

RECORRÊNCIA TEMÁTICA NA OBRA DE VILLA-LOBOS: EXEMPLOS DO CANCIONEIRO INFANTIL¹

Manoel Correia do Lago

Uma peculiaridade da obra de Villa-Lobos é a presença de um grupo relativamente compacto de temas musicais que apresentam um alto grau de recorrência – ao longo de obras e épocas distintas – e entre os quais se destacam dois grupos principais:

a) Temas indígenas, notadamente os cantos *Parecís*, registrados em 1912 por Roquette Pinto,² que passariam a ter, a partir dos anos 20, uma forte presença em sua obra. Como exemplos dessa recorrência:

• *Nozani-Ná*, utilizado nas seguintes obras: *Chants Typiques Bresiliens n. 2*, para canto e piano ou orquestra (1919),³ *Choros n. 3*, para coro a capela e/ou sexteto de

¹ O presente texto utiliza partes e expande alguns aspectos de um trabalho anterior não-publicado (*Em torno do material temático do Guia Prático: uma discussão das fontes e sua presença na obra de Villa-Lobos*) apresentado para a cadeira *Ensaio II* do Programa de Doutorado em Musicologia da Unirio em março de 2003. Beneficiou-se da ajuda e sugestões de diversas pessoas: os professores Mercedes Reis Pequeno, Aloysio de Alencar Pinto, Flávia Toni, Maria Augusta Machado da Silva, Salomea Gandelman, Cristina Pinto e especialmente Elizabeth Travassos.

² Uma parte dos fonogramas realizados por Roquette Pinto, durante sua expedição de 1912, foi transcrita e publicada no seu livro *Rondônia* (3. ed. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1935, p. 323-333). Os documentos utilizados de forma mais reiterada por Villa-Lobos foram os fonogramas 14597 (*Nozani-ná*), 14594-95 (*Ualalocê*) e *Teirú* (sem indicação de fonograma). Diferentemente de *Teirú*, *Nozani-ná* e *Ualalocê*, o tema *Ena-Moçoê-Maká* não está transcrito em *Rondônia*. Segundo Aloysio de Alencar Pinto, esse tema ou constaria de fonogramas não transcritos em *Rondonia*, ou teria sido transmitido oralmente por Roquette Pinto (que tinha formação musical e chegou a publicar composições) a Villa-Lobos. A descrição feita por Roquette Pinto das circunstâncias em que ouviu *Ena-Moçoê-Maká* (1935:127), diferentes daquelas em que realizou a gravação dos fonogramas (1935:128), parece reforçar a segunda hipótese. Tampouco podem deixar de ser mencionados, entre os temas indígenas com importância na obra de Villa-Lobos equivalente a dos cantos *Parecís*, os cantos tupinambás *Canindê-Iounde* e *He-Heura*, documentados no séc. XVI por Jean de Lery em seu clássico *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*, em relação aos quais Elza Cameu, em *Introdução ao Estudo da Música Indígena no Brasil* (Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977), demonstrou o grande número de variantes nas edições que se sucederam a partir de 1585. A versão utilizada por Villa-Lobos coincide com aquela reproduzida por Guilherme de Melo (*Música no Brasil*. Bahia: Tipografia São Joaquim, 1908).

³ A datação segue as indicações do catálogo de obras de Villa-Lobos (*Villa Lobos, sua obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989).

sopros (1925); *Introdução aos Choros*, para orquestra sinfônica (1929); *Rudepoema*⁴ para piano; *Regozijo de uma Raça* (1937), para voz, coro e percussão.

• *Ena-Moçoce-Maká*, utilizado em *Chants Typiques Bresiliens n. 1*, para canto e piano ou orquestra (1919); *Choros n. 7*, para septeto (1924); *Choros n. 10*, para orquestra e coro (1926); *Introdução aos Choros*, para orquestra sinfônica (1929); *Rudepoema*,⁵ peça isolada da *Coleção Escolar* (1934), para voz, coro e percussão.

b) Temas do Cancioneiro Infantil, cuja utilização já se observa nas coleções para piano da década de 1910 – *Petizada* (1912) e *Brinquedos de Roda* (1912) – e que culmina, nos anos 30, com a elaboração do *Guia Prático*.⁶

O presente texto tem como foco a re-utilização de temas do Cancioneiro Infantil na obra de Villa-Lobos, buscando:

1. Uma identificação da presença desses temas ao longo de sua obra, como subsídio a uma futura atualização do Catálogo de Obras⁷ (para a qual tal “mapeamento” pode constituir-se num fecundo ângulo de observação), e como contribuição a uma melhor compreensão do peso do Cancioneiro Infantil no universo folclórico refletido por Villa-Lobos em sua obra;

2. Fornecer alguns exemplos de utilização recorrente de um mesmo tema ao longo de obras e épocas diferentes. São examinados dois casos: o da utilização diferenciada de um mesmo tema ao longo de obras distintas – os exemplos são os temas *Fui no Itororó*, a *Roseira* e *Na Bahia Tem*; e o de novas composições que consistem em uma combinação de transcrições de obras preexistentes – os exemplos são o 5º *Quarteto de Cordas* (1931) e o balé sinfônico *Caixinha de Boas Festas* (1932).

⁴ Ver as considerações de Homero de Magalhães (*Obra pianística de Villa-Lobos*. Tese de Doutorado, UNESP, 1995, p. 182), em sua análise do *Rudepoema* e suas afinidades temáticas com *Nozani-ná*.

⁵ Segundo Homero de Magalhães (op. cit., p. 185-6), “no compasso 93, começamos a reencontrar a importância que tem dentro do *Rudepoema*, como aliás dentro de toda a obra de Villa-Lobos, a canção *Moçoce-Maká*, em sua expressão cromática, diatônica, aumentada, diminuída e outras (...)”.

⁶ O *Guia Prático - Volume I* constitui a única parte completa de um projeto mais amplo (porém inacabado) de seis volumes (Villa-Lobos, In: *Boletim Latino-Americano de Música*, ano VI, tomo VI, 1946, p. 582). Contém 137 peças, publicadas inicialmente em fascículos da *Coleção Escolar* (ed. Departamento de Cultura do Distrito Federal), entre 1934 e 1937, e posteriormente publicadas num volume único (ed. Vitale, 1941). Villa-Lobos realizaria diversas transcrições para um grande número dessas peças: para canto e piano ou orquestra (*Modinhas e Canções*, vol. II, 1943, orq. 1958/9), para orquestra sinfônica (*Saudades da Juventude*, 1940), para orquestra, solista e coro (alguns números da opereta *Magdalena*, 1948), e para banda (1936), reunidas em 1958 na coleção *Recreação e Jogos*, publicada pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Mais de dois terços do *Volume I* seriam duplicados em outras coleções: 54 peças no *Guia Prático - Álbuns para piano 1 a 10*, e 36 peças no *Solfejos - Volume I* (In: Lago, 2003, p. 21-25).

⁷ A catalogação da obra de Villa-Lobos tem sido objeto de um processo contínuo de atualização por parte do Museu Villa-Lobos: a primeira edição do catálogo (*Villa-Lobos, sua obra*, 1965) foi objeto de duas revisões (1972 e 1989).

TABELA I - Temas do Cancioneiro Infantil: sua presença na obra de Villa-Lobos

Temas	GP Vol I (1) (1932)	Br. Roda (2) (1912)	Petizada (3) (1912)	Prole B. I (4) (1918)	Prole II (5) (1921)	Ciranda (6) (1926)	Cdinhas (7) (1926)	Outros (8) (1923-29)
Senhora Viúva	nº. 117	nº. 1						
Fui no Itororó / Fic. Sozinha	nº. 54, 55	nº. 1			nº. 1	nº. 9	nº. 2, 5 ^o Q	
Anquinhas/ Dança. da Carranquinha	nº. 9, 47	nº. 2			nº. 2			
Terezinha de Jesus	nº. 123	nº. 3				nº. 1		Rude-poema
Uma, duas Angolinhas	nº. 124	nº. 4		nº. 5				
Garibaldi foi à Missa	nº. 58	nº. 5			nº. 5			
Ciranda, cirandinha	nº. 35	nº. 6, CB		nº. 7				
Na mão direita tem uma rosa	nº. 75, 110 e 111		nº. 1, CB					Quarteto de sopros
Vestidinho branco	nº. 131		nº. 4					
O cravo brigou com a rosa	nº. 45 e 46					nº. 3	nº. 1	
Cantiga de ninar	nº. 1, 2 e 25			nº. 1, 2 e 8				Poema da mãe e da criança
Vamos, Maninha, vamos	nº. 33 e 127			nº. 3			nº. 3	Cantiga de roda
Agulha (Olha aquela menina)	nº. 3					nº. 13	nº. 4	
Bela pastora	nº. 15						nº. 5, CB	
Cae cae balão / Vitú	nº. 19 e 133			nº. 4			nº. 6	
Passa - passa gavião	n. 89					nº. 6	nº. 7	
Vamos atrás da Serra Calunga	n.126					nº. 8	nº. 8, 5 ^o Q	
Carneirinho, carneirão	nº. 31				nº. 8		nº. 9, 5 ^o Q	
A canoa virou	nº. 23					nº. 14	nº. 10	
Nesta rua	nº. 82					nº. 11	nº. 11	
Que lindos olhos	nº. 107					nº. 15	nº. 12, 5 ^o Q	
Senhora Dona Sancha	nº. 116					nº. 3		
Condessa / Constante	n. 39 e 40					nº. 2		
Sapo Jururu						nº. 4		

Temas	G.P. Vol I (1) (1932)	Br. <i>Roda</i> (2) (1912)	Petizada (3) (1912)	Prole B. I (4) (1918)	Prole II (5) (1921)	Ciranda (6) (1926)	<i>Cdinhas</i> (7) (1926)	Outros (8) (1923-29)
Pobre cega	n.º 97					n.º 5		
Xô-xô passarinho	n.º 137					n.º 7		
Pintor de Canahy	n.º 94					n.º 12		
Olha o passarinho Dominé	n.º 85				n.º 7	n.º 10		
Co-co-co	n.º 37					n.º 16		
Vamo Maruca, vamo	n.º 128							Rude-poema/ Miudinho
Na Bahia tem / Fui passar na ponte	n.º 12 e 56							Na Bahia tem
Viva o Carnaval (Zé Pereira)	n.º 135			n.º 7				

OBS: Os temas do Cancioneiro Infantil estão identificados conforme seus títulos no *Guia Prático*. As abreviações correspondem a:

Coluna 1: *Guia Prático - Volume I*

Colunas 2 a 7: títulos das coleções *Brinquedo de Roda*, *Petizada*, *Prole do Bebê I e II*, *Cirandas*, *Cirandinhas*

Negritos: CB = *Caixinha de Boas Festas*; 5º Q = 5º *Quarteto de Cordas*

Como se pode notar na Tabela I, é particularmente extenso o número de obras em que são citados temas do Cancioneiro Infantil, mesmo no período de vinte anos que precede à elaboração do *Guia Prático*:

1. Coleções para piano: colunas 2 a 7
 - *Brinquedos de Roda* (1912, ed. Arthur Napoleão)
 - *Petizada* (1912, ed. Arthur Napoleão)
 - *Prole do Bebê I* (1918, ed. Arthur Napoleão)
 - *Prole do Bebê II* (1921, ed. Max Eschig)
 - *Cirandas* (1926, ed. Arthur Napoleão)
 - *Cirandinhas* (1926, ed. Arthur Napoleão)
2. Outras obras: coluna 8
 - 2.1. Piano:
 - *Rudepoema* (1926, ed. Max Eschig)

- *Miudinho*⁸ (1930, ed. Associated Music Publishers)

2.2. Obras de câmara:

- *Poema da Criança e da Mãe* (1923, ed. Max Eschig: Soprano, Clarineta, Violoncelo e Piano)

- *Quarteto para instrumentos de sopros* (1928, ed. Max Eschig: Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote)

2.3. Obras com coro:

- *Na Bahia Tem* (1926, ed. Max Eschig: a capella)

- *Cantiga de Roda* (1925, ed. Arthur Napoleão: coro e orquestra)

3. Transcrições: em negrito

- *5º Quarteto de Cordas* (1931, ed. Associated Music Publishers: transcrições para quarteto de cordas de peças das *Cirandinhas*)

- *Caixinha de Boas Festas* (1932, ed. Ricordi: transcrições para orquestra sinfônica de peças das coleções: *Petizada*, *Brinquedos de Roda*, *Cirandinhas*)

4. Não constam da Tabela I (por serem transcrições parciais ou integrais de *Guia-Prático*) aqueles episódios da opereta *Magdalena* (1948) que recorrem ao Cancioneiro Infantil; entretanto vão indicadas a seguir, pelo fato de seus títulos não coincidirem com os do *Guia Prático*:

- *Peteca (Uma, duas angolinhas*, GP n. 124);

- *My Bus and I*⁹ (*Pobre Pelegrino*, GP n. 99)

- *Civilized People (Ba-be-bi-bo-bu*, GP n. 11)

- *Food for thought (Vida Formosa*, GP n. 132)

- *Come to Colombia (A Gatinha Parda [1ª versão]*, GP n. 59)

- *Plan it by the Planets (Garibaldi foi a Missa*, GP n. 58)

- *Singing Tree (A Maré Enche*, GP n. 76)

- *Freedom (Na Corda da Viola*, GP n. 43)

EXEMPLOS

1. *Fui no Tororó*

⁸ Posteriormente (1941) incorporado a *Bachianas Brasileiras n.4* como o 4º movimento.

⁹ *My Bus and I* justapõe uma transcrição do *Guia Prático* com a 2ª parte da *Ciranda n.12*.

Seguindo-se a classificação proposta por Henriqueta Rosa Fernandez Braga (1970) para as rodas infantis,¹⁰ *Fui no Tororó* corresponde a uma “estrutura ABC”: é freqüente, no Cancioneiro Infantil brasileiro, sua apresentação seqüencial com os temas *Ficarás Sozinha* e *Tira o Seu Pezinho*.¹¹ Esses temas – associados a três, a dois¹² ou individualmente –, aparecem em diversas peças de Villa-Lobos, a partir de 1912.

a) *Tira o Seu Pezinho* aparece individualmente na parte central da 1ª peça (em ABA) da coleção *Brinquedos de Roda* (1912), em associação à cantiga de roda *Senhora Viúva*,¹³ apresentada dentro de uma realização tradicional.

b) Nos anos 20, *Fui no Tororó* (associado a *Ficarás Sozinha*, mas não a *Tira o Seu Pezinho*) aparece em três importantes coleções para piano:

– na *Prole do Bebe II* [1921], a 1ª peça (*Baratinha de Papel*) – em forma AB – apresenta o tema (i.e. a conjugação *Fui no Tororó* / *Ficarás Sozinha*) na seção B (compasso 58) dentro de uma clima harmônico bitonal, com a melodia diatônica na mão direita, acompanhada na mão esquerda por um ostinato rítmico (em 3+3+2) operando como um pedal, e no qual o senso de polaridade tonal¹⁴ é diluído pela combinação de dois tetracórdios (um diatônico, e o outro de caráter pentatônico)¹⁵

¹⁰ Henriqueta Rosa Fernandes Braga (Cancioneiro Folclórico Infantil brasileiro – In: *Cadernos de Folclore* n. 10 - MEC, Rio de Janeiro, 1970, p. 6-7) propõe, para as rodas infantis, a seguinte classificação “quanto à estrutura: a) tipo AAA (a mais comum), em que todas as quadras são cantadas com a mesma melodia (...); b) tipo AB - que reúne duas diferentes melodias (...); c) tipo ABC em que se sucedem três ou mais diferentes melodias (...)”. Em outro trabalho (Peculiaridades rítmicas e melódicas do Cancioneiro Infantil brasileiro, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1950), ela descreve a estrutura ABC como uma “junção de textos com a permanência das melodias que lhes são próprias, dando origem a verdadeiras suítes (...)” (Braga, op. cit., p. 18).

¹¹ Entre exemplos de apresentação seqüencial dos três temas: a) Gomes Junior & Batista Julião (*Ciranda Cirandinha*. S. Paulo: Ed. Melhoramentos, 1924, p. 38), com o título *Itararé*; b) Pedro Sinzig (*O Brasil Cantando*. Petrópolis: Vozes, 1938, p. 117-118), com o título *Fui no Tororó*, e a indicação de que foi “recolhido em Valença, Rio de Janeiro, por Luiz Heitor [Correa de Azevedo]”; c) e em Henriqueta Rosa Fernandes Braga (op. cit., p. 18), que a apresenta como uma “versão carioca”.

¹² Alexina Magalhães Pinto (“Icks”) (*Os Nossos Brinquedos*. Lisboa: Tipografia “A Editora”, 1907, p. 58-9) apresenta a seqüência *Ficarás Sozinha* / *Tira o seu Pezinho*, com o título *Ficarás*, sem precedê-la do tema *Fui no Tororó*. Villa-Lobos adotaria essa fórmula para a peça n.51 do *Guia Prático - Volume I*; Elsie Houston-Peret apresenta *Fui no Tororó* (*Chants Populaires du Brésil*, Paul Geutner-Paris, 1930, p. 41-2) sem seqüência dos outros dois temas.

¹³ A qual, numa outra harmonização, viria a constituir a peça n.117 do *Guia Prático-Vol.1*

¹⁴ Segundo Souza Lima (In: *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos* – MEC – Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1968, p. 44-5), “(...) nessa peça é empregada uma fórmula pianística criada pelo autor (...) trata-se de uma seqüência de sons que obedece determinada simetria entre as teclas brancas e pretas (...) que não obedece a uma configuração rigorosa dos intervalos (...) e existe somente na topografia (se assim se pode dizer) do teclado(...)”.

¹⁵ Ver análise de Homero de Magalhães (op. cit., p. 211-214).

superpostos a uma distância transposicional de trítono (ver Exemplo I c).

– nas *Cirandas* (1926), a 9ª peça (*Fui no Itororó*)¹⁶ – também numa forma AB (com o tema popular na 2ª parte) – o tema (i.e. a conjugação *Fui no Tororó / Ficarás Sozinha*) se apresenta a partir do compasso 63, é harmonizado cromaticamente com acordes de 7as e 9as. Seguindo a descrição de Homero de Magalhães (1995:318): “(...) parte final, o autor harmoniza o tema infantil apresentado em calmas mínimas no soprano, por meio de 10as ascendentes na mão esquerda e de um desenho de semicolcheias na mão direita (...) (ver Exemplo I d).

– nas *Cirandinhas* (1926), a 2ª peça (com outro título: *Adeus Bela Morena*) apresenta uma forma ABA em moldes muito semelhantes aos das coleções de 1912 (*Petizada e Brinquedos de Roda*), com o tema popular na parte central e harmonizado de forma tradicional. Esta peça seria posteriormente transcrita para quarteto de cordas, constituindo-se na 1ª seção do 1º Movimento do *Quarteto de Cordas n. 5* (1931).

No *Guia Prático*, a apresentação seqüencial dos três temas¹⁷ aparece em duas “versões”¹⁸ (ver Exemplo I a & I b), ambas realizadas nos moldes de uma harmonização convencional (em conformidade com os propósitos pedagógicos do *Guia Prático*):

– no n. 54 (*Fui no Itororó - 1ª versão*) do *Volume I* (ver Exemplo I a), no qual o tema é tratado de forma marcadamente pianística (daí sua inclusão posterior no *Guia Prático – Álbum para piano X*, n.4), ocorre uma inversão no seqüenciamento dos três temas: *Tira o Seu Pezinho* precede *Fui no Itororó* (seguido por *Ficarás Sozinha*), que só se inicia no compasso 10.

– no n. 55 (*Fui no Itororó - 2ª versão*) do *Volume I* (Exemplo I b), o tema é tratado de uma forma mais adaptada ao canto coral, e dentro do seqüenciamento habitual *Fui no Tororó / Ficarás Sozinha / Tira o Seu Pezinho*. Essa versão seria posteriormente transcrita para banda e incorporada à *Quadrilha brasileira* (com uma versão coral reproduzida na coleção *Canto Orfeônico II*).

¹⁶ Nos anos 30, Villa-Lobos adotaria (no *Guia Prático*) o título *Fui no Itororó* (em substituição a *Fui no Tororó*).

¹⁷ *Ficarás Sozinha*, seguida de *Tira o Seu Pezinho*, constitui uma peça à parte (n. 51), a uma voz, no *Guia Prático - Volume I* (com o sub-título entre parênteses *Fui no Itororó*, apesar do tema estar omitido).

¹⁸ Na estrutura do *Guia Prático*, a palavra “Versão” tem, para Villa-Lobos, a acepção de “realização” ou arranjo (que ele freqüentemente classifica como “ambientação”) diferente para um mesmo tema ou título (não se devendo, portanto, confundir “transcrições” como novas “versões”). Como exemplo de “versões” de um mesmo título no *Guia Prático – Volume I*: as duas primeiras peças (números 1 e 2) são realizações distintas (uma pianística, a outra para coro a duas vozes) do mesmo tema, *Acordei de Madrugada*.

I a: *Guia Prático - Volume I n. 54: Fui no Itororó - 1ª versão (1932)*

Musical score for 'Fui no Itororó - 1ª versão (1932)'. The score is in 4/4 time and D major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes G2, A2, B2, and C3.

I b: *Guia Prático - Volume I n. 55: Fui no Itororó - 2ª versão (1932):*

Musical score for 'Fui no Itororó - 2ª versão (1932)'. The score is in 2/4 time and D major. It consists of two systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef is more complex, featuring eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

I c: *Prole do Bebê II, n. 1: Baratinha de Papel (1921):*

Musical score for 'Baratinha de Papel (1921)'. The score is in 2/4 time and D major. It consists of two systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef is simple, with quarter notes and rests. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. There are 'V' markings above the bass clef staff, likely indicating vibrato or a specific performance technique.

I d: *Cirandas, n. 9: Fui no Tororó* (1926):

2. *A Roseira*:

O tema da *Roseira* também faz parte das antigas coletâneas do Cancioneiro Infantil¹⁹ (o que reflete sua difusão no início do séc. XX), apresentando-se sob diversos títulos tais como *Roseira*, *Bela Roseira*, *Na Mão Direita*. Villa-Lobos utilizou-o diversas vezes no período situado entre as primeiras coleções para piano da década de 1910 e a elaboração do *Guia Prático* nos anos 30:

a) na coleção *Petizada* (1912), a 1ª peça (com o título *A Mão Direita tem uma Roseira*) apresenta-se numa estrutura ABA, com o tema da *Roseira* exposto no baixo da seção A (Exemplo II a)²⁰ e notado em ritmo binário:²¹ a irregularidade rítmica – que Villa-Lobos resolveria à época do *Guia Prático* com a notação em 5/4 – traduz-se por um deslocamento da acentuação em tempos diferentes dos compassos binários, e pela introdução de um compasso em 1/4. Em 1932, essa peça seria transcrita para orquestra sinfônica, constituindo a 6ª cena (*O Rei e a Rainha*) do ballet *Caixinha de Boas-Festas*, (ver Tabela II) mantendo a solução rítmica adotada em *Petizada*.

No *Guia Prático*, trata-se talvez do tema que apresenta maior número de versões/

¹⁹ Em: a) Gomes Junior & Batista Julião, op. cit., p. 37, com o título “Bela Roseira”; b) Alexina Magalhães Pinto, op. cit., p. 37, com o título “A Roseira”.

²⁰ Homero de Magalhães, op. cit., p. 37 refere-se ao início da peça da seguinte forma: “uma marcha rancho em re Maior imita um cavaquinho a melodia infantil impossível de se definir com exatidão quanto ao sentido métrico.”

²¹ Em Gomes Junior & Batista Julião e Alexina Magalhães Pinto, o tema é notado em ternário.

variantes (inclusive quanto ao título):²²

– o n. 75 do *Volume I* (com o título *Na Mão Direita*) consiste de uma realização coral simples a duas vozes (Exemplo II b), em ritmo binário, do que Villa-Lobos indica ser uma variante da Paraíba, colhida pelo SEMA. Foi posteriormente incluída na coleção didática *Solfejos I* (como n.34).

– os ns. 110 e 111 do *Volume I* (com os títulos *A Roseira - 1ª e 2ª versões*) se apresentam ambos no ritmo quinário (Exemplo II c & II f): o primeiro numa realização de caráter coral a três vozes, e o segundo numa realização pianística (posteriormente incluída no *Álbum p. piano I*, n. 3).

– uma versão suplementar, a redução para piano da versão para quinteto de sopros (com o título *A Roseira - 1ª versão*), foi publicada em 1935 (Suplemento Musical do Boletim Latino-Americano de Música, Vol I, p. 28 – Montevideu) como “peça n. 12 do Guia Prático”, porém nunca incorporada²³ ao *Volume I* (ver: Exemplo II d).²⁴

As versões n. 111 do *Volume I* e a versão para quinteto de sopros do BLAM fornecem um exemplo particularmente interessante de utilização recorrente de um mesmo tema em composições distintas de Villa-Lobos: o tema do baixo, utilizado nessas duas versões em contraponto ao da *Roseira*, já havia sido utilizado numa obra dos anos 20: o *Quarteto de Sopros* (1928) na primeira parte do seu 3º movimento (ver Exemplo II e), no qual é tratado no espírito de uma *passacaglia*.

II a: *Petizada*, n.1: *Na mão direita tem uma roseira* (1912)

II b: *Guia Prático - Volume I n. 75: Na mão direita* (1932)

II c: *Guia Prático - Volume I n. 110: A Roseira - 1ª versão* (1932)

²² São: *Na mão direita* (n. 75) e *A Roseira* (ns 110 e 111) + *A Roseira* (para quinteto de sopros).

²³ É interessante notar que, apesar disso, essa versão está “implícita” no *Volume I*: a) o n. 111 contém a indicação “para quinteto de sopros”, a qual é incompatível com o fato de ser a duas vozes; b) pelo fato de a redução para piano da versão a 5 vozes publicada no BLAM corresponder à superposição dos números 110 e 111 do *Volume I*.

²⁴ O *Catálogo de Obras* faz menção à versão para quinteto de sopros, identificando-a, entretanto, com o n. 111 do *Volume I* (o qual é a duas vozes) ao invés da versão publicada em 1935 no BLAM.

II d: *A Roseira*: versão para quinteto sopros (BLAM,1935)

Musical score for "A Roseira" (version for quintet of woodwinds) by Manoel Correia do Lago (BLAM, 1935). The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of two systems of staves. The first system shows the woodwind parts with various articulations and dynamics. The second system continues the piece with similar notation.

II e: *Quarteto de Sopros, 3º movimento* (1928)

Musical score for "Quarteto de Sopros, 3º movimento" (1928) by Manoel Correia do Lago. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of two systems of staves. The first system shows the woodwind parts with various articulations and dynamics. The second system continues the piece with similar notation.

II f: *Guia Prático - Volume I n. 111: A Roseira - 2ª versão (1932)*

3. *Na Bahia Tem*:

O tema *Na Bahia Tem* é igualmente freqüente em coletâneas do Cancioneiro Infantil.²⁵

A primeira utilização do tema por Villa-Lobos se dá numa obra coral homônima (1926), para coro masculino a *capella*, que figura entre as suas primeiras obras publicadas em Paris nos anos 20 (ver: Exemplo III c).²⁶

²⁵ In: a) Gomes Junior & Batista Julião, op. cit., p. 10 e 19), duas variantes com os títulos: *Na Bahia Tem* e *Fui Passar na Ponte*; b) Alexina Magalhães Pinto (*Cantigas das Crianças e do Povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1911, p. 14-5 e 109-112), duas variantes com os títulos *Na Bahia* e *Na Bahia Tem*. Num programa de concertos de Villa-Lobos em Paris (Maison Gaveau: *Deux Festivals consacrés aux oeuvres de Villa-Lobos* - Imp. Legarde, Paris - 1927), fica indicado que Villa-Lobos também recolheu uma variante na Bahia (no programa, ele descreve a peça para coro masculino *Na Bahia Tem* como “escrita sobre temas e pregões seculares do estado da Bahia, recolhidos por Villa-Lobos em 1910”).

²⁶ Essa obra, dedicada ao regente italiano Pier Paolo Coppola, (substituindo uma dedicação anterior a Geraldo Rocha), teve sua 1ª audição no 2º concerto do Festival Villa-Lobos, realizado em Paris em 5/XII/1927, e faz parte do conjunto de primeiras obras de Villa-Lobos editadas pela Max Eschig nos anos 20 (ver: programa de concerto - Maison Gaveau). Entretanto, no *Catálogo*, ela não está identificada individualmente, sendo confundida com a peça homônima (n.12) do *Guia Prático - Volume I*.

No *Guia Prático - Volume I*, ele é apresentado em duas versões:

– no n. 12, o tema é exposto numa versão para voz e piano, a qual é precedida de uma introdução instrumental, que é a própria coda do arranjo apresentado por Alexina Magalhães Pinto (1911: 111).²⁷ Essa versão seria posteriormente transcrita para banda (1936) [ver: Exemplo III a].

– no n. 56, com o título *Fui passar na ponte (Na Bahia Tem - 2ª versão)* é uma versão coral simples, a duas vozes, que seria re-utilizada na coleção didática *Solfejos I* (como n. 16) [ver: Exemplo III b].

III a: *Guia Prático - Volume I n.12: Na Bahia Tem (1932)*

²⁷ Na peça n.12 do *Volume I*, Villa-Lobos inverte a posição da coda (que contém a indicação “Dansam Polka”) da harmonização canto/ piano apresentada por Alexina Magalhães Pinto, op. cit., p. 111), utilizando-a como introdução.

III b: *Guia Prático - Volume I n.56: Na Bahia Tem - 2ª versão / Fui passar na ponte* (1932)III c: *Na Bahia Tem, para coro a capella* (1926)

4. Dois exemplos de “colagens de transcrições”: *Quarteto de Cordas n. 5* e *Caixinha de Boas Festas*:

Essas duas obras datam ambas do início dos anos 30: além da proximidade cronológica, têm em comum o fato de utilizarem extensamente o Cancioneiro Infantil, recorrendo à transcrição e justaposição de peças de coleções para piano compostas nos anos 10 e 20.

Enquanto *Caixinha de Boas Festas* consiste predominantemente de transcrições da série *Petizada* (4 entre as 6 peças da coleção), o 5º *Quarteto de Cordas* é basicamente composto de transcrições e/ou recomposições (pela expansão motívica, e pela adição de novas linhas polifônicas) das *Cirandinhas* (5 entre as 11 peças).

Outro ponto em comum, que realça o caráter de “colagem de transcrições” das duas obras, é o fato de que ambas apresentam um plano tonal absolutamente “passivo”: seus episódios permanecem nas tonalidades originais das peças transcritas (tomadas como um “dado”, no processo composicional), enquanto as introduções e interlúdios (particularmente na *Caixinha de Boas Festas*) desempenham uma função essencialmente conectiva, permitindo a articulação entre as diversas tonalidades originais das peças transcritas, e de enquadramento.

Enquanto *Caixinha de Boas Festas* consiste na transcrição para orquestra de um conjunto de peças para piano de coleções datadas de 1912 (*Petizada* e *Brinquedos de Roda*), 1919 (*Carnaval das Crianças*)²⁸ e 1926 (*Cirandinhas*), encadeadas como uma seqüência de episódios, o *Quarteto de Cordas n.5* se baseia exclusivamente nas *Cirandinhas* nos seus 1º, 2º e 4º Movimentos (ver Tabela II). As transcrições das *Cirandinhas* não são necessariamente literais: enquanto o 1º Movimento realmente consiste na justaposição das *Cirandinhas* ns. 2, 12 e 8,²⁹ no 2º Movimento apenas a seção A da *Cirandinha n.6* é utilizada e desenvolvida.³⁰ O 4º Movimento consiste essencialmente na transcrição das seções A e B da *Cirandinha n. 9*, com uma forte expansão e ampliação motívica da sua seção A (em combinação com o motivo inicial da *Cirandinha n. 11*).

²⁸ Diferentemente das outras coleções para piano utilizadas em *Caixinha de Boas Festas*, o *Carnaval das Crianças* não faz citações diretas de temas do Cancioneiro Popular.

²⁹ Com a adição de novas linhas melódicas, e – para conferir unidade tonal a um movimento formado por 3 *Cirandinhas* em tonalidades distintas – com a substituição da seção A da 3ª peça pela seção A (com alterações na textura e realização polifônica) da 1ª.

³⁰ Sem transcrição, portanto, de *Cae Cae Balão*, que está citado na seção B da *Cirandinha n. 6*.

TABELA II – Transcrições 1931-32

CENAS do BALLET	COLEÇÕES ORIGINAIS	TÍTULOS
	A) CAIXINHA DE BOAS FESTAS	
Introdução	(nova composição)	
“Nini”	<i>Petizada n. 2</i>	“Assim Ninava Mamãe”
“O Marinheiro”	<i>Brinquedo de Roda n. 6</i>	“Vamos todos Cirandar...”
“Pierrette”	<i>Carnaval das Crianças n. 3</i>	“Pierrette”
“Guizos”	<i>Carnaval das Crianças n. 4</i>	“Guizos do Dominozinho”
“O Caipirinha”	<i>Petizada n. 6</i>	“Historia da Caipirinha”
“O Rei e a Rainha”	<i>Petizada n. 1</i>	“A mão direita tem uma roseira”
“O Escoteiro”	<i>Cirandinhas n. 5</i>	“Senhora Pastora”
“Sacy-Pererê”	<i>Petizada n. 5</i>	“Sacy”
“Cordão”	<i>Brinquedo de Roda n. 6</i>	“Vamos todos Cirandar...”
	B) QUARTETO DE CORDAS N. 5	
1º Movimento	<i>Cirandinha n. 2</i>	“Adeus Bela Morena” [seções: A B A]
	<i>Cirandinha n. 12</i>	“Lindos Olhos” [seções A B A]
	<i>Cirandinha n. 8</i>	“Vamos atrás da Serra Calunga” [seções A B]
2º Movimento	<i>Cirandinha n. 6</i>	“Cae Cae Balão” - seção A
3º Movimento	Música original	
4º Movimento	<i>Cirandinha n. 9</i>	“Carneirinho/Carneirão”
	<i>(Cirandinha n. 11)</i>	(“Nesta Rua” - Introdução)

CONCLUSÃO

Os exemplos acima ilustram, portanto, uma peculiaridade na obra de Villa-Lobos: a re-utilização de um mesmo tema ou conjunto de temas ao longo de composições e épocas diferentes.

A identificação desse “corpus” de temas recorrentes:

a) Contribui para um melhor entendimento dos processos composicionais do autor na utilização de temas populares: um exemplo eloqüente é a diferença de tratamento dos temas *Fui no Itororó / Ficarás Sozinha* na *Prole do Bebê II, n. 1* e na *Ciranda n. 9*.

b) Fornece uma ferramenta adicional de rastreamento de obras em futuras revisões do Catálogo do compositor, no sentido da eliminação de duplicações (particularmente no *Guia Prático - Álbuns para piano*); da vinculação de transcrições às peças que as originaram (e.g. *Saudade da Juventude* para orquestra, e as peças para banda, que figuram como obras individuais no Catálogo); da dissociação de obras distintas porém confundidas no Catálogo por causa de títulos semelhantes (como: *Na Bahia Tem* para coro masculino a *capella*, e a versão da *Roseira* para quinteto de sopros publicada no BLAM porém não incluída no Volume I).

c) Constitui um fio-condutor ao longo da obra do compositor, que ajuda a estabelecer pontos de inter-relação entre composições diferentes e de diversas épocas (e.g. a coleção para piano *Petizada* com o *ballet* sinfônico *Caixinha de Boas Festas*; as *Cirandinhas* com o *5º Quarteto de Cordas*; a realização da *Roseira*, no *Guia Prático* com o *3º Movimento do Quarteto de Sopros*), e uma melhor percepção de um dos principais eixos – o do Cancioneiro Infantil –, que confere à obra villa-lobiana sua forte unidade.