

Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (*markedness*) de Hatten

Paulo de Tarso Salles

Universidade de São Paulo (ECA/USP)
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Música
ptsalles@usp.br

Resumo

Este trabalho se propõe a investigar aspectos de representação de elementos nacionais na música de Villa-Lobos, empregando como método de trabalho os conceitos de música brasileira desenvolvidos por Renato Almeida e Mário de Andrade na primeira metade do século XX, em conjunto com teorias de significação musical mais recentes de Robert Hatten. A partir desses dados, é feita uma proposta de classificação de gêneros musicais expressivos brasileiros.

Palavras-chave

Villa-Lobos; Brasilidade; Tópicos musicais; Teoria das marcações; Gêneros expressivos.

Abstract

This article aims to investigate aspects of representation of national elements in Villa-Lobos's music; some concepts developed by Brazilian musicologists Renato Almeida and Mário de Andrade in the first half of twentieth century are taken together with Robert Hatten's theory of musical signification. A classification of Brazilian musical expressive genres is proposed from these sources.

Keywords

Villa-Lobos; Brazilianness; Musical topics; Markedness theory; Expressive genres.

«[...] uma feliz conjunção temporal fez a Europa Ocidental redescobrir o valor cognitivo do símbolo no momento em que ela não é a única a «fazer história», e a cultura europeia, a menos que se enclausure em um provincianismo esterilizante, é obrigada a contar com outras vias de conhecimento, com outras escalas de valores que não apenas as suas».¹

Este texto foi parcialmente apresentado como comunicação oral no II Congresso Arlac-IMS realizado na Universidad Alberto Hurtado em Santiago do Chile, entre 12 e 16 de Janeiro de 2016, na mesa *Encuentros Tópicos y Retóricas de Identidad en la Música Latinoamericana*, dividida com os pesquisadores Melanie Plesch e Bernardo Ilari.

¹ Mircea ELIADE, *Imagens e símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso* (São Paulo, Martins Fontes, 2012), p. 7.

ESTE TRABALHO SE APOIA NAS TEORIAS surgidas no Brasil no início do século XX, impulsionadas por artistas e intelectuais vinculados ao modernismo e ao crescente movimento nacionalista que se seguiu à República (1889); também se fundamenta em teorias do significado em música, desenvolvidas nos campos da musicologia, etnomusicologia e semiótica musical. Apesar de potencialmente aplicável à música brasileira em geral, este estudo se concentra nos quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), eventualmente relacionando-os a outras obras suas. Este recorte ainda omite outras estratégias analíticas, privilegiando a aplicação do método de marcações e correlações desenvolvido por Robert Hatten.

Villa-Lobos pertence à primeira geração modernista de artistas brasileiros. No campo da música, ele foi o primeiro a dar passos mais radicais no sentido de ultrapassar certas convenções formais do Romantismo musical. Em relação mais direta com a situação da música composta no Brasil àquela época, isso implicava também a procura da expressão de uma identidade nacional, que os modernistas entreviam na valorização da cultura popular.

Em decorrência desse olhar para as tradições populares, formatadas ao longo dos anos de colonização e mais valorizadas a partir da República, os manifestos modernistas brasileiros do início do século XX deixam clara a intenção de fundar uma nova estética assumindo uma identidade «brasileira». O *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade é um marco nesse sentido, fruto das inquietações do poeta e crítico musical, que classificou os gêneros e estilos musicais segundo categorias sociais: música «socializada» e «individualizada» (Tabela 1).

Música socializada	Música individualizada
Canto infantil	Estrilhos (solistas ou corais)
Cantos de trabalho	Toadas
Danças	Martelos, Desafios e Chulas
Danças dramáticas	Lundus e Modinhas
Canto religioso	Pregões
Cantigas militares	
Cantigas de bebida	
Cocos	

Tabela 1. Classificação feita por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928)²

Outros pesquisadores, contemporâneos e/ou posteriores a Mário de Andrade, também exercitaram suas próprias classificações dos gêneros e estilos populares e as discussões se estenderam ao longo da chamada era Vargas (1930-45), onde se cristalizou o pensamento

² Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira* (Belo Horizonte, Itatiaia, [1928] 2006).

nacionalista, agora menos associado com a noção de vanguarda cultural. Renato Almeida, conceituado musicólogo brasileiro, também organiza sua classificação (Tabela 2) mesclando aspectos expressivos («brejeiro», «sentimental») e funcionais («religioso», «ofício», «diversão», «militar», etc.).

Sentimentais	Modinhas, toadas		
Lírico-narrativas	Romances, xácaras, modas de viola		
Brejeiras	Lundus, emboladas, chulas		
Religiosas	Católicas	Litúrgicas	Ladainhas, Benditos, etc.
		Populares	Cantigas de São Gonçalo, de Folias do Divino, cantos de peregrinos, rezas para chamar chuva
	Fetichistas	Cantos de candomblé, linhas de catimbó	
Satíricas	Desafios, martelos		
De ofício	Pregões, cantos de trabalho, aboios		
De diversão	Cantigas de bebidas, como brindes, coretos		
Militares	Cantigas de recrutas, de quartéis		
Desportistas	Capoeira e de jogo		
Infantis	Rodas e brinquedos		
Fúnebres	Cantigas de velório, como excelências		

Tabela 2. Classificação feita por Renato Almeida no *Compêndio de história da música brasileira* (1948)³

A musicologia latino-americana desde cedo adotou o problema da representação como um aspecto central, juntamente com as pesquisas históricas que desvendaram o rico acervo da produção musical do período colonial. Vieram posteriormente as pesquisas de caráter etnomusicológico, catalogando e registrando aspectos das culturas indígenas.⁴ Houvesse mais políticas públicas consistentes ao longo de todo esse tempo e os resultados dessas pesquisas poderiam ter um impacto muito mais positivo no destino das comunidades indígenas e na preservação de acervos históricos.

Em oposição, a musicologia europeia desenvolveu-se principalmente pelos campos histórico e analítico-teórico. As teorias de representação e significado foram severamente combatidas na virada para o século XX, adotando uma postura cientificista, voltada para a interpretação de fatos «concretos», decorrente do confronto com a partitura. Nesse sentido, o trabalho de Leonard Ratner representa, ao lado de outros pesquisadores interessados em investigar aspectos e perspectivas

³ Renato ALMEIDA, *Compêndio de história da música brasileira* (Rio de Janeiro, Briguiet & Cia. Editores, 1948).

⁴ No Brasil é digno de nota o trabalho de Roquette Pinto, que documentou a Expedição 1912 da Comissão Rondon, organizada pelo recente governo republicano como forma de controle territorial em algumas regiões fronteiriças no norte do Brasil, revelando algumas facetas das populações indígenas naquela região. O material coletado está no livro *Rondônia* (1917).

diversos do campo puramente técnico-musical, um marco na reabilitação das teorias de significado em música, voltados para o repertório do século XVIII.⁵ Ratner resgata as figuras de retórica, seus significados correlacionados com as figuras musicais e os designa «tópicos musicais», que em português do Brasil também são chamados de «tópicas». Sua classificação reúne, como em Mário de Andrade e Renato Almeida, aspectos estilísticos, sociais e funcionais (Tabela 3). Sua definição de tópicos musicais é sempre um aspecto importante para ilustrar os fundamentos das teorias recentes de significação musical:

Tipos	Peças plenamente desenvolvidas. Danças
Dignidade social	Alto Médio Baixo
Estilos	Figuras e progressões dentro de uma peça Militar, Caça, Cantante, Brilhante, Abertura francesa, <i>Musette & Pastorale</i> , Música turca, <i>Sturm und Drang</i> , Sensibilidade, Estilo erudito ou estrito, Fantasia
Pictorialismo	Word-painting

Tabela 3. Categorias definidas por Leonard Ratner (1980)

A partir de seus pontos de contato com culto, poesia, drama, entretenimento, dança, cerimonial, solenidades militares, a caça e a vida das classes mais baixas, a música no século XVIII desenvolveu uma enciclopédia de figuras características, consistindo em rico legado para compositores clássicos. Certas dessas figuras são associadas aos vários sentimentos e afetos; outras têm sabor pitoresco.⁶

As teorias que se seguiram à proposta dos tópicos musicais de Ratner trataram de sistematizar os aspectos semióticos, segundo conceitos de lógica formal. Esquemas baseados nas oposições binárias e ternárias, como os propostos por Greimas, Peirce e Saussure,⁷ ganharam importância na análise de aspectos geradores de significado. A partir de modelos de oposição sistemática como o de Greimas e de outros semiólogos e linguistas, o campo da semiótica musical foi impulsionado

⁵ Certamente trata-se de uma mudança de perspectiva importante, documentada por Joseph Kerman ao traçar um panorama da musicologia anglófona e suas transformações desde os anos 1950, num movimento que, posteriormente, foi chamado de «Nova Musicologia». Ver Joseph KERMAN, *Musicologia* (São Paulo, Martins Fontes, 1987).

⁶ Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (Nova Iorque, Schirmer Books, 1980), p. 9.

⁷ Algirdas J. GREIMAS, *Sobre o Sentido II, ensaios semióticos* (São Paulo, Nankin - Edusp, 2014); Charles S. PEIRCE, *Semiótica* (São Paulo, Perspectiva, 2015); Ferdinand de SAUSSURRE, *Curso de linguística geral* (São Paulo, Cultrix, 2012).

pelo trabalho de várias gerações de pesquisadores, como Jean Molino, J-J. Nattiez, Eero Tarasti, Márta Grabócz, Raymond Monelle e outros.

Hatten e a teoria das marcações (*markedness*)

Robert Hatten elaborou um método de atribuição de significado às figuras musicais, por meio de oposições hierarquizadas em eixos «expressivos» e «estruturais», aliado à teoria de «marcação» (*markedness*) dos estudos linguísticos (Figura 1).⁸ Por meio desse esquema, Hatten pode desenvolver extensas análises em que os tópicos musicais são correlacionados a estruturas formais, fraseológicas, simbólicas ou mesmo acústicas.

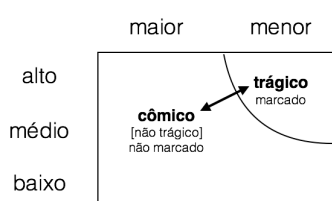


Figura 1. Diagrama de marcação (*markedness*) desenvolvido por Robert Hatten (1994)⁹

Não tardou para que a musicologia latino-americana se interessasse por pensar a respeito de uma teoria dos tópicos voltada para sua própria realidade, tão apropriada ela potencialmente é para tratar das representações de identidade cultural presentes nas figuras musicais, além de reabilitar a discussão do significado em música por relacioná-lo com aspectos da estrutura musical. Pesquisadores como Melanie Plesch, Rogério Budasz, Ilza Nogueira, Omar Corrado, Rodolfo Coelho de Souza, Diósnio Machado Neto, Bernardo Ilari, Maria Alice Volpe e Acácio Piedade, entre outros, têm desenvolvido estratégias analíticas para estudar significado e narratividade da música feita na América Latina, desde o período colonial até nossos dias.

No entanto, a teoria de marcação de Hatten não tem sido explorada na mesma proporção que suas ideias sobre gesto e correlação. O esquema analítico que ele desenvolveu, baseado na marcação a partir das oposições expressivas e estruturais, requer algumas adaptações para o entendimento das marcações que ocorrem nas figuras musicais na música brasileira, especialmente levando em consideração as importantes mudanças estilísticas e da técnica musical a partir do século XX.

⁸ O estudo realizado por Robert Hatten foi publicado no livro *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington - Indiana, Indiana University Press, 2004). Neste artigo serão abordadas sua teoria de marcação e sua sistematização que vai do tópico ao gênero expressivo, refinando a definição de tópicos musicais feita por Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York, Schirmer Books, 1980).

⁹ HATTEN, *Musical Meaning* (ver nota 8), p. 76.

Os graus de dignidade de Ratner e seu uso no Brasil

De início, os graus de dignidade «alto», «médio» e «baixo», propostos por Leonard Ratner para o entendimento do estilo clássico europeu, precisam ser repensados de acordo com o contexto brasileiro, o que implica pensar em como era, ou devia ser, a recepção musical no Rio de Janeiro e nas grandes cidades brasileiras no início do século XX.

A mentalidade colonial desempenha um papel importante para essa revisão. O chamado estilo «alto» ou «elevado», não representa no Brasil meramente processos musicais eruditos e mais elaborados, mas se refere muitas vezes aos tipos de música aceites pelas elites e, portanto, bem recebidos às salas de concerto. Isso compreende ópera, música sinfônica, música para piano, música de câmara, enfim, qualquer coisa que tenha sido apreciada como «boa música» nos palcos europeus. O critério adotado é o da «importação cultural», mais do que a fruição estilística ou estética. Após a abolição da escravatura em termos oficiais (1888), vieram à tona muitas teorias de superioridade/inferioridade racial, onde era proposto o «branqueamento» da população brasileira, sendo que a importação de itens de consumo, culturais, e mesmo de *peessoas* brancas, era considerado desejável para acelerar esse processo e modificar a situação do país, considerado «atrasado».¹⁰ Por essas razões proponho renomear e requalificar o nível «alto» da classificação de Ratner para estilo «internacional», nome que a meu ver ilustra de maneira mais fiel a representação social desse repertório musical dentro daquela sociedade.

O nível «médio» no Brasil compreende o entretenimento cotidianamente procurado pela classe média, consistindo nos diversos tipos de música popular em voga àquela época, como o choro, a modinha, o maxixe e o samba, sem falar também em ritmos estrangeiros como o jazz estadunidense, o tango argentino ou a salsa cubana, entre outros estilos muito apreciados pelos brasileiros de então. As fusões, adaptações e aproximações entre certos aspectos assimilados tanto da extremidade mais «elevada» como do virtuosismo da sala de concertos, associadas com parte da espontaneidade das manifestações genuinamente populares, determinam que essa faixa seja rebatizada como estilo «híbrido», resultante do caldeirão cultural que formatou a cultura brasileira especialmente após o advento da República, sendo assim mesmo considerado ainda «bom o suficiente» como forma de entretenimento saudável. As fronteiras entre o nível híbrido e os níveis internacional e periférico são flexíveis, havendo casos de aceitação/negação parcial de certos tipos estilísticos de acordo com situações pontuais. O carnaval, por exemplo, é um desses momentos de maior tolerância.

Fica claro, então, que no Brasil o estrato «baixo» não implica apenas designar danças populares cultivadas pelas pessoas mais humildes, mas sim aqueles traços culturais que foram «reprimidos»,

¹⁰ Thomas SKIDMORE, *Preto no branco: Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro* (São Paulo, Companhia das Letras, 2012), especialmente pp. 98-117. O recrudescimento da extrema direita no Brasil de hoje mostra como o racismo ainda está longe de ser superado no país, além de outras fobias contra minorias de diversos matizes.

muitas vezes até com intervenção policial. As culturas indígena e afro-brasileira têm recebido (até os dias atuais) esse tipo de maus tratos, e foram praticamente banidas socialmente por muitas décadas, especialmente nos centros urbanos. Enquanto a cultura indígena sobreviveu principalmente em pontos afastados das grandes cidades, até que fossem estabelecidas legalmente suas reservas (o que vem ocorrendo só a partir de 1973), a cultura afro-brasileira teve de lutar nos bastidores para permanecer viva, como nos terreiros das tias baianas, que disfarçavam o batuque da capoeira, partido-alto e candomblé no quintal com o choro, tocado na sala.¹¹ O próprio desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro, desencadeado pela administração do prefeito Pereira Passos,¹² fez com que os pontos de encontro das comunidades afro-brasileiras saíssem do centro em direção aos morros, e daí vem o nome de «estilo periférico», com que batizo essa classe de manifestações em função de seu caráter de resistência cultural frente às diversas categorias de violência sofridas por essas populações.

Gêneros expressivos, estilos, tipos e símbolos (ou tópicos) no Brasil

Outro aspecto da teoria de Hatten que demanda adaptações está relacionado com os gêneros expressivos. Lidando com a música europeia dos séculos XVIII e XIX – especialmente Beethoven – Hatten destaca a oposição entre dois gêneros significativos para aquele período, o «trágico» e o «cômico». Embora consagrado como gênero clássico na literatura e nas artes do ocidente – e na música brasileira em particular – o gênero trágico perdeu espaço para outras espécies narrativas no século XX. Apesar do contínuo interesse despertado pelo gênero cômico, a oposição trágico/cômico perdeu grande parte de sua significação para tratar da música desde então. Novos gêneros assumiram esse protagonismo.

Robert Hatten propõe uma perspectiva advinda da teoria literária e da teoria da música, com as quais desenvolve «uma teoria geral de gêneros expressivos para Beethoven».¹³ Desse modo, Hatten promove um notável refinamento teórico das definições de tópicos musicais feita por Leonard Ratner, realizando um contínuo que sai do tópico, passa pelos «tipos estilísticos» e por «estilos» até chegar aos «gêneros expressivos».¹⁴ A Tabela 4 toma essa sistematização como base, usando-a para

¹¹ Carlos Sandroni relata as diferentes modalidades musicais («choro, batucada e samba-de-partido-alto») praticadas na casa de Tia Ciata, local consagrado na memória oral do Rio de Janeiro como «berço do samba» (e destruído pelas reformas de Pereira Passos e subsequentes gestões públicas), disfarçadas pela estratégia e pelas redes de proteção necessárias para evitar a repressão policial. Ver Carlos SANDRONI, *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (Rio de Janeiro, Zahar - Editora UFRJ, 2001), pp. 102-8.

¹² A gestão do prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913) no Rio de Janeiro ocorreu entre os anos 1902-6 e inspirou-se na reforma ocorrida em Paris durante 1853-70. André Nunes de AZEVEDO, «A reforma Pereira Passos: Uma tentativa de integração urbana», *Revista Rio de Janeiro*, 10 (Maio - Agosto 2003), pp. 39-79.

¹³ HATTEN, *Musical Meaning* (ver nota 8), p. 67.

¹⁴ Ver todo o terceiro capítulo de HATTEN, *Musical Meaning* (ver nota 8).

classificar elementos encontrados na música brasileira, a partir do exame das obras de Heitor Villa-Lobos.

Gêneros expressivos		Estilos	Tipos	Símbolos/Tópicos
Cerimonial	Ritualístico Sério Grave	Afro-brasileiro	Xangô Maracatu Candomblé Capoeira	Berimbau Batucada Canto de Xangô
Saudoso	Profundo Melancólico Elegíaco Terno Ingênuo Lamento Nostálgico	Ameríndio	Dança Lenda Nheengatu	Flauta nasal Chocalho (caracaxá) ¹⁵ Motivo indígena Tema indígena (Voz do índio) Dança ritual Passarada Natureza (Alma do índio): Harmônicos, glissandos, 4J/5J ¹⁶
		Infantil	Ciranda Canção de roda Acalanto	Infância (citação) Onomatopeia Algazarra («Polichinelo»)
		Nacionalista	Patriota Verde-amarelo Populista Hino/banda Exaltação	Sabiá/palmeira Futebol Caipirinha/cachaça Militar
Rústico	Rude Cantos de trabalho Selvagem	Caipira	Toada Cateretê Moda de viola Ponteio Quadrilha	Viola caipira Rabeca Canto em terças
Carnavalesco	Festivo Grandioso	Nordestino	Baião Forró Xaxado	Sanfona Aboio Sertão Cantiga de cego
Picaresco	Gingado Brejeiro Malandro	Carioca	Choro Samba Modinha Maxixe	Cavaquinho Baixaria (7 cordas) Síncopa (<i>tresillo</i> ; Estácio) Tamborim

Tabela 4. Proposta classificatória de gêneros, estilos, tipos e símbolos na música brasileira

Os gêneros expressivos cultivados por Villa-Lobos e demais participantes da primeira geração modernista no Brasil adotam a cultura popular como principal fonte de inspiração. Minha classificação propõe cinco gêneros: (1) o *cerimonial*, derivado das religiosidades ameríndia e afro-

¹⁵ Villa-Lobos descreve o caracaxá como uma espécie de chocalho, «instrumento de percussão predileto das tribos aborígenes», usado no início do *Choros n° 8* (1925) para representar o «ritmo obstinado» das «danças bárbaras e religiosas dos índios do continente sul-americano», ver *Villa-Lobos, sua obra* (Rio de Janeiro, MEC - MVL, 1972), p. 201.

¹⁶ Os intervalos de 4ªJ e 5ªJ são símbolos acústicos da série harmônica, representando o universo não temperado, portanto em oposição às convenções da música europeia. Também se tornaram *tópicos*, na medida em que seu uso histórico se faz não só na música brasileira, mas até mesmo na própria música europeia (Mahler, Debussy, Ravel, Webern, Bartók, Stravinsky, etc.), fazendo alusão às sociedades e culturas fora da Europa dita «civilizada».

-brasileira, associados com a tradição católica; (2) o *saudoso*, típico da sensibilidade luso-brasileira; (3) o *rústico*, que evoca a musicalidade das culturas das sociedades periféricas; (4) o *carnavalesco* que envolve as festividades laicas; e (5) o *picaresco* com que o brasileiro celebra o seu anti-heroísmo inato, celebrado na literatura pelo personagem do «Macunaíma» do romance de Mário de Andrade.¹⁷

A ausência de hierarquias dificulta o fluxo entre as categorias listadas por Andrade e Almeida ao se tentar empreender uma análise mais pormenorizada das marcações que definem os perfis estilísticos e tipológicos dessas manifestações listadas acima. Inspirado pela sistematização de Hatten, procurei estabelecer uma classificação que vai do gênero expressivo ao símbolo (e, potencialmente, ao tópico). Embora pensada e testada originalmente para os quartetos de cordas de Villa-Lobos,¹⁸ tal classificação é aplicável a outras obras do compositor e também à música brasileira em geral, mediante alguns ajustes e refinamentos adicionais, os quais escapam ao alcance deste trabalho.

Os gêneros expressivos, estilos, tipos e tópicos (ou símbolos), surgem tal como Villa-Lobos os emprega, seja recolhendo-os por meio de sua prática como músico popular (penso no período em que conviveu com os chorões, fartamente documentado),¹⁹ ou na sua memória afetiva de ouvinte, ao presenciar manifestações musicais às quais não esteve tão exposto e que lhe eram mais ou menos exóticas (como no caso da música indígena ou das tradições afro-brasileiras). Adotamos também alguns materiais de consulta complementar, como obras para piano de Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernandes, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, cujos subtítulos e indicações de caráter/andamento são sugestivos e úteis, informando como a geração nacionalista interpretava o caráter expressivo da música popular.²⁰ Os tópicos emergem, portanto, a partir do uso histórico e compartilhado por indivíduos dentro de determinada cultura, na qual os símbolos musicais acabam por se converter em figuras cuja significação por vezes transcende seu local de origem ou mesmo sua autenticidade, restando como expressão que, embora seja idealizada, permanece poderosa.

¹⁷ Mário de ANDRADE, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (São Paulo, Livraria Martins, 1979).

¹⁸ A classificação foi desenvolvida no âmbito das pesquisas realizadas para um livro sobre os quartetos villalobianos, em preparação pelo autor deste artigo.

¹⁹ Além dos depoimentos de biógrafos como Vasco Mariz e Renato Almeida relatando o envolvimento do compositor com a música popular, há a notável compilação dos chorões em atividade no Rio de Janeiro feita por Alexandre Gonçalves Pinto, que menciona Villa-Lobos entre os diversos músicos de choro àquela época. Ver Alexandre G. PINTO, *O choro: Reminiscências dos chorões antigos* (Rio de Janeiro, Funarte, fac-símile, 1936), p. 191.

²⁰ Além disso, temos as propostas de Mário de Andrade, sugerindo estilizações de música popular para a música de concerto em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928).

O eixo estrutural do diagrama de Hatten

A oposição entre os modos maior e menor é ideal para captar as diferenciações da música europeia do século XVIII, especialmente em Beethoven, como faz Hatten; porém Villa-Lobos apresenta aspectos típicos da música moderna do século XX, cujas relações harmônicas têm sido denominadas mais recentemente como «pós-tonais», por incorporar com certa liberdade aspectos atonais associados com tríades em novas relações e critérios para o jogo entre consonância e dissonância.

A música de Villa-Lobos se caracteriza também pela oposição entre o uso das coleções pentatônica/diatônica (PENTA/DIA, derivadas do ciclo das quintas) e octatônica/cromática (OCTA/CROMA, derivadas dos ciclos de semitons e terças menores). Novamente, cabe lembrar que apesar de este trabalho se basear em investigação dos quartetos villalobianos, tais correlações harmônicas podem ser pensadas também para compositores como Bartók e Stravinsky, dadas as semelhanças entre seus materiais composicionais.²¹

Apesar de transparecer enorme liberdade no uso das possibilidades cromáticas, pode-se observar em Villa-Lobos certos traços de um sistema que lhe é próprio, o qual regula e organiza suas cadências e progressões harmônicas segundo uma lógica que privilegia motivos, frases, acordes, texturas e desenhos formais determinados por eixos de simetria, aproximando-se do que George Perle certa vez designou «tonalidade de doze sons» com relação à música de Béla Bartók.²² Jmary de Oliveira e Souza Lima já escreveram sobre o dispositivo harmônico com que o compositor opõe as teclas pretas às brancas no piano,²³ chave para o entendimento de certos

²¹ Ver, por exemplo, trabalhos como os de Elliott ANTOKOLETZ, *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley - London, University of California Press, 1984); e também Pieter VAN DEN TOORN, *The Music of Igor Stravinsky* (New Haven - London, Yale University Press, 1983). O tratamento dado às coleções referenciais pentatônica, diatônica, tons inteiros e octatônica faz supor uma espécie de «prática comum» à primeira metade do século XX, onde tais compositores desenvolveram explorações de combinações simétricas e assimétricas dentro do sistema temperado. Ver também Paulo de Tarso SALLES, *Villa-Lobos: Processos composicionais* (Campinas - São Paulo, Editora da Unicamp, 2009).

²² George PERLE, *Twelve-tone Tonality* (Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1996). Em SALLES, *Villa-Lobos* (ver nota 21) há uma demonstração do uso de estruturas simétricas na obra villalobiana. Ver também NERY FILHO, *Os Voos do passarinho de pano e análise dos processos composicionais na suíte Prole do Bebê nº 2 de Heitor Villa-Lobos* (tese de mestrado, ECA/USP, 2012); Joel ALBUQUERQUE, *Simetria intervalar e rede de coleções: Análise estrutural dos Choros nº 4 e Choros nº 7 de Heitor Villa-Lobos* (tese de mestrado, ECA/USP, 2014) e Ciro VISCONTI, *Análise das relações de simetria em quatro dos Estudos para violão de Villa-Lobos* (tese de mestrado, ECA/USP, 2015), cujas investigações têm confirmado a predileção de Villa-Lobos por entidades simétricas como elemento formalizador. Sobre os quartetos villalobianos, ver Paulo de Tarso SALLES, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: O discurso da besta* (São Paulo, EDUSP, no prelo), além de uma série de artigos por mim escritos e publicados em diversos periódicos, todos disponibilizados no sítio <academia.edu>.

²³ Jmary OLIVEIRA, «Black Key Versus White Key: A Villa-Lobos Device», *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, 5/1 (Spring-Summer, 1984), pp. 33-47; João SOUZA LIMA, «Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos», *Boletín Latino-Americano de Música*, 6/1 (Abril 1946), pp. 149-56; João SOUZA LIMA, *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos* (Rio de Janeiro, MEC - Museu Villa-Lobos, 1969).

procedimentos harmônicos em sua obra sinfônica e camerística, como observa o regente Roberto Duarte, especialista na música orquestral villalobiana.²⁴

A partir dessa constatação, é possível prosseguir com a análise, buscando as correlações entre esses modos «modernos» e o conteúdo expressivo característico na música brasileira, segundo o recorte estabelecido por Villa-Lobos. Chegamos assim ao ponto em que o diagrama original de Robert Hatten é significativamente modificado (Figura 2), de modo a oferecer melhor compreensão dos processos que integram estrutura e significado na música villalobiana.



Figura 2. Comparação entre gêneros «festivo» e «sério» segundo diagrama inspirado em Hatten

A comparação inicial entre os gêneros «festivo» e «sério» pressupõe algumas expectativas com relação às representações musicais costumeiras na expressão desses caracteres. O gênero festivo é não-marcado pelos níveis de aceitação social (internacional, híbrido e periférico) nem tampouco pela dualidade entre os universos pentatônico/diatônico e cromático; de outro lado, o gênero sério é *marcado* por circular no espaço social internacional e pelo uso do cromatismo.

Os movimentos lentos dos quartetos villalobianos: Entendendo a modinha

O diagrama anterior, fortemente inspirado nas ideias de Hatten, tem se mostrado uma ferramenta interessante para a compreensão de certos aspectos referentes à música brasileira. Um desses pontos problemáticos é a predominância do tipo modinha ao longo da maioria dos movimentos lentos dos quartetos de Villa-Lobos.²⁵ Quando se tenta delinear as características da modinha, muitos aspectos podem se tornar confusos ou enganosos; se há certeza com relação ao seu caráter nostálgico e melancólico, isso muda radicalmente ao se tentar apreender suas características estruturantes. O

²⁴ Roberto DUARTE, *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*, edição trilingue (São Paulo, Algor, 2009).

²⁵ Arnaldo Estrella, em seu importante livro sobre os quartetos villalobianos faz diversas referências que enfatizam a presença do caráter melancólico/nostálgico – associado primordialmente com a modinha –; ver Arnaldo ESTRELLA, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos* (Rio de Janeiro, MEC - MVL, 1970), pp. 52, 99, 107, 123, 133. Em determinado momento ele afirma que o movimento lento do *Quarteto n.º 10* (II, Adágio, 1946) «nada tem de modinheiro ou de seresteiro» (p. 89), o que é uma maneira de afirmar um padrão bem-definido justamente por sua contradição excepcional. No ciclo de quartetos de cordas, os andamentos lentos situam-se como segundo ou terceiro dentre os quatro movimentos. Apenas o *Quarteto n.º 1* (1915) tem seis movimentos e estrutura diversificada.

aspecto harmônico ilustra bastante bem essa dificuldade: a julgar pelos movimentos lentos «modinheiros» dos quartetos villalobianos, poderíamos estar seguros que o cromatismo seja um aspecto inequívoco da modinha; porém, na realidade, a maioria dos exemplos que pudemos buscar nas coleções de modinhas dos séculos XVIII e XIX revelam que as modinhas eram predominantemente diatônicas.

Outro aspecto controverso é o ritmo. Em todos os estudos sobre a origem da modinha, como os de Mozart de Araújo e Gerard Béhague,²⁶ observa-se que modinha e lundu são gêneros praticamente inseparáveis. A princípio eles parecem ser facilmente discerníveis um do outro: «O lundu (londu, landu, lundum, londum, landum), descendente direto do batuque africano»; enquanto a modinha era propícia à «vernaculidade do canto em língua portuguesa erudita». Pois, apesar de tamanho contraste, ambos «cresceram numa convivência tão íntima dentro da sociedade brasileira» de tal modo que podem-se encontrar «modinhas que são quase lundus», além de «lundus que são quase modas ou modinhas»²⁷.

Inicialmente a modinha é reportada em Lisboa, cantando suas modas acompanhadas à viola por volta de 1770. Chamava a atenção da sociedade portuguesa «a talufaria do amor, a meiguice do Brazil, e em geral a moleza americana que em seus cantares somente respiram as impudências e liberdades do amor [...]».²⁸ Os registros sobre a modinha e o lundu prosseguem pelo século XIX, com a italianização da modinha, parcialmente atribuída à cantora lírica italiana Augusta Candiani, figura proeminente no teatro de ópera do Rio de Janeiro e que pioneiramente adotou melodias modinheiras que mais se adequavam à sua voz e repertório tradicional, voltado para o *bel canto* (Donizetti, Bellini, Rossini, etc.). Sem dúvida, após sua caracterização como expressão da «malemolência» tropical, o registro de Candiani conferiu aceitação em outro patamar social, levando a modinha do nível «híbrido» para o «internacional».

Em contraste, quase à mesma época subsistia ainda um estilo mais popularesco de modinha, cultivado por artistas como Dudu das Neves, Xisto Bahia e Laurindo Rabello, atuando em espaços como circos, cafês e bares. A temática mais frequente de suas modinhas era a exaltação dos dotes físicos das mulatas, um elogio (certamente machista) à mestiçagem e à sua sensualidade idealizada, forjada pelo imaginário herdado dos quase trezentos anos de escravidão.

Essas maneiras divergentes de cantar e compor modinhas culminam no estilo desenvolvido pelo poeta e cantor Catulo da Paixão Cearense, que no começo do século XX especializou-se em criar letras para melodias pré-existentes, especificamente do repertório dos compositores de choro,

²⁶ Gerard BÉHAGUE, «Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss 1595 / 1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas», *Anuario*, 4 (1968), pp. 44-81

²⁷ Mozart de ARAÚJO, *A modinha e o lundu no século XVIII* (São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963), p. 11.

²⁸ Ribeiro dos Santos, cit. in ARAÚJO, *A modinha e o lundu* (ver nota 27), p. 40.

músicos com considerável formação musical, capazes de realizar modulações bastante elaboradas. Além disso, Catulo vestia as melodias com letras rebuscadas, com vocabulário pomposo, que correspondia a seu desejo de «enobrecer» a modinha. Para isso também contava separar – e abandonar – os resquícios que a associavam ao lundu. Em suas adaptações melódicas, Catulo aplana os pontos mais sincopados, deixando a melodia com feição europeizada.

O quadro abaixo (Tabela 5) apresenta um resumo dos pontos comentados acima, que ajudam a estabelecer quatro distintos paradigmas para a modinha: Caldas Barbosa, Candiani, Xisto & Lagartixa e Catulo.

Tipos	Compositores/fontes	Características
Lundu-dança	Século XVIII	Forma coreográfica, considerada lasciva
Modinha	Domingos Caldas Barbosa (século XVIII)	Diatonismo
Lundu		«Síncopa característica» (contrametricidade); «preguiçosa doçura»
Modinhas «quase lundus»	<i>Modinhas do Brasil</i> (século XVIII)	Atribuídas a Caldas Barbosa ²⁹
Modinha operística	Augusta Candiani, Carlos Gomes (século XIX)	<i>Bel canto</i> , Bellini, Rossini, Donizetti
Modinha de salão		
Lundu-canção	Dudu das Neves, Xisto Bahia, Laurindo Rabello (vulgo «Lagartixa»), Sociedade Petalógica (séculos XIX-XX)	Sedução, jogo amoroso, exaltação à beleza da morena e da mulata
Modinha de rua (seresta)		
Modinha «pernóstica», valsa brasileira, canção, choro-canção, samba-canção	Catulo da Paixão Cearense, ³⁰ Braguinha, Hermínio Bello de Carvalho (séculos XIX-XX)	Cromatismo, temas amorosos (amor idealizado, amor maternal), distanciamento da linguagem coloquial e maliciosa do lundu ³¹
Maxixe	Século XX	Coreografia sucessora do lundu

Tabela 5. Evolução dos paradigmas relacionados a modinha e lundu

Catulo foi amigo de Villa-Lobos; uma de suas canções mais famosas, *Rasga o coração* (a partir do xote *Yara*, composto por Anacleto de Medeiros) é extensivamente citada no *Choros n.º 10* (1926). Não surpreende que a proposta estilística de Catulo para a modinha corresponda ao que

²⁹ BÉHAGUE, «Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss 1595 / 1596» (ver nota 26), pp. 44-81.

³⁰ Catulo colocava letra (texto) em composições que considerava adequadas, de músicos consagrados no choro e, preferencialmente, com passagem pelo Instituto Nacional de Música: Irineu de Almeida, Ernesto Nazaré, Quincas Laranjeira, Pixinguinha, Cadete, Anacleto de Medeiros, Luís de Sousa, João Pernambuco. Desse modo, buscava distanciar-se do estilo coloquial de Dudu das Neves e outros trovadores que compunham de ouvido.

³¹ Uliana D. C. FERLIM, «Entre modinhas e lundus: Música no Rio de Janeiro, 1878-1910», *Anais do XVII Encontro Regional de História - O Lugar da História* (Campinas, ANPUH/SP - UNICAMP, 6 a 10 de setembro de 2004, CD-ROM), pp. 9-10. Catulo desejava, a um só tempo, resgatar a «nobreza» europeia da modinha e popularizá-la, levando-a a ambientes simples e formais.

ouvimos nos movimentos lentos compostos por Villa-Lobos. Em tal contexto, pode-se traçar um diagrama de marcação comparando a modinha com outros tipos estilísticos dentro do chamado «estilo carioca» (Figura 3):

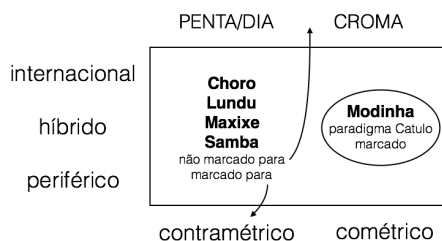


Figure 3. Comparação entre a modinha e outros tipos do estilo carioca

O eixo rítmico: Cometricidade e contrametricidade

Um acréscimo importante é o eixo inferior, ao pé do diagrama, com a oposição entre ritmos «cométrico» e «contramétrico», termos cunhados por Mieczyslaw Kolinski para evitar que o sistema rítmico africano – segundo o estudo de A. M. Jones – seja pensado de acordo com categorias advindas da concepção europeia do ritmo. A «síncopa», por exemplo, seria uma noção derivada do sentido de «normalidade», baseado na divisão binária ou ternária do tempo musical. Kolinski afirma que «a métrica é a organização do pulso, atuando como pano de fundo para o desenho rítmico»,³² o que representa a base da concepção aditiva que segundo ele estaria presente no sistema africano.³³ O etnomusicólogo brasileiro Carlos Sandroni defende uma abordagem semelhante para a rítmica afro-brasileira, com a qual concordo e aplico neste estudo.³⁴

Modinha e fugato: Os movimentos lentos

Outro aspecto notável nos movimentos lentos dos quartetos de Villa-Lobos é a alternância entre a melancolia do tipo modinha e o cromatismo quase expressionista dos vários fugatos. Tais características expressivas não se limitam apenas aos movimentos lentos, mas são ouvidos com frequência nas seções contrastantes dos andamentos mais vivos.

³² Mieczyslaw KOLINSKI, «Review of A. M. Jones's *Studies in African Music*», *The Musical Quarterly*, 46/1 (1960), pp. 107-8.

³³ Kolinski comenta o livro *Studies in African Music* de A. M. Jones (1959), o qual versa principalmente sobre música de dança em Ewe, Gana (KOLINSKI, «Review of A. M. Jones's *Studies*» (ver nota 32), p. 105). Apesar de Agawu ter refutado boa parte dos métodos de notação feitos por especialistas nos anos 1960 (ver Kofi AGAWU, *African Music: A Northern Ewe Perspective* (Cambridge, Cambridge University Press, 1995), pp. 186-90), não pretendemos descartar completamente a constatação de que os métodos de gerar ritmos nas tradições musicais europeia e africana são distintos; o uso do termo «síncopa» na acepção europeia é evidentemente inadequado se aplicado acriticamente aos ritmos africanos e àqueles derivados de tradições não europeias, como no caso da música popular brasileira. Diante disso, acatamos a terminologia de Kolinski especificamente para tratar deste problema, sem pretensão de criar uma notação para a música africana, problema fora do escopo deste estudo.

³⁴ SANDRONI, *Feitiço decente* (ver nota 11).

No *Quarteto n.º 9* (1945), o segundo movimento, *Andantino vagaroso*, a atmosfera reinante faz lembrar certas inflexões ouvidas na *Suíte Lirica* de Alban Berg; o denso cromatismo apresenta complexa trama contrapontística, em que Villa-Lobos exercita o gênero «sério», com abordagem erudita.³⁵ Já no *Quarteto n.º 2* (1915) a referência à modinha é inegável, emulada na variação entre texturas homofônicas e pelas eventuais intervenções contrapontísticas, à maneira dos violões seresteiros.³⁶

Novamente o diagrama inspirado por Hatten oferece elementos que auxiliam nossa compreensão (Figura 4). O fugato se enquadra nitidamente como forma (ou método, ou técnica) de origem e representação dentro do chamado nível hierárquico «internacional», dialogando com a tradição de escrita europeia de quartetos. A escrita cromática é outra característica villalobiana na adoção dessa referência, conferindo-lhe caráter «culto». Já o tipo estilístico modinha compartilha o mesmo espaço harmônico cromático, porém é não-marcado em relação à sua hierarquia social – a seta tracejada indica particularmente o paradigma Candiani, aceito no teatro de ópera. Ambos, fugato e modinha, ainda compartilham a tendência para a rítmica cométrica.

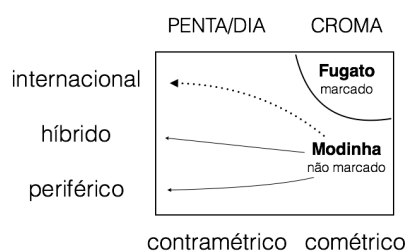


Figura 4. Comparação entre fugato e modinha

Considerações finais

Adaptar técnicas analíticas «importadas» é atitude que muitas vezes se pode comparar com tomar um atalho, apropriar-se de um conceito «da moda», como se fosse uma panaceia, uma solução que parece melhor apenas por ter sido elaborada alhures. Não obstante essa ressalva ou mesmo desconfiança para com soluções e propostas tomadas de empréstimo, é necessário lembrar que faz parte da pesquisa científica na área de humanidades o proceder dessa maneira, obviamente não buscando soluções simplistas, mas visando o diálogo necessário com a comunidade acadêmica internacional.

³⁵ Paulo de Tarso SALLES, «National Identity, Modernity and Other Intertextual Relations in the *Ninth String Quartet* of Villa-Lobos», in *Music: Function and Value. Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification, 27 September - 2 October 2010*, edited by Malgorzata Pawlowska e Teresa Malecka (Poland, 2013), vol. 1, pp. 684-97.

³⁶ Paulo de Tarso SALLES, «Quarteto de Cordas no. 2 de Villa-Lobos: Diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel», *Música Hodie*, 12/1 (Goiânia, UFG, 2012), pp. 25-43.

Ao longo deste texto, o leitor certamente experimentará a sensação de um pensamento híbrido, confrontando, por um lado, as particularidades do fazer musical no Brasil pela ótica de musicólogos brasileiros, como Mário de Andrade, Renato de Almeida, Maria Alice Volpe, Acácio Piedade, entre outros; mas considerando também, por outro lado, a classificação do tópico ao gênero e a teoria de marcações desenvolvidas por Robert Hatten, cuja elegância e formalização me pareceram adequadas para tratar do problema da identidade cultural, suas representações e interpretações. Tomados em seu formato original, os diagramas de Hatten teriam pouca serventia para abordar Villa-Lobos; para readaptá-los foi necessário repensar uma série de conceitos fundamentais, o que pode ampliar nosso entendimento dos códigos de identidade nacional na música brasileira.

A estratégia aqui é correlacionar os gráficos e o sistema classificatório de Hatten com propostas contextualizadas, tanto do ponto de vista social quanto técnico-musical. Acredito que possa haver aí alguma contribuição para o entendimento da musicalidade brasileira, tal qual foi concebida por um de seus fundadores, o maestro Villa-Lobos: uma energia «antropofágica» (para citar bordão caro aos modernistas de 1920) que se apropria do mundo à sua volta e regurgita sua arte em estado aparentemente bruto, mas cujos traços técnicos aos poucos vêm sendo desvendados.

Naturalmente, aqui nos faltaria espaço para tratar mais meticulosamente de certas características musicais, nos estendermos em análises e exemplos extraídos das partituras que possam oferecer ao leitor mais do que certas sugestões. Por isso, me detive no problema da representação e como abordá-lo por meio da teoria de marcação proposta por Hatten, dando como certos alguns dados que, por ora, demandarão alguma fé do leitor nas extensas análises feitas a partir dos quartetos villalobianos, as quais, espero, virão a lume brevemente.³⁷

Paulo de Tarso Salles nasceu em São Paulo, Brasil. É professor de Teoria Musical no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Autor dos livros *Aberturas e impasses: A música no pós-modernismo* (Editora Unesp, 2005) e *Villa-Lobos: Processos composicionais* (Editora Unicamp, 2009), coordena o PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), grupo de pesquisas dedicado a reinterpretar a obra do compositor brasileiro. Seus mais recentes livros, são os seguintes: Paulo de Tarso SALLES e Norton DUDEQUE (orgs.), *Villa-Lobos, um compêndio: Novos desafios interpretativos* (Curitiba, Editora UFPR, 2017) e Paulo de Tarso SALLES, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: O discurso da Besta* (Edusp, no prelo).

Recebido em | *Received* 17/03/2016
Aceite em | *Accepted* 15/03/2017

³⁷ Paulo de Tarso SALLES, *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: O discurso da Besta* (São Paulo, EDUSP, no prelo).