

## **Diálogos entre autores em busca da linguagem composicional villalobiana**

**Marcelo Rauta<sup>1</sup>**

UNIRIO/PPG - DOUTORANDO EM MÚSICA

SIMPOM: *Linguagem e estruturação musical*

marcelorauta@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta algumas influências encontradas na linguagem composicional de Heitor Villa-Lobos, bem como a explanação de procedimentos composicionais utilizados em parte de suas obras por meio de exemplos musicais e revisão bibliográfica com base em autores que já pesquisaram a respeito de suas obras. Dentre as influências encontradas, destacam-se diálogos entre os compositores: Bach, Bartók, Debussy, D'Indy, Franck, Milhaud, Schmitt, Stravinsky, Varèse e Wagner. Com relação aos procedimentos composicionais villalobianos, cita-se os seguintes usos: simultaneidades melódicas e harmônicas diferentes, *clusters*, pedais harmônicos e melódicos, polifonias, superposição textural, paralelismos, ampliação e/ou redução rítmico-melódica, acentos e alternâncias de compassos, além de elementos da música africana, ameríndia e francesa do final do século XIX e início do século XX. Conclui-se que as técnicas e os procedimentos composicionais eram compartilhados por compositores contemporâneos a Villa-Lobos na mesma época e o mesmo sofreu influências de traços estilísticos próprios deste meio musical, complementando tecnicamente a sua genialidade criadora e demonstrando autonomia em sua criação.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; Influências; Procedimentos Composicionais.

### **Dialogues between Authors in Search of the Compositional Technique from Villa-Lobos**

**Abstract:** This paper presents some of the influences found in the compositional technique from Heitor Villa-Lobos, as well as the explanation of compositional procedures used in part of his works, through musical examples and bibliographic review of authors who have already researched about his works. Among the influences found, one could point the dialogues between the following composers: Bach, Bartók, Debussy, D'Indy, Franck, Milhaud, Schmitt, Stravinsky, Varèse e Wagner. Concerning the compositional procedures from Villa-Lobos, one could notice the following uses: different melodic and harmonic simultaneities, clusters, harmonic and melodic pedals, polyphonies, textural superposition, parallelisms, expansion and/or reduction of rhythm-melody, accents and changes of meter, as well as elements of African, Amerindian and French music of late 19<sup>th</sup> century and early 20<sup>th</sup> century. One concludes that the compositional techniques and procedures were shared by composers who were contemporary of Villa-Lobos at that time, and that he was influenced by

---

<sup>1</sup> Orientadora: Ermelinda A. Paz.

stylistic trends of this musical environment, technically supplementing his creative genius and showing autonomy in his creation.

**Keywords:** Villa-Lobos; Influences; Compositional Procedures.

## 1. Introdução

Marcus Wolff (2012) afirma que “[...] não se pode falar que Villa-Lobos tenha seguido uma trajetória direcionada seguindo qualquer linha evolutiva” e não rejeitando “a ordem ‘moderna’, o compositor abria espaço para a inclusão de outras vozes e sonoridades” (WOLFF, 2012, p. 237-238). Assim, a partir da década de 1920, os modernistas tinham como premissa a atualização da produção cultural brasileira, a inserção de novas técnicas e procedimentos: a busca da brasilidade. Carole Gubernikoff (2012) acrescenta que “após o final do século XX estamos assistindo não apenas uma revalorização das obras e do personagem Villa-Lobos como também a uma reavaliação dos eventos do século XX” (GUBERNIKOFF, 2012, p.180).

A música de Villa-Lobos é, segundo parte dos textos referenciais acerca do compositor, rica em elementos sonoros do nosso país. Por meio de uso de temas folclóricos, em especial africanos e ameríndios, o mestre torna-se representante do movimento nacionalista brasileiro sendo considerado um primitivista. Bernstein (2015) esclarece alguns conceitos referentes a um “primitivismo” em algumas obras orquestrais de Villa-Lobos, afirmando que os termos “bárbaro”, “selvagem” e “primitivo” eram amplamente utilizados na literatura parisiense dos anos 1920 e, desta maneira, as obras de Villa-Lobos neste mesmo período assim eram vistas.

Nesta perspectiva, faz-se necessária uma revisão acerca de suas obras e de seus mecanismos composicionais, por meio de estudos referenciais da vida e obra de Heitor Villa-Lobos. Estudos atuais de obras de Villa-Lobos revelam que o compositor utilizou-se de técnicas de seu tempo. Desta maneira, neste texto são expostas suas influências declaradas e não declaradas. Pretende-se citar no presente artigo as influências musicais e composicionais recebidas por Heitor Villa-Lobos, além de seus procedimentos composicionais mais utilizados. Assim, mesmo que parcialmente, são apresentados alguns exemplos musicais que contém alguns desses procedimentos revisados bibliograficamente, tomando por base autores que já pesquisaram a respeito de suas obras, demonstrando alguns diálogos entre autores em busca da linguagem composicional villalobiana.

## 2. Influências composicionais em Villa-Lobos

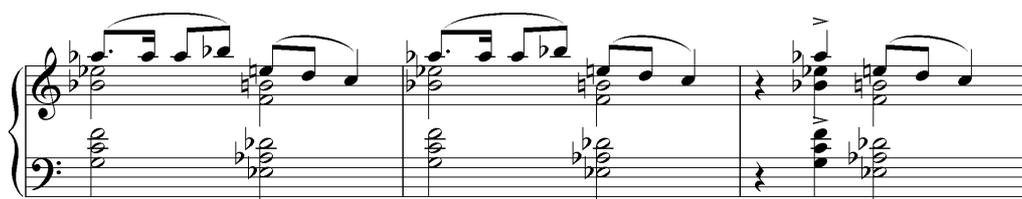
Na França, a partir de 1923, Villa-Lobos teve contato com grandes nomes da música à época, e textos afirmam que ele recebeu influência de compositores contemporâneos, principalmente Milhaud, Florent Schmitt e Stravinsky. Bandeira (1924) declara que Villa-Lobos quando esteve em Paris se emocionou grandemente com a obra *Sagração da Primavera* de Stravinsky. Villa-Lobos respondendo a uma entrevista a Lopes Graça (1970) reconheceu Schmitt e Stravinsky como formadores de sua personalidade: “Sou devedor ao meu pai da minha formação da arte e da minha personalidade. Não posso, no entanto, deixar de reconhecer o quanto me interessaram J.S. Bach, Florent Schmitt e Stravinsky” (GRAÇA, 1970, p. 66). Em sua fase inicial verifica-se “impressionismos” na linguagem de Villa-Lobos. Debussy foi para ele um grande inspirador, principalmente na sua primeira fase composicional. José Miguel Wisnik (1974, p. 40) aproxima Villa-Lobos e Debussy: “Villa-Lobos utiliza em sua gramática o estado de suspensão tonal do impressionismo francês, a estaticidade dos tons inteiros como recurso suspensivo, os refinamentos debussystas”. Nos exemplos 1 e 2, compara-se Debussy a Villa-Lobos na utilização de modo escalar pentatônico. Em Villa-Lobos o elemento pentatônico é melódico e está sobreposto a um pedal harmônico.

Ex. 1: Debussy, Prelúdio nº2 – Livro I. Editoração do autor.

Ex. 2: Villa-Lobos, Mulatinha da Prole do Bebê nº1. Editoração do autor.

Conforme Mariz (2000), Villa-Lobos teve contato direto com Milhaud, que chegou ao Rio de Janeiro em 1917 e foi o professor Godofredo Leão Veloso, um entusiasta de Debussy, quem apresentou Milhaud a Villa-Lobos. Salles (2009) sugere que a música de

Villa-Lobos em sua fase de transição ao Modernismo, possivelmente ocorra por sugestões entreouvidas em conversas com Darius Milhaud, Arthur Rubinstein e Vera Janacopoulos. Assim como Milhaud e outros compositores modernistas, Villa-Lobos também utilizou a técnica da politonalidade e da superposição intervalar por quartas. Nos exemplos 3 e 4, verifica-se em Milhaud e Villa-Lobos o uso de quartas superpostas e nos exemplos 5 e 6, verifica-se em Milhaud e Villa-Lobos o uso de politonalidade.



Ex. 3: Milhaud, Sonata para piano nº1 op. 33. Editoração do autor.

Ex. 4: Villa-Lobos, O Camundongo de Massa da Prole do Bebê nº2. Editoração do autor.

Ex. 5: Milhaud, O Boi no Telhado. Editoração do autor.

Ex. 6: Villa-Lobos, O Cavalinho de Pau da Prole do Bebê nº2. Editoração do autor.

Quanto a Schmitt, Kiefer (1981) aponta referências de estreia de uma obra de sua autoria, em 1913, no Rio de Janeiro. Trata-se de *La tragédie de Salomé*, um balé, mas não há certeza se Villa-Lobos esteve presente no concerto, o que confirmaria o seu primeiro contato com a música de Schmitt antes mesmo de sua viagem à Europa. Nos exemplos 7 e 8, verifica-se em Schmitt e Villa-Lobos a utilização de pedal e tríades com intervalos de segundas agregadas, além do aspecto textural similar.

Ex. 7: Florent Schmitt, Sonata Livre op. 68. Editoração do autor.

Ex. 8: Villa-Lobos, O Cachorrinho de Borracha da Prole do Bebê nº2. Editoração do autor.

Azevedo (1970) assegura que Villa-Lobos só conheceu Schmitt e Stravinsky em sua estada na França, em 1923 e 1924. Quanto a Villa-Lobos ter conhecido a música de Stravinsky antes de sua primeira partida a Paris, essa possibilidade foi desmentida por Kiefer (1981), em sua obra *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Kiefer revela um equívoco no livro *Heitor Villa-Lobos – Leben und Werk des brasilianischen Komponisten*, de Lisa M. Peppercorn, que afirma que o compositor brasileiro teria travado contato com obras de Stravinsky quando a companhia de balé de Diaghilef fez diversas apresentações no Rio de Janeiro, em 1917. Contudo, Kiefer verificou os programas da época e constatou que não havia neles nenhuma obra de Stravinsky. Talvez Villa-Lobos tivesse conhecimento das partituras de obras de Stravinsky, antes de tê-las ouvido em sua viagem a França. Jardim (2005) afirma que Villa-Lobos conhecia a obra *Pribautki*, pois fez uma cópia da partitura. Além disso, Jardim (2005) aponta a obra *Uirapuru* de Villa-Lobos, composta em 1917, como “inspirada” na *Sagração da Primavera* de Stravinsky, composta em 1913. Nos exemplos 9 e 10, verifica-se em Stravinsky e Villa-Lobos o uso de ostinato em tétrades.

**Ex. 9:** Stravinsky, excerto da Sagração da Primavera – Dança dos Adolescentes. Editoração do autor.

**Ex. 10:** Stravinsky, excerto da Sagração da Primavera – Dança dos Adolescentes. Editoração do autor.

Além desses compositores mencionados, entende-se que a música francesa, em geral, do final do século XIX e início do século XX, também influenciou significativamente a obra de Villa-Lobos. Gubernikoff (2012) nos esclarece que no início do século XX havia uma tendência a valorizar a música popular (tanto em fontes folclóricas, como em fontes urbanas) e em oposição aos exageros do ultrarromantismo ocorreu uma simplificação da escrita musical. A autora acrescenta que após a guerra, por volta de 1918, houve a imposição de novas e inusitadas formações camerísticas em detrimento da economia e, além disso, afirma ainda que todas as características “do repertório musical composto após a primeira guerra mundial estão presentes em Villa-Lobos no mesmo período” (GUBERNIKOFF, 2012, p. 187).

Com respeito ao Nacionalismo, alguns de seus contemporâneos também utilizaram o folclore como ponto de partida em muitas obras. Citamos Debussy, em *Noite em Granada*, de 1903; Ravel, em *Rapsódia Espanhola*, de 1907; Stravinsky em *A Sagração da Primavera*, de 1913 e muitos outros mais à frente, que se tornaram especialistas em folclore, tais como Béla Bartók, Manuel de Falla e Zoltán Kodály.

Destaca-se que o mestre brasileiro também recebeu a admiração de outros compositores como, por exemplo, Olivier Messiaen, seu “admirador confesso” (GUBERNIKOFF, 2012, p. 185).

Willy Corrêa (2007), após a escuta das *Cirandas* de Heitor Villa-Lobos, o situa entre os grandes mestres da música universal de seu tempo, ao lado de nomes tais como: Stravinsky, Schoenberg, Ives, Ravel, entre outros e afirma que o compositor dos Choros obteve influência (direta ou indireta, consciente ou inconsciente) da música europeia, e juntando às paisagens sonoras deste imenso Brasil, forjou a sua música, assim como um pintor habilidoso sabe controlar adequadamente diversas nuances e matizes.

Salles (2009) aponta diálogos de Villa-Lobos com Debussy, D'Indy, Franck, Saint-Saëns, Stravinsky, Varèse, Wagner e complementa que Villa-Lobos, em sua curta formação, recebeu orientações de compositores brasileiros, tais como Braga, Nascimento, Nepomuceno e Oswald. Ferraz (2009) acrescenta que Villa-Lobos também dialogou com o cancionero popular brasileiro, com a música dos índios, com Bartók e com Revueltas, além dos já mencionados por Salles.

### 3. Procedimentos composicionais villalobianos

Quanto aos procedimentos composicionais de Villa-Lobos, Salles (2009) esclarece que é possível encontrar em grande parte de suas obras uma ampla utilização de pedais harmônicos com notas sustentadas e ostinatos, além de simetrias, justaposição de materiais diversos, paralelismos, superposição de quartas e tetracordes. Neves (1988) observa que em alguns elementos característicos da linguagem villalobiana como, por exemplo, no plano melódico, encontram-se frases de âmbito muito curto, com retomadas obstinadas ou em variações nos “desenvolvimentos” tomando a harmonia como “material musical autônomo, com emprego de massas sonoras formadas por superposição de acordes ou *cluster* [...]” (NEVES, 1988, p.6). Nóbrega (1974) afirma que o mestre, em sua produção composicional, utiliza-se de acordes por quartas, plurimodalismo, sucessões de sétimas, bitonalismo, descrevendo ainda que Villa-Lobos procurava misturar-se aos “chorões” e que essa convivência o auxiliou na criação de suas obras. Contier (1988) complementa que a construção harmônica de Villa-Lobos não seguiu as normas tradicionais da harmonia e que nos choros, Villa-Lobos utilizou uma escritura muito complexa, com ritmos e sons dissonantes, ou ainda, empregando recursos politonais e atonais.

Villa-Lobos não deixou de utilizar os procedimentos composicionais europeus, porém, fez uma mistura com a música urbana carioca, dando às suas composições a partir de então, uma nova roupagem. Não sendo possível neste artigo demonstrar todos os procedimentos citados, optou-se nos exemplos a seguir pela seleção de alguns desses procedimentos, verificando-os na obra *Choros nº10* de Villa-Lobos, além de omitir procedimentos já comparados no tópico anterior. No exemplo 11, verifica-se o uso de ostinato e acorde com agregados de intervalos de segundas ou *cluster*.

The image shows a musical score for piano, labeled 'Piano' on the left. It consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The music is characterized by dense, repetitive textures. The right hand plays a series of chords, each marked with 'sfz p' (sforzando piano), which are superimposed on a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. The overall effect is one of complex, layered sound, typical of Villa-Lobos's 'cluster' technique.

Ex. 11: Villa-Lobos, excerto do Choros nº10. Edição do autor.

No exemplo 12, verifica-se o uso de pedal melódico.

Ex. 12: Villa-Lobos, excerto do Choros nº10. Editoração do autor.

No exemplo 13, verifica-se marcha melódica e simetria.

Ex. 13: Villa-Lobos, excerto do Choros nº10. Editoração do autor.

No exemplo 14, verifica-se o uso de ideias contrapontísticas como numa exposição de Fuga.

Ex. 14: Villa-Lobos, excerto do Choros nº10. Editoração do autor.

Villa-Lobos foi muito criticado por Oscar Guanabara, sendo acusado de escrever “cacofonias” e não ter domínio de forma. Willy Corrêa (2007), no que diz respeito aos aspectos texturais e formais em Villa-Lobos, acreditava que o compositor talvez não tivesse domínio da ciência da composição, e por isso utilizava precárias morfologias, sem condições de unir um simples A ao B. Após a escuta das *Cirandas* Willy exclama: “Villa-Lobos é um milagre!” (CORRÊA, 2007, p. eletrônica). Corrêa entende tratar-se de *Collages*, não simples A-B-A’s. As *Cirandas* se transformam, em sua visão, nas mais singulares obras e tão necessárias quanto os *Prelúdios* de Chopin. Trata-se, em sua visão, de contraste entre figura e fundo, de intrincadas polifonias, ou melhor, “polifonia das polifonias”, diversos planos sonoros, onde “até um contraponto intrincado de qualquer espécie pode ser equivalente a uma só das vozes concomitantes” (CORRÊA, 2007, p. eletrônica). Villa-Lobos teria pensado a respeito da questão formal e segundo Corrêa, Villa-Lobos tinha consciência “que as formas

do passado não viriam em socorro da sintaxe das partes de uma exposição que não mais se justificavam pelo modo de organizar as alturas que geraram aquelas formas” (CORRÊA, 2007, p. eletrônica). Assim, os seus “desenvolvimentos” são como justaposições chocantes, cortes e choques abruptos, transformações de “entidades” diversas, enfim, são paisagens. Em fase posterior (acreditamos ser a fase neoclássica de Villa-Lobos), algumas das obras de Villa-Lobos contêm aspectos formais mais definidos, e quanto a isso Corrêa menciona a *Bachianas Brasileiras nº4* afirmando que esta obra “revela engenho estrutural, fatura e polimento no manejo da forma (tradicional)”. E continua: “Eis exemplo cortante para calar quem diga que Villa-Lobos não tinha a ciência das formas clássicas” (CORRÊA, 2007, p. eletrônica).

#### 4. Conclusão

Com base na literatura pesquisada e na análise de alguns exemplos musicais, conclui-se que as técnicas e os procedimentos citados eram compartilhados por compositores contemporâneos a Villa-Lobos, a sua época. Villa-Lobos sofreu influências de traços estilísticos próprios deste meio musical. De acordo com Barilli (1994), “[...] precisamente no estilo não existem apenas escolhas pessoais de cada operador; nele estão também todas as suas dependências, de geração, de grupo social, de nível educacional, para além das opções acessivas” (BARILLI, 1994, p. 154). Finalizando, não se acredita que a arte musical em Villa-Lobos seja dependente aos compositores europeus mencionados ou que o compositor não tivesse autonomia criadora. Assim, como ocorreu com diversos mestres criadores, Villa-Lobos demonstra o seu gênio criativo estando atento e observando as tendências e as transformações da sociedade de sua época.

#### 5. Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. In: *Ariel* - Revista de cultura musical. Ano II, nº13. São Paulo: 1924.
- BARILLI, Renato. *Curso de estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- BERNSTEIN, Guilherme. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos: Primitivismo e estrutura nos choros orquestrais*. Curitiba: Prismas, 2015.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo, música, nação e modernidade: anos 20 e 30*. São Paulo: USP, 1988.

- CORRÊA, Willy. Willy Corrêa Revê posição sobre Villa-Lobos. São Paulo: *Portal Estadão*, 2007. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,em-ensaio-willy-correa-reve-posicao-sobre-villa-lobos,144223>>. Acesso em: 28 dez. 2015.
- FERRAZ, Sílvio. Prefácio. In: *SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Unicamp, p. 9-12, 2009.
- GUBERNIKOFF, Carole. A escuta e a escuta de obras de Villa-Lobos. In: *Anais do 2º simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, p. 180-190, 2012.
- GRAÇA, Fernando Lopes. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970, vol. 5, p. 66.
- JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos e os choros*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.
- NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Minc/Fundação Nacional Pró - Memória/Museu Villa-Lobos, 1974.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Unicamp, 2009.
- WOLFF, Marcus Straubel. *Villa-Lobos nos anos 20: do modernismo universalista à busca da brasilidade*. In: *Anais do 2º SIMPÓSIO VILLA-LOBOS*. São Paulo, p. 229-245, 2012.