

O ELEMENTO INDÍGENA NA OBRA DE HEITOR VILLA-LOBOS: UMA PESQUISA EM FINALIZAÇÃO

Gabriel Ferrão Moreira

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
PPGMUS

Musicologia-Etnomusicologia
SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo

Neste artigo discuto os resultados preliminares da minha pesquisa de mestrado intitulada “O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: Observações analíticas e considerações” que será defendida em fevereiro de 2011. Partindo da hipótese da existência de um vocabulário composicional coerente e auto-referente de Villa-Lobos na representação do universo indígena brasileiro, analiso os *Três Poemas Indígenas* de 1926 obtendo com essa abordagem recursos analíticos e parâmetros para prosseguir na análise de trechos de obras de temática indígena em Villa-Lobos. O objetivo do trabalho é elaborar um léxico dos recursos composicionais de Villa-Lobos na representação do indígena e discutir a dimensão musical, histórica e poética da representação do indígena em sua música. Os resultados encontrados apontam como recursos composicionais de Villa-Lobos na representação do universo indígena os acordes de quartas sobrepostas em movimentação paralela, melodias em graus conjuntos — inclusive cromatismos — com saltos de terça e de pouco alcance melódico, paralelismos melódicos em geral, ostinatos curtos, texturas variadas e eventuais citações de melodias indígenas bem como outros índices relevantes. Na dissertação também discuto a construção simbólica do indígena na França desde os tempos da pirataria francesa na costa brasileira até a admiração causada pelo exótico nas Exposições Universais de Paris do final do século XIX e o entusiasmo da intelligentsia francesa com o indígena nas primeiras décadas do século XX. No Brasil, demonstro como a abordagem da música indígena feita por Villa-Lobos foi especial, por diversos fatores, como o acesso a etnografias de Roquete-Pinto e o desenvolvimento particular da carreira do compositor durante sua vida.

Palavras-chave: musicologia; análise musical; Heitor Villa-Lobos; indígena.

Neste artigo pretendo apresentar os resultados preliminares da minha pesquisa sobre a representação do indígena na música de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A proposta da pesquisa era coletar estruturas musicais que pudessem ser encontradas em diversas composições de temática indígena de Villa-Lobos, com o objetivo de se conhecer melhor seus recursos composicionais na representação do indígena e seu universo. O objetivo final da pesquisa era propor um léxico das estruturas musicais que representam a



intenção indígena na música de Villa-Lobos, indicando os procedimentos usuais do compositor na inserção da temática indígena em suas obras através da coleta desses procedimentos na análise.

Metodologia e Histórico de Pesquisa

Inicialmente — no segundo semestre de 2009 — me dediquei à coleta de partituras e gravações de músicas de caráter indígena na obra de Villa-Lobos, para ter o material para análise e comparação. Em viagem de pesquisa ao Rio de Janeiro visitei o Museu Villa-Lobos e a Escola de Música Villa-Lobos coletando a maior parte das partituras dessa pesquisa. Em viagem a São Paulo coletei partituras na biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP). As partituras coletadas para o trabalho foram as seguintes: Da suíte *Floresta Amazônica* (1958 – canto e piano), *Veleiro - Indian Song*, *Canção do amor* e *Melodia Sentimental*; *Danças Características Africanas: Danças características de índios Mestiços do Brasil* (1914 – piano) Op. 47, *Farrapos*, *Kankukus e Kankikis*, *Saudades das Sélvas brasileiras, nº 1 e 2* (1927 – piano); *Lenda do Caboclo* (1920 – piano); *Prole do Bebê nº1 Caboclinha (A boneca de Barro)/ Petite Indigène du Brésil - La poupée en argile* (1918 – piano); *Canções Típicas Brasileiras: Nozani-ná e Ualalôcê* (1919-1935 – piano e voz); *Ciclo Brasileiro* (1936 - piano) *Dansa do Índio Branco*; *Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu I - O Iurupari e o Menino* (1952 – vocal); *Amazonas* (1917 - versão para piano e versão para a orquestra); *Choros nº10* (1926 - para orquestra e coro misto); *Três Poemas Indígenas* (1926 - versão para piano e voz) e canções de temática indígena no *Canto Orfeônico*.

O critério utilizado para a escolha das partituras coletadas foi a referência à temática indígena encontrada nos títulos das peças. Esse conjunto de peças abrange praticamente toda a vida do compositor — *Danças Características Africanas* de 1914 até *Duas Lendas Ameríndias* de 1952 e *Floresta Amazônica* de 1958 — e diversas formações instrumentais. O benefício de se ter essa coleção para análise é que os procedimentos composicionais de representação do indígena podem ser verificados numa variedade qualitativa bastante considerável, em obras de épocas diferentes e propostas instrumentais diversas, proporcionando, ao fim da análise, uma visão compreensiva dessa linguagem *indígena* de Villa-Lobos.

Para um exercício de análise mais completo, onde poderia ver uma das maneiras que Villa-Lobos trabalhava seus elementos indígenas na estrutura de uma composição completa, escolhi uma obra que considerei importante — apesar de bastante desconhecida e nunca analisada propriamente — Os *Três Poemas Indígenas* de 1926, em sua versão para voz e piano. A análise dessa obra completa demonstra uma variedade de procedimentos internos de composição e da própria relação de Villa-



Lobos com o tema indígena (voltarei a falar sobre isso mais tarde). Como não havia gravações dos *Três Poemas Indígenas* disponíveis encomendei o estudo e execução das três peças para gravação.

A primeira parcela das análises foi feita pela audição e leitura das obras em gravações e partituras, na procura de procedimentos comuns às músicas e identificação desses elementos na escrita do compositor. Algumas hipóteses foram elaboradas a partir dessa imersão musical e conduziram a pesquisa à elaboração de alguns constructos metodológicos e a opções teóricas. A segunda parcela consistiu na análise incisiva de uma única obra — a única obra completa analisada — Os *Três Poemas Indígenas*. As análises musicais dialogam com as inferências históricas e musicológicas a respeito da leitura do índio pelas lentes da música ocidental, especialmente brasileira e Francesa.

Por fim, seria importante falar a respeito da minha participação no Simpósio Internacional Villa-Lobos, em 2009. Nesse evento pude fazer uma revisão do estado da arte da pesquisa em Villa-Lobos, conhecendo novos meios de análise e abordagens da produção villalobiana (JARDIM, 2009; LEE, 2005; LOPES, 2009; NASCIMENTO, 2005; SALLES, 2009; TACUCHIAN, 2009). Prossigo relatando os resultados preliminares das análises e discussão sobre os dados obtidos. Dividi essa segunda parte em outras duas, a) A análise dos *Três Poemas Indígenas*, b) O elemento indígena na obra de Villa-Lobos (resultados preliminares).

A Análise dos *Três Poemas Indígenas*

Os *Três Poemas Indígenas* foram compostos em 1926, originalmente para orquestra e arranjos vocais. O primeiro poema *Canide Ioune – Sabbath* foi escrito para canto e orquestra; o segundo, *Teirú*, foi escrito para coro e orquestra, e o último poema, *Iára*, foi escrito para canto, coro misto e orquestra (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009). A versão analisada foi a re-escrita para canto e piano pelo próprio compositor.

A importância da análise dessa obra nessa procura pela representação indígena na música de Heitor Villa-Lobos, reside em uma particularidade interessante da composição. As melodias das duas primeiras canções foram apropriações de cantos indígenas coletados por pesquisadores em diferentes momentos da história brasileira. *Canide Ioune – Sabbath* possui a melodia de dois cantos indígenas tupinambá (*Canide Ioune* e *Sabbath*) coletados em 1553 pelo viajante francês Jean de Lery, que acompanhou a tentativa de colonização francesa da Baía de Guanabara no século XVI. *Teirú* possui como tema uma melodia de mesmo nome, coletada pelo etnólogo e sertanista Edgard Roquete-Pinto, que acompanhou a missão do Marechal Cândido Rondon em 1912 e gravou fonogramas de canções dos Índios Pareci, fornecendo posteriormente transcrições — feitas por



Astolfo Tavares, do Museu Nacional (LAGO, 2005) em seu livro *Rondônia* (ROQUETE-PINTO, 1938). Esse aspecto — o do uso de melodias indígenas e a citação das fontes nas obras — é tão importante nessas obras que os *Três Poemas* foram dedicados a Roquete-Pinto.

Essa obra é especial para a análise porque fornece, na sua própria estrutura, um recorte no qual se pode observar os artifícios composicionais de Villa-Lobos frente o uso de melodias que não são originariamente do compositor. É relativamente simples observar nessa composição a ‘mão compositora’ de Villa-Lobos, uma vez que toda a composição instrumental e os arranjos das melodias indígenas com as quais Villa-Lobos travou contato (LAGO, 2005; PEPPERCORN, 2000) demonstram a criação do *gênero indígena* da sua música. Ou seja, observando as melodias originais contra o uso dessas mesmas melodias por Villa-Lobos, pode-se perceber onde a inventividade do compositor se manifestou e a fim de quê — se na grande forma, nos motivos, nos timbres, etc. Por outro lado observando as “ambientações” harmônicas e texturais que encobrem o tema original, percebe-se os outros ícones dessa linguagem indígena de Villa-Lobos, que superam o simples uso de melodias originais. Encontra-se, então, o quê Villa-Lobos significa como *indígena*. Tive acesso aos originais escritos das três canções citadas (CASTAGNA, 1991; ROQUETE-PINTO, 1938) e parte dessas análises foi construída nesse estudo comparativo. Apresentarei aqui um resumo dos resultados das análises dos *Três Poemas*, e depois alguns dos elementos musicais da representação do *indígena* em Villa-Lobos.

A utilização de melodias indígenas e seus desdobramentos na construção formal da obra

A primeira questão a ser levantada é a origem das duas melodias utilizadas nessa composição e como Villa-Lobos as trabalha em sua construção musical. Como dito anteriormente, as melodias tupinambás foram coletadas por Jean de Léry (LÉRY, 1585; CASTAGNA, 1991) em 1553, em sua estadia na França Antártica na Baía de Guanabara. Segundo Manoel Lago (LAGO, 2005) Villa-Lobos havia conhecido as melodias através do livro *A Música no Brasil*, de Guilherme de Melo (MELO, 1947) onde Canide Ioune e Heura-He (canção elegiaca, chamada *sabath* no livro) estavam transcritas. Já a melodia de Teirú foi coletada por Roquete-Pinto entre os Parecis do Norte do Mato-Grosso em 1912. A única canção que não utiliza melodias originalmente indígenas é *Iára*, que utiliza como texto um poema de Mário de Andrade (SOUZA, 2006).

No primeiro poema, *Canide Ioune – Sabath*, Villa-Lobos utiliza as duas canções coletadas por Léry como seções contrastantes da forma e assim ele ‘respeita’ as citações originais e insere dinâmica e contraste em sua composição (figuras 1 e 2). Esse traço na composição revela a intenção de Villa-Lobos em dialogar com o universo indígena — o universo da autenticidade — mas não

incorrer no exotismo completo aos padrões de forma composicional ocidentais como o equilíbrio entre a unidade e contraste dos temas que geram a grande forma dessa composição. De fato, o compositor utilizou as características diferenciais dos próprios cantos — diferentes entre si — para inserir o contraste na composição e reforçá-lo através do acompanhamento do piano (compasso 22).



Figura 1. Melodia de Canide Ioune (LÉRY, 1585) no primeiro poema *Canide Ioune* – *Sabath*, como seção A (c.1-8).

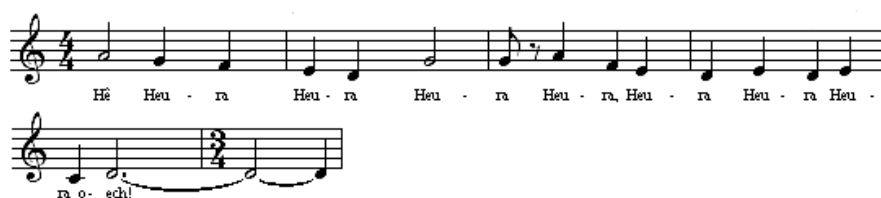


Figura 2. Melodia de Heura-He (MELO, 1947) em *Canide Ioune* – *Sabath* como seção B (c.22-27).

Ainda reforçando a idéia da adaptação do uso das melodias indígenas às demandas melódicas de variação/unidade, se percebe, no compasso 13 — na repetição do tema Canide Ioune — a o acompanhamento para piano deslocado para uma oitava acima, juntamente com a modificação da dinâmica, de *mf* (c.1) para *pp*. Mais uma vez Villa-Lobos insere a novidade sem alterar a identidade da melodia indígena da canção.

No segundo poema, *Teirú*, ainda se percebe essa intenção de conservação das estruturas internas da melodia. Para inserir contraste dentro dessa composição e diminuir o traço *monótono* característico da melodia indígena, Villa-Lobos repete alguns versos da canção e coloca estruturas rítmicas e texturais para equilibrar o binômio variação/unidade, ou ainda repetindo versos da canção, altera apenas a oitava da melodia (fig.3, em *Tahãre kalôrê maucê*). Em ambos os procedimentos para construção da variação o compositor mantém o motivo melódico, não ameaçando a identidade da canção indígena.

Em *Iára*, percebemos que Villa-Lobos também preza pela identidade da sua melodia, mesmo ela não sendo originariamente indígena. Ele a compõe como um recitativo, uma contação de

história fluente que utiliza muitos saltos de terça menor, dentro de um pequeno alcance melódico que poucas vezes ultrapassa uma quinta justa, assim como as melodias indígenas dos outros poemas. Parece que essa repetição de versos poéticos para inserção de contrastes e variação perpassa todos os três poemas. Em *Iara* Villa-Lobos insere e interjeição *ah-á!*, que não consta no poema original, inserindo contraste e episódios de textura rica e de primazia instrumental (fig.4).

Figura 3. Repetição de verso e mudança de oitava na melodia temática de *Teirú* (c.17-21).

Figura 4. A repetição da interjeição A-há! e a inserção da textura *ostinato* e ataque de blocos de harmonia quartal em *Iara* (c.13-16).

Vamos prosseguir — pelo tempo e espaço disponível nesse artigo — para outras considerações musicais sobre o indígena de Villa-Lobos. Apresento agora outros recursos

composicionais utilizados frequentemente por Villa-Lobos na sua representação do *universo indígena* que discuto com mais cuidado em minha dissertação.

Ostinatos, Harmonia Quartal, Divisão Rítmica, Paralelismo, Melodias em graus conjuntos, Cromatismos, e citações literais: alguns índices do *Indígena* na música de Heitor Villa-Lobos

Nessa última parte do artigo demonstrarei a recorrência de algumas estruturas musicais recorrentes na representação do indígena em Villa-Lobos. Farei de forma sucinta uma demonstração preliminar do léxico que pretendo formar ao fim da minha pesquisa.

1) Ostinatos: O aparecimento dos *ostinatos* nas canções de temática indígena em Villa-Lobos é extremamente recorrente. Talvez como uma tópica que remete ao caráter cíclico da própria idealização da existência tribal (LEVI-STRAUSS, 1978) ou como uma referência ao caráter repetitivo da própria música indígena — quando essa é lida por um não-índio. Das músicas coletadas, encontramos ostinatos em *Canide Ioune, Teirú, Iára, Farrapos, Kankikis, Kankukus, Ualalôcê, Lenda do Caboclo, Nozani-ná, Dansa do Índio Branco, Caboclinha, Floresta do Amazonas – Veleiro (Indian Song), O canto do Pagé, , Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu – parte 1, Amazonas.*

2) Harmonia Quartal: Em praticamente todas as peças analisadas se pôde encontrar estruturas quartais — e suas inversões, quintas —, sendo elas horizontais ou verticais. Esse recurso composicional parece ser um elo entre o *exótico* e o moderno. Essa tópica congrega a música antiga da Idade Média e a música oriental (e suas escalas pentatônicas) — ambas signos do *remoto* — às estruturas modernas na procura do desvio da tonalidade tradicional figuradas no acorde de Tristão de Wagner, no Arquétipo de Webern e nas suas releituras por Stravinsky (SALLES, 2009). O próprio Schoenberg (SCHOENBERG, 2001) considerava *charlatões* aqueles compositores que contrariando a evolução *natural* da música ocidental — ao retornarem às quartas paralelas — procuram simular um desenvolvimento original da música no século XX; Adorno tinha opinião semelhante (WAIZBORT, 1990). De certa forma, *remoto, natural* (WISNIK, 1989), *moderno, exótico* parecem convergir nessa tópica, o que justifica inclusive seu uso por Villa-Lobos na representação do ameríndio brasileiro, que tão pouco faz ou fez polifonia em quartas e quintas paralelas (segundo as pesquisas etnomusicológicas atuais). Foram encontradas essas estruturas nestas composições analisadas: *Canide – Ioune, Teirú, Iára, Ualalôcê, Nozani-ná, Lenda do Caboclo, Kankikis, Caboclinha, Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu – parte 1, Floresta do Amazonas – Veleiro (Indian Song), Saudades das Sélvias Brasileiras - I, e o Bailado Amazonas.*

3) *Divisão Rítmica*: O uso de divisões rítmicas baseadas em notas de tempo forte e compassado e suas subdivisões também é bastante presente. Essa estrutura é comum nos próprios cantos indígenas utilizados por Villa-Lobos, como Nozani-ná. Outra hipótese é a própria semelhança sonora dessa tópica com a condução rítmica dos chocalhos dos índios, algumas vezes com guizos presos aos pés que conduzem seus cantos rituais. Estruturas musicais dessa espécie são adequadas para o canto grupal, como se percebe em gêneros como a marcha, marcha-rancho e nos sambas-enredo — e mesmo em corais protestantes. Um paralelo esclarecedor é entender essas estruturas rítmicas construídas por notas e suas subdivisões binárias sendo tão representativas do primitivismo indígena como as síncopas são representativas de gêneros musicais descendentes do lundu, como o maxixe e o choro. Essa estrutura foi encontrada nas seguintes composições: *Canide Ioune – Sabbath, Teirú, Iára, Canto do Pagé, Nozani-ná, Ualalôcê, Amazonas, Cantos de Çairé, nº3 do Canto Orfeônico*.

4) *Paralelismo*: Essa tópica surge como outro índice de primitivismo. Vista como o oposto dos procedimentos contrapontísticos de maior sofisticação — como o intercalar de movimentos oblíquos e contrários na condução de vozes —, o uso freqüente do paralelismo melódico é uma opção de harmonização que remete mais uma vez ao exótico, remoto e *simples* como oposto de *complexo*. Observamos paralelismos melódicos em: *Dança do Índio Branco, Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu – Parte 1, Canto do Pagé, Ualalôcê, Farrapos, Kankikis, Kankukus, Canto Orfeônico – Cantos de Çairé, Caboclinha*.

5) *Melodias em graus conjuntos*: Como uma característica das próprias melodias indígenas que Villa-Lobos utilizou (como Nozani-ná, Ualalôcê, Teirú) as melodias de intenção indígena criadas por ele são construídas com graus conjuntos e com saltos pequenos, geralmente de terça. Aqui, se manifesta outra relação entre o exótico e o moderno. Juntamente com a repetição freqüente de notas e motivos as melodias aqui se assemelham algumas vezes ao canto gregoriano, pelo qual Villa-Lobos afirmou sentir-se influenciado (GUÉRIOS, 2009). Parece haver aqui uma ligação entre a idéia de *remoto* e de religiosidade, construída na relação da idéia de ritual indígena e de religiosidade cristã ocidental — via sonoridade — embora isso esteja sendo verificado ainda na pesquisa em andamento. Observamos as melodias em graus conjuntos nas seguintes músicas: *Canide Ioune – Sabbath, Teirú, Iára, Dança do Índio Branco, Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu – parte 1, Caboclinha, Ualalôcê, Kankikis, Farrapos, Nozani-ná, e Amazonas*.

6) *Cromatismos*: Os *Três Poemas Indígenas* apresentam motivos cromáticos descendentes na estrutura de acompanhamento no piano. Outras peças apresentam melodias essencialmente cromáticas, como nas *Danças Características Africanas*. Ainda que no momento não tenha

conseguido compreender a dimensão simbólica dessa estrutura simples, estou convencido da importância dela para a compreensão da composição de Villa-Lobos de cunho indígena.

7) *Citações literais*: Villa-Lobos cita diversas vezes melodias indígenas em suas composições. A utilização de melodias indígenas é um recurso composicional bastante notável na construção do indígena em Villa-Lobos. Percebemos esse recurso especial nas seguintes obras: *Canide-Ioune – Sabbath, Teirú, Nozani-ná, Ualolôcê, Choros n°3, Introdução aos Choros*.

Conclusão

Nesse artigo apresentei, resumidamente, parte das hipóteses sobre as quais tenho trabalhado na minha pesquisa. Percebo, no desenvolvimento atual da pesquisa e no aparecimento dos seus primeiros ‘resultados’, que há muito ainda para ser estudado após a identificação das maneiras pelas quais Heitor Villa-Lobos representou o índio em sua música, para que essa pesquisa se torne ainda mais relevante para a musicologia e para as ciências sociais em geral.

Há ainda muitas outras tópicos musicais do elemento *indígena* em Villa-Lobos. De fato, a pesquisa ainda está em fase de finalização, de síntese, mas a pergunta final se delinea a cada análise: de que forma essas estruturas elaboradas por Villa-Lobos, apropriadas pela subjetividade ocidental como representativas do ameríndio, foram reutilizadas, re-elaboradas e desenvolvidas por compositores posteriores à Villa-Lobos inclusive na música popular (CHATEAUBRIAND, 2006)? Como ocorreu essa naturalização do que é *Brasileiro* pelos brasileiros, especificamente dos recursos composicionais utilizados por Villa-Lobos? Como Villa-Lobos representou o Caipira, o Caboclo o Citadino, o Gaúcho? Enfim, como Villa-Lobos redefiniu sonoro-esteticamente o Brasil musical que hoje conhecemos?

Referências bibliográficas

CASTAGNA, P. A. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*, 1991 (Dissertação de mestrado)

CHATEAUBRIAND, Mônica D.P.E. *Villa-Lobos, Tom Jobim, Edu Lobo: o terceiro vértice*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.



JARDIM, Gil. *Constituição da linguagem de Villa-Lobos segundo os meios de expressão musical*. Palestra proferida no Simpósio Internacional Villa-Lobos. São Paulo: ECA-USP, 2009.

LAGO, MC. *Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancioneiro infantil*. Cadernos do Colóquio de 2003. Rio de Janeiro: Unirio, 2005.

LEE, Sun Joo. *A Study of Nationalistic Expression of the Choro in Heitor Villa-Lobos's Chamber Works with Bassoon DMA*, University of Cincinnati, College-Conservatory of Music: Bassoon, 2005.

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil: autrement dite Amérique...* ([Reprod.]) / le tout recueilli sur les lieux par Jean de Lery,... 1585. Disponível na internet em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54640v>.

LEVI-STRAUSS, Claude. Raça e História, in *Os Pensadores*, vol. L, São Paulo, Abril Cultural, 1978.

LOPES, Luiz Fernando Vallim. *Reavaliando a difusão de Villa-Lobos no mundo anglo-saxão e seus efeitos no Brasil*. Palestra proferida no Simpósio Internacional Villa-Lobos. São Paulo: ECA-USP, 2009.

MELO, Guilherme de. *A Música no Brasil*. 2ª edição. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1947

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

NASCIMENTO, Darlan. Timbres e texturas em Debussy e Villa-Lobos: Um estudo analítico e comparativo de “Le Mer” e “Amazonas”. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro: 2005. Disponível em http://tv.ufrj.br/anppom/sessao7/darlan_do_nascimento.pdf.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Editora Publicações S.A., R. Janeiro, 2000.

ROQUETE-PINTO, Edgar. *Rondonia*. 4. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1938.

SALLES, Paulo d. T. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 2001.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.

TACUCHIAN, Ricardo. *Projeção da obra de Villa-Lobos no século XXI*. Palestra proferida no Simpósio Internacional Villa-Lobos. São Paulo: ECA-USP, 2009.

WAIZBORT, Leopoldo. *Sacrifício e liquidação do sujeito: notas sobre a sociologia da música de Adorno*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 2(2): 145-164, 2.sem. 1990.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

