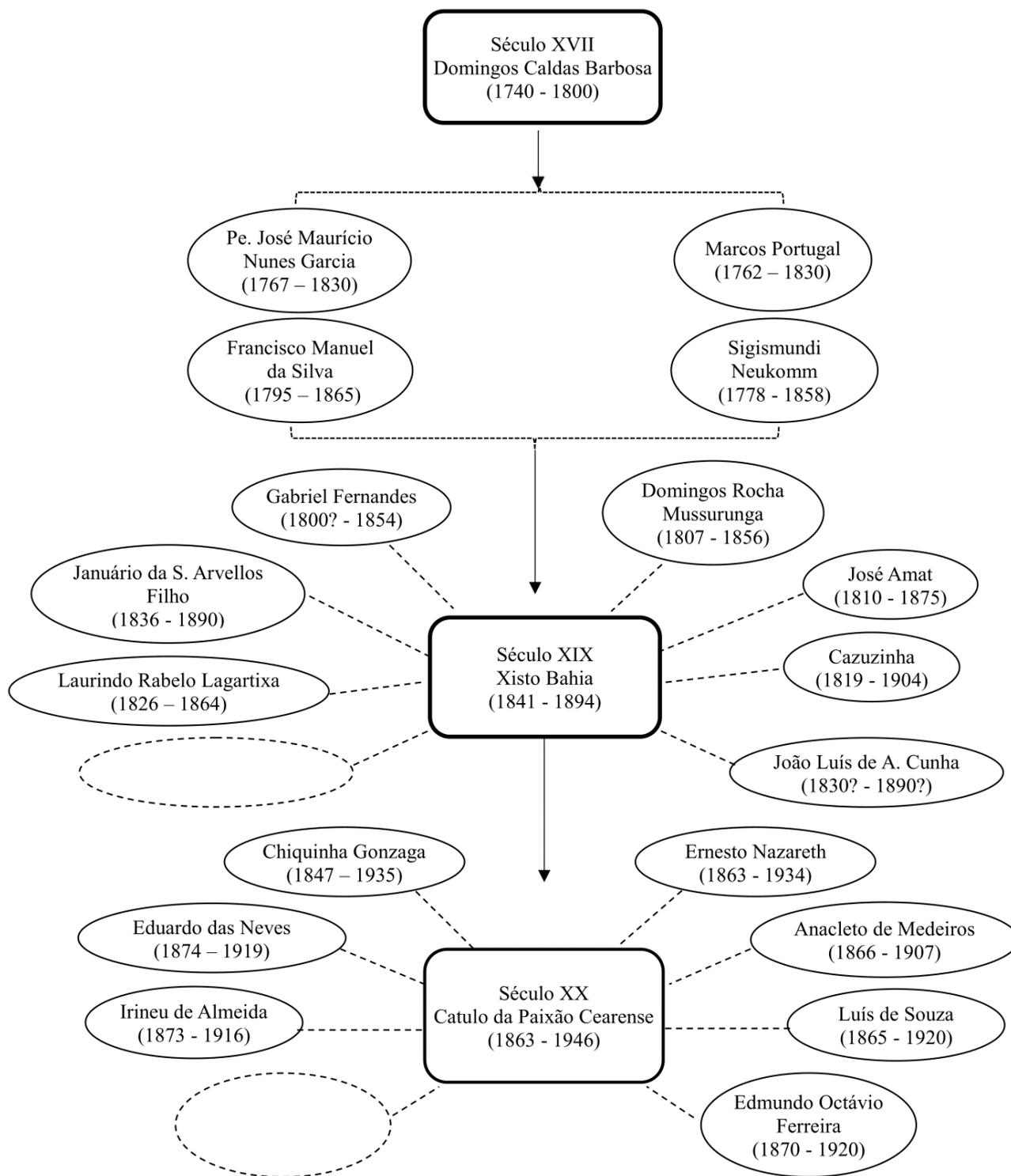


Figura 4.2-1: Árvore genealógica do gênero Modinha.

4.2.1 Modinhas Brasileira no séc. XVIII: Análise

Esta pesquisa se iniciará tomando as análises de Edilson Lima (2001), referentes à trinta modinhas do século XVIII, cujos dados foram divididos nos seguintes tópicos: acompanhamento; análise melódica; análise harmônica; análise morfológica; análise prosódica e conclusão.

Tal estruturação também será aplicada às análises das obras escolhidas como recortes representantes dos séculos subsequentes e para efeito de padronização, seguindo os interesses desta pesquisa, o termo “análise” e “acompanhamento” serão substituídos respectivamente por “estrutura” e “instrumentação”.

Assim, as informações colhidas forma resumidas em forma de tabelas, para efeito de melhor visualização e comparação entre as obras de épocas distintas.

Tabela 4.2-1: As Modinhas do Brasil. LIMA (2001) – Final do séc. XVIII: Instrumentação

| Acompanhamento Original | Transcrição do Acompanhamento | Número da Modinha | Total |
|--------------------------------|--------------------------------------|---|--------------|
| Violão/Viola | Violão/Viola | 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27 | 18 |
| Teclado | Violão/Viola | 8, 9, 13, 15, 17 e 26 | 6 |
| Teclado | Teclado | 10, 14, 24, 28, 29 e 30 | 6 |

Tabela 4.2-2: As Modinhas do Brasil. LIMA (2001) – Final do séc. XVIII: Estrutura Morfológica

| Aspectos | Características |
|-----------------------|--|
| Forma Simples | 2 modinhas |
| Forma Binária | 21 modinhas, apesar do autor destacar apenas 11 modinhas. |
| Forma Ternária | 4 modinhas |
| Forma Livre | 3 modinhas: Nº 28, 29 e 30; Geralmente sem repetições de frase, dificultando uma esquematização precisa |

Tabela 4.2-3 - As Modinhas do Brasil. LIMA (2001) – Final do séc. XVIII: **Estrutura Melódica**

| Aspectos | Características |
|--------------------------------|---|
| Tessitura | De 6ª à 13ª, sendo 9ª e 11ª mais comuns. |
| Arpejos | Pouca utilização |
| Intervalos melódicos | Pequenos motivos, com preferência para graus conjuntos. Pequenos saltos, geralmente dentro do mesmo acorde em anacruses; |
| Finalização de melodias | Comum a finalização de frases com saltos. Fins com suspensão, geralmente uma voz sustenta a 7ª. Finais femininos, tanto no final do tema quanto em finais de frases; Antecipações são comuns, porém não em cadências finais. |
| Intervalo entre vozes | Todas as modinhas são escritas à duas vozes (dois sopranos); Terças paralelas (total de 10 modinhas). Nº 5, 6, 7, 10, 15, 19, 24, 25, 26 e 27; Combinação de terças e sextas paralelas. (Total de 11). Nº 1, 2, 4, 8, 12, 13, 14, 17, 18, 20 e 21; Combinações livres: terças, sextas, movimento contrário e contrapontos. Total = 9 Nº 3, 9, 11, 16, 22, 23, 28, 29 e 30 |
| Ornamentações | Apojaturas longas: mais utilizada nesta coleção, possui função harmônica, podendo ser superior ou inferior, sendo mais frequentes em finais de frases ou semifrases. Apojatura curta: menos frequente, possui função melódica; Grupeto e Trinados: pouco utilizados, estes ornamentos são utilizados em 5 modinhas. Slide: pouco utilizado. O autor cita apenas uma modinha. |

Tabela 4.2-4 - As Modinhas do Brasil. LIMA (2001) – Final do séc. XVIII: **Estrutura Harmônica**

| Aspectos | Características |
|--------------------------------------|---|
| Tônica Dominante | 10 modinhas, geralmente com formas mais curtas. |
| Tônica Subdominante Dominante | Grupo de 20 modinhas onde a função subdominante é utilizada estruturalmente, no desenvolvimento da peça e não apenas na cadência final; Este grupo possui a linha de baixo melhor elaborada, através de inversões; |
| Modulação | 11 modinhas possuem algum tipo de modulação, em geral simples; Modulação mais frequente para a Tônica Relativa; Modulação para a Dominante em apenas 2 casos: Nº 2 e 26; Apenas a modinha Nº 11 executa a modulação para a Subdominante: (G → C); Apenas a modinha Nº 10 executa a modulação para o tom homônimo: (F → Fm); |
| Harmonia sequencial | As modinhas, Nº 28, 29 e 30 apresentam esquema modulatório mais elaborado, ritmo harmônico mais intenso, baixo cantante e melodicamente desenvolvido. Modulações curtas e uso mais intenso de Dominantes Individuais; |
| Pedal | Uso muito comum e diversificado; Pedais de longa duração, provavelmente pela característica do instrumento acompanhador, a Viola de Arame ou pelo gosto por acordes Tônicos em 2ª inversão; |
| Acordes Invertidos | Uso de inversões é muito frequente nesta coleção de peças; O autor conclui que em muitos casos as inversões de acordes parecem ser uma opção consciente, estilística e não uma limitação instrumental, pois tais acordes poderiam ser executados facilmente na posição fundamental, tanto ao violão, quanto à viola. |
| Tonalidade: Maior / Menor | 15 modinhas em tonalidade Maior e 15 em menor, sendo que: 8 em Mi menor, 3 em Dó menor, 3 em Fá menor e 1 em Lá menor; 6 em Fá Maior, 5 em Sol Maior, 3 em Lá Maior e 1 em Dó Maior; Tonalidades muito comuns ao Violão, exceto Fá menor; |
| Finalizações | 12 modinhas com finalizações suspensivas, na Dominante e algumas com uma voz sustentando a sétima da Dominante. A maioria destas preparando o retorno para o início da peça. |

Tabela 4.2-5: As Modinhas do Brasil. LIMA (2001) – Final do séc. XVIII: **Estrutura Rítmica**

| Aspectos | Características |
|-----------------|--|
| Compasso | 23 modinhas em compasso binário simples, determinando uma forte característica do gênero; 2 em compasso binário composto e 3 em compasso ternário simples. A de N° 15 foi escrita no original em quaternário simples, porém transcrita em binário simples. A de N° 29 possui mais de uma fórmula de compasso: inicia em binário simples e finaliza em ternário composto. |
| Síncopa | Quatro tipos;  Geralmente como elementos motivicos nas modinhas de divisão binária simples. 20 modinhas utilizam síncopas de forma estrutural, produzindo ora retardos, ora antecipações. Das 10 modinhas não utilizam síncopas, 3 são ternárias simples, 2 binárias compostas, e 5 binárias simples. |

4.2.2 Modinhas Brasileira no século XIX: Análise

Utilizou-se como fonte para análise musical da modinha do séc. XIX o livro *Modinhas Imperiais* de Mário de Andrade, com um total de 14 obras. Além das partituras constantes na publicação, Andrade expõe alguns comentários e análises sobre outras obras e autores do período. Desta forma, algumas de suas análises foram revistas e expandidas para este trabalho, cujos dados estão formatados nas tabelas abaixo.

Tabela 4.2-6: Modinhas do Brasil. Séc. XIX: **Instrumentação**

| Característica |
|---|
| Todas as modinhas foram transcritas para voz e piano, exceto uma. |

Tabela 4.2-7: Modinhas do Brasil. Séc. XIX: **Estrutura Morfológica**

| Aspectos | Características |
|-----------------------|---|
| Forma Simples | Sem exemplos. |
| Forma Binária | 11 modinhas. |
| Forma Ternária | 4 modinhas. Duas estrofes e <i>Stretto</i> ou às vezes A – B – D. A utilização do <i>Stretto</i> foi muito comum nas Modinhas Imperiais. Influência erudita adotada por compositores populares, sendo comum a alteração de andamento e às vezes uma modulação. (ANDRADE 1980, p. 8-9, n. 11). |
| Forma Livre | Sem exemplos |

Tabela 4.2-8: Modinhas do Brasil. Séc. XIX: **Estrutura Melódica**

| Aspectos | Características |
|--------------------------------|---|
| Tessitura | 11 das 15 modinhas com tessituras de 10 ^a e 11 ^a |
| Arpejos | Pouco utilizados |
| Intervalos melódicos | 11 modinhas com melodias construídas por graus conjuntos e apenas 4 utilizam saltos nas construções melódicas |
| Finalização de melodias | Predominância de finais femininos com movimento de 2 ^a para tônica, tanto para frases quanto para as melodias |
| Intervalo entre vozes | Todas as modinhas foram transcritas para uma voz acompanhada de piano; |
| Ornamentações | 13 modinhas foram transcritas com poucas ornamentações, ocorrendo um equilíbrio entre apojaturas longas, curtas e grupetos. |

Tabela 4.2-9: Modinhas do Brasil. Séc. XIX: **Estrutura Rítmica**

| Aspectos | Características |
|-----------------|---|
| Compasso | 8 modinhas em 4/4; 3 modinhas em 2/2; 3 modinhas em 3/4; 1 modinha em 6/8; 1 modinha com mais de uma FC: quaternária e ternária. Modinhas ternárias parecem ser uma característica desta época conforme Andrade (1980, p. 9) |
| Sincopa | Pouco utilizada; |
| Tercina | 6 das 14 modinhas utilizam tercinas na melodia ou no acompanhamento. |

Tabela 4.2-10: Modinhas do Brasil. Séc. XIX: **Estrutura Harmônica**

| Aspectos | Características |
|--------------------------------------|---|
| Tônica Dominante | 6 modinhas |
| Tônica Subdominante/Dominante | 9 modinhas |
| Modulação | ANDRADE (1980, p. 10) afirma a prevalência de modulações paralelas (entre o modo menor e Maior da mesma tonalidade) e não tons relativos, citando exemplos que não constam na publicação. Assumiremos essa como uma característica do gênero na época, porém verificou-se através de análises das partituras apresentadas, que: 7 modinhas, modulam para modos relativos a maioria finalizando na tonalidade inicial; 5 modinhas sem modulação; 3 com modulações entre modo Maior e menor da mesma tonalidade. Algumas poucas modulações curtas para a Dominante e subdominante. |
| Harmonia sequencial | Sem exemplos |
| Pedal | Pouca utilização |
| Acordes Invertidos | Uso de inversões é muito frequente nesta coleção de peças; Apenas 4 peças não fazem uso sistemático de inversões Subdominantes: poucas inversões. Preferência para a 1 ^a inv. Tônica: inversões frequentes. Equilíbrio entre 1 ^a e 2 ^a inv. Dominante: inversões frequentes. Equilíbrio entre 1 ^a e 2 ^a inv. |
| Tonalidade: Maior / Menor | Mário de Andrade (1980, p. 10) cita uma certa preferência para o modo menor. Verificou-se que 7 modinhas iniciam em modo maior e 8 em menor; Tonalidades utilizadas: G = 1; Ab = 1; A = 1; Bb = 1; Eb = 2; C = 1; Gm = 1; Am = 1; Dm = 3; Em = 1; Fm = 2. |
| Finalizações | Em 10 modinhas onde ocorre algum tipo de modulação, 9 terminam no tom original, todos em acordes tônicos – I ^o grau |

4.2.3 Modinhas Brasileiras do Século XX: Análise

Para efeito de análise, foram transcritas 14 modinhas de Catulo da Paixão Cearense, procurando-se um equilíbrio entre os anos em que as obras foram compostas, bem como um equilíbrio entre composições com letra e música de sua autoria e composições feitas em parceria. Assim, tendo Catulo da Paixão Cearense como eixo central do gênero no séc. XX, amplia-se este retrato, uma vez que a sua modinha, de certa forma também é a modinha dos seus parceiros (Tab. 4.2-11).⁶⁶

Com relação à instrumentação, a maioria das modinhas foi gravada com acompanhamento de violão, entretanto esse fato não garante que tais obras foram compostas para este instrumento, principalmente com relação às composições feitas em parceria.

Tabela 4.2-11: Modinhas do Brasil. Séc. XX: Relação de obras analisadas - **Catulo da Paixão Cearense**

| Título | AUTOR | ANO |
|-----------------------------------|---|------------|
| Sentimento oculto (Benzinho) | Anacleto de Medeiros / Catulo da P. Cearense | 1904 |
| O talento e a formosura (Julinha) | Edmundo Otávio Ferreira / Catulo da P. Cearense | 1904 |
| Rouxinol e Colibri | Ernesto Nazareth / Catulo da P. Cearense | 1904 |
| Missa de Amor | Luís de Souza / Catulo da P. Cearense | 1906 |
| Perdoa (Predileta) | Anacleto de Medeiros / Catulo da P. Cearense | 1906 |
| Teu nome | Artur Camilo / Catulo da P. Cearense | 1906 |
| O que tú és | Anacleto de Medeiros / Catulo da P. Cearense | 1907 |
| O regato | Edmundo Otávio Ferreira / Catulo da P. Cearense | 1910 |
| Ao ver-te | Edmundo Velho / Catulo da P. Cearense | 1910 |
| Os olhos dela | Irineu de Almeida / Catulo da P. Cearense | 1910 |
| Fechei o meu jardim | Catulo da P. Cearense | 1913 |
| Fascinação por teus olhos | Cupertino de Menezes / Catulo da P. Cearense | 1914 (02) |
| Salve | Irineu de Almeida / Catulo da P. Cearense | 1916 (02) |
| Cabocla bonita | Catulo da P. Cearense | 1920 |

Tabela 4.2-12: Modinhas de Catulo da Paixão Cearense - Séc. XX: **Estrutura Morfológica**

| Aspectos | Características |
|-----------------------|------------------------|
| Forma Binária | 8 modinhas |
| Forma Ternária | 6 modinhas |

⁶⁶ LISBOA JÚNIOR 2016, p. 595-599. Onde consta uma relação de composições de Catulo, das quais 43 são classificadas como modinhas e destas, aproximadamente metade em parceria com outros compositores.

Tabela 4.2-13: Modinhas de Catulo da Paixão Cearense - Séc. XX: **Estrutura Melódica**

| Aspectos | Características |
|--------------------------------|---|
| Tessitura | Característica bem variada. Das 14 modinhas transcritas: 2 = 8ª; 3 = 9ª; 1 = 10ª; 2 = 11ª; 3 = 12ª; 2 = 13ª e 1 = 14ª |
| Arpejos | 8 modinhas com arpejos em suas melodias; |
| Intervalos melódicos | 8 modinhas com saltos de 4 a 6 em suas melodias; 6 modinhas com melodias formadas por 2ª e 3ª. 10 modinhas com frases iniciadas por <i>anacruse</i> . |
| Finalização de melodias | 7 modinhas com finais de frases em tempo forte; nas demais ocorre um equilíbrio entre finais em tempos fortes e fracos e movimentos de 2ªs, ascendentes e descendentes. |
| Intervalo entre vozes | Todas as modinhas são compostas por apenas uma voz. |
| Ornamentações | 5 modinhas apresentam poucas ornamentações. Passagens cromáticas |

Tabela 4.2-14: Modinhas de Catulo da Paixão Cearense - Séc. XX: **Estrutura Rítmica**

| Aspectos | Características |
|-----------------|---|
| Compasso | Das 14 modinhas transcritas, 2 são em 2/4, 4 em 3/4 e 8 em 4/4. |
| Sincopa | Pouca utilização |

Tabela 4.2-15: Modinhas de Catulo da Paixão Cearense - Séc. XX: **Estrutura Harmônica**

| Aspectos | Características |
|----------------------------------|---|
| Tônica/Dominante | 6 modinhas possuem estrutura harmônica de tônica e dominante |
| Tônica/ Sub./Dom | 8 modinhas possuem ao menos uma parte onde a função subdominante é estrutural. |
| Modulação | 5 modinhas não possuem modulação; Padrões modulatórios: Formas binárias: 2 são A (I) B (vi) e 1 A (vi) B (I); Formas Ternárias: 3 são A (I) B (V) C (IV); 2 A (I) B (vi) C (IV) e 1 A (I) B (IV) C (i) |
| Harmonia sequencial | Sem ocorrências |
| Pedal | Sem ocorrências |
| Acordes Invertidos | 13 modinhas utilização inversões; |
| Tonalidade: Maior / Menor | 12 em modo Maior; 2 em menor. |
| Finalizações | Todos os finais são em tônicas e no tempo forte |

4.2.4 A evolução estrutural da modinha.

Com relação à estrutura morfológica, percebe-se que até o séc. XIX houve uma predileção pelas formas binárias. No recorte das obras do séc. XX, ocorre um equilíbrio entre formas binárias e ternárias, sugerindo uma maior sofisticação formal no período.

Quanto à estrutura melódica, pode-se verificar que houve uma pequena expansão da tessitura nas obras do séc. XX e uma presença maior de arpejos e saltos na melodia, além de uma gradativa redução da utilização de ornamentações.

Uma característica que parece ter permanecido ao longo do tempo é a questão das finalizações de frases e melodias, com a presença significativa de finais femininos e movimentos de 2ª descendentes. No caso das obras do séc. XX, há também uma presença importante finalizações com movimentos de 2ª ascendente nas finalizações. Outro fato importante a se destacar é que desde o séc. XIX caiu em desuso compor-se modinha à duas vozes.

A estrutura harmônica apresenta ao longo do tempo, um equilíbrio entre peças compostas por progressões de Tônica e Dominante e aquelas que se possuem a acordes subdominantes com função estrutural e não apenas em cadências. Nesse tópico, verificou-se uma evolução, pois os compositores de modinha passaram a adotar modulações cada vez mais sofisticadas. Quanto às tonalidades centrais das peças, há um equilíbrio entre os modos menor e maior nos séculos XVIII e XIX, entretanto no séc. XX, o recorte da pesquisa apresentou uma ampla opção pelo modo maior.

Na estrutura rítmica, ocorreu uma profunda mudança ao longo dos séculos, pois a síncopa passou a ser pouco explorada e passou a ocorrer uma preferência para os compassos quaternários e ternários, em detrimento do binário.

4.3 A apropriação cultural do gênero Modinha.

Comparar obras com características tão distintas, um gênero tipicamente associado à canção e outro de caráter *camerístico* é em muitos aspectos uma tarefa complexa, tanto pela abrangência da pesquisa, quanto pela escolha e avaliação correta dos parâmetros analisados para encontrar pontos de intersecções entre as obras comparadas. Entretanto, as análises demonstraram que muitos aspectos do gênero modinha foram encontrados na *Bachianas Brasileiras N.1 – Prelúdio (Modinha)* e que a mesma possui mis pontos em comum com obras dos séculos XVIII e principalmente XIX.

Quanto a estrutura morfológica, a *Bachianas Brasileiras N.1 Prelúdio (Modinha)* possui uma estrutura ternária A – B – A', modelo mais frequente em obras do século XX, uma vez aproximadamente metade das modinhas de Catulo da Paixão Cearense possuem esta característica. Dentre as modinhas analisadas referentes ao século XVIII, apenas quatros das trinta possuem forma ternárias e quatro das quinze modinhas referentes ao século XIX possuem esta característica.

Com relação à estrutura harmônica por um lado, a peça é majoritariamente desenvolvida sobre um centro tonal de Ré menor, uma característica encontrada nas obras dos séculos XVIII e XIX, uma vez que o recorte adotado para representar o gênero da modinha no século XX, apenas duas obras foram compostas em modo maior.

Com relação às modulações, o padrão adotado por Villa-Lobos não encontra eco em nenhuma época analisada. Como a armadura de clave da seção A' estabelece a tonalidade de Sol menor, mas a progressão harmônica aponta para uma *centricidade* em torno de Ré nos modos menor, maior e maior com sétima menor, pode-se fazer uma aproximação com obras do século XIX, conforme comentários de Mário de Andrade (ANDRADE, 1980, p. 10), resumidos na tabela 4.2-10.

Na estrutura melódica, o uso intensivo de tercinas aponta para uma característica das obras dos séculos XIX, o que é corroborado pela ausência de síncopas. Por sua vez a ausência de arpejos também aponta para características de obras XVIII. A figura 4.3-1 faz uma comparação entre a melodia do tema principal da *Bachianas Brasileiras N.1 Prelúdio (Modinha)* e melodias de temas representantes dos séculos XVIII, XIX e XX. Nela, verifica-se que uma certa semelhança do contorno melódico da modinha de Villa-Lobos com a obra *Tristemente a vida passa*, ao mesmo tempo que o uso de tercinas aproxima esta peça com o tema *Vem cá, minha companheira*.

Com relação ao tema *O que tú és*, de Anacleto de Medeiros e Catulo da P. Cearense, percebe-se que o uso de arpejos na construção da melodia é uma característica não encontrada nesse movimento da *Bachianas Brasileiras N.1*.

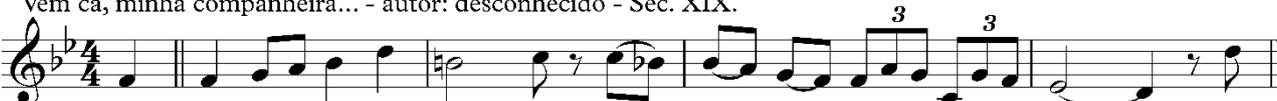
Bachianas Brasileiras N.1 Prelúdio (Modinha)



Tristemente a vida passa - autor: anônimo - Séc. XVIII



Vem cá, minha companheira... - autor: desconhecido - Séc. XIX.



O que tú és - autor: Anacleto de Medeiros/ Catulo da P. Cearense - Séc. XX



Figura 4.3-1: Comparação entre a melodia do tema principal da *Bachianas Brasileiras N.1* Prelúdio (Modinha) e temas representantes dos séculos XVIII, XIX e XX.

Enquanto na introdução e na parte A' do movimento, o baixo pedal é muito explorado, nas partes A e B este recurso não é utilizado. É curioso observar que neste quesito Villa-Lobos retratou a própria evolução da modinha ao longo do desenvolvimento desse movimento, pois a introdução possui um caráter do séc. XVIII, enquanto as partes A e B lembram as composições dos séculos XIX e XX, voltando ao séc. XVIII na parte A'.

Na estrutura rítmica, Villa-Lobos explora um procedimento pouco utilizado nas modinhas analisadas, a mudança de fórmulas de compasso e de andamentos, estruturando a peça da seguinte maneira: introdução em 3/4 (*Andante*); parte A em 6/4 (*Adágio*); parte B em 4/4 (*Più Mosso*) e parte A' em 2/2 (*Andantino*). Entretanto, a escolha da fórmula de compasso ternária para o tema principal da peça pode ser um indicativo de influência de obras do século XIX.

Os dados analisados indicam que a proximidade entre Villa-Lobos e Catulo da Paixão Cearense não se concretizou como uma influência determinante do principal nome da modinha do século XX sobre compositor das *Bachianas Brasileiras*, pelo menos nessa obra e pelo recorte da pesquisa utilizado. Foram analisadas aproximadamente 35% das obras de Catulo classificadas como

modinha, escolhidas de maneira a representar todo período da carreira do compositor, bem como as suas parcerias. Contudo as características das mesmas não foram tão marcantes quanto as de obras dos séculos anteriores, o que por outro lado deixa essa pesquisa ainda em aberto, pois ainda há uma parcela considerável de sua obra a ser explorada.

Após as comparações dos dados analisados, o estilo adotado para a composição da *Bachianas Brasileiras N. 1 – Prelúdio (Modinha)* pende mais para as obras do gênero compostas nos séculos XVIII e XIX, conforme a tabela 4.3-1 abaixo.

Tabela 4.3-1: Comparação estrutural entre as modinhas dos séculos XVIII, XIX e XX e a *Bachianas Brasileiras N. 1 Prelúdio (Modinha)*

| Estrutura | Bachianas Brasileiras N. 1 – Prelúdio (Modinha) | Séc. XVIII | Séc. XIX | Séc. XX |
|--------------------|--|-------------------|-----------------|----------------|
| Morfológica | A – B – A. | | | X |
| Melódica | Melodias construídas basicamente com graus conjuntos. | X | X | |
| | Uso de tercinas. | | X | |
| | Ausência de síncopas | | X | |
| | Ausência de arpejos | X | X | |
| | 1 voz (Parte A e B) - 2 vozes (parte A') | X | X | X |
| | Ornamentações | X | | |
| Harmônica | Modulação | | X | |
| | Modo | X | X | |
| | Pedal | X | X | |
| Rítmica | Uso da FC $\frac{3}{4}$ no tema principal | | X | |
| | Mudança de FC e andamento | - | - | - |
| | Síncopa/Tercinas | | X | X |

5 Bachianas Brasileiras nº 1 – Fuga (Conversa)

5.1 Análise

Antes de iniciar a análise do terceiro movimento das *Bachianas Brasileiras N. 1 Fuga (Conversa)*, será feito um breve resumo sobre a terminologia referente à estrutura de uma fuga, que serão utilizados ao longo deste capítulo.⁶⁷

- **Sujeito ou tema** – é o tema principal, desenvolvido na abertura de uma fuga;
- **Resposta** – é a repetição do sujeito em outra voz, transposta acima ou abaixo;
- **Exposição** – é o arranjo pelo qual o tema de abertura e a resposta são executados alternadamente em graus e registros diferentes (entradas);
- **Episódio** – seções que se destinam a conectar diferentes exposições, enquanto o tema não é utilizado (MANN, 1958, p. 155). Em Benjamin (1986, p. 149), os episódios possuem as funções de modulação e desenvolvimento, no qual o material temático deve ser manipulado e combinado;
- **Entrada intermediária** – deve conter ao menos uma entrada completa do sujeito ou resposta, que é o que diferencia de um episódio;
- **Contrassujeito** – para Thomas Benjamin, o contrassujeito se refere à melodia que deve aparecer logo após a primeira entrada (sujeito), executada pela mesma voz que expôs o sujeito, em contraponto à primeira resposta. De maneira análoga ao sujeito, o contrassujeito deve conter um caráter próprio, tendo pelo menos uma figura motívica não utilizada no sujeito; ser um complemento rítmico da resposta ou sujeito, confirmando sua métrica e harmonia, além de prover material temático para o desenvolvimento dos *episódios* (BENJAMIN, 1986, p. 235);
- **Fuga dupla** – é uma fuga que possui dois ou mais sujeitos. A princípio, o segundo sujeito, tal qual o contrassujeito, deve aparecer junto ao primeiro sujeito na exposição, entretanto a sua presença deve crescer ao longo do desenvolvimento da peça, tornando a sua importância semelhante à do sujeito. Os dois sujeitos devem aparecer na exposição em forma de contraponto duplo, sendo que cada sujeito também pode ter a sua própria exposição.⁶⁸
- **Canon** – uma seção completa ou movimento constituído apenas processos de

⁶⁷ Definições extraídas de MANN (1958, pp. 154-157). Quando as informações forem complementadas por outros autores, serão indicadas ao longo do texto.

⁶⁸ (BENJAMIM, 1986, p. 298). Esta pesquisa advoga que esta peça se trata de uma fuga dupla, devido à importância do contrassujeito em seu desenvolvimento. Entretanto, para facilitar a leitura das análises, este contrassujeito será tratado como tal, não sendo classificado como um segundo sujeito.

imitação estrita, onde a imitação só é iniciada após o término do sujeito, não havendo sobreposição de sujeitos e/ou respostas.

- **Stretto** – é uma forma de imitação que ocorre em um intervalo curto de tempo, na qual uma voz sobrepõe a anterior com um pequeno deslocamento temporal, com uma voz se iniciando antes do término da outra.

Exposição.

Na exposição, do terceiro movimento das *Bachianas Brasileiras N.1 Fuga (Conversa)*, ocorre a apresentação do sujeito da peça sobre o dominante de Sol menor (**V7:D7**), seguida por três entradas, contendo apenas respostas, isto é, versões do próprio sujeito apresentados em outros graus da tonalidade e/ou promovendo modulações (Fig. 5.1-1).⁶⁹

Uma característica desta exposição diz respeito às finalizações das entradas, conforme indicam as setas na figura. A primeira entrada é concluída por um movimento ascendente; a segunda por um movimento descendente; a terceira por um movimento mais linear, enquanto que a quarta e última entrada, é concluída por um movimento em ziguezague, combinada com uma figuração simétrica na voz imediatamente superior, o que pode ser analisado como um resumo das conclusões anteriores. A conclusão da última entrada será melhor analisada mais adiante.

A partir da terceira entrada, ocorre a apresentação do contrassujeito, o que contraria os preceitos de uma exposição detalhados por Alfred Mann e Thomas Benjamin, uma vez que o mesmo deveria ser apresentado junto à segunda entrada. O contrassujeito terá um papel fundamental no desenvolvimento da peça, apontando para o que se define como uma fuga dupla, pois além ser utilizado de forma sistemática, dividindo as atenções com o próprio sujeito, possui um segmento de exposição próprio.⁷⁰ Esta classificação será corroborada mais adiante na peça, com um segmento que aproxima muito das características de uma terceira exposição, na qual será apresentado um novo tema, diverso do sujeito e do contrassujeito.

Neste segmento, Villa-Lobos estabelece o primeiro ponto culminante da peça, porém de forma não muito contundente devido ao seu caráter rítmico pouco denso.

⁶⁹ Na época de J.S. Bach, a prática comum determina que uma resposta deve ser na área da dominante. (BENJAMIN, 1986, p. 224).

⁷⁰ BENJAMIN, 1986, p. 297-98.

1ª Entrada Sujeito

Sol menor: V7: D7

1 **Contraponto livre**

2ª Entrada

i: Gm

2 **Contrassujeito**

3ª Entrada

Dó menor: i: Cm

3 **Ponto culminante**

Contrassujeito

4ª Entrada

iv: Fm
Mi bemol Maior: ii: Fm

4 **Contrassujeito expandido.**

Entrada intermediária

sfz

V7: Bb7 I: Eb

Figura 5.1-1: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Exposição - cc. 1-20.

Na exposição dos sujeitos são realizadas três de *transformações* distintas (Fig. 5.1-2): o primeiro sujeito, executado na área da dominante de Sol menor (V7: D7), sofre uma inversão diatônica do tipo $I \overset{\hat{S}}{\uparrow}$, responsável apenas por reordenar as notas em torno do *mesmo centro tonal* e neste caso, indicando que a segunda exposição é realizada sobre o primeiro grau, Sol menor. Entretanto, após a segunda entrada ocorre uma modulação para o centro tonal de Dó menor, através de uma transposição real do tipo T (e,5), na qual todas as notas são transpostas cinco semitons ascendentes, sendo que esta modulação é corroborada pela troca da nota Lá por Lá bemol. O índice (e), garante que as *qualis* dos graus permaneceram os mesmos, havendo uma alteração das classes de altura associadas a eles.

Entre a terceira e quarta entrada, ocorre uma inversão $I \overset{\hat{2}, F}{\downarrow}, \overset{\hat{4}, F}{\downarrow}$ na qual, apesar de não haver alterações nas notas que compõem o sujeito, ocorre uma alteração do centro tonal de Dó menor para a sua relativa Mi bemol Maior e consequentemente, alterando as *qualis* de todas as notas conforme indicado na inversão, ou seja, a nota Fá que era o quarto grau de Dó, passará a ser apercebida como segundo grau de Mi bemol.

A primeira linha tracejada indica que a manutenção da nota Lá é responsável pela manutenção do mesmo centro tonal. Na sequência a linha contínua, por sua vez, realça que a troca da nota Lá por Lá bemol provoca a mudança de centro tonal. Contudo, a manutenção da nota Lá bemol a terceira e quarta entrada, indicada pela linha tracejada, não garante a manutenção do centro tonal.

1ª entrada
Sol menor V7: D7

2ª entrada: i: Gm7 (♭, D) (♭, G) T (e, 5)

3ª entrada
Dó menor i: Cm7

Entrada intermediária

4ª entrada:
Mi bemol Maior iv: Fm7 ii: Fm7 I $\overset{\hat{2}, F}{\downarrow}, \overset{\hat{4}, F}{\downarrow}$

V7: Bb7 I: Eb

Figura 5.1-2: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Sujeitos da 1ª exposição, cc. 1-19.

A figura 5.1-3 demonstra como operam estas transformações: a inversão $I \begin{smallmatrix} \hat{5} \\ \uparrow \end{smallmatrix}$ executa apenas o reordenamento das notas em torno do mesmo centro tonal, mantendo suas respectivas *qualis*. A transposição $T (e,5)$, reflete uma transposição real de 5 semitons ascendentes e desta vez, provocando uma alteração nas *qualis* de todas as notas, pois a índice (*e*) indica que o *grau de escala apercebido* permanece o mesmo, mudando apenas a nota a ele associada e neste caso, com a nota Dó assumindo o primeiro grau. A inversão $I \begin{smallmatrix} \hat{2}, F \\ \hat{4}, F \end{smallmatrix}$ implica em outro reordenamento das notas em torno de um *novo centro tonal*.

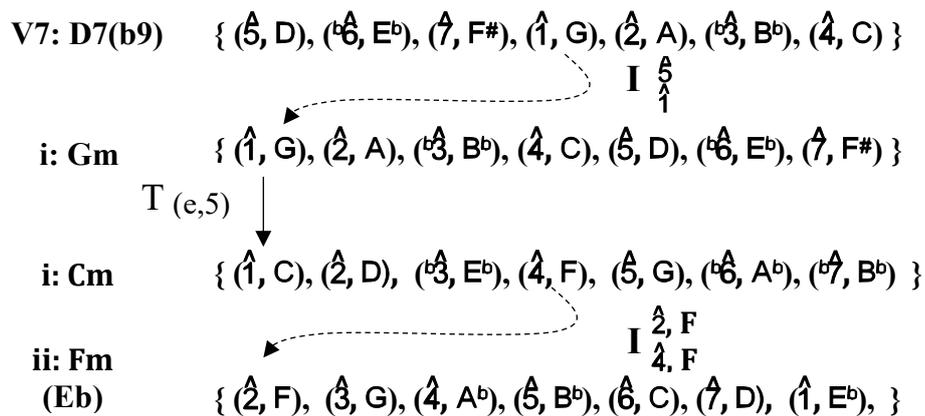


Figura 5.1-3: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Transformações do pelo sujeito na 1ª exposição. cc. 1-19

A quarta entrada apresenta uma questão que reflete a ideia exata do significado de *apercepção*: a atribuição *posterior* de um significado a algo já percebido.

A figura 5.1-4 (a) demonstra como o segmento entre a terceira e quarta entrada é analisado e tal como deve ser *apercebido*. Todavia, o fato da quarta entrada ser concluída com uma cadência para Mi bemol maior, através do V7: Bb7 e somente *após* esta resolução, é que se determina a análise dos acordes de Fm e Bb7 como segundo e quinto graus respectivamente, portanto alterando *retroativamente* o modo como toda a quarta entrada deve ser *apercebida* e por sua vez, alterando a própria relação entre a quarta e a terceira entrada.

A figura 5.1-4 (b) demonstra que, como a terceira entrada ocorre em Dó menor e a quarta em Fá menor, a percepção inicial (e cronológica) é de que a quarta entrada se daria sobre o quarto grau de Dó (iv: Fm), significando que entre estas entradas ocorre uma inversão do tipo $I \begin{smallmatrix} \hat{5} \\ \uparrow \end{smallmatrix}$, portanto ainda não refletindo a mudança de centro tonal. A linha pontilhada descreve a retroatividade da *apercepção* produzida pela resolução para o centro tonal de Mi bemol, determinando que de fato ocorreu uma inversão do tipo $I \begin{smallmatrix} \hat{2}, F \\ \hat{4}, F \end{smallmatrix}$, responsável por esta mudança de centro tonal. Assim, a figura

5.1-4 (a) expressa a análise do segmento, entregando o resultado pronto de sua *apercepção*, enquanto que a figura 5.1-4 (b) demonstra *como* se dá este processo.

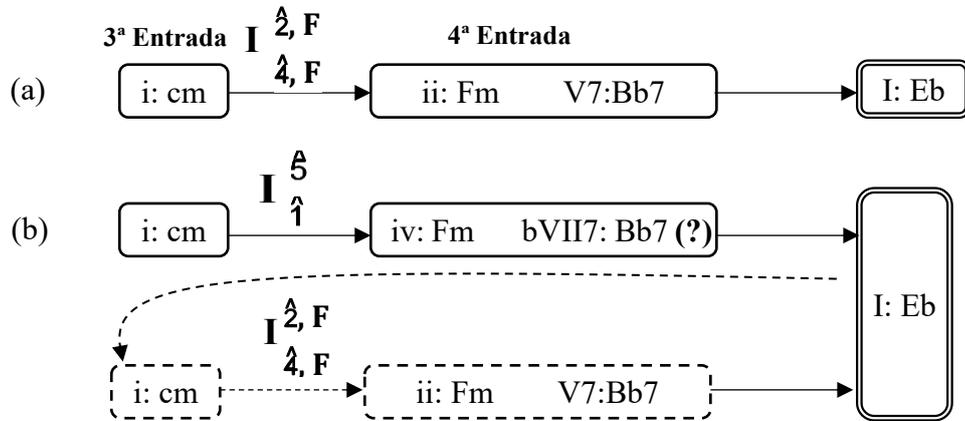


Figura 5.1-4: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Transição entre a 3ª e 4ª entradas da 1ª exposição

Uma vez analisados os sujeitos da exposição, cabe lembrar que quarenta e uma das fugas de “O cravo bem temperado”, volumes 1 e 2, de J.S. Bach, possuem exposições dos sujeitos e respostas nas áreas da tônica e dominante.⁷¹ Assim, este aparato aparentemente complexo para demonstrar as transposições do sujeito da peça, se torna interessante para auxiliar o leitor, intérprete ou analista a perceber e *reconstruir* os passos executados durante o segmento, permitindo uma postura ativa (*transformacional*) com relação ao material musical analisado, mantendo uma estreita ligação do seu significado com relação ao centro tonal, ou até mesmo quando há um afastamento deste centro, determinando *como* se dá tal relação.

Conclusão da exposição.

O movimento cadencial que conclui a exposição, entre os compassos 16 e 17, pode ser analisado em três camadas, todas com características importantes em relação à estrutura da peça e à linguagem compositiva de Villa-Lobos (Fig. 5.1-5).

A conclusão do sujeito, na camada mais grave, possui um contorno melódico que configura uma figuração *zigzague*, no centro da qual há um acento rítmico nas notas Si bemol e Ré caracterizando o efeito de *instabilidade* e suspensão do **V7: Bb7**, que é resolvido no compasso

⁷¹ FOSTER, 1973, p. 108.

seguinte com o direcionamento para a nota Mi bemol (conforme indica a seta para baixo).

Na camada intermediária, ocorre uma frase simétrica prolongando a nota Mi bemol (indicado pelo arco tracejado) o que, segundo a linguagem compositiva de Villa-Lobos pode ter o significado conclusivo ou de *estabilidade*, portanto oposto ao que a camada inferior propõe. Na camada superior, a expansão do contrassujeito resulta no *retardo* de sua conclusão para o terceiro tempo do compasso 18, deslocando-a do início da entrada intermediária.

O confronto entre estas três camadas com características distintas, sugere que a resolução da exposição no primeiro tempo do compasso 18 não possui um caráter definitivo, mas que a entrada intermediária como um todo funcionará como um segmento de resolução ou estabilidade e talvez aí resida a sua necessidade.

The image shows a musical score for Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). It consists of four staves. The top staff is labeled 'Contrassujeito expandido.' and 'f'. The middle staff is labeled 'Entrada intermediária' and 'sfz Sujeito: tempo forte'. The bottom two staves show the bass line with harmonic markers 'V7: Bb7' and 'I: Eb'. A box with the number '4' is placed above the first measure of the intermediate entry.

Figura 5.1-5: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Transição entre a exposição e a entrada intermediária, cc.16-20

1ª Entrada intermediária.

Entre os compassos 18 e 23 ocorre uma *entrada intermediária* (Fig. 5.1-6) na qual, cinco aspectos importantes lhe conferem um caráter resolutivo. Primeiro, o deslocamento do sujeito para o tempo forte no compasso 18 pode significar uma resolução ou estabilidade rítmica, uma vez que todas as entradas anteriores do sujeito e suas respostas ocorreram em *anacruse*.

O segundo aspecto é a estabilidade rítmica proporcionada pelos baixos pedais sobre a nota Mi bemol e principalmente sobre a nota Sol, sobre a qual se estabelece o acorde de **G7(b9, #9)**. Este

2ª Exposição.

Com a liquidação temática do sujeito ao final da entrada intermediária, abre-se o caminho para uma segunda exposição, na qual o contrassujeito terá maior destaque através de duas entradas acompanhadas de contrapontos livres e de uma terceira entrada em contraponto ao sujeito (Fig. 5.1-8).

No plano harmônico, a segunda exposição marca a volta para o centro tonal de Sol menor, com uma rápida transição para Ré menor entre os compassos 27 e 30, provocada pelas presenças das notas Mi natural e Dó sustenido. Todavia, a partir da segunda metade do compasso 30, a volta ao centro tonal de Sol menor é determinada pela alteração da nota Fá para Fá sustenido, configurando o acorde **D7(b13)**, dominante de Sol menor. A execução deste acorde reforçado por uma *fermata*, demarca um ponto importante da peça, preparando para o único momento em que o sujeito e contrassujeito serão apresentados em contraponto, na tonalidade original e livres de qualquer acompanhamento, fornecendo assim uma última apresentação temática antes do primeiro episódio.

Figura 5.1-8: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Segunda exposição, cc. 24-33.

1º episódio.

Entre os compassos 34 e 38, ocorre o primeiro *episódio*⁷² da peça (Fig. 5.1-9) cujo material melódico, que é formado por fragmentos e manipulações do sujeito, possui um contorno melódico simétrico (Fig. 5.1-9).

Assim, neste segmento Villa-Lobos se vale mais uma vez da estratégia de utilizar materiais musicais com aspectos simétricos para pontuar momentos decisivos de suas peças. Neste caso, a função estabilizadora do papel da simetria na linguagem compositiva de Villa-Lobos é corroborada pelas ausências do sujeito e contrassujeito em suas formas completas, proporcionando ao segmento um aspecto de neutralidade temática.

No plano harmônico, mais uma vez as alternâncias entre as notas Mi e Mi bemol e, Lá e Lá bemol, são responsáveis pela rápida transição entre os centros tonais de Fá maior e Dó menor, sendo este último reafirmado por uma cadência autêntica.

34

I $\begin{matrix} 7, E \\ 6, D \end{matrix}$

F: vi: Dm/A III: A ii: Gm V7: C7 I: Fmaj7 IV: Bbmaj7

37

I $\begin{matrix} 6, A^b \\ 2, D \end{matrix}$ 7 I $\begin{matrix} 1, C \\ 5, G \end{matrix}$

Cm: bIII: Ebmaj7 ii: Dm7(b5) V7: G7(b9, b5)/Db i: Cm

Figura 5.1-9: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Redução – 1º episódio cc.34-38.

⁷² Segundo Alfred Mann e Thomas Benjamin, um episódio se caracteriza pela ausência do sujeito e do contrassujeito em sua forma completa, sendo que o seu material melódico deve ser formado por fragmentos ou manipulações destes.

Sujeito **1º episódio: Fragmentos do sujeito**

Simetria do contorno melódico

Figura 5.1-10: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 1º episódio: fragmentos do sujeito.

Entretanto, apesar das frases do primeiro episódio apresentarem contornos melódicos simétricos, uma análise mais detalhada demonstra que nem todas essas frases são *estritamente simétricas*, mas que algumas possuem um *desenho balanceado*:

O desenho balanceado não deve ser confundido com simetria bilateral, ou de outro tipo. Na verdade, trata-se de uma quebra de simetria, embora não implique *ausência* de simetria... Nesse tipo de estrutura “pode-se sentir a simetria como norma da qual se desvia sob forças de caráter não formal (WEYL, 1997, p. 25). Tais forças de caráter não formal, no âmbito da música villalobiana, podem ser denominadas como necessidades expressivas, melódicas e/ou harmônicas. Estas, entretanto, revelam um cuidado em sua elaboração nada inferior ao de uma estrutura estritamente simétrica. (SALLES, 2009, p. 63-64).

A figura 5.1-11 demonstra os aspectos de simetria e quebra de simetria entre os compassos 34 e 38.

A *simetria estrita* estabelecida no compasso 34, cuja frase é construída sobre um eixo de inversão $I \begin{matrix} \uparrow, E \\ \downarrow, D \end{matrix}$ (inversão diatônica), é quebrada no compasso 35, conforme demonstra a análise do contorno melódico.

No compasso 36 a simetria é parcialmente reestabelecida com o primeiro segmento da frase sendo transposto uma quinta abaixo, configurando uma simetria translacional, entretanto a última nota do primeiro segmento é transposta uma sétima abaixo, alterando este padrão. Apesar desta frase não ser estritamente simétrica, este compasso apresenta um *desenho balanceado*.

A partir do compasso 37, a *simetria estrita* é reestabelecida através de uma frase cujo eixo de simetria é demonstrado através da inversão $I \begin{matrix} \downarrow, A^b \\ \uparrow, D \end{matrix}$. Da mesma forma, no compasso 38 a simetria é mantida com outra frase com eixo de inversão em $I \begin{matrix} \uparrow, C \\ \downarrow, G \end{matrix}$.

The figure illustrates the comparison between strictly symmetric phrases and phrases with balanced contours in the first episode of Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa), measures 34-38.

Measures 34-35: The chromatic scale is $C, C\#, D, D\#, E, F, F\#, G, G\#, A, A\#, B, C$. The musical notation for measure 34 shows a phrase with a contour line that is symmetric around a central axis. Measure 35 shows a phrase with a contour line that is balanced, with intervals labeled as st (semitone), t (tone), and $2\frac{1}{2}t$ (two and a half tones).

Measures 36-37: The chromatic scale is $B, Bb, C, C\#, D, D\#, E, F, F\#, G, G\#, A, Ab, Bb, B$. The musical notation for measure 36 shows a phrase with a contour line that is symmetric around a central axis, with intervals labeled as $T-5th$ and $T-7th$. Measure 37 shows a phrase with a contour line that is balanced, with intervals labeled as st and t .

Measures 38-39: The chromatic scale is $B, Bb, C, C\#, D, D\#, E, F, F\#, G, G\#, A, Ab, Bb, B$. The musical notation for measure 38 shows a phrase with a contour line that is symmetric around a central axis, with intervals labeled as $T-5th$ and $T-7th$. Measure 39 shows a phrase with a contour line that is balanced, with intervals labeled as st and t .

Interval Analysis: The interval analysis for measures 34-35 is $I \begin{matrix} \hat{7}, E \\ \hat{6}, D \end{matrix}$. The interval analysis for measures 36-37 is $I \begin{matrix} \hat{6}, A\flat \\ \hat{2}, D \end{matrix}$. The interval analysis for measures 38-39 is $I \begin{matrix} \hat{1}, C \\ \hat{5}, G \end{matrix}$.

Figura 5.1-11: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Comparação entre as frases estritamente simétricas e frases com contornos balanceados do 1º episódio, cc.34-38

1º *Stretto*.

Entre os compassos 39 e 43 ocorre a apresentação do primeiro *stretto* cujo tema, baseado em fragmentos do sujeito da peça, da mesma maneira que a exposição também se inicia em *anacruse* (Fig. 5.1-12).

Como a seção anterior foi finalizada através de uma cadência autêntica para Dó menor, o primeiro *stretto* é desenvolvido ainda sobre este centro tonal, pois tal *apercepção* é corroborada pela manutenção da nota Lá bemol até o compasso 41. Todavia, a partir do compasso 42, a troca da nota Lá bemol por Lá natural e a alternância entre as notas Fá natural e Fá sustenido, indicam uma transição para Sol menor através da configuração de um breve prolongamento do acorde de **V7:D7**.⁷³

38 7 1º Stretto

V7: G7^(b9, b5)/Db i: Cm bVI: Ab

41

bVI: Ab/C bVII: Bb7 v: Gm/Bb II7: D7

V7: D7 ----- v:Dm/F ----- V7: D7/A

Figura 5.1-12: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 1º Stretto - cc.38-43.

⁷³ É importante destacar que a partir do compasso 42 e até metade do compasso 46, ocorre a troca da nota Mi bemol por Mi natural, o que configuraria o centro tonal de Fá Maior ou Ré menor. Entretanto, em nenhum momento tais tonalidades se estabelecem.

2º Stretto.

Assim como no primeiro, o segundo *stretto* entre os compassos 44 e 47 (Fig. 5.1-13), também tem o seu material temático construído sobre fragmentos do sujeito, porém as vozes não são iniciadas em *anacruse*. Desta forma, assim como ocorre entre a exposição e a entrada intermediária, entre o primeiro e o segundo *stretto* também há um deslocamento do tema para o tempo forte, o que aliado ao fato de que o segundo *stretto* é executado em Sol menor, tonalidade inicial da peça, pode significar que este segmento também possui um caráter conclusivo.

Sob o ponto de vista do desenvolvimento temático, o segundo *stretto* é finalizado com um fragmento do contrassujeito, produzindo assim mais um momento de fixação dos temas principais da peça, antes da liquidação temática, que será realizada no próximo segmento. No plano harmônico, o acorde V: D/F# tem a sua análise alterada para V/V pois o próximo segmento será desenvolvido como um prolongamento do acorde de G7, dominante de Dó menor, como será descrito a seguir.

44 8 2º stretto Frag. Contrassujeito

i: Gm bIII: Bb v: Dm V: D/F# V7: G7(9)
V/V: D/F#

Figura 5.1-13: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º Stretto - cc.44-47.

2º episódio.

Entre os compassos 47 e 58 (Fig. 5.1-14) ocorre a apresentação do segundo episódio da peça, no qual não há elementos claros, tanto do sujeito quanto do contrassujeito. Com o estabelecimento inicial de um contexto harmônico na região da dominante de Dó menor, o segmento como um todo é desenvolvido sobre um prolongamento do acorde de V7:G7, o que é corroborado pelo retorno ao centro tonal de Dó menor no segmento seguinte.

O desenvolvimento melódico do 2º episódio pode ser analisado em três camadas, sendo que na camada inferior, o baixo pedal em Sol é substituído por uma frase ascendente e descendente, que se utiliza de quase todo o total cromático, omitindo apenas a nota Mi. Posteriormente, esta frase é substituída por outro baixo pedal em Ré e em Ré bemol.

Na camada intermediária, se estabelece um *ostinato* rítmico descendente que se estabilizará sobre a nota Lá bemol, entre os compassos 51 e 54 e, em seguida, sobre a nota Sol, entre os compassos 55 e 58. Na camada superior outro *ostinato* descendente que se estabilizará entre as notas Si e Fá, trítone da tonalidade de Dó.

As camadas intermediária e superior possuem o mesmo padrão rítmico (semicolcheia e semínima pontuada), porém deslocados entre si que, aliadas ao intenso cromatismo e aos baixos pedal, geram um grande efeito suspensivo.

47

9

V7: G7(9) v:Gm v°:G°-----? V7/V: D7/A bVI: Ab⁶⁺ - It.⁺⁶ bvi: Abm

53

V7: G7/D V7: G7(b5)/Db

Figura 5.1-14: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio - cc.47-58.

A figura 5.1-15 demonstra como atuam as três camadas que compõem o segmento do 2º episódio. Na camada superior, Villa-Lobos utiliza a figuração *zig-zague* de forma ostensiva pela primeira vez no movimento, configurando uma progressão **8-prg** entre as classes de altura (**7̂, B**). Na camada intermediária, uma progressão descendente **7-prg**, de (**4̂, F**) à (**5̂, G**) e na terceira camada, a estaticidade dos baixos pedais do início e do final. Percebe-se ainda como ocorre um cruzamento de vozes, provocada pela interferência da camada inferior na camada intermediária, através da frase cromática.

As setas pontilhadas demonstram as forças *cinéticas* do segmento e os caminhos pelos quais o mesmo pode ser *apercebido*, como um prolongamento do acorde **G7**.

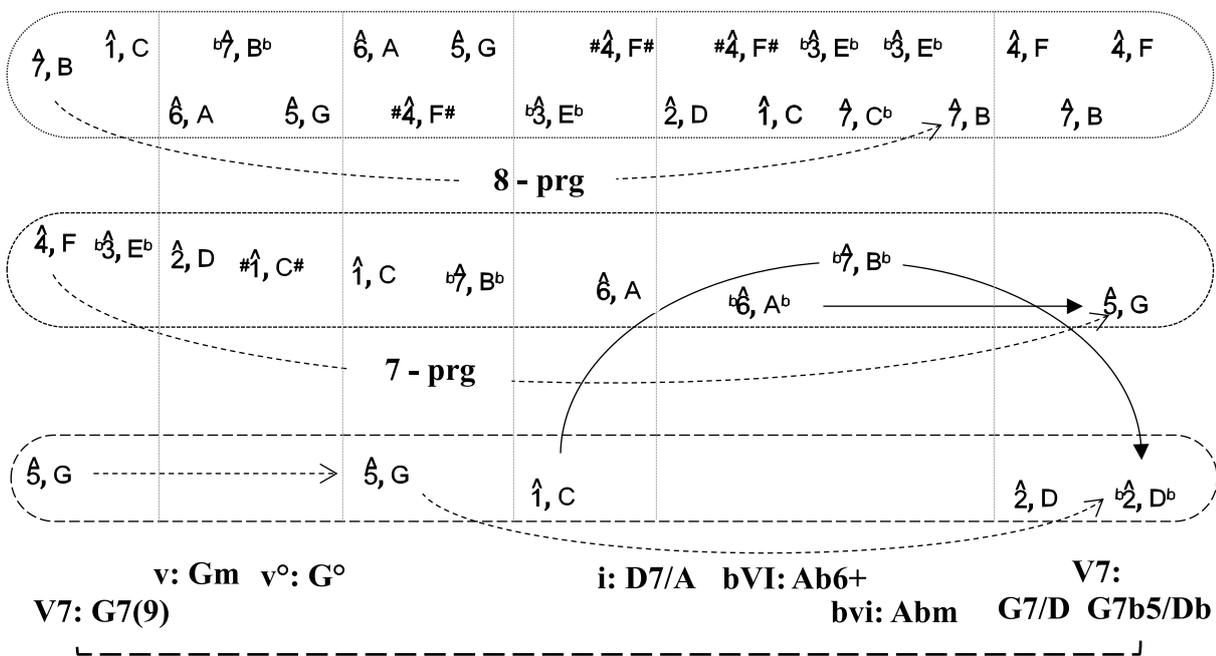


Figura 5.1-15: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio - camadas estruturais. cc.47-58.

A análise harmônica do segmento demonstra que entre os compassos 50 e 54 se estabelecem os acordes de **D7/A**, **Ab6+** e **Abm**, cujas funções é proporcionar um prolongamento do acorde de **V7: G7**, funcionando como uma espécie de apojetura. Sobre esse aspecto, a figura 5.1-16 apresenta um gráfico que é uma versão de um gráfico schenkeriano de plano de fundo, demonstrando quais transposições são responsáveis pelas transformações harmônicas e demonstrando também, através dos arcos tracejados, a apojetura na camada superior envolvendo as notas ($\# \hat{4}, F\#$) e ($\flat \hat{3}, E^b$) e, na camada inferior ($\hat{6}, A$) e ($\flat \hat{6}, A^b$).

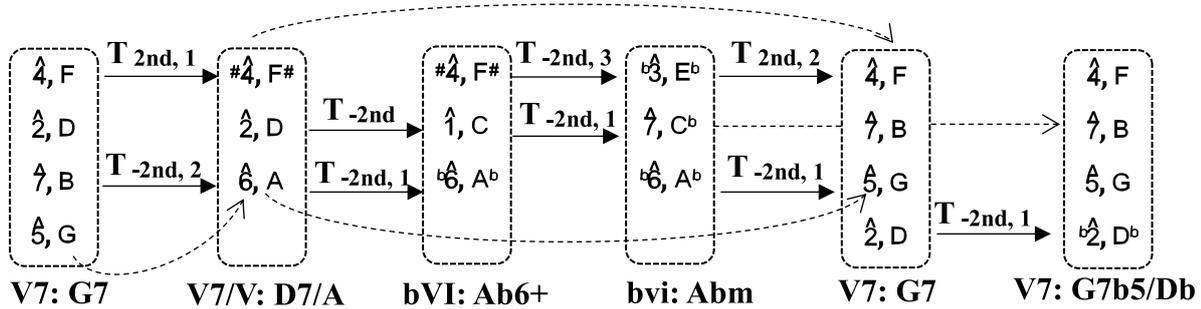


Figura 5.1-16: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio – plano de fundo. cc.47-58.

Outro aspecto importante deste recorte ocorre no confronto entre a análise de quarta diminuta da nota Dó bemol ($\hat{7}, C^b$) e o seu significado com relação ao centro tonal estabelecido. Steven Rings estabelece apropriadamente que o mecanismo do GIS – Tonal foi concebido para capturar um evento sonoro e interpretá-lo conforme um contexto real.⁷⁴

Destacando a óbvia importância da distinção enarmônica para a sintaxe do sistema tonal, Rings mantém foco na questão semântica, homenageando os conceitos de equivalência de oitavas e equivalência enarmônica, uma vez que seu objetivo é determinar significado de sinal acústico *auditivamente* capturado, dentro do contexto em que foi executado. Uma solução para este problema de sintaxe é a utilização do conceito de classe de altura para determinar a *apercepção* de uma nota. Assim, se as notas Dó bemol = Si natural = 11 logo, ($\flat \hat{1}, C^b$) = ($\hat{7}, B$).

Assim como no primeiro, o segundo episódio revela vários aspectos relacionados à simetria. A partir do compasso 47 e por todo o segundo episódio, Villa-Lobos adota uma figuração rítmica formada por semicolcheia e semínima pontuada (ou semínima ligada à uma colcheia), que estabelece uma simetria translacional, tanto na camada superior (violoncelos 1 e 2), quanto na camada intermediária (violoncelos 3 e 4). Como essas duas camadas possuem a mesma figuração rítmica e estão deslocadas entre si por meio tempo, a relação entre ambas acaba por estabelecer uma figuração ziguezague (Fig. 5.1-17).

⁷⁴ RINGS, 2011, p. 44.

Figura 5.1-17: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio – simetria translacional, cc. 47-49.

A frase ascendente e descendente dos violoncelos 7 e 8, entre os compassos 50 e 54, também é formada por um conjunto de notas simétrico. O contorno melódico indica que o eixo de simetria se estabelece em torno da nota Si bemol, uma vez que esta é a nota mais aguda da frase e as demais notas estão distribuídas de maneira aparentemente uniforme em torno dela. A exclusão de nota Mi natural desta frase acaba por gerar um eixo de simetria em torno dela mesma e a sua ausência também pode significar um claro direcionamento para o centro tonal de Dó menor (Fig. 5.1-18).

Figura 5.1-18: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio – frase simétrica, cc. 50-54

Ao final do segundo episódio, enquanto a camada superior estabelece um *ostinato* entre as notas Fá e Si natural, trítono da tonalidade de Dó menor, na camada intermediária ocorre outro *ostinato* com a nota Sol. Nos compassos 55 e 56 ocorre um baixo pedal na nota Ré natural, estabelecendo o acorde **V7: G7/D**, entretanto nos dois compassos finais do segmento o baixo pedal passa a ser executado pela nota Ré bemol, alterando o acorde para **V7: G7/Db**, o que terá implicações importantes com relação à simetria. Apesar da simetria translacional estabelecida pelos *ostinatos* das camadas superior e intermediária, e pelas duas camadas entre si, o acorde de **G7/D** não é simétrico, enquanto que **G7/Db** é simétrico através do eixo $I \begin{smallmatrix} \hat{A}, G \\ \hat{4}, F \end{smallmatrix}$. Assim, a simetria que estava *restrita* à questão rítmica dos *ostinatos*, é transformada em *simetria plena*, tanto rítmica quanto com relação ao conjunto de notas que estabelece a harmonia final do segmento.

A figura 5.1-19 demonstra através dos “relógios” de notas, como a mudança entre as notas Ré e Ré bemol é responsável para a obtenção desta simetria, lembrando que os arcos tracejados indicam quando uma nota não encontra o seu par simétrico do outro lado do eixo.

Simetria translacional

Trítono

camada superior

camada intermediária

55

V7: G7/D

V7: G7(b5)/Db $I \begin{smallmatrix} \hat{A}, G \\ \hat{4}, F \end{smallmatrix}$

V7: G7/D

V7: G7/Db $I \begin{smallmatrix} \hat{A}, G \\ \hat{4}, F \end{smallmatrix}$

Figura 5.1-19: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2º episódio – assimetria X simetria entre os acordes V7: G7/D e V7:G7/Db, cc. 55-58

Antes de seguir para a próxima seção, é importante destacar que em larga escala o segmento compreendido pela conclusão do primeiro episódio, 1º *stretto*, 2º *stretto* e 2º episódio, realizam um grande prolongamento do acorde **V7: G7/Db**, cuja função é preparar a volta do desenvolvimento temático da peça, com a apresentação da segunda entrada intermediária (Fig. 5.1-20).

Como visto na figura 5.1-19 acima, o acorde **G7/Db** é simétrico e portanto, o segmento destacado acima realiza em larga escala, o estabelecimento, quebra e reestabelecimento da simetria produzida por esse acorde.

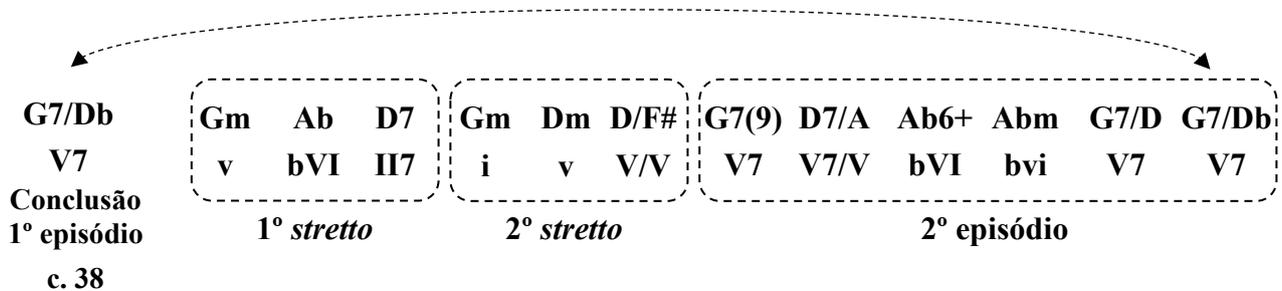


Figura 5.1-20: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa) – prolongamento do acorde **V7: G7/Db** entre os segmentos 1º *stretto*, 2º *stretto* e 2º episódio.

2ª Entrada intermediária: contrassujeito.

A partir do compasso 59 ocorre a segunda entrada intermediária do movimento, na qual o protagonismo temático será exercido pelo contrassujeito. Iniciando em Dó menor, este segmento confirma a resolução do acorde de **V7:G7/Db** da seção anterior, entretanto com uma rápida passagem por Mi bemol maior, mas que não se estabelece de fato como um novo centro tonal, sendo analisado como **bIII: Eb** (Fig. 5.1-21).

59 **10** Contrassujeito

62

i: Cm v:Gm i: Cm/Eb V7/III: Bb7

bIII: Eb v:Gm i: Cm

Figura 5.1-21: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). 2ª entrada intermediária: contrassujeito, cc. 59-64.

Exposição do 2ª sujeito (?).

Entre os compassos 65 e 69 Villa-Lobos apresenta um novo tema, o que em um primeiro momento poderia caracterizar uma nova exposição (Fig. 5.1-22). Entretanto, a principal característica de uma exposição é a apresentação alternada do sujeito e/ou contrassujeito, com suas respostas transpostas e em vozes diferentes, o que de fato não ocorre pois este tema é exposto em vozes diferentes, mas no mesmo registro. Outra característica de um sujeito é a sua reutilização no desenvolvimento temático ao longo da peça, o que também não ocorre.

Uma hipótese levantada nesta pesquisa e que será melhor discutida no capítulo 5.3, é que este segmento pode ser uma alusão a seção C, típica da forma do choro tradicional.⁷⁵

No plano harmônico, a primeira apresentação deste tema estabelece o centro tonal de Si

⁷⁵ Norton Dudeque considera que a presença deste novo sujeito constitui uma alusão ao que se define como uma fuga dupla, constituindo elementos de intertextualidade relacionados ao neoclassicismo, estilo culto e a uma estilização da música de Bach. (DUDEQUE 2018, p. 40)

bemol maior para logo em seguida ser alterado para a sua versão no modo maior com sétima menor, através da troca da nota Lá natural por Lá bemol. Neste ponto ocorre uma *dubiedade* com relação a *apercepção* harmônica do segmento, pois por um viés, esta alteração para o modo maior com sétima menor pode ser compreendida como a configuração da harmonia de **V7: Bb7**, portanto uma modulação para o centro tonal de Mi bemol; entretanto, a nota Lá bemol além de não se estabelecer de maneira consistente na sequência da peça, neste segmento surge em momentos fracos da progressão, assim como o próprio acorde de **Eb**, configurando apenas uma alteração do tema para o modo mixolídio, analisado como **I7: Bb7**, sendo adotada esta *apercepção* harmônica, pois esse acorde não exerce a sua função dominante de forma que caracteriza um movimento cadencial.

65 2º Sujeito (?)

I: Bb/F IV: Eb/G V: F/A I: Bb

67 11 1.

I7: Bb7 IV: Eb v: Fm/C I: Bb/D

V7: Bb7 (?).....

Figura 5.1-22: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Redução – 2º sujeito, cc. 65-68.

3º episódio.

Entre os compassos 69 e 73, o terceiro episódio é desenvolvido sobre o baixo pedal em Si bemol, ao qual são sobrepostos um contraponto livre na camada superior; uma linha melódica cromática e ascendente entre as notas Fá e Si bemol, além de fragmentos do sujeito na camada intermediária (Fig. 5.1-23).

A alternância entre os acordes de **Bbmaj7** e **Bb7**, assim como no segmento anterior, obscurece a *apercepção* entre os centros tonais de Si bemol e Mi bemol, entretanto, com o estabelecimento do acorde de **Bb7** a partir do compasso 72, configura-se de fato a modulação para Mi bemol menor, produzindo consequentemente uma alteração de *qualis* do acorde de **bVII: Bb7**

Outro aspecto importante sobre a simetria se revela através da análise dos conjuntos de notas formados nas duas camadas do segmento. Entre os compassos 69 e 70, o conjunto de notas da camada superior, é simétrico com eixo de inversão em $I_{\begin{smallmatrix} \flat 7, A^{\flat} \\ \flat 7, A \end{smallmatrix}}$ (Fig. 5.1-24 a). Na sequência, do compasso 71 até o segundo tempo do compasso 72, o conjunto de notas da camada superior continua a ser simétrico, desta vez sobre o eixo de inversão $I_{\begin{smallmatrix} \hat{1}, B^{\flat} \\ \hat{1}, B^{\flat} \end{smallmatrix}}$ (Fig. 5.1-24 b).

Na camada inferior por sua vez, todo o segmento é formado por um conjunto de notas simétrico sobre o eixo $I_{\begin{smallmatrix} \flat 7, A^{\flat} \\ \flat 7, A^{\flat} \end{smallmatrix}}$ (Fig. 5.1-24 c). Assim como no segundo episódio, o terceiro apresenta um intenso cromatismo, do qual apenas a nota Mi é excluída.

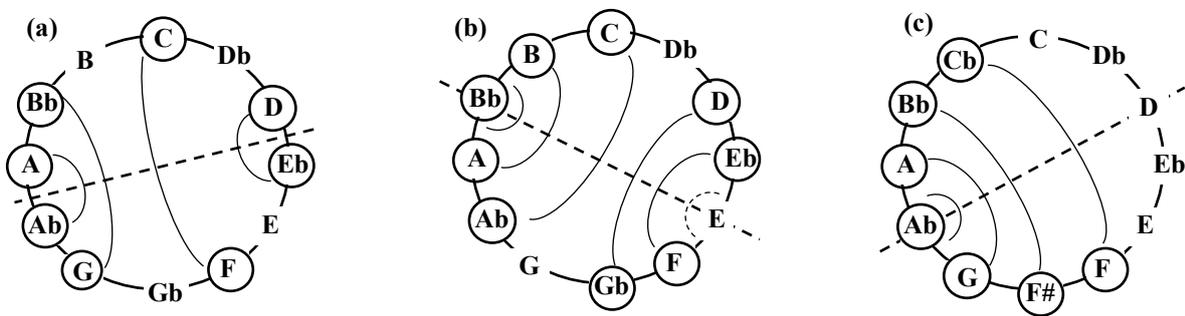


Figura 5.1-24: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Conjuntos de notas simétricos, cc. 69-73.

No ponto culminante da peça, entre os compassos 72 e 73, Villa-Lobos também se utiliza de uma figuração melódica simétrica, porém, não de forma estrita. O conjunto de notas, que possui um contorno melódico com *desenho balanceado*, é construído sobre o eixo de simetria $I_{\begin{smallmatrix} \flat 7, D^{\flat} \\ \flat 7, D^{\flat} \end{smallmatrix}}$, no qual apenas a nota Si dobrado bemol não apresenta o seu par simétrico (Fig. 5.1-25).⁷⁷

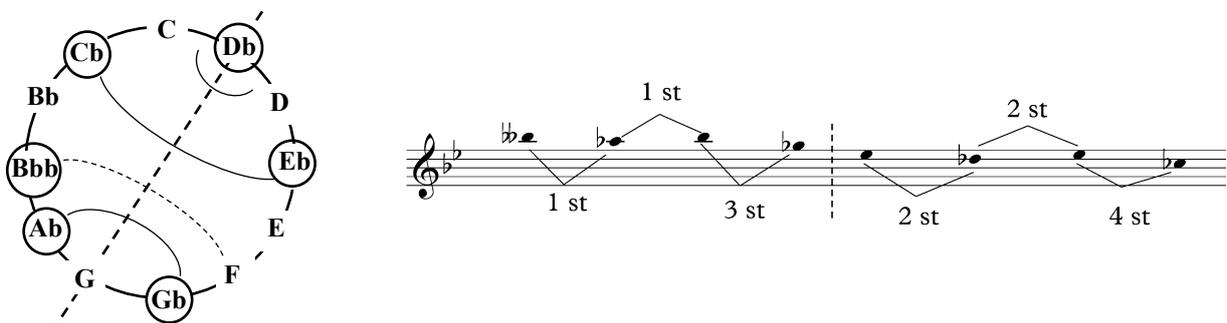


Figura 5.1-25: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Ponto culminante – desenho balanceado, cc. 72-73

⁷⁷ Neste ponto, a nota Ré bemol foi analisada como sétima menor ($\flat 7, D^{\flat}$), pois já há um direcionamento para o centro tonal de Mi bemol, através do seu dominante V7: Bb7.

3ª exposição: sujeito expandido.

A apresentação do sujeito expandido (Fig. 5.1-26) ocorre sobre o centro tonal de **Ebm**, modulação caracterizada pela manutenção da nota Dó bemol e diferentemente da apresentação do sujeito original, nesta seção não ocorre mudanças de centralidade uma vez que o sujeito expandido é apresentado sobre os graus de **i: Ebm**, **iv: Abm** e **bVI: Cb**. Entretanto, a finalização do segmento sobre o grau **bVI: Cb** terá implicação direta sobre a *apercepção* da conclusão do movimento, cuja análise será demonstrada na sequência.

Nos compassos 79 e 83 Villa-Lobos utiliza fragmentos de uma figuração ziguezague que foram destacados aqui pelo fato de que esta figuração, com este perfil, ter sido utilizada de forma ostensiva no desenvolvimento das demais peças da série das Bachianas, tanto como material temático quanto de acompanhamento e assim, estes pequenos fragmentos podem ter sido os embriões de um processo importante na unidade compositiva de toda a série das Bachianas Brasileiras.

The image displays three systems of musical notation for the expanded subject in the fugue. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'sub V7/V: Cb7' and 'V7: Bb7', with the subject in the treble clef and a harmonic progression in the bass clef leading to 'i: Ebm'. The second system is labeled 'iv: Abm' and features the subject in the bass clef and a 'frag. ziguezague' fragment in the treble clef. The third system is labeled 'bVI: Cb' and features the subject in the treble clef and a 'frag. ziguezague' fragment in the bass clef. The 'frag. ziguezague' fragments are highlighted with boxes and represent zigzag rhythmic patterns.

Figura 5.1-26: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Redução - Sujeito expandido, cc. 73-83.

Segmento de conclusão.

A conclusão do movimento apresenta uma *apercepção* dúbia com relação ao centro tonal para o qual a peça é direcionada (Fig. 5.1-27).

Como o segmento anterior foi concluído sobre o **bVI: Cb** e a conclusão da peça se inicia com uma progressão harmônica baseada nos acordes de **Db7 – Gb7 – Cb/Eb**, a *apercepção* inicial deste segmento poderia indicar para um direcionamento para o centro tonal de Dó bemol. Entretanto, para tal direcionamento se caracterizar, seria necessário a presença da nota Fá bemol, o que de fato acontece uma única vez e em um momento fraco do compasso 85 (conforme destacado na figura). Contribuindo para a *apercepção* harmônica dúbia deste segmento, o acorde de **Cb** não se estabelece de forma estável em nenhum momento, uma vez que o mesmo está na primeira inversão no compasso 86 e apenas no quarto tempo (tempo fraco) do compasso seguinte.

A primeira indicação de que ocorrerá uma mudança de centro tonal se dá entre os compassos 87 e 88, com a troca da nota Dó bemol por Dó natural (indicada pelos arcos pontilhados na figura) e a segunda indicação ocorre com a da nota Lá bemol por Lá natural, conforme indica as setas tracejadas entre os compassos 88 e 89, momento em que se configura o acorde de **V7: F7(b9, b13)**.

Faltando apenas três compassos para a conclusão, com a presença deste acorde de **F7**, é que se determina que o direcionamento final para o centro tonal de Si bemol. Contudo a manutenção das notas Sol bemol e Ré bemol (conforme o arco pontilhado no compasso 89), respectivamente as tensões b9 e b13 típicas do acorde dominante do modo menor, indicam a preferência pela resolução em Si bemol menor, o que de fato não ocorre, pois, a peça é concluída no modo maior através de uma terça de picardia.⁷⁸

⁷⁸ KOSTKA, PAYNE, 2000, p. 355.

84 **14**

V7/III: Db7 v: Bbm7 V7/III: Db7 bIII: Gb7/Db bVI: Cb/Eb V7/III: Db7/Ab

87

zig-zague

bIII: Gb/Db ii:Fm7(b5) i: Ebm bVI: Cb v: Bbm7 vi: Cm7(b5) vii°: A°7 ? V7: F7/A

Bb: ii: Cm7(b5) ----- V7: F7(b9, b13)

90

I: Bb

Figura 5.1-27: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Redução – Conclusão. cc. 84-91.

A figura 5.1-28 demonstra como alguns centros tonais foram sugeridos ao longo da progressão harmônica do segmento de conclusão, além de suas possíveis *apercepções*.

Nesta figura, as setas contínuas indicam, através de uma redução da progressão harmônica, como o direcionamento tonal do segmento foi de fato analisado. Os losangos indicam *pontos de decisivos* da progressão, nos quais a percepção do direcionamento tonal se torna dúbia, podendo tomar mais de um rumo, sendo que as setas e círculos tracejados indicam as progressões e resoluções frustradas.

Assim, os acordes iniciais do gráfico **Db7** e **Gb7** ainda estão sobre o centro tonal de Mi bemol, estabelecido desde o segmento anterior. Como o acorde de **Cb** não se estabelece como novo centro tonal, a progressão continua sobre o centro tonal previamente estabelecido até o próximo ponto decisivo, no qual o acorde de **Cm7(b5)** dá uma indicação de que o centro tonal já não está mais em Mi bemol.

O próximo ponto decisivo da progressão ocorre sobre o acorde de **F7 (b9, b13)**, no qual as tensões típicas de um *dominante menor* direcionam a resolução para Si bemol menor, o que acaba não ocorrendo, conforme demonstra a seta que direciona para o nó final do gráfico, representado pelo círculo duplo.

A parte inferior da figura demonstra uma outra leitura de como o segmento pode ser *apercebido* desde o início como uma progressão sobre o centro tonal de Si bemol, sendo que a análise harmônica correspondente para este caso está descrita abaixo das cifras. Nesta análise utilizou-se setas tracejadas por se tratar de uma leitura alternativa do segmento.

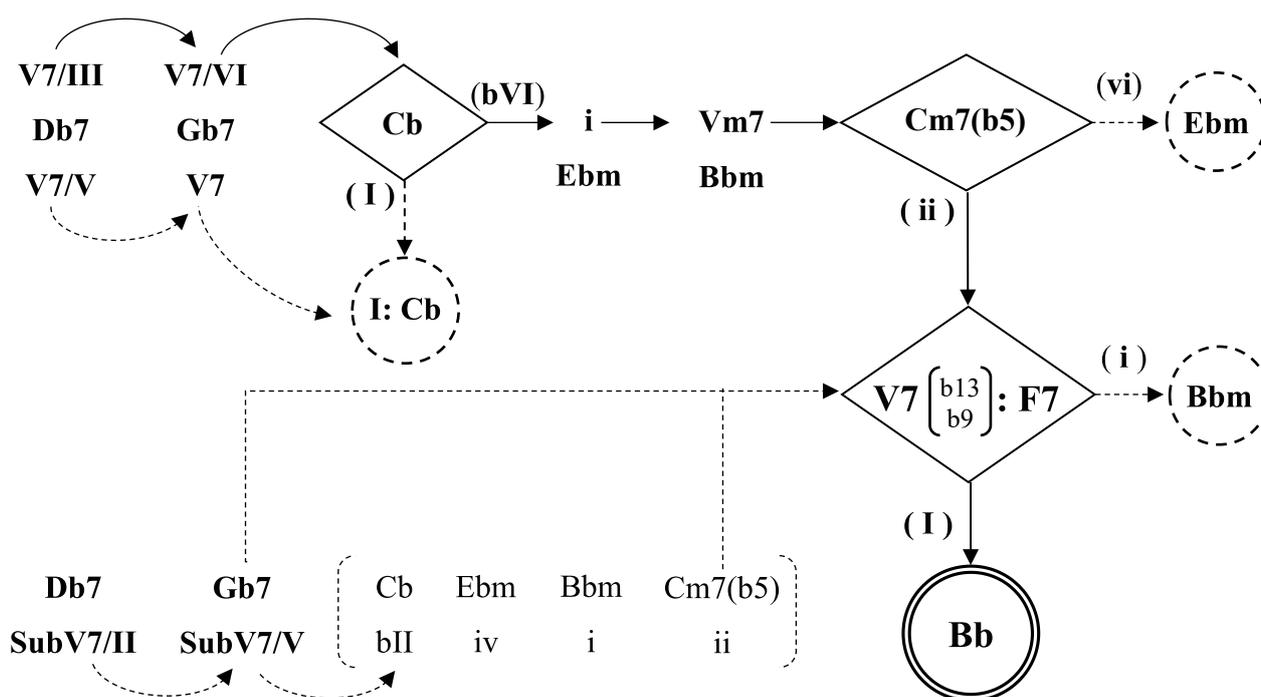


Figura 5.1-28: Bachianas Brasileiras n. 1 Fuga (Conversa). Gráfico transformacional do segmento do conclusivo.

Assim como no primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras N. 1*, o terceiro movimento é desenvolvido através de centros tonais, cujas tônicas (Dó, Mi bemol, Fá, Sol e Si bemol) formam o mesmo conjunto simétrico, com eixo de simetria sobre a nota Fá.

No primeiro movimento, a nota Fá além de determinar o eixo de simetria do “conjunto de tônicas”, é utilizada exatamente no segmento central do movimento, funcionando também como uma espécie de eixo de simetria formal, contudo esta última característica não se repete no terceiro movimento.

Da mesma forma que no primeiro movimento, ao se analisar as modulações através das tonalidades relativas e relacioná-las com a organização morfológica, verifica-se que a ausência das tonalidades relativas de Fá maior, Dó maior e Mi bemol menor, representariam uma quebra de simetria ou, neste aspecto, uma falha na estrutura formal.

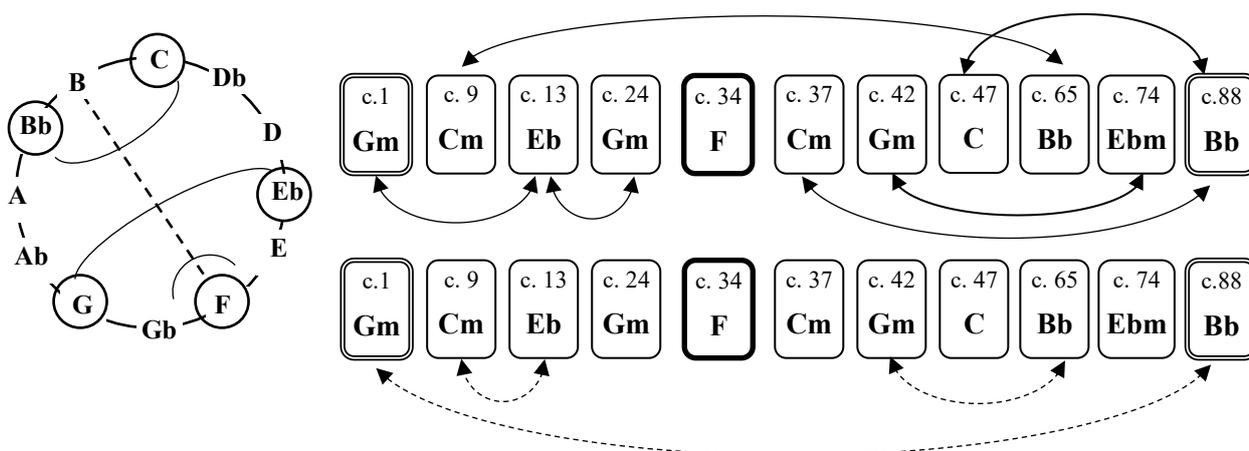


Figura 5.1-29: Bachianas Brasileiras N.1 – Fuga (conversa) – organização simétrica dos centros tonais da peça.

Concluídas as análises, a tabela 5-1 demonstra o mapa morfológico do movimento, com os segmentos destacados neste capítulo e suas principais características.

Tabela 5.1-1: Bachianas Brasileiras N.1 Fuga (Conversa) - Mapa Morfológico

| S = Sujeito – CS= Contrassujeito – CL = Contraponto Livre – BP = Baixo Pedal | | | | | | |
|--|---|--|---|---|---|-------------------------------------|
| EXPOSIÇÃO | | | | | | |
| Vozes | 1ª Entrada - cc. 1 - 4 | 2ª Entrada - cc. 5 – 8 | 3ª Entrada - cc. 9 - 12 | 4ª Entrada - cc. 13 - 17 | | |
| 1ª/ 2ª | Sol menor S - V7:D7 | CL | CS | CL: cc. 13 – 16 CS: Expandido c. 17 | | |
| 3ª/ 4ª | | S – i:Gm | CL | CS: cc. 13 – 14 | | |
| 5ª/ 6ª | | | Modulação (Cm) S - i: Cm | CL: cc. 13-15 Frase simétrica: cc. 16-17 | | |
| 7ª/ 8ª | | | | Modulação (Eb) S - ii: Fm: cc. 13-15 Frase zigzag: cc.16-17 | | |
| DESENVOLVIMENTO | | | | | | |
| ENTRADA INTERMEDIÁRIA | | | 2ª EXPOSIÇÃO | | | 1º EPISÓDIO Elementos simétricos |
| Vozes | cc. 18 - 20 | cc. 21 - 23 | cc. 24 - 25 | cc. 26 - 29 | cc. 30 - 33 | cc. 34 - 38 |
| 1ª/ 2ª | CL | S: iii: Gm | CS Modulação (Gm) | | CS | Rápida Modulação (F) |
| 3ª/ 4ª | S: I:Eb Deslocamento do S para o tempo forte | Frase crom. descendente | | CL cc.26-30 | | |
| 5ª/ 6ª | CL | Frase crom. descendente | CS – Variações cc. 25-30 | | | |
| 7ª/ 8ª | CL | BP - G | CL cc. 25-31 S - i: Gm | | | |
| STRETTI Fragmentos do Sujeito | | | 2º EPISÓDIO Elementos simétricos - Prolongamento do V7: G7 | | | |
| Vozes | cc. 39 - 43 | cc. 44 - 46 | cc. 47 - 49 | cc. 50 - 54 | cc. 55 - 58 | |
| 1ª/ 2ª | 1º <i>stretto</i> Modulação (Cm) frases em <i>anacruse</i> i: (Cm) | 2º <i>stretto</i> Modulação (Gm) frases no tempo forte i: (Gm) | Modulação (Cm) Figuração <i>zigzag</i> | | Ostinato trítono: F-B | |
| 3ª/ 4ª | | | Idem | | idem | |
| 5ª/ 6ª | | | Ostinato descendente | Ostinato Ab | Ostinato G | |
| 7ª/ 8ª | | | BP - G | Frase cromática (exceto nota E) | BP – D – cc. 55 - 56 BP – Db – cc. 57 - 58 | |
| ENTRADA INTERMEDIÁRIA | | EXPOSIÇÃO 2º sujeito (S2) | | 3º EPISÓDIO Elemento simétricos | 3ª EXPOSIÇÃO | CONCLUSÃO |
| Vozes | cc. 59 - 64 | cc. 65 - 66 | cc. 66 - 68 | cc. 69 – 73 todas notas exceto E | cc. 74 - 83 | cc. 84 – 91 |
| 1ª/ 2ª | CS - cc. 65-66 | | Var. S | CL Ponto culminante | CL | CL |
| 3ª/ 4ª | CS - cc. 61-64 | S2 | | Frag. S | CL | CL |
| 5ª/ 6ª | CL | | | CL | S Expandido Modulação i: Ebm | CL |
| 7ª/ 8ª | CL | Var. S | S2 | BP I7: Bb7 – V7:Bb7 | | CL Modulação I: Bb |

5.2 A estrutura do choro.

É ponto pacífico entre os estudiosos do choro, que a sua estrutura formal é oriunda do *Rondó*, a qual é estruturada em três partes (A, B e C), com dezesseis compassos cada e geralmente arranjadas da seguinte maneira: AA – BB – A – CC – A. Todavia, conforme alerta Carlos Almada “Obviamente, existem exceções (que, como sempre, confirmam a regra)” (ALMADA, 2006, p. 9), citando o exemplo de Lamentos de Pixinguinha, cuja estrutura contém duas partes (A B).

Com relação à temática e ao desenvolvimento motivico, Almada conclui que as três partes possuem grande autonomia entre si, “soando como se fossem três choros independentes” e que a coesão das composições se dão principalmente através da recorrência formal e das relações harmônicas entre as partes, sendo que as mais utilizadas são (IBDEM, p. 9-10):

- Tonalidade Maior:
 - [A] – **I**, [B] – **V** e [C] – **IV** ou;
 - [A] – **I**, [B] – **vi** e [C] – **IV**;
- Tonalidade menor: [A] – **i**, [B] – **bIII** (relativa maior) e [C] – **I** (homônima maior).

E as tonalidades centrais mais utilizadas, isto é, das partes A das composições (IBDEM):

- Maior: Fá, Dó, Sol e Ré;
- Menor: Ré, Lá Mi, Sol.

Com relação à estrutura dos acordes, Almada esclarece que em sua maioria são diatônicos e triádicos, com exceção para o acorde com função dominante, que geralmente é utilizado em forma de téttrade (**V7**). Os acordes dominantes secundários também são de uso comum, além dos diminutos, que podem ser encontrados exercendo a função dominante ou como diminuto de passagem. Com relação aos acordes de empréstimo modal, o autor admite que são encontrados apenas o **iv**, em tonalidades maiores e **bII** nas menores, sendo também comum o uso de ambos na forma triádica (IBDEM, p. 7-8).

Quanto à estrutura melódica do choro, Paula V. Valente (2014, 45-46) destaca que é comum no gênero, melodias idiomáticas, vinculadas às características dos instrumentos dos utilizados pelos

compositores. Neste caso a musicóloga cita alguns exemplos, entre eles o choro *Batuque*, de Ernesto Nazareth (que era pianista), cuja melodia é moldada para dedilhado ao piano; já em *Arrasta Pé*, do compositor e cavaquinista Waldir Azevedo, a melodia é adequada ao cavaquinho, por se utilizar de cordas soltas do instrumento; o choro *Gorjeando* de Pixinguinha, a melodia tocada a flauta se assemelha a um canto de pássaro (IBDEM, p. 53-54). Valente afirma ainda que as melodias do gênero são normalmente, baseadas em arpejos relacionados às progressões harmônicas, escalas e sequências cromáticas.

Uma característica relevante é o início de melodias através de *anacruses* com uma, duas ou três semicolcheias, sendo esta última a mais comum. A musicóloga ainda cita outras possibilidades de *anacruses* com quatro ou mais notas. Ainda sobre as características melódicas, foram destacados às seguintes finalizações de períodos:

- Arpejo do I grau ascendente: $\hat{1} - \hat{3} - \hat{5} - \hat{1}$; $\hat{1} - \hat{3} - \hat{5} - \hat{3} - \hat{1}$ ou $\hat{1} - \hat{3} - 6 - \hat{5} - \hat{1}$;
- Arpejo de I grau descendente: $\hat{1} - \hat{5} - \hat{3} - \hat{1}$; $\hat{1} - \hat{6} - \hat{5} - \hat{3} - \hat{1}$ ou $\hat{1} - \#4 - \hat{5} - \hat{3} - \hat{1}$;
- Movimento baseado na progressão **I - V - I**: $\hat{1} - \hat{5} - \hat{1}$;

Paula V. Valente ainda cita outras características melódicas do gênero, entre elas: notas repetidas, cromatismos, intervalos grandes (maiores ou iguais a uma 5ª) e ornamentos.

Segundo Carlos Almada, o desenvolvimento melódico no choro é elaborado majoritariamente em forma de *sentenças* ou *períodos*, advertindo que as duas estruturas são baseadas nos mesmos elementos: enunciado inicial (ideia motriz), repetição (literal ou variada) e uma ideia contrastante e um desfecho, sendo que a diferença estaria na ordem destes elementos:

No caso do período, a ideia principal e a sua repetição, (conhecidas respectivamente como antecedente e consequente), são separadas pela ideia contrastante, seguindo-se o desfecho. Na sentença as frases aparentadas apresentam-se em sequência (na maioria dos casos o enunciado é sucedido não por uma repetição, mas por uma espécie de *resposta*, solidamente aparentada à ideia motriz ou *proposta*, sobre uma outra harmonia), seguindo-se de um complemento contrastante e o desfecho cadencial (ALMADA, 2006, p. 15).

Tanto Valente, quanto Almada destacam algumas células rítmicas básicas que, quando agrupadas e combinadas, produzem os padrões rítmicos típicos das construções melódicas no choro (Fig. 5.2-1). Paula V. Valente faz um grande apanhado de choros que se utilizam destes padrões (VALENTE, 2014, p. 46-63).

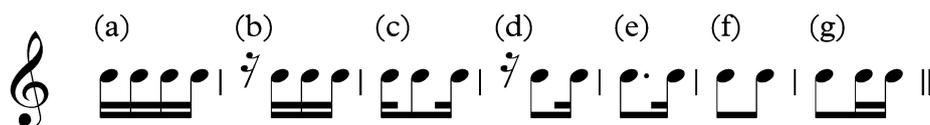


Figura 5.2-1: Células rítmicas básicas para construções melódicas no choro.

Resumidas assim as principais características do gênero, o próximo passo será analisar e refletir se tais características encontram eco no terceiro movimentos das *Bachianas Brasileiras n. 1*.

5.3 A apropriação cultural do gênero choro.

Diferente dos movimentos anteriores, os dados levantados nesta pesquisa não revelaram mais informações corroborando uma apropriação cultural sistemática do gênero choro por Villa-Lobos, ao compor o terceiro movimento das *Bachianas Brasileiras N. 1*, além das alardeadas por Villa-Lobos:

A cabeça do tema inicial se caracteriza numa espécie de transfiguração de certas células melódicas, típicas e populares dos antigos seresteiros da Capital Federal, à maneira de Sátiro Bilhar (1861-1929) [...] A forma e o estilo da fuga representam primeiro, a espiritualização da maneira de Bach, e depois uma ideia musical conversação entre quatro chorões, cujos instrumentos se disputam a primazia temática, em sujeitos (perguntas) e repostas sucessivas, num crescendo dinâmico, mas sempre conservando a mesma cadência rítmica. (Nóbrega, 1971, p. 33).

Quanto à estrutura morfológica, há pouca semelhança entre a fuga e a forma Rondó, típica do choro, contudo a ocorrência do intrigante segundo sujeito da peça, entre os compassos 65 e 68, foi objeto de algumas reflexões.

Uma primeira hipótese foi tratar este tema como uma citação, uma vez que o compositor falar em “transfiguração de certas células melódicas, típicas e populares”. Foram pesquisados alguns conjuntos de obras que se julgou pertinente, porém não foi possível encontrar uma melodia semelhante em nenhum deles. Considera-se essa pesquisa em aberto ainda, devido ao vasto conjunto de obras a serem analisadas.⁷⁹

⁷⁹ Entre eles, as cirandas, cirandinhas, obras de Catulo da Paixão Cearense, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, e obras de outros compositores, anteriores a 1930.

Uma segunda hipótese partiu da informação sobre a independência temática das seções do choro, descritas por Almada (2006, p. 9-10), uma vez que a forma típica do choro prevê três partes, com três temas independentes. Desta forma, o terceiro movimento da *Bachianas Brasileiras N. 1* de Villa-Lobos, possui três temas que de certa maneira são independentes, pelo fato de que cada um deles possui uma seção exclusiva ou exposição, além de apresentarem características distintas entre si, sendo eles: o sujeito, com a sua exposição entre os compassos 1 e 17, o contrassujeito, na segunda exposição, entre os compassos 24 e 33; e o segundo sujeito, cuja exposição se dá entre os compassos 65 e 68. Contudo, a distribuição destes temas ao longo da peça, não autoriza traçar um comparativo com a forma rondó.

Com relação à estrutura harmônica e seus desdobramentos, alguns aspectos se aproximam do que sugere as características do gênero, todavia não demonstrando uma correspondência plena. Villa-Lobos faz uso mais intenso de tétrades e acordes de empréstimo modal e, apesar da peça iniciar em Sol menor, tonalidade típica do gênero, as modulações ocorrem geralmente para tonalidades vizinhas (exceto entre os compassos 74 e 83), mas não nos moldes esperados para o choro (Fig. 5.3-1).

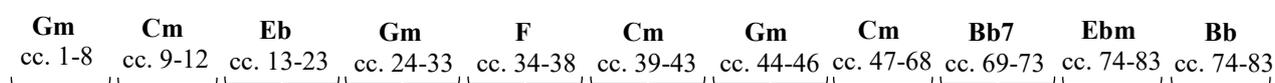


Figura 5.3-1: *Bachianas Brasileiras N. 1 Fuga (Conversa)* - Centros tonais.

É na estrutura melódica que Villa-Lobos realmente se aproxima do gênero, conforme afirmou o próprio compositor, e conforme constatam outros autores que se empenharam em analisar esse movimento, entre eles Nóbrega (1971) e Dudeque (2017), para citar um dos trabalhos pioneiros e outro dos mais recentes. As melodias são construídas utilizando quase todas as células rítmicas típicas do choro, destacadas na figura 5.2-1 do capítulo anterior, sendo que várias frases são executadas em *staccato* ou *staccatissimo*, como uma forma de emular os instrumentos de corda típicos do choro.

Assim, a tabela 5.3-1 traz um confronto entre as principais características do choro e da *Bachianas Brasileiras N.1 Fuga (Conversa)*.

Tabela 5.3-1: Comparação entre as características do gênero Choro e a Bachianas Brasileiras N.1 Fuga (Conversa).

| Estrutura | Características do gênero choro | Bachianas Brasileiras N. 1 – Fuga (Conversa) |
|--------------------|---|---|
| Morfológica | Rondó (A B C) - AA – BB – A – C; Admite-se (A B); | Estrutura mais próxima de uma fuga tradicional, com exposição, entradas intermediárias, episódios. |
| | Independência temática entre as partes; | De certa maneira, corresponde ao que pede gênero, pois sujeito, contrassujeito e segundo sujeito, possuem características distintas. |
| Melódica | São comuns melodias idiomáticas, vinculadas aos instrumentos em que foram compostas. | Característica não encontrada nesta pesquisa. |
| | Baseadas em arpejos, escalas e sequências cromáticas, notas rebatidas e ornamentos; | Corresponde plenamente ao que sugere o gênero. |
| | Início em anacruse; Finalizações com arpejos (notas da tríade); Síncopa; | Sujeito iniciando em anacruse , porém contrassujeito e 2º sujeito em tempo forte; Finalizações com fragmentos de escalas; Síncopas. |
| | Sentenças ou Períodos; | Sentenças. |
| Harmônica | Acordes triádicos, exceto o V7; Empréstimo modal: IVm e bII | Não corresponde ao que sugere o gênero. Maior utilização de tétrades e acordes de empréstimo modal. |
| | Tonalidades centrais (Parte A): Maior: Fá, Dó Sol, Ré Menor: Ré, Lá, Mi, Sol. | Corresponde parcialmente ao que sugere o gênero, pois a tonalidade inicial é Sol menor, mas ao final, Mi bemol menor e Si bemol Maior. |
| | Modulações: Tonalidades vizinhas ou relativas. Exemplo: Maior: [A] – Dó , [B] – Sol e [C] – Fá ou [A] – Dó , [B] – Am e [C] – Fá menor: [A] – Lá menor , [B] – Dó maior (relativa maior) e [C] – Lá maior (homônima maior); | Corresponde parcialmente: Centros tonais utilizados: Sol menor, Mi bemol maior, Fá maior, Dó menor, Mi bemol menor e Si bemol maior; Modulações mais complexas e rápidas; Tonalidades vizinhas e relativas (1 a 3 bemóis), com exceção para o segmento em Ebm. |
| Rítmica | Binário; | Quaternário |
| | Síncopa; Colcheias, semicolcheias, pausa de semicolcheia e combinações destas; Colcheia pontuada + semicolcheia. | Corresponde plenamente ao que sugere o gênero. |

6 Conclusão

Como destacado no título e desenvolvido no resumo desta dissertação, o objetivo inicial desta pesquisa era abordar os três movimentos da *Bachianas Brasileiras N.1* sob duas linhas analíticas principais: a primeira, fazer uma análise estrutural da peça através de ferramentas neorriemannianas, porém com o enfoque no sentido estésico do tonalismo, conforme a proposta de Steve Rings (2011). A segunda linha que norteou esta pesquisa foi a reflexão sobre *processos de hibridação cultural* para em especial, compreender os principais aspectos que proporcionaram o processo de hibridação cultural de Villa-Lobos ao compor os primeiros movimentos desta série.

O primeiro problema que se apresentou durante esta pesquisa foi compreender como estas duas linhas adotadas, uma estruturalista e outra culturalista poderiam interagir, convergindo para um mesmo processo analítico. Sobre esse aspecto, acredita-se que as duas linhas de pensamento atuaram de forma complementar, uma vez que algumas questões oriundas de uma linha analítica, tiveram a sua contrapartida realizada a partir da análise estrutural do objeto de estudo.

A reflexão sobre *processos de hibridação cultural* foi responsável por abrir mais duas frentes desta pesquisa: uma, refletir como se deu por parte do compositor, a *apropriação cultural* dos gêneros Embolada, Modinha e Conversa (uma alusão ao choro); e outra, analisar o papel da linguagem composicional de Villa-Lobos neste processo.⁸⁰

Neste caso, o viés estruturalista, através das análises das peças, contribuiu para a convergência das duas linhas adotadas, dada a evidente recorrência de dois dos processos composicionais catalogados por Paulo de Tarso Salles: o uso da simetria para delimitar pontos estratégicos das peças e o uso da figuração ziguezague. A análise estrutural dos gêneros musicais envolvidos e a comparação das suas características com essa obra de Villa-Lobos também foi fundamental para corroborar quando houve ou não uma *apropriação cultural* mais sistemática por parte do compositor.

Com relação à teoria transformacional, mais do que utilizar gráficos para descrever passagens musicais, acredita-se que a proposta de adotar uma *postura transformacional* para tais descrições, ou seja, ajudar os atores musicais (leitor, analista, músico etc.) a recriar as passagens

⁸⁰ Baseada na obra *Villa-Lobos: Processos composicionais* de Paulo de Tarso Salles (2009).

analisadas, num gesto imaginativo, é a grande contribuição do trabalho de Steve Rings, sendo a palavra chave para tal processo a *apercepção*.

Como visto no capítulo 2.1, *apercepção* é o processo pelo qual ocorre uma atribuição posterior de significado a algo previamente percebido, possibilitando a compreensão de uma cena ou situação e neste caso, a compreensão do significado tonal de certas passagens musicais. Desta forma, o método analítico de se demonstrar graficamente e de forma consistente o *qualis* e o *chroma*, isto é, o *grau de escala a percebido* de uma determinada *classe de nota* ou *conjunto de classes de notas*, se mostrou em muitos casos, uma maneira eficiente de se manter o resultado do processo analítico umbilicalmente ligado ao seu significado tonal.

Após as experiências empreendidas nesta pesquisa, acredita-se que a utilização de gráficos transformacionais, através de setas e seus rótulos, responsáveis por indicar os tipos de transposições e/ou inversões, que por sua vez são responsáveis por demonstrar *como* e *em quais* camadas ocorrem as *transformações* harmônicas ou melódicas, contribuem para tornar o resultado analítico menos estático ao demonstrar as forças cinéticas de um determinado segmento musical.

A postura de se oferecer *outras possibilidades de apercepção* dos segmentos musicais (representadas pelas setas tracejadas) também se mostrou uma maneira eficiente para ampliar a compreensão das relações musicais, ou até mesmo na criação de novas perspectivas, permitindo recriar de várias e complementares maneiras, a mesma experiência musical.

É importante também destacar que tal método também se mostrou um pouco mais complexo, tanto na criação de alguns gráficos, quanto na leitura destes, quando se tratou de algumas passagens musicais onde ocorreram um afastamento mais acentuado da linguagem tonal, entretanto tal complexidade gráfico-analítica se mostrou apenas um reflexo dos segmentos analisados, sendo que provavelmente outros métodos ou técnicas padeceriam do mesmo problema.

A postura indicada por Steve Rings de combinar a análise transformacional com gráficos schenkerianos se mostrou produtiva, principalmente ao se tratar de análise em larga escala. Entretanto, em alguns momentos foi possível efetuar um confronto entre as duas linguagens, permitindo avaliar de maneira complementar uma mesma passagem musical.

Como dito acima, a reflexão sobre *processos de hibridação cultural*, através de uma contextualização histórica, na qual foram levantadas as mais diversas teses sobre as influências que

teriam influenciado Villa-Lobos na composição das *Bachianas Brasileiras*, apontou para a necessidade de se analisar *como* se deu nesse processo, com a reflexão sobre a *apropriação cultural* dos gêneros musicais brasileiros envolvidos na *Bachianas Brasileiras N.1*.

Sobre esta questão, esta pesquisa teve como propósito, levantar as principais características destes gêneros musicais e analisar como estes foram retratados por Villa-Lobos no objeto de estudo. Levando-se em consideração a ordem cronológica da composição dos movimentos da *Bachianas Brasileiras N. 1*, verificou-se um certo refinamento no processo de *apropriação cultural* de Villa-Lobos.⁸¹

Com relação ao terceiro movimento, Fuga (Conversa), verificou-se que o mesmo possui como característica principal relativa ao choro, aspectos relacionados à estrutura melódica representados pelas células rítmicas e a síncopa características típicas do gênero contudo, nos demais aspectos essa pesquisa não conseguiu encontrar outras aproximações significativas. Talvez neste caso, outras abordagens poderiam ser mais produtivas.

No segundo movimento, Prelúdio (Modinha), esta pesquisa foi capaz de revelar um processo mais detalhado de apropriação cultural da modinha por parte de Villa-Lobos. Como este gênero possui um longo histórico, com aproximadamente dois séculos de tradição, a decisão de estipular um recorte histórico para esta pesquisa foi a princípio um grande desafio. Entretanto considerou-se apropriados os recortes estipulados como obras referências do gênero, principalmente com relação às obras representantes do século XVIII, considerando a importância e qualidade do material escolhido, e com relação às obras do século XX, uma vez que uma possível influência proporcionada pela proximidade entre Villa-Lobos e Catulo da Paixão Cearense, era um aspecto indubitavelmente a ser especulado.

Após analisar aproximadamente 35% das obras de Catulo classificadas como Modinha, feitas em parceria ou não, talvez a principal surpresa desta pesquisa foi revelar a pouca influência do maior representante do gênero no século XX, sobre o compositor das *Bachianas Brasileiras*, neste objeto de estudo. Por certo muitas obras ainda podem e devem ser consideradas para uma afirmação mais consistente, entretanto as informações colhidas revelaram que esta modinha de Villa-Lobos possui características que fazem mais referências às obras dos séculos XVIII e XIX. No entanto,

⁸¹ Sabe-se que o primeiro movimento, Introdução (Embolada), foi o último a ser composto, entretanto esta pesquisa não conseguiu estabelecer qual dentre os movimentos restantes foi o primeiro a ser composto.

considera-se também que, através da análise desse movimento, as bases para futuras comparações estão satisfatoriamente estabelecidas.

Contudo, foi no primeiro movimento e último a ser composto, Introdução (Embolada), que o processo de apropriação cultural se revelou mais sistemático.

Verificou-se no capítulo 3.2 que Nóbrega (1971), Tarasti (1995) e Dudeque (2017) respectivamente, desvendaram características do gênero embolada (ou coco), nesse movimento das *Bachianas Brasileiras N. 1*, porém esta pesquisa enxergou outras características do gênero nesta peça, principalmente àquelas ligadas a estrutura e organização poética.

Neste sentido, outro desafio que se apresentou ao longo desta pesquisa foi o de se traçar um paralelo entre procedimentos de análise poética e a análise musical. Buscou-se organizar, mesmo que de forma embrionária, um arcabouço teórico sobre a estruturação de versos e sobre a organização de poemas, que pudesse ser adaptado para o universo musical. Considera-se que os resultados obtidos foram relevantes, uma vez que foram encontradas referências às estruturas das redondilhas maior e menor (heptassílabos e pentassílabos) nas construções melódicas, além de referências quanto às organizações estróficas de sextilhas e quadras, típicas do gênero, e as suas relações com a organização formal da peça. Contudo, destaca-se aqui que ainda há muito a ser explorado neste sentido, abrindo-se um campo fértil para futuras pesquisas que poderão ser desenvolvidas posteriormente.

Sobre a questão dos processos composicionais de Villa-Lobos destacados ao longo dessa dissertação, mais precisamente sobre o uso de aspectos simétricos para a delimitação formal e o uso da figuração ziguezague, acredita-se que esta dissertação corroborou e ampliou o trabalho de Paulo de Tarso Salles (2009), uma vez que o musicólogo já havia apontado para o uso desses processos em outras obras dessa série.

Especificamente com relação à figuração ziguezague, essa pesquisa transcendeu o próprio objeto de estudo, através de artigos publicados, conseguindo demonstrar o uso consistente deste processo em sete das nove Bachianas e em pelo menos onze dos vinte e oito movimentos (BRAMBILLA e SALLES, 2016 e 2017).

Com relação ao objeto desse estudo, destacou-se no capítulo 2.3.2 que o uso dessa figuração ganhou maior destaque ao longo das composições. Levando-se mais uma vez em consideração a ordem cronológica dos movimentos, verificou-se que enquanto no terceiro movimento essa figuração

foi utilizada de maneira tímida e pouco consistente, nos segundo e primeiro movimentos, tal figuração passou a ser utilizada de forma mais sistemática, no desenvolvimento temático das peças.

Por fim, espera-se que os resultados obtidos por essa dissertação sejam capazes de responder satisfatoriamente às questões delineadas ao longo desta pesquisa, cooperando para ampliar a malha de conhecimento traçada por diversos pesquisadores que se dedicaram a elucidar aspectos relevantes da vida e obra deste grande compositor que foi Villa-Lobos. Concluída esta fase, percebe-se que é de fundamental importância para ajudar a compreender esse legado deixado por Villa-Lobos, estender os assuntos aqui abordados para as outras obras da série das *Bachianas Brasileiras*.

7 Bibliografia

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca: 2006.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972[1928].

_____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1980.

_____. *Os cocos*. 2. ed. (Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga). Belo Horizonte: Itatiaia, 2002 [1984].

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia/Brasília, DF: Ministério da Cultura/São Paulo: IEB-USP, 1989.

ARAÚJO, Mozart. *A Modinha e o Lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi, 1963. 159p.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). *Os Cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX*. In: *Cocos: alegria e devoção / Organização de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala – Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015, p. 27-64.*

AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. *A poesia dos cocos*. In: *Cocos: alegria e devoção / Organização de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala – Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015, p. 121-138.*

_____. *O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita*. In *Cocos: alegria e devoção / Organização de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala – Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015, p. 139-168.*

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira: Introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2ª ed., 1944.

BÉHAGUE, Gerard H. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall. 1979

_____. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, Austin, Texas: ILAS, 1994

_____. *Biblioteca da Ajuda (Lisboa) MSS 1595 / 1596; two eighteenth century anonymous collections of modinhas*. Anuário / Yearbook / Anuário, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, v.4, p.44-81, 1968

BENJAMIN, Thomas. *Counterpoint in the style of J.S. Bach*. 1986. Schirmer Books. New York, NY – USA, 1986.

BILAC, O.; PASSOS, G. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1910.

BRAMBILLA, Guto; SALLES, P. T. . *Bachianas Brasileiras n. 1 Introdução (Embolada): integrando a análise transformacional à teoria schenkeriana*. In: XXVII Congresso da Anppom - Campinas/SP, 2017, Campinas. XXVII Congresso da Anppom - Campinas/SP - Atualidades e impactos sociais das práticas e da docência em música, 2017.

_____. *Bachianas Brasileiras n. 9: uma síntese de toda a série das Bachianas Brasileiras(?)*. In: Jornada Acadêmica Discente Programa de Pós-Graduação em Música - ECA - USP, 2016, São Paulo. Anais da quarta Jornada Acadêmica Discente Programa de Pós-Graduação em Música - ECA - USP. São Paulo: ECA - USP, 2016.

CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. 5ª Ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. 164 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1972 (1954).

CAPLIN, Willian Earl. *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press Inc. 1998.

COHN, Richard. *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*. *Journal of Music Theory*, 42(2): 167-180. 1998

CONTIER, Arnaldo D. *O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. *Revista de História e Estudos Sociais* Vol. 1 Ano 1. Nº1. 2004.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: George Braziller, 1987.

DAMASCENO, André Alcman O. *O Anchieta modernista: a trajetória musical-pedagógica de Villa-Lobos (1930-1959)*. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2014.

DUDEQUE, Norton. *Revisitando a 'Ária (Cantilena) das Bachianas Brasileiras n. 5 (1938) de Villa-Lobos*. *Música em Perspectiva*. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. I n. 2, p. 131-157, out. 2008.

_____. 2017. *Intertextuality and Stylization in Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras No 1*. *MÚSICA THEORICA*. Salvador: TeMA, 2017, p. 19-51.

FERLIM, U. D. C. *Catulo da Paixão Cearense e os embates cancioneros na virada do século XIX ao XX no Rio de Janeiro*. *Revista Brasileira de Música* (Rio de Janeiro. 1934), v. 24, p. 171-192, 2011.

FORTE, Allen. *Introduction to Schenkerian analysis*. New York: NORTON, 1982.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria do de Schenker* - Londrina: Eduel, 2011.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. Ed. 4. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GERLING, Fredi Vieira – *Performance Analysis and analysis for performance – A Study of Villa-*

Lobos's Bachianas Brasileiras n° 9. 2000. 276 f. Tese (Doutorado em Música) – University of Iowa, 2000;

GIANESELLA, Eduardo F. “*O uso idiomático dos instrumentos de percussão brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro*”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 188-200.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 5ª ed. São Paulo: Editora Ática S.A. 1989.

GUÉRIOS, Paulo Renato – *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, 2.ed. - Curitiba: Edição do Autor, 2009.

_____. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. *Mana*, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003

HAESBAERT, R.; MONDARDO, M. *Transterritorialidade e Antropofagia: territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro-latino-americana*. *GEOgraphia (UFF)*, v. 24, p. 19-50, 2010.

HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

_____. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 3ª ed. New Jersey: Pearson, 2006.

KOTSKA, Stefan. PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony, with an introduction to twentieth century music*. 4th. Ed. McGraw-Hill, 2000.

LAGO, M. A. C. *Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e 'work in progress'*. *Revista Brasileira de Música (RIO DE JANEIRO. 1934)*, v. 28, p. 87-106, 2015.

LEWIN, David. *A Formal Theory of Generalized Tonal Functions*. New Haven: Yale University, 1987.

LIMA, Edilson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. *Da modinha ao sertão: vida e obra de Catulo da Paixão Cearense*. – São Luís: Instituto Geia, 2016.

MANFRINATO, Ana Carolina. *Bachianas brasileiras n.4, de Heitor Villa-Lobos: um estudo de intertextualidade*. Curitiba, 2013. 110 f.

MANN, Alfred. “*The Study of Fugue*”. New York: Norton, 1958.

_____. *The study of counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York:

Norton, 1965

MARIZ, V. *Vida musical: IV*. [Organização] Vasco Mariz. – Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2011

_____. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1947.

MOISÉS, Massaud - 1928. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Ed. Autentica. 2002

NAUS, Wayne – *Beyond Functional Harmony*. Advanced Music, 1998.

NERY FILHO, Walter. *Estratégias composicionais de Villa-Lobos: permutações e simetrias em três estudos de caso na Prole do Bebê No 2*. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2013, Natal.

_____. *O Passarinho de Pano e a Baratinha de Papel – Significado e Interpretação em dois estudos de caso na Prole Do Bebê No. 2 de Villa-Lobos*. In: XX1 Congresso Da Associação Nacional De Pesquisa E Pós-Graduação Em Música, 2011, Uberlândia. 100.

NETTLES, Barrie. GRAF, Richard. *The chord scale theory & Jazz Harmony*. Ed. Advance Music, 1997.

NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas brasileiras de Villa-Lobos*. Brasília: MEC, 1971.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Com Villa-Lobos. In: O Estado de São Paulo, versão online, 22 de março de 2008.

PALMA, Enos da Costa; CHAVES JR., Edgard de Brito. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971

PANKHURST, Tom. *SchenkerGuide – a brief handbook and website for Shenkerian Analysis*. New York: Routledge. (2008).

PEASE, Ted. *Jazz Composition*. Berklee Press, 2003.

PIEIDADE, Acácio T. C., *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. Opus. v.11.Dez,1985. In: www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/11/files/OPUS_11_Piedade.pdf. (Acesso em 01 de agosto de 2014).

RINGS, Steven. *Tonality and Transformation*. New York: Oxford University Press. 2011

ROSS, Alex – *O resto é ruído: escutando o século XX*, São Paulo: Companhia das letras. 2009.

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. [tradução Rosaura Eichenberg] – 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1995].

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*, Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2009.

_____. “O acorde de Tristão em Villa-Lobos.” In: VI Fórum do Centro de Linguagem Musical. São Paulo: Anais do VI Fórum do Centro de Linguagem Musical – CLM, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia.*, Ed. Unesp, São Paulo, 1999

_____. *Fundamentos da composição musical*. 3. ed. Trad. E. Seincman. São Paulo: EDUSP, 2015.

STRAUS, Joseph N. - *Introdução à teoria Pós Tonal*; Tradução Ricardo Mazzini Bordini. – São Paulo: Editora UNESP, 2012; Salvador EDUFBA 2013.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: the life and Works, 1887-1959*. North Carolina - USA: McFarland & Company Inc. 1995.

TINHORÃO, J. R. *A pequena história da música popular brasileira: da modinha à lambada* 6a ed. São Paulo: Art, 1991.

_____. *A pequena história da música popular brasileira: da modinha à Canção de Protesto* 2a ed. São Paulo: Art, 1974.

_____. *A pequena história da música popular brasileira: segundo seus gêneros*, 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-18)*. São Paulo: Ed. 34, 2004. 240p.

TRAVASSOS, E. *Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada*. Revista IEB, São Paulo, n. 50, setembro/março, 2010, p. 13-40.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press. 201.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação*. São Paulo: USP, 2014. 343 p.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed, 1991.

VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. *Simetrias e Palíndromos no Estudo No 1 para violão de Villa-Lobos*. Natal: Anais do XXIII Congresso da ANPPOM, 2013.

YOUNG, Robert J. C. *Desejo Colonial*. [Tradução Sérgio Medeiros]. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1995].

8 Anexos

Sentimento Oculito

Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros

$\text{♩} = 80$

C C Am7 G/D G7

4 F C Am7 G/D G A7 D7

8 G7 C Dm G7 G7/B

12 C E/G# E7/D Am Dm/F G7 C

17 Am A7 Dm E7/G# E7/D Am

21 A7 Dm Em E7

1. 2.

Detailed description of the musical score: The score is for a guitar piece in 4/4 time with a tempo of 80 beats per minute. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 1-3) has chords C, C, Am7, G/D, and G7. The second system (measures 4-7) has chords F, C, Am7, G/D, G, A7, and D7. The third system (measures 8-11) has chords G7, C, Dm, G7, and G7/B. The fourth system (measures 12-16) has chords C, E/G#, E7/D (with a triplet), Am, Dm/F (with a triplet), G7, and C. The fifth system (measures 17-20) has chords Am, A7, Dm, E7/G#, E7/D, and Am. The sixth system (measures 21-24) has chords A7, Dm, Em, and E7, followed by a double bar line and two endings: the first ending is a whole note chord, and the second ending is a whole note chord with a key signature change to one flat (Bb).

Sentimento Oculito

2

26 F F D7 D7/A Gm/Bb

Musical notation for measures 26-29. Treble clef, key signature of one flat. Chords: F, F, D7, D7/A, Gm/Bb. Measure 29 has a triplet of eighth notes.

30 Gm/Bb G/B F/C D7 G C/E

Musical notation for measures 30-33. Treble clef, key signature of one flat. Chords: Gm/Bb, G/B, F/C, D7, G, C/E. Measure 32 has a triplet of eighth notes.

34 F/A F/C F D D7 Gm/Bb

Musical notation for measures 34-37. Treble clef, key signature of one flat. Chords: F/A, F/C, F, D, D7, Gm/Bb. Measures 35, 36, and 37 have triplets of eighth notes.

38 Bb Gm C7 F

Musical notation for measures 38-41. Treble clef, key signature of one flat. Chords: Bb, Gm, C7, F. Measure 38 has a 7-measure rest.

O que tu és

Catulo da Paixão Cearense & Anacleto de Medeiros

E7 Am C7 F
 5 E7/G# Am E7 Am
 9 E7 Am F° E7 Dm
 13 Dm Am/E E7 Am
 17 A/C# Dm B7 Em
 21 F G C Am Dm G C

The musical score is written in 4/4 time. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The piece is divided into six systems of four measures each. Chord symbols are indicated above the notes. The final system ends with a double bar line and repeat dots.

Os olhos Dela

Catulo da Paixão Cearense & Irineu de Almeida

A Eb Bb/F Eb

5 Eb Bb/F A7 D°

9 Eb Bb Eb

13 Gb°/Db Fm Eb/Bb Bb7 1. Eb 2. Eb Eb7

18 **B** Ab Ab Ab Db

22 Eb7 G7 Ab

Os olhos Dela

26 Ab Ab A° Db

30 $Eb7/G$ $Eb7/Bb$ $Eb7$ 1. Ab 2. Ab D°

35 **C** Ebm Bb/D Bb/D Ebm

39 $Eb7/Db$ $Eb7$ Ab $Db7$ Gb

43 Ebm Bb/D $Db7$ Ebm

47 Abm Db Gb Abm Bb Ebm

Cabôca Bunita

Catulo da Paixão Cearense

$\text{♩} = 66$

F C G G7 C

6 C G G7 C

10 C C F F C

14 F G C Dm F G7 C C7

19 F F C G C G C

O talento e a formosura

Catulo da P. Cearense & Edmundo Otávio Ferreira

First system of musical notation (measures 1-4). The key signature is two sharps (F# and C#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords A are indicated above the first, second, and third measures.

Second system of musical notation (measures 5-8). The key signature is two sharps. Chords E7/D, E7, E7/D, E7, E/D, and E are indicated above the measures.

Third system of musical notation (measures 9-12). The key signature is two sharps. Chords A, A/E, A, and Bb° are indicated above the measures.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The key signature is two sharps. Chords Bm, D#°, A/E, F#7, Bm, and E7 are indicated above the measures.

Fifth system of musical notation (measures 17-20). The key signature is two sharps. The system includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked with the chord A. The piece concludes with a final chord in the key signature.

19

B B/F# E B B/F# E

23

B B/F# E B° F#m B 1. E 2. E

28

A D A7

32

D A7 G#°

36

Bm/F# A/E D A7

40

D B7 Em A A7 D

O Rouxinol e o colibri

Catulo da Paixão Cearense & Ernesto Nazareth

$\text{♩} = 160$

A E E A

6 D B/D# A/E E A E A

12 C# F# B E

16 D Eb° A/E E A

Salve

Catulo da Paixão Cearense & Irineu de Almeida

♩=100

Chord symbols for the first system: E, E/G#, C#m/E, F#m

Chord symbols for the second system: B7/D#, B7, B7, B/A, C#°/G, E/G#, E

Chord symbols for the third system: E/G#, D°, C#m, F#m

Chord symbols for the fourth system: F#m/E, E/D, C#m, F#m7, B7, E

Chord symbols for the fifth system: B, G#m, C#m, F#, B

Chord symbols for the sixth system: B, G#m, C#m, F#7/A, F#7, B

2

25 B C#7 G° G#m

29 E B/F# B/F# G#m C#m C# F# B F# B

33 A E G#° F#m/C#

37 A B° F#m G#°/B F+ E A E

41 A G#° A D C# G#°

45 C# D/F# A/E Bm E7 A

Fechei o meu jardim

Catulo da Paixão Cearense

G D/F# D/A G D/F# D/A
 5 G D/F# 1. G D7 G
 10 2. G C#° Am D/F# Am/E D7 G
 13 D B Em B Em
 17 E Am D G/B
 21 C#° G/D C#° Am D/F# Am/E D7 G

O regato

Edmundo Otávio Ferreira / Catulo da P. Cearense

♩=120



B B/F# F#7 B/D# B/D#

9 G#m/B# C#m F#/A# F# B B/F#

17 B B/D# F#/C# F#/A# F# F# B/D# B/F#

25 G#/B# G#/B# C#m F#7 B B

33 ♩=140 F#/C# C#7/G# F# F#

41 F#/C# A#m/E# A#m G#m C#/E# C# C7

49 F# C#7/G# F#

57 F#/C# D#m B C#(sus4) C# F#

65 D.S. al Coda E E/B

68 E/G# E E/B E A B/F B/D B/D

76 B/D B/D B/F# B/D E E E/B

84 E/G# E C# C# F#m/A F#m A#°

92 E/B C# F# B E

Missa de amor

Luís de Souza / Catulo da P. Cearense

B B/D# B B/D# B/D# B

8 F#/C# F#/A# D#/C# D#/C# G#m G#m/B C# C#/E# F#/C#

17 F#/C# B B/F# B B/F# B7 B7

24 E/G# E/G# E E B/F# G#m7 C#m F#/A#

32 B B E E B/D# B/F# E

39 E B/D# B/F# E/G# E

44 F# G#m C#m F#7 B