EDMAR DEUNÍZIO

O MARTÍRIO DOS INSETOS (1917 - 1925) DE HEITOR VILLA-LOBOS: ANÁLISE E FASES CRIATIVAS DO COMPOSITOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, linha de pesquisa Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade

D485 Deunízio, Edmar

O *Martírio dos Insetos* (1917-1925) de Heitor Villa-Lobos: análise e fases criativas do compositor / Edmar Deunízio. - 2016.

148 p. il. color. ; 29 cm

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade Bibliografia: p. 107-113

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2016.

1. Música - análise, apreciação. 2. Modernismo (Arte). 3. Heitor Villa-Lobos. I. Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

EDMAR DEUNÍZIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, linha de pesquisa Musicologia/Etnomusicologia.

Banca Examinadora:
Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade - UDESC
Membro:Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira - UNILA
Membro: Haugu Haugu Fiaminghi - UDESC



AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus familiares, principalmente minha companheira Nágdila Thalita dos Santos por sua compreensão e paciência no período de realização do curso. Aos meus pais, José e Osnilda, por incentivarem e investirem em minha opção pela carreira musical.

Agradeço, especialmente, meu orientador Acácio Tadeu de Camargo Piedade, por ter me dado a oportunidade e apontado os caminhos para realização deste trabalho.

Aos meus colegas do curso de Musicologia/Etnomusicologia: Camila Werling, Leonardo Cezari de Aquino e Raísa Farias Silveira; pela dedicação destes pesquisadores ao universo acadêmico que permitiram trocas de experiências, através de discussões em sala de aula, muito instigantes.

Às instituições CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, entre Fevereiro de 2015 a Março de 2016, que me proporcionou meios para realização do curso; ao Museu Villa-Lobos pelos atendimentos às minhas solicitações e pelo trabalho de preservação à memória do grande compositor brasileiro; e à Academia Brasileira de Música por autorizar o uso e publicação da partitura de *O Martírio dos Insetos* nesta dissertação.

E a todos aqueles que não foram citados, mas que se dispuseram a contribuir para que esta pesquisa fosse realizada.

RESUMO

Este trabalho aborda a obra O Martírio dos Insetos, composta para violino e orquestra

por Heitor Villa-Lobos entre 1917 e 1925. Esta dissertação possui três capítulos, sendo

que o primeiro é uma contextualização da obra em estudo, considerando fatos que

marcaram a carreira do compositor. O segundo aborda as fases criativas de Villa-

Lobos e as características musicais de cada período. Já o terceiro capítulo traz

considerações analíticas sobre O Martírio dos Insetos, com intenção de observar

alguns dos processos composicionais empregados e relacioná-los com as fases

criativas. Os resultados deste trabalho demonstram que os processos composicionais

empregados na obra possuem características de fases criativas diferentes, não

apenas daquela em que Villa-Lobos a escreveu, mas também da fase anterior e

posterior.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. O Martírio dos Insetos. Análise musical.

ABSTRACT

This thesis is a three chapter study of *O Martírio dos Insetos* (The Insects' Martyrdom), a piece written for violin and orchestra by Heitor Villa-Lobos between 1917 and 1925. The first chapter is an historical contextualization of the piece and consider the facts that marked Villa-Lobos' career. The second chapter approaches the creative phases of the composer and the musical characteristics of each period. The third chapter presents an analysis of *O Martírio dos Insetos* and intends to point some of the compositional processes used in the piece and relate them to these creative phases. The results of this study indicate that *O Martírio dos Insetos* has characteristics of different creative phases, not only the one in which Villa-Lobos wrote it, but also the earlier and the later ones.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. O *Martírio dos Insetos* (The Insects' Martyrdom). Musical analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Anúncio da participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Mode	rna na
noite de 17/02/1922	30
Figura 2 - Coro de 35.000 alunos no Campo do Vasco da Gama em 1942	35
Figura 3 - Datação no manuscrito de A Cigarra no Inverno (1925)	39
Figura 4 - Datação no manuscrito de O Vagalume na Claridade (1925)	39
Figura 5 - Datação no manuscrito de A Mariposa na Luz (1917)	39
Figura 6 - Programa da estreia da obra (09/12/1922), neste caso o 3º movimen	to40
Figura 7 - Gráfico comparativo das durações dos três movimentos	63
Figura 8 - Escalas pentatônicas utilizadas nos compassos 8, 9 e 10 (enarmonia	zadas)
	7Ó
Figura 9 - Apresentação dos modos pentatônicos	71

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Quadro comparativo das divisões das fases criativas de	Villa-Lobos por
Béhague, Peppercorn, Salles e Tacuchian	44
Tabela 2 - Esquema formal do primeiro movimento	63
Tabela 3 - Vetor intervalar da passagem das cordas no segundo o	compasso de A
Cigarra no Inverno	74
Tabela 4 - Vetor intervalar de uma escala maior	
Tabela 5 - Esquema formal do segundo movimento	81
Tabela 6 - Esquema formal do terceiro movimento	

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Compassos iniciais do Quarteto de Cordas N. 1	.47
Exemplo 2 - Página inicial dos Choros n. 10, seção de sopros	
Exemplo 3 - Manuscrito do arranjo a três vozes de Escravos de Job para o G	
Prático	
Exemplo 4 - Compassos iniciais da Ária da Bachianas Brasileiras 5	.54
Exemplo 5 - Tema A no Compasso 34 do Concerto para Piano e Orquestra N. 5	
Exemplo 6 - Final do primeiro movimento	
Exemplo 7 - Anacruse do compasso 1 de A Cigarra no Inverno	
Exemplo 8 - Blocos harmônicos nos violinos nos compassos 8, 9 e 10	
Exemplo 9 - Seção de cordas no início de A Cigarra no Inverno	
Exemplo 10 - Metais nos primeiros compassos de A Cigarra no Inverno	
Exemplo 11 - Forma normal da passagem nas cordas	
Exemplo 12 - Cordas nos compassos 2 e 3	
Exemplo 13 - Cordas nos compassos 4 e 5	.75
Exemplo 14 - Mudanças intervalares nos violoncelos e contrabaixos	
Exemplo 15 - Passagem tonal dos compassos 28, 29 e 30	.76
Exemplo 16 - Tema do trombone no compasso 72 de O Trenzinho do Caipira	
Exemplo 17 - Compasso 85 de Rudepoema, originalmente escrita para pia	
1921/1926 e transcrita para orquestra em 1932	.78
Exemplo 18 - Madeiras no compasso 155 do Choros 8. (Composto em 1925)	.78
Exemplo 19 - Fragmento do compasso 163 do Choros 10. (Composto em1926)	.78
Exemplo 20 - Comparação entre o material temático nas diferentes obras	.79
Exemplo 21 - Paráfrase de Marcha Soldado no Concerto para violão e peque	ena
orquestra	
Exemplo 22 - Acompanhamento marcial no compasso 28 de O Vagalume	
Claridade	.80
Exemplo 23 - Acordes em repetição (compassos 9 ao 13)	
Exemplo 24 - Empilhamento de quartas nas madeiras, numeradas da mais aguda p	
a mais grave (sons reais)	
Exemplo 25 - Entrada do violino solo, segundo movimento	
Exemplo 26 - Paralelismos em O Vagalume na Claridade	
Exemplo 27 - As três camadas texturais na introdução de O Vagalume na Clarida	
Exemplo 28 - Final do segundo movimento	
Exemplo 29 - Diferenças timbrísticas.	
Exemplo 30 - Escala pentatônica no oboé	
Exemplo 31 - Duplicação em <i>Prélude à l'aprés-midi d'un faune, Debussy</i>	
Exemplo 32 - Duplicações em O Vagalume na Claridade, compasso 15	
Exemplo 33 - Passagem do Concerto para violão e pequena orquestra	
Exemplo 34 - Passagem de transição de O Vagalume na Claridade	
Exemplo 35 - Semelhanças entre as obras	.93
Exemplo 36 - Acompanhamento nos compassos 10 e 11 de A Mariposa na Luz	
Exemplo 37 - Centricidade em Lá no final do terceiro movimento.	
Exemplo 38 - Melodia acompanhada no terceiro movimento (compassos 11 – 14).	
Exemplo 39 - Textura no final do terceiro movimento	
Exemplo 40 - Saltos de terças das clarinetas no terceiro movimento (compassos 2	<u> 2</u> 5 –

29)	99
Exemplo 41 - Saltos de terças na flauta e flautim. Segundo movimento	99
Exemplo 42 - Parte introdutória de A Mariposa na Luz. (Compassos 1 ao 8)	. 100
Exemplo 43 - Escala de tons inteiros utilizada na introdução de A Mariposa na	Luz.
	. 100
Exemplo 44 - Passos por tons inteiros no fagote (compassos 60 ao 64)	. 101
Exemplo 45 - Duas escalas diferentes de tons inteiros nos contrabaixos. Sequên	cia A
do compasso 41 ao 45 e Sequência B do compasso 46 ao 50	. 101
Exemplo 46 - Uso de trêmulos	. 104
Exemplo 47 - Saltos de terça menor	. 105
Exemplo 48 - O voo da mariposa	. 106

SUMÁRIO

2 HEITO	DR VI	LLA-LOBOS	NO	CENÁRIO	DO	MODERNISMO	MUSICAL
_	_						
2.1 O MO	DERNI	SMO MUSIC	AL BR	ASILEIRO			25
2.2 A	PARTI	CIPAÇÃO DE	VILLA	\-LOBOS NA	SEMA	NA DE ARTE MO	DERNA E A
PRIMEIR	4 VIAG	EM A PARIS.					29
2.3 A REL	.AÇÃO	COM A ERA	VARGA	AS E O NACI	ONAL	ISMO MUSICAL	33
2.4 AS DA	ATĂÇÕE	ES DE O MAI	RTÍRIC	DOS INSET	os		38
3.4 A TER	CEIRA	FASE CRIAT	ΓΙVA				51
4.1 INTRO	DDUÇÃ	O À ANÁLISI	E				61
						VIMENTO	
						no	
						Inverno	
4.2.5 Eler	nento s	surpresa em	A Ciga	arra no Invei	rno		76
4.3 O VA	GALUM	E NA CLARII	DADE ((1925) – SEG	SUNDO	O MOVIMENTO	81
4.3.1 Esq	uema f	ormal de O	Vagalu	me na Clario	dade		81
4.3.2 Rec	ursos l	harmônicos	de O V	/agalume na	Claric	dad e	82
4.3.3 Rec	ursos 1	exturais em	O Vag	_l alume na Cl	aridad	de	85
						ridade	
						nde	
						a Claridade	
						ENTO	
						sa na Luz	
4.4.5 Gê n	eros h	armônicos e	m <i>A M</i>	lariposa na L	.uz		99
						S (1922)	
ANEXO F	PART	ITHRA ANAL	ISADA	DE O MART	TIRIO	DOS INSETOS	110

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda obra *O Martírio dos Insetos* de Heitor Villa-Lobos. A peça foi composta entre 1917 e 1925 e é constituída por três movimentos: o primeiro, intitulado "*A Cigarra no inverno*", escrito em 1925, é dedicado a Oscar Borgerth; o segundo, *O Vagalume na Claridade*, também escrito em 1925, é dedicado a Mariuccia lacovino; o terceiro, *A Mariposa na Luz*, escrito em 1917, é dedicado a Mário Caminha. Trata-se de uma obra de caráter concertante, com um violino solista acompanhado por orquestra sinfônica.

O terceiro movimento foi o primeiro a ser apresentado ao público, em 9 de dezembro de 1922, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, contando com a participação de Paulina d'Ambrosio como solista e regência do próprio compositor. Entretanto, somente no ano de 1948, no Rio de Janeiro, ocorreu a primeira apresentação da obra completa, executada pela Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional, com Oscar Borgeth como solista e regência de Léo Perachi.

Dos materiais que fornecem informações a respeito de Villa-Lobos e suas obras, destaco na dissertação, os trabalhos de Salles, (2009), Peppercorn (2000a), Moreira (2014), que procuram apresentar dados sobre o compositor de forma crítica, mostrando as diferentes configurações sociais e estéticas musicais a qual o compositor esteve envolvido.

Guérios (2009) chama atenção para o fato de algumas biografias sobre Villa-Lobos trazerem uma imagem estereotipada, descrevendo-o como compositor genial movido pela força da natureza. Este problema teria surgido a partir de uma obra de caráter biográfico escrita por Vasco Mariz (1949). "Quase toda essa extensa biografia é construída em torno de uma obra canônica, referência obrigatória para todos que falam do compositor", Guérios refere-se ao livro escrito por Mariz. (GUÉRIOS, 2009, p. 27). Estas biografias podem ter causado uma construção errônea da imagem de Villa-Lobos, sem uma avaliação crítica mais aprofundada sobre o compositor e sua obra. Nesta dissertação, abordo outros autores que escrevem sobre o compositor seguindo a mesma linha de Guérios, procurando descrever Villa-Lobos como um músico engajado com a expressão artística e seus pormenores e desconstruindo a imagem estereotipada como a descrita por Mariz.

Tendo este trabalho um viés analítico, nele considero a importância do redimensionamento da análise ocorrido nos últimos anos, saindo de um limite interno

da obra para um "entendimento mais amplo da música". Portanto, neste estudo existe o cuidado de observar a "relação entre música e contexto", isto é, a chamada musicologia crítica. (VOLPE, 2004, p. 111)

Esta pesquisa foi desenvolvida com uma abordagem musicológica, estando diretamente voltada ao propósito da musicologia crítica, que "preocupa-se em encontrar algum tipo de síntese entre análise e significado social [...], questiona e examina os caminhos nos quais a música é usada, socialmente e individualmente". (BEARD e GLOAG, 2005, p.38-39). Além de analisar, coletar dados e reunir informações, pretendo tratar estes objetos de forma crítica e contextualizada, considerando portanto o que autores como Kramer (1992), Volpe (2004) e Agawu (1991) propuseram para a área da análise musical.

As fontes consultadas para realizar esta dissertação, são basicamente bibliográficas, porém destaco a importância de documentos, como programas de concertos e partituras que coletei no Museu Villa-Lobos. O objetivo geral deste trabalho é identificar os procedimentos composicionais na obra *O Martírio dos Insetos* de Heitor Villa-Lobos, observando as relações com o modernismo musical brasileiro do início do século XX. E os objetivos específicos são: contextualizar a obra; identificar, através de uma análise tradicional, aspectos estruturais e elementos sonoros (harmonia, orquestração, forma, etc.) e relacioná-los com as fases composicionais de Villa-Lobos.

Em princípio, a escolha do tema levou em consideração três fatores. O primeiro foi meu interesse em estudar a música brasileira dentro do cenário do modernismo musical. O segundo motivo foi o fato de *O Martírio dos Insetos* ser uma das poucas composições orquestrais de Villa-Lobos com caráter concertante para o violino, isto chamou minha atenção, pois este é o instrumento que toco. Assim poderei analisar algumas passagens musicais sob o ponto de vista técnico do instrumento. Como terceiro fator, considero a importância de uma abordagem contextualizada e crítica desta obra, que ainda não havia sido tomada como objeto de pesquisas acadêmicas.

O desenvolvimento desta dissertação está dividido em três capítulos. O primeiro deles será de contextualização, observando alguns acontecimentos importantes na carreira de Villa-Lobos, ocorridos por volta dos anos de 1900 a 1945. O motivo da escolha deste recorte de tempo será justificado ao final da dissertação, através de elementos da composição estudada que apresentam relações com momentos da referida época.

O início do primeiro capítulo apresentará algumas informações importantes referentes ao modernismo musical brasileiro, fazendo uma relação com outras manifestações artísticas, como a pintura e literatura. A intenção do capítulo é demonstrar algumas características do movimento modernista – a divisão em duas fases por exemplo -, e a partir delas, observar seus reflexos na música.

Nesta parte do trabalho procuro apontar a relação entre Heitor Villa-Lobos e o movimento modernista. Serão abordadas questões como a negação de Villa-Lobos ao modernismo e as influências de compositores europeus em sua obra. Também tratarei da Semana de Arte Moderna, observando como o compositor a percebia e o que ela de fato interferiu em sua carreira musical.

O primeiro capítulo também mostra fatos referentes à primeira viagem que Villa-Lobos fez a Paris. Demonstrarei como o gosto do público parisiense, bem como os contatos, ensinamentos e amizades formadas por Villa-Lobos alavancaram sua fama internacional. Em sequência discutido no primeiro capítulo é a relação de Villa-Lobos com a chamada Era Vargas, quando o compositor passou a trabalhar nos projetos de ensino de música nas escolas. Relacionando o período político com a arte, passo a abordar o nacionalismo musical brasileiro e seus reflexos na carreira de Villa-Lobos. O último assunto tratado neste capitulo são os problemas de datações das obras de Villa-Lobos.

A partir do segundo capítulo passo a abordar as fases composicionais de Villa-Lobos. Com base em autores como Béhague (1994), Salles (2009), Peppercorn (1979) e Tacuchian (1988) uso o modelo de divisão de quatro fases, devido às coincidências e das características em comum e da cronologia das divisões propostas pelos três últimos autores. A primeira fase seria um período de formação onde ocorre a predominância de influências francesas. Neste momento trato das relações entre a obra de Debussy e Villa-Lobos.

A segunda fase criativa de Villa-Lobos é descrita como um período no qual o compositor passa a figurar como principal nome do modernismo musical brasileiro. Algumas das características musicais que marcam o período são as inovações musicais referentes à forma, textura, harmonia e ritmos. A partir de então, o compositor passa a ter maior liberdade em seus processos composicionais em relação à fase anterior.

No momento em que passo a tratar da terceira fase criativa do compositor, faço um paralelo ao nacionalismo musical. É a fase onde Villa-Lobos passa a trabalhar no

governo de Getúlio Vargas como diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística – SEMA. Um dos conjuntos de obras mais relevantes deste período são as *Bachianas Brasileira*s, das quais cito como exemplo a n. 5.

A quarta fase criativa de Villa-Lobos é marcada pelas suas viagens ao exterior e ao grande número de encomendas recebidas de instrumentistas e instituições internacionais, o que ressalta o grande prestígio que desfrutava nesta esfera. As obras deste período são marcadas pelo retorno aos gêneros musicais antigos, como a sinfonia e fantasia. Outra característica importante desta fase é que algumas composições de Villa-Lobos revisitam os antigos padrões de formas e estruturas.

Por fim, o terceiro e último capítulo da dissertação apresenta considerações analíticas sobre a obra, relacionando os elementos encontrados com as fases criativas tratadas no segundo capítulo. A abordagem de cada movimento apresentará um quadro analítico contendo um esquema formal e características de cada seção. Os comentários analíticos dos movimentos serão tratados separadamente, embora alguns elementos em comum possam aparecer nos três movimentos. As análises dos movimentos podem ser acompanhadas e confrontadas através da partitura analisada que está anexada neste trabalho (ANEXO B).

2 HEITOR VILLA-LOBOS NO CENÁRIO DO MODERNISMO MUSICAL BRASILEIRO

2.1 O MODERNISMO MUSICAL BRASILEIRO

Os fatos históricos que serão relatados neste capítulo representam os principais acontecimentos da carreira de Villa-Lobos entre o início do século XX e meados da década de 1940. Estes fatos podem demonstrar alguma relação com as fases criativas do compositor e com os elementos encontrados nas análises apresentadas nos último capítulo. Portanto, o primeiro ponto a ser discutido é o movimento estético no qual Villa-Lobos fez parte: o modernismo.

É difícil apontar uma data exata da origem do movimento modernista, dadas as diversas formas de expressão praticadas nesta estética e a abrangência de artistas e obras relacionadas a ela. No entanto, alguns autores se esforçam em apontar acontecimentos ocorridos em determinadas épocas para apontar algumas datas como pontos de referência. É o que vou demonstrar em seguida, citando exemplos desses autores.

Para Micheli (1991), por exemplo, as primeiras obras a apresentarem características modernistas remetem à Europa do fim do século XIX e início do século XX. Para este autor, o modernismo não representou uma continuidade da arte do século XIX, mas sim "[...] uma ruptura dos valores, não somente no campo da estética". Essa resposta, segundo ele, só pode ser buscada "numa série de razões históricas e ideológicas". Para Micheli, "[...] o século XIX conheceu uma tendência revolucionária básica, em torno da qual organizaram-se o pensamento filosófico, político, literário, a produção artística e a ação dos intelectuais" (MICHELI, 1991, p. 5). Na verdade, podemos sim pensar em continuidade, no sentido de negação a algo precedente. Da mesma forma, podemos falar em ruptura, ao considerarmos as mudanças estéticas.

A tentativa de definir a estética modernista através de palavras, também se mostra uma tarefa complexa. Como resumir em palavras algo que abrange diversas manifestações artísticas sem ser injusto com alguma delas? É necessário, portanto, considerar esta estética de uma forma geral, procurando pontos em comum que unem as diferentes manifestações artísticas dentro da perspectiva modernista. Desta forma, "[...] o moderno e o modernismo se caracterizam pela linguagem em que se

expressam." Portanto, os "novos artifícios narrativos" que equivalem a "novas linguagens" unem as artes em torno de um ideal "modernista". (KARL, 1988:11).

Estas novas formas de expressão artísticas refletem diversas mudanças sociais, culturais e econômicas da referida época. Tais mudanças transformam a forma em que o sujeito se identifica e se relaciona com o tempo e espaço, o que gera novas balizas para o indivíduo se apropriar da arte. "Essas novas balizas começam a vigorar com a chamada 'cultura do modernismo' [...], traduzindo um mundo marcado pela mutação dos sentidos e das sensações." (KARL apud VELLOSO, 1996, p. 22).

As mudanças nos sentidos e sensações possivelmente foram influenciadas por inovações tecnológicas da época: a invenção de aparelhos como o fonógrafo, cinematógrafo, telefone, avião e automóvel. "A partir daí, modifica-se a própria consciência do tempo, que passa a ser concebido como matéria abstrata, linear e uniformemente dividido de acordo com as convenções humanas" (VELLOSO, 1996, p. 22) Mas podemos nos perguntar como os referidos processos se refletem na arte e quais suas relações com as novas formas de expressão.

Em contraposição ao passado, onde o tempo era associado à categoria do eterno e do sublime, agora – com a "cultura do modernismo" – ele se transforma em algo exterior ao próprio homem. Trata-se de frações marcadas pelos ponteiros do relógio." (VELLOSO, 1996, p. 22).

As transformações socioculturais ocorridas na Europa neste período (fim do séc. XIX e início do séc. XX) combinadas com as disputas nos mercados financeiros, que culminou com a I Guerra Mundial, formaram o ambiente propício para o surgimento de novas concepções sobre a realidade. As artes ficaram marcadas por diversas tendências e seus respectivos manifestos que negam as formas e estéticas do passado. As principais tendências artísticas foram: Fauvismo, Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo. Todas primavam pela radical reação e repudio ao passado artístico que com suas técnicas e regras delimitadas já não eram suficientes para expressar novas realidades do mundo.

Esses movimentos foram, por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultado das transformações científicas por que passavam a humanidade; e, por outro, conseqüência do esgotamento de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendarse. (TELES, 1978, p. 33).

Na música, as reações foram contra a estética romântica em voga até então. A

música moderna, obviamente compartilha dos mesmos princípios das outras artes, de repudio à tradição formal e estética do passado. "Uma das principais características da música moderna, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidade maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII." (GRIFFITHS, 1998, p. 7)

No Brasil, o movimento modernista, assim como na Europa teve forte impacto no cenário social e artístico. As novas tendências artísticas que surgiram no velho continente foram pouco a pouco assimiladas e adaptadas à realidade brasileira com mais veemência no início do século XX. Porém, até mesmo entre os artistas a apropriação de modelos europeus era controversa:

Ao contrário do modernismo hispano-americano, mistura de formas parnasiano-simbolistas, o modernismo brasileiro, conhecido historicamente a partir de 1922, recebeu influências dessas vanguardas européias, ainda que constantemente negadas pelos seus próprios fundadores. (TELES, 1978, p.24).

Ainda na tentativa de situar o movimento em uma determinada data, autores como Moraes (1978) apontam alguns acontecimentos simbólicos e dividem o modernismo no Brasil em duas fases distintas, sendo que a primeira delas se enquadra cronologicamente no período em que Villa-Lobos compôs a obra que se estuda neste trabalho. A primeira fase

[...] iniciada em 1917, caracteriza-se como a da polêmica do modernismo com o passadismo. Esta é uma fase de atualização — modernização em que se sente fortemente a absorção das conquistas das vanguardas européias do momento e que perdura até o ano de 24. Uma segunda fase [...] que se inicia no ano crucial de 24, quando o modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional, e que prossegue até o ano de 1929. (MORAES, 1978, p. 49).

A primeira fase modernista teria por objetivo dar "ênfase na atualização estética e na luta contra o 'passadismo', representado grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo, na poesia" (TRAVASSOS, 2000, p. 19). Simbolicamente, o que marca o início da primeira fase modernista, é a exposição de obras de Anita Malfatti ocorrida em São Paulo entre 12/12/1917 e 10/01/1918. Tal evento teria reunido um grupo de intelectuais dentre os quais estavam: Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Ribeiro Couto. Entre eles ocorreu uma intensificação dos debates sobre o Futurismo no Brasil e seus

desdobramentos (MARANDOLA & GRATÃO, 2010, p. 219).

Importante citar que neste contexto, ocorre a Semana de Arte Moderna (11/02/1922 a 18/02/1922). Esta é considerada por muitos como marco simbólico do início do modernismo no Brasil, embora este já esteja sendo praticado no país desde alguns anos antes. Mesmo que não seja propriamente dito, a realização acabada do modernismo no Brasil (CONTIER, 2004, p. 15), a Semana de 22 é representativa na carreira de Villa-Lobos, por este motivo abordarei este momento histórico posteriormente.

Considerando algumas das características expostas acima, passarei agora a tratar da relação de Villa-Lobos com o movimento modernista. Villa-Lobos (1887 – 1959), sendo contemporâneo de importantes compositores como Igor Stravinsky (1882-1971), Arnold Schoenberg (1874-1951), Bela Bartók (1881-1945), Edgard Varèse (1883-1965) e Olivier Messiaen (1908-1992), já nascera em um ambiente marcado por mudanças (Cf. NASSER, 2009, p. 49). A primeira delas diz respeito à troca do regime governamental brasileiro. Dois anos após o nascimento do compositor, o país passou do império à república, e isto, indubitavelmente acarretou em mudanças na sociedade e consequentemente nas artes (GUÉRIOS, 2003b).

A transição para a nova forma de governo teve grande impacto sobre as artes: o imaginário ligado à liberdade e à modernidade, tão difundido nos primeiros anos após a proclamação, criou um ambiente favorável para mudanças nas opções estéticas. No campo da música erudita, alguns artistas aproveitaram essa oportunidade para operar uma grande reestruturação na maior instituição de ensino musical do país: menos de dois meses após o final do Império, um decreto transformou o Imperial Conservatório de Música em Instituto Nacional de Música. (GUÉRIOS, 2003b, p. 83).

Ao falar de Villa-Lobos e suas relações com o modernismo musical brasileiro, temos que primeiramente considerar que ele não gostava de ser classificado como compositor modernista. Poderia ser uma forma de ele reafirmar seu autodidatismo, ou talvez por considerar que a multiplicidade de sua obra não se enquadraria nestes termos. Considerando a afirmação do compositor, devemos ao menos ter prudência ao relacionar sua obra ao movimento:

a minha arte é minha, e ninguém pode identificá-la com aquele veneno que se chama Modernismo e que tem um efeito patologicamente intoxicante sobre todos os talentos esforçados de hoje em dia, sejam jovens ou velhos (VILLA-LOBOS apud PEPPERCORN, 2000a, p. 55).

No que diz respeito às obras do compositor, outra questão que merece ser mencionada e discutida com urgência são as inúmeras críticas voltadas a seu modo de compor. Tais críticas acusaram-no de falta de rigor formal e que compunha à mercê de sua própria inspiração. Sobre esta situação, Squeff afirma que:

Em qualquer compêndio de música contemporânea, aliás, lê-se sobre Villa-Lobos o que seus defeitos normalmente induzem: que fez uma música caótica – ainda que poderosa; [...] que nunca limitou sua inventiva em prejuízo evidente da qualidade de sua produção. (SQUEFF, 1983, p.57).

Estas visões críticas vêm sendo rediscutidas por autores como Salles (2009) que afirma que tais posicionamentos além de demonstrar uma má fé e até mesmo certo rancor ao prestígio conquistado por Villa-Lobos, refletem a ignorância e ingenuidade destes críticos que tomam o repertório clássico-romântico como padrão para avaliar um estilo de composição baseado na liberdade inventiva e na busca de novas sonoridades.

2.2 A PARTICIPAÇÃO DE VILLA-LOBOS NA SEMANA DE ARTE MODERNA E A PRIMEIRA VIAGEM A PARIS

A participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna destaca-se não somente pelo fato de que o evento tenha causado reflexos em sua obra, mas também por ele ser o único compositor a participar e pela projeção profissional que conseguiu através dela. Tal prestígio conquistado acarretou inclusive na sua ida a Paris no ano seguinte (1923). (Cf. MOREIRA, 2014, p. 25).

Figura 1 - Anúncio da participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna na noite de 17/02/1922



Fonte: Museu Villa-Lobos

O fato de Villa-Lobos ter sido o único compositor a participar da Semana de Arte Moderna deve-se claramente à posição que ocupava no cenário musical brasileiro. Outro fator que influenciou este acontecimento foi que seus contemporâneos ainda estavam ligados ao romantismo tardio e talvez não estivessem interessados em participar de um evento cujo risco de rejeição crítica era alto (TRAVASSOS, 2000, p.27).

A Semana de Arte Moderna foi um duplo vértice histórico; convergência de idéias estéticas do passado, apuradas e substituídas pelas novas teorias européias (futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e espiritonovismo); e também ponto de partida para conquistas expressionais da literatura brasileira neste século. (TELES, 1978, p. 217).

No entanto, o próprio Villa-Lobos viu sua participação na semana de 22 com certo desdém. Sobre isto ele próprio afirmou: "Não sou fruto da Semana de Arte Moderna. Eu fui convidado e fui pago pelo Graça Aranha" (VILLA-LOBOS apud PAZ, 2004, p. 17). Villa-Lobos participou como intérprete na semana, mas também teve

suas obras executadas por outros músicos.

Em 1922 Villa-Lobos passou a ser um nome mais conhecido da platéia paulista devido à sua participação na Semana de Arte Moderna. Villa foi convidado para o evento por Ronald de Carvalho e Graça Aranha. O compositor chegou acompanhado por músicos cariocas que se sobressaíram mais tarde como grandes instrumentistas e professores: Paulina D'Ambrósio, Alfredo *Gomes*, Frutuoso Víana, Ernâni Braga, George Marinuzzi, Orlando Frederico, Pedro Vieira, Antão Soares, Mário Emma e Lucília Guimaraes. As obras compostas eram para pequenos conjuntos: duos, trios e quartetos, distribuídas entre os dias 13,15 e 17 de fevereiro. Entre os artistas, uma brasileira de renome internacional: Guiomar Novaes. (TONI, 1987, p. 44).

As obras do compositor apresentadas na Semana de Arte Moderna no dia 13 de fevereiro foram: Segunda Sonata, o Segundo Trio e a Valsa Mística, o Rondante, A Fiandeira e Danças Africanas. No dia 15 de fevereiro: O Ginete do Pierrozinho, Festim Pagão, Solidão, Cascavel e Terceiro Quarteto. E no dia 17: Terceiro Trio, Historietas, Segunda Sonata, Camponesa cantadeira e Num Berço Encantado. Quanto à receptividade do público em relação às obras apresentadas, Toni (1987) pontua que:

O público, muito conservador, não gostou das músicas apresentadas, que se assemelhavam às obras de Debussy, o compositor expoente do impressionismo francês. E aqui surge mais um problema: alguns dizem que Villa-Lobos escutara a música de Debussy em 1917, através de Darius Milhaud, ou antes ainda, durante sua ida à Bahia·, e outros negam esses fatos. Coincidência ou não, a verdade é que a composição de Villa-Lobos soava de maneira muito francesa. (TONI, 1987, p. 45).

Contrapondo a má receptividade descrita por Toni (1987), Mezadri (2007) ressalta o sucesso das apresentações. Por exemplo, citando o *jornal O Estado de São Paulo*, Mezzadri afirma que a apresentação das *Danças Africanas* contribuíram para o sucesso da noite do dia 13. (MEZZADRI, 2007, p. 43).

Mezzadri também ressalta o sucesso da Semana de Arte moderna como um todo, graças aos participantes, apoiadores, a cobertura substancial dos jornais e ao público, constituído basicamente por uma elite em busca de símbolos de auto identificação. (MEZZADRI, 2007, p. 44).

Portanto, mesmo que Villa-Lobos negasse a importância da Semana de Arte Moderna, ela trouxe significativas mudanças para a sua carreira, principalmente quando se fala em prestígio e reconhecimento. Villa-Lobos saiu do Theatro Municipal como como grande talento promissor no cenário musical brasileiro a caminho dos palcos internacionais.

Após a participação Semana de Arte Moderna Villa-Lobos fez sua primeira viagem a Paris. Os contatos conseguidos pelo compositor em 1922 e o apoio financeiro conquistado através do destaque que recebeu, permitiu que em julho de 1923 Villa-Lobos chegasse à capital francesa para divulgar suas obras nos circuitos musicais europeus. Chegou à cidade como um completo desconhecido.

Sua entrada nos círculos artísticos parisienses deu-se por intermédio do grupo de pintores e escritores modernistas brasileiros que ele conhecera em 1922, logo antes da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Em seguida à sua chegada, o compositor foi convidado para um almoço no *studio* da pintora Tarsila do Amaral, no qual estariam presentes, entre outros, o poeta Sérgio Milliet, o pianista João de Souza Lima, o escritor Oswald de Andrade e, entre os parisienses, o poeta Blaise Cendrars, o músico Erik Satie e o poeta e pintor Jean Cocteau. (GUÉRIOS, 2003, p. 82).

Segundo Bastos (2005), na França do fim do século XIX e início do século XX, o público parisiense começava a se familiarizar com as *danses exotiques* e *danses nouvelles*. As *danses exotiques* se referem à manifestações artísticas estrangeiras em geral, já as *danses nouvelles*, se tratam das manifestações provindas das Américas - o *cakewalk* norte-americano, o tango argentino, o maxixe brasileiro, o *paso doble* espanhol, a rumba cubana, entre outros. Na cidade, "os gêneros provenientes da América Latina e os orientais – danças cambojanas, por exemplo – eram muito prestigiados" (BASTOS, 2005, p.180).

A fama internacional que Villa-Lobos adquiriu como compositor exótico, colecionador de aventuras pela floresta e vindo de uma terra de selvagens antropófagos deve-se principalmente a um artigo publicado em 1924, no periódico parisiense *Intransigeant*. A escritora Lucie Delarue Mardrus tornarase amiga do compositor e viu em sua residência um exemplar do livro *Viagem ao Brasil*, do explorador Hans Staden. No artigo de Madame Mardrus, Villa-Lobos aparecia como o próprio protagonista das aventuras de Hans Staden em pleno século XX. [...]. Apesar desta divertida e controversa popularidade, Villa-Lobos era um músico urbano e sempre trabalhou nas grandes cidades. (GAERTNER, 2008, p. 53).

Podemos aproveitar o momento de sua estadia em Paris para desmitificar muitas das histórias que se sabem sobre o compositor. Para ganhar maior destaque, já que os franceses tinham certo gosto para o exótico e excêntrico, Villa-Lobos inventava ou aumentava muitas histórias sobre as "selvagens" terras brasileiras. Biógrafa de Villa-Lobos, Lisa Peppercorn (1972) apontou que o compositor chegou a criar histórias que seriam impossíveis de serem comprovadas. Em algumas delas o compositor afirmava ter adentrado a pé na Floresta Amazônica e lutado com tribos de

canibais. Alguns dos relatos de Alejo Carpentier demonstram isto:

Quando Heitor Villa-Lobos acende um charuto e começa a contar estórias do Brasil, há que preparar-se para viver durante um momento no domínio dos mitos. Além disso, os amigos do maestro estão aí para 'dar-lhe corda'. Varése pergunta:

- Villa, que comprimento têm em seus país as serpentes?
- Sessenta metros! responde o grande compositor sem alterar-se.
- E os crocodilos?
- Os crocodilos? Trinta metros!

Porém um dia Villa-Lobos·nos contou a melhor de suas estórias.

- Achando-me em Mato Grosso, em plena selva, onde tinha ido para anotar cantos indígenas, os selvagens se apoderaram de mim e me amarraram no tronco das torturas. Estive a ponto de morrer. Me salvei porque pensei em cantar-lhes hinos rituais em seu próprio dialeto. Surpresos, me soltaram com grandes mostras de deferência. Varése insinuou:
- Me parece que exageras um pouco, Villa. Confessa que não chegaram a te amarrar no tronco das torturas ...
- Como? interrompeu furibundo o maestro brasileiro Não acredita em mim? Veja esta fotografia!

E Villa-Lobos nos mostrou uma fotografia em que aparece efetivamente atado a um tronco coberto de pinturas primitivas, rodeado de índios seminus. Porém, ninguém entre nós se atreveu a perguntar-lhe desde quando os índios do Mato Grosso conhecem o uso oportuno da Kodak... (CARPENTIER apud TONI, 1987, p. 47 – 48).

Independentemente do quão divertidas estas histórias possam parecer, a viagem de Villa-Lobos a Paris desmente um pouco uma das famosas frases do compositor: "Eu não vim aqui para aprender; vim mostrar o que fiz". Ainda mais porque em Paris suas obras passaram por uma drástica mudança, começando cada vez mais, a apontar temáticas brasileiras. (Cf. GUÉRIOS, 2003b, p. 97). Assim, Villa-Lobos compreendeu sua posição como compositor na Europa naquele momento: "ele interessava ao mundo musical europeu acima de tudo como um intérprete de brasilidade, com os ritmos de força primitiva de suas composições, harmonias próprias, melodias folclóricas que refletem a variedade das cores do trópico." (TARASTI, 1980, p. 56)

2.3 A RELAÇÃO COM A ERA VARGAS E O NACIONALISMO MUSICAL

A relação mais direta de Villa-Lobos com a política inicia a partir de 1930, quando ele retornou da segunda viagem que fez a Paris. Neste momento, a convite de Olívia Penteado apresentou um plano de educação musical à Secretaria da Educação de São Paulo. Dois anos após, em 1932, apoiado por Anísio Teixeira e tendo enviado um apelo ao então presidente Getúlio Vargas foi nomeado supervisor

e diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística - SEMA. Vejamos o que o compositor escreve ao presidente em um trecho do memorial:

No intuito de prestar serviços ativos a seu país, como um entusiasta patriota que tem a devida obrigação de pôr à disposição das autoridades administrativas todas as suas funções especializadas, préstimos, profissão, fé e atividade, comprovadas pelas suas demonstrações públicas de capacidade, quer em todo Brasil, quer no estrangeiro, vem o signatário, por este intermédio, mostrar a Vossa Excelência o quadro horrível em que se encontra o meio artístico brasileiro, sob o ponto de vista da finalidade educativa que deveria ser e ter para nossos patrícios, não obstante sermos um povo possuidor, incontestavelmente, dos melhores dons da suprema arte. (VILLA-LOBOS, 1932 apud SILVA, 2003, p. 109).

Neste apelo, o compositor cita muitas qualidades e a musicalidade do povo brasileiro, demonstrando em todo o texto uma preocupação com o caráter nacional. Villa-Lobos também fala das questões da identidade nacional e também na visão que os estrangeiros teriam do Brasil. Talvez soubesse que estas também eram preocupações do governante, o que poderia ter ajudado a convencê-lo. Pois, uma boa imagem do Brasil implicaria em uma aprovação de seu presidente e de sua forma de governo.

No governo de Getúlio Vargas, a busca pela identidade e orgulho nacional ocorriam em manifestações públicas e em cerimônias que envolviam as comunidades em geral. Nestes atos públicos, a intenção era demonstrar ou ensinar questões relacionadas ao civismo, mantendo-os como uma tradição.

O patrocínio pelo regime varguista de cerimônias cívicas procurava realizar uma síntese cultural em monumentais rituais comemorativos de eventos cívicos e históricos importantes. Estes rituais, que serviram ao propósito múltiplo de unificar elites e massas, também simbolizaram um tempo e um espaço idílico no imaginário político brasileiro. Procuravam reinventar uma harmonia nacional que o regime varguista acusava ter sido destruída pela República Velha, assim como buscavam construir uma nova cultura política, que serviria de guia para a nação na direção da modernidade, soberania e ordem. (PARADA, 2009, p. 21).

Tendo em vista que o artista deveria representar sua pátria por meio de suas criações, e considerando a ideologia política do presidente da época, ao ser tornar um empregado do governo

Villa-Lobos desenvolvera um projeto educacional voltado para a música com a utilização de temas folclóricos, algo que era bem divulgado em meio à intelectualidade brasileira naquele contexto. [...] O folclore representava uma eficiente possibilidade de inspiração para a construção da nacionalidade brasileira por apresentar uma linguagem simples, voltada para o cotidiano

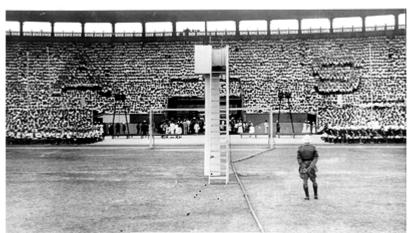
brasileiro, que ressaltava também o passado e as experiências da cultura popular. (FERREIRA, 2010, p.101).

A grande preocupação do compositor ao criar o seu projeto era a educação musical para as crianças nas escolas. "Embora Villa-Lobos expressasse sua postura política, a preocupação principal dele era a música, o ensino, a educação." (FERREIRA, 2010, p.105). Mas, em muitos episódios da vida do compositor, podemos encontrar onde esta relação política se tornou evidente e por vezes desagradável.

Conta-nos a história que o maestro regeu um coral de 35.000 alunos de canto orfeônico, no estádio do Vasco da Gama (Figura 2), em homenagem a Getúlio Vargas.

Nesta ocasião, o Maestro foi violentamente combatido pelos intelectuais que, a exemplo de Mário de Andrade, usaram suas crônicas para, nas entrelinhas, combater o execrado Estado Novo, através do ataque aos seus protegidos. Assim, através de uma linguagem irônica, atingia-se ao artista que não estivesse engajado na oposição. (MACHADO, 1987, p. 42).

Figura 2 - Coro de 35.000 alunos no Campo do Vasco da Gama em 1942



Fonte: Museu Villa-Lobos

Foi durante o período em que o compositor trabalhava para o governo que ocorreu o golpe de estado que implantaria no Brasil um regime totalitário: o chamado Estado Novo. Aqui, o poder militar estava acima dos três poderes constituintes – Executivo, Legislativo e Judiciário. A frase proferida pelo Ministério da Guerra nesta época nos dá uma ideia da noção de poder existente: "Agir, mesmo que fora da lei, mas em defesa das instituições e da própria lei deturpada". (SILVA & CARNEIRO 1983, p. 25).

O fato de Villa-Lobos ter trabalhado para o governo de Vargas - não que fosse favorável aos conceitos de poder difundidos - interferiu de forma direta seu trabalho.

Inclusive da pior forma, pois, como vimos este fato não era aprovado por artistas da época, denegrindo sua imagem em alguns aspectos. Umas das principais mudanças ocorridas nesta época é descrita por Santos (2015):

Villa-Lobos demonstra durante este período uma mudança significativa também no plano composicional. Sua terceira frase criativa, situada por Salles (2009, p. 97) entre 1930 e 1948, é caracterizada pela adoção de novas estratégias composicionais que tornavam sua música mais acessível ao público, o que contrasta com a produção mais ousada da década de 1920 [...]. (p. 55)

Um dos fatores que permitiu essa melhor assimilação pelo público da música de Villa-Lobos ocorreu pelo incremento de elementos folclóricos, já muito bem dominados e conhecidos pela população em geral. Ao falar em folclore deve-se mencionar o papel do escritor Mário de Andrade e sua defesa ao folclore como elemento da estética modernista dos artistas brasileiros.

Segundo Arnaldo Contier (2004), o objetivo de Mário de Andrade em relação à arte era o de despertar os artistas brasileiros, divulgando entre os intelectuais dos grandes centros urbanos o interesse em torno do folclore como matéria-prima para elaborar suas obras. Mário queria propor a construção de um novo discurso sobre uma nova etapa na música do Brasil chamada de fase de nacionalidade, início de um novo período capaz de romper com os cânones do passado caracterizados pela imitação de experiências europeias.

Mário de Andrade buscava o surgimento de uma consciência criadora nacional e a pesquisa do folclore como eixo do modernismo no Brasil. Com este objetivo o escritor apontou diversos problemas que ocorriam no país e dificultavam a construção desta consciência criadora. Um destes problemas era o pouco interesse dos intelectuais brasileiros pelos estudos folclóricos. Por outro lado, a pesquisa do folclore como fonte de inspiração do artista foi endossada pelos intelectuais modernistas, ou seja, a união do material proveniente dessas manifestações com as linguagens musicais em voga na época – polimodalidade, polirritmia e politonalidade – implicou na procura e forma de expressar através da música o "retrato" sonoro do Brasil (CF. CONTIER 2004).

Mário de Andrade criticou muito os compositores que, em uma fase considerada decisiva pelos modernistas na construção de um imaginário nacionalista no Brasil, ainda mantinham relações com a música europeia. Um dos mais atacados

foi Francisco Mignone que foi considerado um estranho no cenário musical brasileiro por causa de seu italianismo exacerbado.

Nesse sentido, Heitor Villa-Lobos foi defendido por Mário de Andrade como um compositor preocupado com a consciência criadora nacional, que independentemente do projeto modernista, já vinha defendendo construção do caráter nacional através da música. Embora Mário de Andrade tenha criticado algumas composições europeizadas de Villa-Lobos, ou o uso de elementos indígena de forma não nacionalista, como a crítica do *Amazonas*, (ANDRADE, 1963), algumas de suas obras foram citadas como exemplos da busca pela brasilidade: a série *Choros*, por exemplo (CONTIER 2004). Dada a importância que Mário de Andrade atribui ao folclore, quando se trata do nacionalismo, é necessário considerarmos que estas críticas e contradições entre os artistas ocorrem devido a diferentes manifestações e interpretações do nacionalismo na arte. No caso brasileiro, podemos considerar desde elementos folclóricos, indígenas, música popular e até questões cívicas, dependendo da forma que ocorrem as interações destes elementos com a arte.

O movimento nacionalista tomou força no Brasil porque durante as primeiras décadas do século XX "a dependência cultural e política brasileira das normas européias rapidamente enfraqueceu conforme os intelectuais perceberam que era imperativo estabelecer a própria identidade do país [...]". (WRIGHT, 1987, p.132). Embora associamos o nacionalismo musical brasileiro geralmente com Villa-Lobos, devemos considerar que este já se manifestava antes dele. É o que observa Freitag (1972); para a autora, o nacionalismo musical no Brasil

processa-se de forma linear, desde os compositores coloniais que produzem na Metrópole, passando pela emoção brasileira que já se manifesta no internacionalismo de Carlos Gomes e pela busca incipiente de motivos brasileiros (Itiberê, Nazareth, Levy, Nepomuceno), até chegar ao aproveitamento e pesquisa do folclore na elaboração de uma música brasileira (Gallet e Mário de Andrade). Deste tronco nacionalista desviam-se compositores como Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e Glauco Velásquez, ligados à Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, que correspondem ao início da posição contemporânea oposta ao nacionalismo. (FREITAG, 1972, p. 48).

Sobre as origens do nacionalismo, para Hobsbawm (1990), este surgiu no contexto do iluminismo, paralelamente ao surgimento da ideia dos Estados-Nação, sua abordagem sobre nacionalismo está totalmente relacionada com a construção do conceito de nação. Similarmente a Hobsbawm, Steven Grosby (2005) também faz

estas relações: para ele o nacionalismo diz respeito a "grupo de crenças sobre a nação" (GROSBY, 2005, p.5). Anthony Smith define o nacionalismo como "[...] movimento ideológico que procura alcançar e manter a autonomia, unidade e identidade para uma população que alguns dos seus membros pensam constituir uma 'nação', atual ou potencial" (SMITH, 1991, p. 73). Percebe-se, portanto, que para o autor existe uma clara integração entre o nacionalismo e identidade nacional, que para ele é algo que «[...] está sempre a ser reconstruído em resposta a determinadas necessidades, interesses e percepções, embora sempre dentro de determinados limites» (SMITH, 1999 p. 17). Da mesma forma, Montserrat Guibernau (1997) também discute a questão da identidade. De acordo com este autor o poder do nacionalismo está em sua capacidade de formar uma identidade comum para pessoas de um grupo. Sua abordagem vai além das questões políticas, levam em consideração os sentimentos e emoções dos indivíduos.

A partir do pensamento de Hobsbawm, Grosby, Smith e Guibernau podemos pensar na música, e artes em geral, como partes formadoras destes conjuntos de crenças sobre a nação. Com base nesta discussão, procurarei posteriormente apontar na composição em estudo um elemento musical que tende a se relacionar à temática nacionalista.

2.4 AS DATAÇÕES DE O MARTÍRIO DOS INSETOS

Datar e situar obras de Villa-Lobos em seus determinados contextos é uma dificuldade para quem pesquisa suas composições. Guérios, por exemplo, aponta dúvidas sobre as datas de composição de *Uirapuru* e *Amazonas* (1917?), *Canções típicas brasileiras* (1919?) e *Trio para oboé, clarinete e fagote* (1921?) (GUÉRIOS, 2003a, p. 137–139). Provavelmente, a atitude de antecipar a datação das composições foi tomada com a intenção de demonstrar aos europeus, durante sua primeira estada em Paris (1923 – 1924), que já escrevia diferentemente do estilo de Debussy nas determinadas datas "escolhidas" para as obras (Cf. MESQUITA, 2006, p. 66).

Existem outros problemas referentes à datas quando se trata de Villa-Lobos. Segundo Toni (1987), a biografia do compositor é bastante nebulosa devido à uma de suas características: costuma inventar histórias, inclusive sobre si próprio. (TONI,

1987, p. 44). Podemos perceber estes impasses proliferados até quando Villa-Lobos falava sobre sua idade:

A primeira grande confusão que ele conseguiu criar foi com relação à data de seu nascimento, o que podemos verificar inclusive pela coleção de programas musicais de Mário [de Andrade]: entre 1922 e 1930. Villa declarava que nascera em 1890; entre 1934 e 1935, em 1881; em 1937 forneceu a data de 1887 e, em 1940, o ano de 1884. (TONI, 1987, p. 44).

No caso da obra abordada neste trabalho, a princípio as datas de composições dos movimentos que Villa-Lobos anotou nos manuscritos (Figuras 3, 4, e 5) foram as seguintes: 1925 para *A Cigarra no Inverno*, 1925 para o *Vagalume na Claridade* e 1917 para a *Mariposa na Luz*. Devido às características que apontam influências de Debussy – como demonstrarei adiante –, Villa-Lobos não teria motivo para querer demonstrar ao público - com esta obra – estar longe de influências impressionistas e assim modificar a data de composição.

Figura 3 - Datação no manuscrito de A Cigarra no Inverno (1925)

O MARTIRIO DOS INSETOS Nº1- A CIGARRA NO INVERNO	H. Nilla-Toboz Cold him Prof Co., Inc. 150 West 11, N. T. New York II, N. T.
ANDANTE	(Rio, 1925)

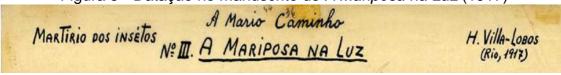
Fonte: Museu Villa-Lobos

Figura 4 - Datação no manuscrito de O Vagalume na Claridade (1925)

Martirio pos insetos	A' Marinecia Tacovino	H. VILLA-LOBOS
Nº II. O	VAGALUME NA CLARIDADE	(Rio, 1925)

Fonte: Museu Villa-Lobos

Figura 5 - Datação no manuscrito de *A Mariposa na Luz* (1917)



Fonte: Museu Villa-Lobos

Porém quando observamos o programa da estreia de *A Mariposa na Luz* (Figura 6), ficam evidentes alguns problemas. O primeiro está no fato de *A Mariposa na Luz* ter sido originalmente um movimento de outra obra, a *Fantasia de Movimentos*

Mistos. Outro problema é a data de composição do movimento está 1915 e não 1917 como Villa-Lobos escreveu na partitura.

Figura 6 - Programa da estreia da obra (09/12/1922), neste caso o 3º movimento



Fonte: Museu Villa-Lobos

Este programa está inserido em um livreto contendo as obras apresentadas em uma série de quatro concertos sinfônicos realizados por Villa-Lobos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro entre 11/11/1922 e 09/12/1922, antes de fazer a primeira viagem a Paris. O referido livreto ganha um destaque ainda maior para esta dissertação porque possui um catálogo de obras (ANEXO A), que provavelmente foi organizado pelo próprio Villa-Lobos.

Este catálogo traz algumas pistas sobre o mapeamento das datas de composição dos movimentos de *O Martírio dos Insetos*. O catálogo (de 1922) não cita *A Mariposa na Luz* (1917), que já deveria estar concluída, nem cita a *Fantasia de Movimentos Mistos*. Cita porém um *Concerto de violino e orquestra* (entre as peças de virtuosidade), que não conhecemos a existência, talvez o tal concerto seja a própria fantasia, nomeada de outra forma.

O catálogo também faz referência a uma obra chamada *O Vagalume*, (entre as peças para grande orquestra), também se desconhece a existência desta obra, mas considerando o nome, pode ter relações com o movimento *O Vagalume na Claridade*, ou pode até ser a mesma composição.

As obras contidas, ou não, no catálogo podem inclusive dar pistas sobre a datação de outras composições de Villa-Lobos. Não consta nele obras como *Uirapuru* nem *Amazonas*, obras datadas de antes de 1922, mas consta o *Tédio da Alvorada* e *Myremis*. Também não estão listados o *Trio para oboé, clarineta e fagote* e as *Canções típicas brasileiras* (datadas de 1919).

Outro fato estranho que levanta uma certa dúvida em relação às datações de O Martírio dos Insetos é que a obra completa só estreou em 1948, ficando sem ser executada por um período de 23 anos desde que Villa-Lobos a finalizou. Porém, neste espaço de tempo tem-se registros de execuções de A Mariposa na Luz.

Ressalto que a partir do momento que me proponho a realizar uma comparação de *O Martírio dos Insetos* com as diferentes fases criativas de Villa-Lobos, para este trabalho não faria diferença se a obra fosse composta em uma data diferente da que se tem notícia. Para todos os efeitos, considero neste trabalho as datações oficiais, que foram anotadas por Villa-Lobos no manuscrito e que constam no Catálogo de Obras do Museu Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2009). Ou seja, entre 1917 e 1925, o período que corresponde à sua segunda fase criativa, como veremos no capítulo a seguir.

3 AS FASES CRIATIVAS DE VILLA-LOBOS

3.1 INTRODUÇÃO ÀS FASES CRIATIVAS

Geralmente, pesquisadores da obra de Villa-Lobos costumam dividir sua produção ou seu estilo composicional em fases. Dentre os autores que procuraram realizar esta tarefa, até como um meio de facilitar a pesquisa e análise das obras do compositor, destacam-se Béhague (1994), Peppercorn (1979), Salles (2009) e Tacuchian (1988).

Béhague (1994) escreve em seu livro *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's Musical Soul*, que a produção deste compositor pode ser classificada em três diferentes períodos definidos pela variedade de estilos empregados. O período inicial, anterior a 1922, reflete a busca do compositor pela definição de um estilo. Nos períodos seguintes, o segundo a partir de 1923 e o terceiro entre a década de 1930 até 1959, observam-se pesquisas do compositor nos campos do neoclassicismo e neorromantismo, associadas a aspectos da música popular brasileira.

Já Peppercorn (1979) apresenta uma divisão de quatro fases separadas em períodos de 15 anos cada. Dentre os vários artigos que a autora escreveu sobre o compositor, destaca-se um publicado em 1979, chamado *The Fifteen – Year Periods in Villa-Lobos's life*, é neste que a autora demonstra as quatro fases e apresenta as características de cada uma delas.

A primeira fase descrita por Peppercorn vai de 1900 até 1915. É um período marcado por escolhas profissionais do compositor. A segunda fase é de 1915 a 1930, considerado pela autora o período mais importante. A terceira fase ocorre de 1930 a 1945 quando o compositor permanece no Brasil, trabalhando para o governo de Getúlio Vargas no projeto de ensino musical. E a quarta e última fase ocorre de 1945 a 1959 onde o compositor realiza atividades entre Brasil, Europa e Estados Unidos. (PEPPERCORN, 1992, p. 69-88).

A divisão de Salles (2009), também está organizada em quatro fases e possui a seguinte divisão:

(1) a adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1990-1917), quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; (2) a partir do contato com Milhaud , Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais Livres (1918-1929); (3) o

retorno ao Brasil em plena revolução varguista (1930), quando – aparentemente para garantir sua sobrevivência – Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira; (4) a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico de sua doença e tem de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentado suas obras nos Estados Unidos e na Europa. (SALLES, 2009, p. 14).

Tacuchian (1988) também divide as fases criativas de Villa-Lobos em quatro. O autor faz uma ressalva de que não são divisões congeladas podendo assim existir composições que fogem à regra. A primeira fase é de formação do compositor e vai até 1919. A partir de 1920 ocorre a segunda fase, fortemente marcada pelo movimento modernista. A terceira fase de 1930 a 1945 ressalta a questão nacionalista onde o compositor buscou a síntese do nacional com o universal. E finalmente, a quarta fase, a partir de 1945, correspondente ao alcance internacional das obras de Villa-Lobos.

Se colocarmos as divisões destes autores em uma tabela, podemos perceber uma relação muito clara entre elas (Tabela 1). Elas são muito parecidas, ainda mais se observarmos as divisões de Salles, Peppercorn e Tacuchian que diferem em poucos anos.

Tabela 1 - Quadro comparativo das divisões das fases criativas de Villa-Lobos por Béhague. Peppercorn. Salles e Tacuchian

	Bonagao, i c	speciconi, canc.	o o racacinari	
	1ª fase	2ª fase	3 ^a fase	4 ^a fase
Gérald	Até 1922	Anos 1920	Anos 1930-	
Béhague.			1959	
Lisa	1900 - 1915	1915 - 1930	1930 - 1945	1945 - 1959
Peppercorn				
Paulo de	1900 - 1917	1918 – 1929	1930 - 1948	1948 - 1959
Tarso Salles				
Ricardo	Até 1919	Anos 1920	1930 - 1945	1946 - 1949
Tacuchian				

Fonte: produção do autor.

Considero nesta dissertação, as datações de Salles, Peppercorn e Tacuchian, devido a coincidência cronológica e descritiva de suas divisões. Tendo como foco as quatro fases, abordarei cada uma separadamente, com intenção de apontar as principais características musicais e alguns fatos históricos diretamente relacionados a elas. Iniciarei portanto, tratando da primeira fase criativa.

3.2 A PRIMEIRA FASE CRIATIVA

Para Tacuchian (1998), a primeira fase é o período de formação do compositor, foi quando ocorreu o contato com os chorões do Rio de Janeiro e com os pequenos conjuntos instrumentais que trabalhavam com ele no cinema mudo. Estas vivências se misturam à sua formação clássica e levariam mais tarde ao surgimento do estilo próprio de composição de Villa-Lobos.

Na primeira fase, podemos perceber as influências dos compositores europeus que ocorreram por intermédio de nomes influentes como Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno. As formações musicais de Miguéz e Nepomuceno ocorreram através de Wagner que representava para a Europa do fim do século XIX a modernidade musical — em reação ao conservadorismo do canto lírico italiano - e Debussy que surge nesta mesma época como um representante de uma nova estética, que veio a se chamar impressionismo. (Cf. GUÉRIOS 2003b, p. 84). Sendo compositores renomados em sua época, inclusive ocupando a direção do Instituto Nacional de Música, Miguéz e Nepomuceno formaram toda uma geração de músicos do início do século XX.

Foi no contato com esses debates que o jovem Heitor Villa-Lobos se formou. Integrante da geração que se seguiu a Miguéz e Nepomuceno, Villa-Lobos compreenderia as diferentes estéticas musicais de acordo com o panorama traçado por seus antecessores: a "antiguidade" e a "nobreza" da ópera italiana; a "modernidade" de Wagner e Saint-Saëns; a estética "revolucionária" de Claude Debussy. (GUÉRIOS 2003b, p. 84).

Nas primeiras décadas do século XX, no campo da composição, inúmeras experimentações musicais romperam com a tradição clássico-romântica. Dentre as novas sonoridades buscadas destacam-se as aplicações timbrísticas e texturais. Tanto timbre, quanto textura, passam a ser considerados como elementos fundamentais da estruturação musical. (NASCIMENTO, 2005).

Dois compositores, entre vários do início do século XX, que utilizaram com veemência as concepções acima mencionadas, foram Claude Debussy e Heitor Villa-Lobos. Ambos [...] apontam características semelhantes no que concerne à utilização dos instrumentos da orquestra. Com efeito, tanto Debussy quanto Villa-Lobos tiveram que conferir um valor fundamental aos aspectos *tímbrico* e *textural* para a realização dos seus empreendimentos. A partir da utilização de orquestras amplas, ou seja, munidas de uma grande diversidade de "cores", torna-se possível a aplicação em vários "momentos musicais", de diferentes mudanças de textura viabilizando, portanto, a expressão de uma determinada idéia musical e a formatação das obras. (NASCIMENTO, 2005, p. 312).

Mesmo havendo uma predominância de influências francesas, principalmente Debussy, os trabalhos escritos por Villa-Lobos entre 1900 e 1922 também apresentam traços da música alemã. "A aproximação com a obra alemã de Wagner e, posteriormente, com a obra de Bach, deu-se por meio da valorização de um nacionalismo alemão, calcado no romantismo do século XIX. (ARCANJO, 2013, p. 137).

Essas referências [ao compositor germânico] Richard Wagner demonstram a integração de Villa-Lobos com o ambiente musical mais sofisticado do Rio de Janeiro, que via no compositor alemão um símbolo da música moderna ou da renovação musical em relação à ópera italiana. Ao ingressar no Instituto Nacional de Música em 1907, Villa-Lobos, provavelmente conheceu o wagnerianismo pelo filtro da música francesa. (SALLES, 2009, p. 38).

Percebemos que Villa-Lobos recebeu influências direta e indiretamente de Wagner. O contato com a música germânica pelo filtro francês ocorreu, entre outras maneiras, através de Debussy. "Debussy não apenas apreciava a música de Wagner: ele tocava a obra de Wagner, ao piano, em diversos locais parisienses. Não escapou, portanto, da 'febre wagneriana' [...]". O compositor francês também teria ouvido, em 1889, a ópera *Tristão e Isolda*. (PIEDADE, 2007, p. 5)

Outra forma em que ocorreu este contato, foi através do estudo que Villa-Lobos realizou do *Cours de Composition Musicale* de d'Indy. Este curso trazia inúmeras referências às obras de Wagner, entre elas *Tristão e Isolda*, obra do qual Villa-Lobos teria feito referências ao acorde do prelúdio em *Uirapuru* (Cf. SALLES, 2009).

Um exemplo de obra da primeira fase que se destaca pelas características descritas acima é o primeiro quarteto de cordas composto por Villa-Lobos (Exemplo 1). O quarteto é datado de 1915 e nele ainda existe uma ligação mais estreita com o rigor formal e harmonias que refletem sua fase de estudo e os laços com as escolas europeias.



Exemplo 1 - Compassos iniciais do *Quarteto de Cordas N. 1*

Fonte: Produção do autor baseada na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos_Heitor >. Acesso: 15 jul. 2015.

Percebe-se neste exemplo, algumas características que merecem ser destacadas. A primeira delas diz respeito à formação instrumental, neste caso um quarteto de cordas que é um gênero consagrado desde o classicismo. O emprego deste tipo de gênero remete à toda uma relação com formas e estruturas referentes a ele, embora Villa-Lobos tenha escrito quartetos de cordas durante toda sua vida com características bem distintas. No exemplo acima, alguns acordes são bem claros e podem ser facilmente percebidos — diferentemente da segunda fase criativa do compositor. Podemos perceber um acorde de Dó com sétima maior no segundo compasso e nos compassos seguintes podemos destacar os acordes de Dó com sétima, Fá com sétima maior, Si b com sétima e assim por diante. Outro elemento importante é a duplicação, veremos mais adiante - nas análises - que este é um processo muito empregado por Debussy. Aqui a duplicação ocorre no compasso 6 e 7 em relação ao 4 e 5.

3.3 A SEGUNDA FASE CRIATIVA

Para Ricardo Tacuchian (1998), a segunda fase criativa é o momento em que Villa-Lobos se torna-se principal revolucionário das Américas no cenário musical. Foi na década de 20 que Villa-Lobos aplicou com mais ênfase a estética modernista em composições como os *Choros*, um dos conjuntos de composições mais representativos de sua obra. São marcantes nesta época sua participação na Semana de Arte Moderna, além das viagens a Paris que lhe deram alcance internacional.

Na segunda fase criativa de Villa-Lobos, Salles (2009) destaca ainda algumas características comuns nas composições deste período, no que diz respeito a formas mais livres, texturas cada vez mais estratificadas, utilização comum de recursos timbrísticos, estruturas harmônicas inovadoras e processos rítmicos com muitos desdobramentos e superposições texturais. "À medida que a técnica e o estilo de Villa-Lobos evoluem, podemos apreciar o quanto ele se liberta das convenções harmônicas e texturais da escola romântica." (SALLES, 2009, p. 74).

O contato com Darius Milhaud e sua obra foi um dos momentos que marcaram a segunda fase de Villa-Lobos. Quanto a este fato é importante ressaltar a visão que Milhaud tinha em relação aos músicos brasileiros da época e às características de suas obras:

É lamentável que todas as composições de compositores brasileiros, desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos Srs. Nepomuceno e Oswald até as sonatas impressionistas do Sr. Guerra ou as obras orquestrais do Sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento *nacional* não seja expresso de uma maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico em ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado em uma obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lentes de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou através das de Debussy, se ele tem apenas trinta. (MILHAUD 1920, p. 61).

A inserção cada vez maior de elementos nacionais é uma característica evidente da segunda fase criativa de Villa-Lobos. Cronologicamente o nacionalismo marcou o modernismo a partir de 1924, na segunda fase do movimento artístico, como vimos anteriormente (Cf. MORAES, 1978, p. 49). Já no caso do compositor, o nacionalismo está situado principalmente em sua terceira fase criativa (Cf. SALLES,

2009, p. 14). Porém algumas indicações de temáticas nacionais já aparecem desde a primeira fase criativa do compositor, como é o caso da *Suíte Popular Brasileira* (1915), destacando aqui a inspiração na música popular.

Salvo os possíveis problemas de datações, temos em *Uirapuru* (1917?) e *Amazonas* (1917?), duas das principais obras de Villa-Lobos, que por sua vez, apontam para temáticas nacionais na segunda fase criativa. Dentre os traços de elementos nacionais encontrados nestas obras destacam-se o uso de materiais da cultura indígena, a representação dos sons das florestas, de animais e dos próprios índios. Sobre *Uirapuru*, as informações fornecidas pelo Museu Villa-Lobos ressaltam as seguintes características:

"Uirapuru" é das primeiras obras-primas de Villa-Lobos, e dá início a uma linguagem orquestral tipicamente villa-lobiana. A partitura retrata o ambiente da selva brasileira e seus habitantes naturais - os índios -, com uma impressionante riqueza de detalhes. O argumento que serviu de base para a composição desse poema sinfônico é de autoria do próprio autor [sic], e conta a história de um pássaro (o uirapuru, que na mitologia indígena é considerado o 'deus do amor') que se transforma em um belo índio, disputado pelas índias que o encontram. Um índio ciumento, não suportando aquela adoração, flecha-o mortalmente. Ao retornar à sua condição de pássaro torna-se invisível e dele se ouve apenas o canto que desaparece no silêncio da floresta. (MUSEU VILLA-LOBOS, 2015).

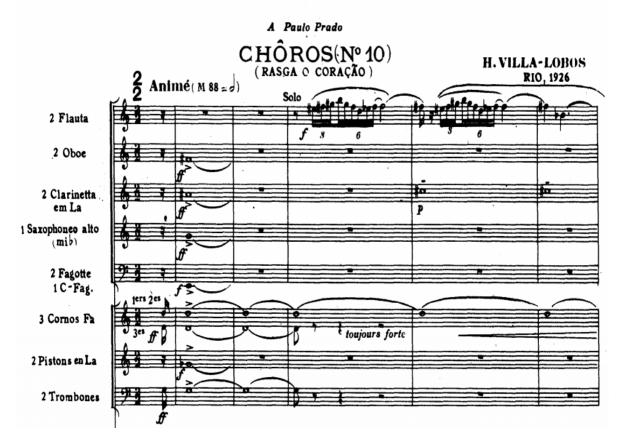
Deve-se ressaltar que *Amazonas* e *Uirapuru*, remetem à mesma época de composição de *O Martírio dos Insetos*, sendo estas portanto, obras irmãs. Porém, os dois poemas sinfônicos apresentam muitas características bem diferentes das influências de Debussy, contendo relações mais estreitas com obras de Stravinsky, no qual Villa-Lobos assumiu e mais tarde refutou. (SALLES, 2005, pg. 2). Para Fagerlande "Villa-Lobos é frequentemente comparado a Igor Stravinsky. Ambos tiveram trajetórias semelhantes, tanto no que tange ao aproveitamento do material folclórico de seus países, como também na "redescoberta" dos clássicos." (FAGERLANDE, 2010, p. 72). Porem existem um lapso temporal entre as fases criativas dos dois compositores:

É interessante notar que o "período revolucionário" de Stravinsky praticamente se encerra com a sua fase "russa" antes de 1920, para em seguida surgirem as obras para sopros, e só então começar o que se convencionou chamar de fase "neoclássica". Já Villa-Lobos, com sua primeira fase, de formação, totalmente baseada nos compositores franceses como Debussy, teria seu "período revolucionário" com a série dos *Choros*, na década de 1920, para só a partir da década seguinte iniciar o seu período mais clássico, com as *Bachianas Brasileiras*. O *Trio* (1921) para oboé,

clarineta e fagote, assim como o *Nonetto* (1923), se enquadram esteticamente neste período dos *Choros*. (FAGERLANDE, 2010, p. 72).

Outras figuras importantes na segunda fase de Villa-Lobos foram Arthur Rubinstein e Vera Janacopoulos. Estes dois "muito contribuíram para que o valor de suas composições fosse reconhecido." (PAZ, 2004, p. 18). Rubinstein foi inclusive responsável pelas edições das obras de Villa-Lobos feitas pela Max Eschig, o que provavelmente tenha alavancado a carreira do compositor e aumentado o prestígio de suas composições.

Uma obra que pode ilustrar esta segunda fase de Villa-Lobos é *Choros n. 10* (Exemplo 2).



Exemplo 2 - Página inicial dos Choros n. 10, seção de sopros

Fonte: Choros 10. Disponível em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 15 jul. 2015.

Esta obra datada de 1926 apresenta elementos claramente ligados a estética modernista, pois demonstra inovações na orquestração, principalmente em termos texturais que se apresentam na peça de forma bastante diversificada e estratificada. As inovações que *Choros n. 10* apresenta no campo da harmonia também são

bastante significativas. Nesta obra está presente a questão do primitivismo, demonstrado pelo uso do elemento indígena através de estruturas paralelas rítmicas e harmônicas (Cf. MOREIRA, 2010, p. 180).

3.4 A TERCEIRA FASE CRIATIVA

No primeiro capítulo desta dissertação, abordou-se o nacionalismo sob um viés contextual, considerando-o como uma das fases do movimento modernista – a segunda. A partir de agora, procurarei demonstrar sob que aspectos o nacionalismo representou transformações na obra de Villa-Lobos. Com esta finalidade, abordo questões e fatos que possam ter influenciado de alguma forma seus processos composicionais.

Percebemos a importância de Mário de Andrade como grande defensor da interação com nacionalismo nos processos criativos (Cf. TRAVASSOS, 2000). Mário de Andrade propõe que a arte nacional está intimamente ligada às culturas populares, assim o folclore deveria ser fonte de materiais na construção de uma expressão artística genuinamente brasileira. (ANDRADE, 1972). Sobre a relação entre nacionalismo e folclore, Wisnik (1982) afirma que:

recebendo injeções maciças de folclore (a expressão é de Florestan Fernandes), a música nacionalista aproximaria intelectual e povo, separados por um abismo 'cultural' (formulável, noutros termos, como alteridade de classe), e funcionaria ao modo de uma panacéia pedagógica para sanar (a nível doutrinário) aquela 'falta de caráter' que o Macunaíma registra na sua economia simbólica como impasse. (p. 144)

Uma obra de grande importância nesta fase, principalmente no plano da educação musical, é o *Guia prático*, publicado pela primeira vez em 1938 e organizado como ferramenta para o ensino de música nas escolas. A importância do Guia Prático para a terceira fase de Villa-Lobos se dá pelo uso de materiais folclóricos nos arranjos. Considerando o folclore como "um amigo inseparável da infância", na época de aplicação do projeto de Canto Orfeônico Villa-Lobos afirmou que não era "mais possível fazer abstração do material fornecido pelo folclore musical para as questões educacionais da infância" (VILLA-LOBOS, 1941, p. 33). Vejamos outra afirmação do compositor sobre esta questão:

da infância e para a cultura de um povo. Porque nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares uma influência tão poderosa quanto a música – como também nenhuma outra extrai do povo maior soma de elementos de que necessita como matéria prima (VILLA-LOBOS, 1991, p. 31)

O primeiro volume do Guia prático, o único publicado na época, contém 137 canções infantis que eram populares entre as crianças e foram arranjadas por Villa-Lobos a duas, três e quatro vozes (veja o Exemplo 3). Considerando e importância e qualidade desta obra de Villa-Lobos, o compositor Edino Krieger afirmou que o Guia Prático

contém, ao lado de seu aspecto de pesquisa étnico-musical, uma significação que talvez tenha passado despercebida ao próprio autor: ele simboliza o processo de nascimento do compositor folclorista em suas três etapas essenciais: 1) a descoberta dos elementos musicais folclóricos em suas fontes originais (o povo); 2) a compilação do material e sua transposição para a escrita musical; e 3) a sua elaboração artística desde a simples adaptação para instrumentos ou vozes à exploração de seus recursos expressivos e de seus elementos rítmicos melódicos e formais em conexão com os impulsos criadores individuais do compositor (KRIEGER 1951 apud PAZ, 1989, p. 72).

Exemplo 3 - Manuscrito do arranjo a três vozes de *Escravos de Job* para o *Guia Prático*



Fonte: Museu Villa-Lobos

Para Tacuchian (1988, p. 105), a terceira fase criativa de Villa-Lobos começa quando ele quando ele inicia a composição da primeira bachiana e termina a nona. Para este autor, estas obras seriam as principais representantes do nacionalismo musical de Villa-Lobos, esta fase representaria a síntese destas obras do "nacional com o universal, do presente com o passado, do moderno com formal.". (1988, p. 105) Vejamos o paralelo que Tacuchian traça entre as obras de Bach e Villa-Lobos:

[...] a sua famosa série das Bachianas Brasileiras, uma conciliação da expressão nacional com a tradição do mestre do *Cravo Bem Temperado* que ele tanto ouvira, em criança, na casa de sua tia Zizinha. Villa marchava, também inexoravelmente, para uma linguagem cada vez mais formal e universal [...]. (TACUCHIAN, 1988, p. 102)

Tacuchian considera a fase como um "período institucional", isto em relação ao fato de ter se tornado funcionário do governo. As bachianas se relacionam de certa forma ao período político que era "ambiguamente revolucionário e conservador". Com isto, o autor faz um paralelo entre as qualidades musicais das bachianas – revolucionária pela questão do nacionalismo e conservadora por incorporar procedimentos musicais e estruturais de Bach. (TACUCHIAN, 1988, p. 105). Ainda descrevendo as qualidades das bachianas, Arcanjo afirma que:

Villa-Lobos não desenvolveu nenhuma pesquisa de campo sobre a música popular brasileira. Porém, para a composição das *Bachianas Brasileiras*, o compositor promoveu uma leitura destes elementos, seguindo os ensinamentos de Mário de Andrade, ao buscar na suíte a norma de composição ou o esquema para, na concepção daquele universo cultural, alcançar o elo entre a musicalidade brasileira e a europeia. (ARCANJO, 2013, p. 118)

Uma das passagens mais representativas das Bachianas Brasileiras é a Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n. 5 composta em 1938:

Exemplo 4 - Compassos iniciais da Ária da Bachianas Brasileiras 5



Fonte: Bachianas Brasileiras. Disponível em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 15 jul. 2015.

Neste exemplo musical podermos perceber o que Tacuchian declara como a síntese do que é nacional com o que é universal. Observamos nela, uma mistura entre materiais de música brasileira com a tradição erudita, dentre os quais podemos destacar elementos do choro acompanhando uma ária de soprano. Os acompanhamentos por terças na introdução, remetem aos tipos de acompanhamentos dos choros. A linha de baixo no piano se assemelha aos passos das notas graves do violão, que no choro quase sempre é responsável pelas notas

graves. Também temos figuras sincopadas, que se assemelham àquelas presentes no gênero de música brasileira.

3.5 A QUARTA FASE CRIATIVA

Um dos fatores de maior influência para a última fase criativa de Villa-Lobos foi o contato do compositor com o público norte-americano. Isto ocorreu pela primeira vez durante sua primeira viagem aos Estados Unidos no final de 1944. Nesta ocasião Villa-Lobos regeu a *Jassen Symphony Orchestra* apresentando suas obras em Los Angeles no dia 26 de novembro. Dias antes deste concerto, o compositor recebeu o título honorário de *Doctorate in Law* do *Occidental College*. (SILVA, 2008, p. 28)

Neste período, Peppercorn (1992) descreve que Villa-Lobos recebeu nos Estados Unidos tratamento de celebridade do mundo da música. Villa-Lobos era considerado pelo público estadunidense como um dos mais importantes compositores das Américas. Este prestígio refletiu-se em inúmeras obras comissionadas durante este período, fato que se tornou uma característica desta quarta fase (PEPPERCORN, 1992, p. 69-88).

É importante considerar o contexto sociocultural deste momento. Era a época da "política da boa vizinhança" proliferada por Roosevelt a partir de 1933. O Brasil era o principal foco dos Estados Unidos na América do Sul, dada a sua aproximação dos governos ditatoriais com os países do Eixo. (MOURA, 1984, p. 37). Estes fatores geraram grande preocupação ao país norte americano com o início da II Guerra Mundial, por isso a interação sistematizada entre os dois países.

A criação nos Estados Unidos do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) promoveu, na década de 1940, diversas formas de interações sociais e culturais com o Brasil. Vejamos algumas delas:

Na saúde, houve uma ação para o controle da malária com treinamento de enfermeiras e educação médica. Na comunicação e informação procurava-se veicular na imprensa brasileira notícias favoráveis aos Estados Unidos e, paralelamente divulgar o Brasil nos Estados Unidos. A recepção e transmissão de radiofotos foram difundidas no Brasil como técnicas mais modernas nesta área. O rádio foi um dos mais importantes meios para a propaganda na guerra. O OCIAA apresentava programas transmitidos diretamente dos Estados Unidos. O cinema também desempenhava um papel de difusor cultural e ideológico. O nascimento da personagem "Zé Carioca" data desta época, caracterizando o estereótipo do brasileiro simpático. Carmen Miranda se torna símbolo da cultura brasileira nos Estados Unidos. A Coca-Cola começa a substituir o suco de frutas nas mesas

brasileiras. Com isso, apesar de algumas resistências, o OCIAA conseguiu erradicar gradualmente a influência do Eixo no Brasil e dar força ao discurso pan-americanista de solidariedade continental (MOURA apud SILVA, 2008, p. 24).

Esta política de interação entre os dois países pode ter motivado direta ou indiretamente a primeira viagem de Villa-Lobos aos Estados Unidos. O compositor a princípio tinha uma posição de negação quanto a ir para este país, ele chegou a afirmar: "Irei aos Estados Unidos somente quando os americanos quiserem me receber como eles recebem a um artista europeu, isto é, em razão das minhas próprias qualidades e não por considerações políticas..." (VILLA-LOBOS apud Assumpção 2014, p. 362).

Para Lisa Peppercorn, a referida viagem teria muito impacto nas composições subsequentes de Villa-Lobos, a autora descreveu o retorno do compositor da seguinte forma:

Villa-Lobos voltou para o Brasil satisfeito com a recepção que teve nos Estados Unidos. O caráter direto e franco do povo americano e o seu alto nível cultural o haviam deixado surpreso e emocionado, e o grande interesse de pessoas de todas as idades por música — e isto incluía a música moderna — sensibilizou-o profundamente. Ele percebeu como seus preconceitos haviam sido infundados: fora recebido com uma disposição e simpatia com as quais jamais sonhara. Não demorou muito e ele começou, talvez por intuição, talvez intencionalmente, a compor inspirado nos Estados Unidos. (PEPPERCORN, 2000b, p. 135)

Um exemplo dessa possível inspiração pode ser observado um ano depois da viagem, em 1945, quando Villa-Lobos compôs a *Sinfonia n. 7* para comemorar o fim da II Guerra Mundial. A música usa a palavra América para se obter as notas iniciais do tema da sinfonia. Trata-se de um processo onde o alfabeto é associado a escala diatônica para se obter as notas. (SILVA, 2008, p. 159). O termo sinfonia, por si só, já está ligado a gêneros e formas tradicionais na música. Esta reaproximação de Villa-Lobos com as formas tradicionais é pontuada por Peppercorn como mais uma das características de sua obra nesta fase final. (PEPPERCORN apud SILVA, 2008, p. 28).

Outras obras de destaque marcam o início da quarta fase do compositor. A primeira delas foi o *Trio para Violino, Viola e Violoncelo*, a segunda o *Concerto nº 1 para piano e orquestra* e a terceira foi o poema sinfônico *Madona*. Todas compostas por encomenda para o público norte-americano. (SILVA, 2008, p. 29). Também se destaca no início desta última fase a obra *Magdalena*, que é motivo de muitas discussões quanto a sua classificação quanto ao gênero. Tacuchian afirma que:

Magdalena tem sido uma das obras mais controvertidas do autor, pois para avaliá-la não há consenso, seja na recepção do público ou na forma como tem sido mencionada em trabalhos teórico-analíticos, incluindo-se aqui as diferentes classificações que recebeu, como 'opereta', 'ópera ligeira', comédia musical' ou 'aventura musical'. (TACUCHIAN, 1998, p.177)

Outra informação importante sobre *Magdalena* é que a partitura original sofreu muitas alterações para ser transformada em espetáculo musical, mesmo que a contragosto do compositor. Porém, a renda obtida com as apresentações ajudaram Villa-Lobos a pagar as despesas de sua cirurgia necessária para conter seu câncer de bexiga. (SILVA, 2008, p. 30)

Neste último período criativo, além dos concertos para piano nº 1, 3, 4 e 5, outros concertos foram encomendados por instrumentistas virtuoses, como o Concerto para harpa e orquestra, em 1955, para Nicanor Zabaleta, e o concerto para harmônica e orquestra, em 1955, para John Sebastian. O Concerto para violão e orquestra, inicialmente intitulado Fantasia Concertante, foi transformado em concerto a pedido de Andrés Segóvia, e a ele dedicado. (SILVA, 2008, p. 30)

Possíveis justificativas apontadas por Silva e Peppercorn sobre essa retomada a formas e gêneros tradicionais seriam a intenção de fazer sucesso com variados métodos composicionais, a tradição e o conservadorismo das orquestras e empresários norte- americanos e a busca do distanciamento do nacionalismo por Villa-Lobos. (PEPPERCORN apud SILVA, 2008, p. 28).

Porém Silva (2008), contrapõe o pensamento de Peppercorn demonstrando em um gráfico comparativo que a maioria das obras encomendadas pelos norte-americanos, salvo o títulos que remetem a um determinado gênero, na verdade possuem formas mais livres, enquanto as não encomendadas, eventualmente apresentam formas como as padronizadas no classicismo. (SILVA, 2008, p. 35). Já o afastamento do nacionalismo é considerado por este autor como uma das características de sua obra nesta fase. O que é evidente, pois se utilizasse o mesmos procedimentos das composições nacionalistas esta seria apenas uma continuação da terceira fase, que é o que propõe Béhague (1994).

É inclusive nesta sua última fase que o compositor tem novamente a ideia de criar uma ordenação de sua obra, desta vez desconsiderando a cronologia, mas tendo como referência os elementos do folclore. Tal ordenação é descrita por Nóbrega (1971, p. 15-30) e citada por Béhague:

[...] O critério básico refere-se à relativa presença ou ausência de elementos da música folclórica ou de influência. O Grupo 1, 'com intervenções indiretas do folclore', por exemplo, corresponde a algumas obras como as primeiras duas sinfonias (1916, 1917), o ballet O Papagaio do Moleque (1932), as quatro peças para piano que compõem o Ciclo brasileiro (1936) bem como algumas canções solo da década de 10. Ao Grupo 2, "com alguma intervenção direta do folclore", pertencem algumas peças como a Prole do Bebê (1918) a Lenda do Caboclo (1920), e trabalhos de música de câmara como o Trio para Sopros (1921) e o Sexteto Místico (1917). Os Choros são listados sob o Grupo 3, "com influência folclórica transfigurada", enquanto o Grupo 4, "com influência folclórica transfigurada e permeada com atmosfera musical de Bach", a missa-oratório Vidapura (1919) e os *Prelúdios para Violão*. Finalmente, como Grupo 5, "em controle total do universalismo", são listadas as sexta e sétima sinfonias (1944, 1945) e várias obras de música de câmara da década de 40. (BÉHAGUE, 1994, p. 44).

Percebe-se, portanto, que as principais características que marcam a quarta fase criativa de Villa-Lobos são: a retomada de algumas formas tradicionais, através das sinfonias por exemplo; o afastamento do nacionalismo, para poder atingir o público de fora do Brasil e o grande número de encomendas de obras que o compositor recebia de músicos e instituições estrangeiras.

Um exemplo de obra que apresenta as características da última fase de Villa-Lobos é *Concerto para Piano e Orquestra N. 5*, datado de 1954. A obra é uma das últimas escritas pelo compositor:



Exemplo 5 - Tema A no Compasso 34 do Concerto para Piano e Orquestra N. 5

Fonte: Bachianas Brasileiras. Disponível em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 15 jul. 2015.

Nesta obra, observa-se a ausência de material nacionalista. Também demonstra uma certa aproximação a padrões clássicos, com um gênero definido (concerto) que também remete à ideia de forma. Percebemos harmonias com acordes bem definidos e claros, inclusive com acompanhamento de arpejos no piano. Outra informação importante é que trata-se de uma composição feita por encomenda, a pianista polonesa Felicja Blumental (1908 – 1991) o encomendou. Todos fatores que a qualificam como pertencente à quarta fase.

Após ter abordado as quatro fases criativas de Villa-Lobos, apontando as características musicais de cada uma delas, ilustrando inclusive com alguns exemplos de obras representativas, passaremos agora para a parte de análise da obra *O Martírio dos Insetos.* A partir dos elementos encontrados na análise da composição, tentarei fazer um paralelo com as informações contidas neste segundo capítulo.

4 CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS

4.1 INTRODUÇÃO À ANÁLISE

Conforme já mencionado anteriormente, a obra *O Martírio dos Insetos* foi composta em um período de oito anos (1917 – 1925), o que nos permite relacioná-la, mais estreitamente com a segunda fase criativa de Villa-Lobos, conforme a divisão de Salles (2009) e Peppercorn (1979). No entanto, deve se considerar que os primeiros anos de composição da obra estejam qualificados na primeira fase de acordo com as datações propostas por Béhague (1994) e Tacuchian (1988). Partindo do pressuposto que possam existir elementos relacionados a diferentes fases composicionais, abordarei algumas passagens mais relevantes da composição e procurarei relacionálos às características dos referidos períodos criativos.

Na primeira fase criativa, Villa-Lobos está mais próximo a modelos tradicionais de composição, nesta época é muito comum perceber em suas obras influências musicais de Debussy. Na segunda fase, o compositor começa a construir uma sonoridade própria e se distanciar dos parâmetros da fase anterior. Sua música passa a ter forma e estruturas mais livres, a harmonia se distancia cada vez mais da tonalidade e as texturas passam a se apresentar de forma cada vez mais complexas e em camadas independentes. Por um motivo que veremos adiante, também é importante ressaltar o caráter nacionalista que sua obra passa a apresentar principalmente na terceira fase.

Os elementos musicais que serão tratados referem-se basicamente aos que são abordados tradicionalmente em análises convencionais sobre música: estrutura formal, harmonia, melodia e textura. Portanto, por apontar estes elementos, trata-se de uma análise tradicional. Porém, recorre-se à Teoria dos Conjuntos de Joseph Straus (2000) em algumas passagens da composição onde aplicar este modelo analítico foi mais conveniente. Também utilizou-se dos conceitos de gêneros harmônicos de Richard Parks(1989) para avaliar alguns elementos. Os conceitos e termos utilizados neste capítulo serão explicados à medida que aparecerem nas análises.

As análises foram realizadas tendo por base a grade orquestral e também a redução para piano e violino escrita pelo próprio Villa-Lobos. Gravações da obra também serviram como material para a apreciação e análise, pois esta permitiu

algumas percepções da obra que não seriam possíveis somente com a análise da música escrita, principalmente aquelas que se relacionam com construções texturais da composição.

Nos apontamentos analíticos irei considerar os elementos sonoros e processos de composição de Villa-Lobos com base em enfoques analíticos na música do século XX (Cf. LESTER, 2005), considerando elementos como textura, timbre, blocos sonoros (aglomerados de notas que não permitem uma classificação como acordes) e procedimentos composicionais característicos do compositor. Com estes enfoques definidos, buscarei relacionar os resultados obtidos com as fases criativas de Villa-Lobos.

Para tratar da duração da obra, tomarei como base dois registros existentes da execução da mesma, uma delas a gravação em CD realizada pela *The State Chamber Orchestra*, com regência de Daniel Bortholossi e solo de Askar Duisenbayev e a outra, o registro em vídeo da interpretação *da Miami University Symphony Orchestra*, sob a regência de Ricardo Averbach e solo de Daniel Guedes.

A gravação da *The State Chamber Orchestra* possui aproximandamente as seguintes durações para os movimentos: 4'15" para o primeiro movimento, 03'03" no segundo e 01'45" no terceiro. Já o registro da interpretação da *Miami University Symphony Orchestra* possui das durações de: 04'25" no primeiro movimento, 03'02" no segundo e 02'00" no terceiro.

Transformando as durações em segundos e procurando uma média entre as duas interpretações encontram-se o resultado de 260 segundos para *A Cigarra no Inverno*, 183 segundos para *O Vagalume na Claridade* e 112 segundos para *A Mariposa na Luz*. Vejamos o gráfico comparativo:

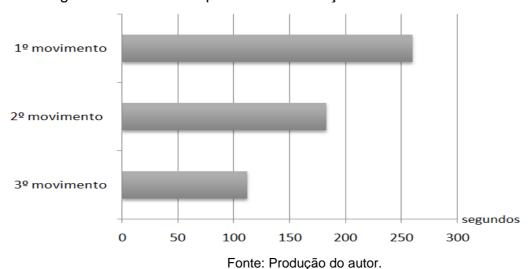


Figura 7 - Gráfico comparativo das durações dos três movimentos

Nota-se portando que, em termos de duração, é uma obra curta (9 minutos em média), existindo uma diferença evidente entre a duração de cada movimento, sendo o primeiro o mais longo deles. E é a partir do primeiro movimento que iniciaremos os apontamentos analíticos. Sugiro ao leitor deste trabalho que acompanhe os comentários analíticos na grade da obra (ANEXO B).

4.2 A CIGARRA NO INVERNO (1925) – PRIMEIRO MOVIMENTO

4.2.1 Esquema formal de A Cigarra no Inverno

Para a realização de um estudo estrutural optou-se por fazer uma segmentação do movimento, dividindo-o em seções e considerando as partes e transições e apontando as características principais de cada seção. Obteve-se portanto o seguinte esquema formal:

Tabela 2 - Esquema formal do primeiro movimento

Seção	Compassos	Características principais
Seção 1	1 - 7	* Dois motivos principais, um deles (a) na
Parte A		clarineta (anacruse do compasso 1) e outro (b)
		no violino (terceiro e quarto tempo do compasso
		1).

		*Clusters na celesta até o compasso 5.
		*Passos por graus conjuntos nos baixos, nos compassos 1 ao 5 (Dó – Ré – Mi – Fá – Mi), até uma cadência de Mi7 para Lam 11/13.
Seção 2 (Transição)	8 -12	*Muda a fórmula de compasso.
		*Recorrência de saltos de sétimas e sextas como na viola no compasso 8.
		*Saltos de sétimas na celesta e clarinetas.
		*Paralelismo de quartas e uso de escalas pentatônicas em passagens isoladas (ex. Violino I e II nos compassos 8, 9 e 10).
Seção 3 - Parte <i>B</i>	13 - 26	*Seção contrastante por mudança de andamento e apresentação de novo material temático: os trinados no violino solo.
Seção 4 (Transição)	27 - 41	*Material temático de caráter marcial "estranho" ao movimento.
		*Movimento descendente dos trinados no violino solo.
Seção 5 Parte A'	41 - 50	*Repetição de elementos da seção 2, mudando o timbre dos materiais motívicos: motivo <i>a</i> passa para o violino solo e o motivo <i>b</i> passa para as madeiras.
Seção 6	51 - 55	*Repetição de alguns elementos da seção 2.

Seção 7 (Coda)	56 - 60	*Efeitos de trêmulos nos metais.
(Coda)		*Glissandos no violino solo.
		*Dissipação da textura.
		*Finalização tonal em Dó.

Fonte: Produção do autor.

Observando o seccionamento, podemos reduzi-los a uma forma ternária (Parte A, B e A') com transições, uma vez que exista uma parte temática inicial que é reexposta no fim da música e uma parte central contrastante a ela. Aqui vemos uma relação de choque com a segunda fase de Villa-Lobos, pois nesta fase o compositor estava em busca de estruturas cada vez mais livres (Cf. SALLES 2009), assim como outros compositores do século XX (Cf. LESTER, 2005, p. 65). No entanto o uso de uma forma ternária, o coloca em relação mais estreita à sua primeira fase e às formas tradicionais em música.

4.2.2 Procedimentos texturais em *A Cigarra no Inverno*

A abordagem sobre a textura musical tem sido objeto de estudo amplamente discutido pelos teóricos musicais (Berry, 1987, p. 187). Este elemento é um dos pontos mais marcantes na obra em estudo, destacando-se pela variedade de aplicações conforme veremos a seguir. Para Berry (1987):

A textura na música consiste em seus componentes sonoros; é condicionada em parte pelo número destes componentes, soando simultânea ou concorrentemente, suas qualidades são determinadas pelas interações, interrelações, projeções relativas e substâncias das linhas que a compõem ou outros fatores sonoros componentes. (BERRY, 1976, p.184, **tradução nossa**).

Em termos texturais, a obra não se apresenta em camadas de extrema independência de materiais, como as recorrentes em grande parte da obra de Igor Stravinsky, Olivier Messiaen e Charles Ives. Ao contrário, a maior parte do material apresenta-se com texturas de camadas mais dependentes entre si. Lester (2005),

chama atenção para este fator ressaltando que "são muitas as composições do século XX que apresentam texturas similares às da música tonal" (p. 47).

Um dos elementos para a análise, compreensão e percepção de texturas está relacionado à densidade. Para Berry (1987, p. 184) a densidade pode ser vista como um aspecto quantitativo da textura. Em outras palavras, tentando uma definição mais clara para o termo, Berry afirma que densidade é:

aquele parâmetro textural, quantitativo e mensurável, condicionado pelo número de componentes simultâneos ou concorrentes e pela extensão do "espaço" vertical que os abrange: densidade-número e densidade-compressão. (BERRY, 1986, p. 191)

Em termos de densidade, considerando a verticalidade e quantidade dos elementos musicais simultâneos, destacam-se três passagens que coincidentemente aplicam os mesmos recursos texturais em momentos similares: os finais de cada movimento. Vejamos como exemplo os compassos finais do primeiro movimento:



Exemplo 6 - Final do primeiro movimento

Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

Nota-se que na *coda* do primeiro movimento, ao invés de um final apoteótico e fortemente marcado, Villa-Lobos preferiu reduzir a quantidade de elementos cada vez mais até o último compasso, restando apenas duas notas diferentes em uma região médio-grave: os Dós em oitavas das cordas e o Sol do instrumento solista. Estes mesmos tipos de processos texturais - de redução de elementos – também serão abordados mais adiante, nos exemplos 28 e 39.

O exemplo demonstrado neste movimento sobre a textura (Exemplo 6) mantém certa relação de dependência entre as camadas, por isso ele possui uma relação mais

direta com a primeira fase do que com a segunda. A passagem que pode demonstrar uma ligação mais específica com a segunda fase, está nos dois compassos iniciais do movimento, onde podemos observar várias camadas. Nestes compassos existe a sobreposição de dois materiais motívicos, notas longas, *clusters*, efeitos de trêmulos nos metais e na percussão mantendo um certo grau de independência entre estes diferentes elementos musicais.

4.2.3 Gêneros harmônicos em A Cigarra no Inverno

Diversos procedimentos harmônicos horizontais e verticais são aplicados em *O Martírio dos Insetos*. Tais procedimentos se enquadram ao que Parks (1989) chama de gêneros harmônicos. Parks classifica estes gêneros como simples e complexos. Os simples seriam grupos de alturas relacionados a apenas a um conjunto fechado de notas¹, já os complexos surgem a partir da interação de dois ou mais conjuntos simples.

Estes gêneros que Parks utilizou para tratar da obra Debussy, serviram como respaldo teórico para Moreira (2014) analisar obras de Villa-Lobos, observando as interações entre os gêneros em obras como as séries dos *Choros*. Os gêneros simples que utilizarei para descrever de algumas passagens específicas são formados por conjuntos de alturas de quatro formatos: diatônicos, tons-inteiros, octatônicos e cromáticos.

Como categoria dos gêneros harmônicos, o cromatismo foi considerado por Parks a partir da "necessidade de se lidar com aspectos colorísticos frequentes dentro da música de Debussy" (MOREIRA, 2014, p. 44). Ao abordar este gênero em Villa-Lobos, Moreira (2014) parte de dois focos: como processo ou como resultado.

Como processo, pode operar a transformação de um gênero em outro, a criação de um gênero complexo (inserção gradual de notas 'estranhas') ou simplesmente adicionar elementos de natureza colorística os outros gêneros [...]. Como um resultado, a sonoridade cromática geral – a presença de 12 tons em determinado trecho – pode ser considerada, em Villa-Lobos, como um conteúdo de excesso fruto de sobreposição de conjuntos/gêneros harmônicos diferenciados [...]. (p. 45).

¹ "A simple genus is a collection of scs [set-class set] related to a single cynosural sc [set-class] by inclusion, as either subsets or supersets of that sc" (Parks, 1998, p. 207).

O uso do gênero cromático ocorre já no início de *A Cigarra no Inverno*, no material motívico *a* (Exemplo 7). Aqui ele não ocorre na forma complexa como Moreira (2014) demonstra no estudo de outras obras de Villa-Lobos, mas da forma simples, que Moreira ao citar Parks chama de "cromatismo 'puro'", que seria aquele "caracterizado pela movimentação única em segundas menores em graus conjuntos". (MOREIRA, 2014, p. 45)

Exemplo 7 - Anacruse do compasso 1 de A Cigarra no Inverno



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

A transição da parte *A* para a parte *B* mostra-se muito rica em diversidades de materiais harmônicos. Um deles, muito marcante pela sua sonoridade, é a passagem dos compassos 8 a 10 e de 51 a 53 e escrita para violinos I e II. (Exemplo 8).

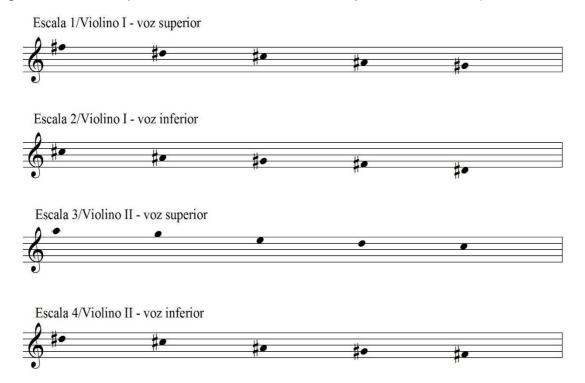
Exemplo 8 - Blocos harmônicos nos violinos nos compassos 8, 9 e 10



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

A princípio percebe-se o empilhamento de quartas e quintas paralelas, uma sonoridade que já está intimamente relacionada a estética modernista. Porém se analisarmos a passagem com mais cuidado, percebemos que está construída com base no uso de escalas pentatônicas. (Figura 8)

Figura 8 - Escalas pentatônicas utilizadas nos compassos 8, 9 e 10 (enarmonizadas)



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

As escalas 1, 2 e 4 são constituídas dos mesmos materiais, ou seja, mesmo conjuntos de notas – se pensarmos em um piano correspondem às escalas pentatônicas das teclas pretas - porém a escala 3 tem uma constituição diferente – teclas brancas. No violino I, as escalas utilizadas são construídas pelas mesmas notas, soando isoladamente consonantes. No violino II, são utilizadas duas escalas de materiais diferentes, soando isoladamente dissonantes. Se abordarmos as escalas de maneira individuais, estamos falando do gênero harmônico pentatônico. Para Moreira (2014):

A coleção pentatônica possui uma importância diferenciada dentro da música de Villa-Lobos. Consideramos aqui pentatônica a escala de cinco sons que procede em segundas maiores e terças menores, sem intervalos de semitom, localizada como subconjunto da coleção diatônica, a chamada escala pentatônica anhemitônica. (p. 41)

É importante ressaltar que Parks (1989) enquadra as sequências pentatônicas dentro do gênero diatônico. Os gêneros diatônicos são aqueles originários dos modos eclesiásticos e todos os subconjuntos possíveis, entre eles as escalas maiores, menores e pentatônicas (MOREIRA, 2014, p. 37). Moreira (2014), assim como

Persichetti (1971), apresenta uma descrição dos modelos pentatônicos a partir de 5 modos distintos, representados na Figura 9:

Modos pentatônicos na coleção C-D-E-G-A

1ºmodo 2ºmodo 3ºmodo 4ºmodo 5º modo (02479) (0257A) (0358A) (02579) (0357A)

Figura 9 - Apresentação dos modos pentatônicos

Fonte: MOREIRA (2014, p. 42).

Considerando os modos pentatônicos apresentado por Moreira (2014), a escala usada na voz superior do violino I (compasso 8, 9 e 10) se enquadra no quarto modo, a voz inferior no segundo. Já no violino II, tanto a escala da voz superior quanto da inferior, surgem do primeiro modo pentatônico.

As quatro escalas juntas, soam dissonantes, devido à estranheza de materiais da escala 3 em relação ao grupo. A combinação de diferentes escalas pentatônicas, empilhadas em quartas e quintas paralelas descendentes, dão à passagem destacada uma sonoridade muito peculiar. Sem dúvida, o uso de gêneros pentatônicos mostram uma sonoridade muito comum em Villa-Lobos, devido ao "uso especial que o compositor dá a essa coleção". (MOREIRA, 2014, p. 39).

Os exemplos de gêneros harmônicos descritos aqui ressaltam a adoção dos modelos franceses que Villa-Lobos praticava em sua primeira fase, modelos representados, nestes casos, por Debussy. Porém, vimos que no Exemplo 8 aconteceu uma sobreposição de escalas pentatônicas, resultando em uma sonoridade que não lembra o gênero harmônico diatônico. Este caso, mantém uma relação com as características musicais da segunda fase criativa de Villa-Lobos.

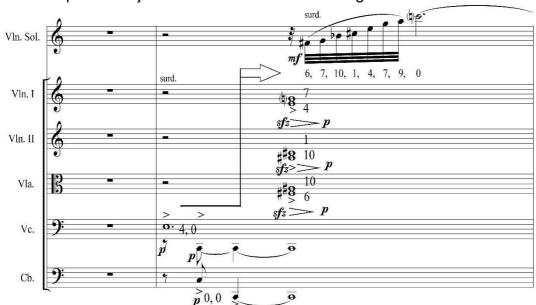
4.2.4 Aplicação da Teoria Pós-tonal em A Cigarra no Inverno

Para analisar o início do primeiro movimento, dos compassos 1 ao 5, optou-se por aplicar a Teoria Pós-tonal descrita por Straus (2000) devido a complexidade

harmônica e melódica da passagem e a dificuldade de aplicar modelos de análise para a música tonal no ponto em destaque. A intenção é demonstrar como as notas do violino solo se originam dos acordes e notas da seção de cordas.

Primeiramente é necessário esclarecer que as notas são analisadas por números inteiros. "A equivalência de oitava e a equivalência enarmônica nos deixam com apenas doze classes de notas diferentes." (STRAUS, 2000, p. 3) Para isto são utilizados os numerais de 0 a 11 para se referir às classes de notas.

Aplicando estas nomenclaturas vamos verificar o que acontece na seção de cordas nos primeiros compassos de *A Cigarra no Inverno* (Exemplo 9). Percebe-se nesta passagem que as classes de notas executadas na melodia do violino solista são originárias das classes de notas executadas nos *tutti* das cordas. O conjunto de classe de notas da passagem formam um acorde diminuto com algumas adições.



Exemplo 9 - Seção de cordas no início de A Cigarra no Inverno

Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

Neste mesmo compasso do Exemplo 9, porém focando nos sopros, observamos no quinto tempo a imediata repetição do conjunto de classes de notas executadas nas cordas, com exceção da número 9 (Exemplo 10). Observa-se, portanto uma coerência harmônica entre os naipes de cordas e metais.

Trompas 1-2 cm Fá

Trompetes 1-2 cm B_b

Trombone 1-2 0 0 mf

Exemplo 10 - Metais nos primeiros compassos de A Cigarra no Inverno

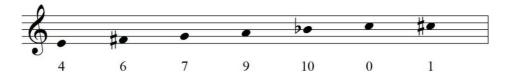
Tuba

Voltando o foco para as cordas (Exemplo 9), considerando suas classes de notas, podemos representar a qualidade da sonoridade da passagem destacada de acordo com a Teoria Pós-tonal. É a chamada forma normal.

Se quisermos ser capazes de reconhecer um conjunto de classes de notas, não importando como ele seja apresentado na música, será útil colocá-lo numa forma simples, compacta, e facilmente compreensível, chamada *forma normal*. A forma normal – a maneira mais compacta de escrever um conjunto de classes de notas – permite ver com mais facilidade os atributos essenciais de uma sonoridade e compará-la com outras sonoridades. (STRAUS, 2000, p. 30)

Isolando as classes de notas presentes no Exemplo 9, e distribuindo dentro de uma oitava em várias ordens seguindo os procedimentos de Straus (2000, p. 31-32). Encontramos a sequência mais compacta (Exemplo 11). Esta é a forma normal desta passagem: [4, 6, 7, 9, 10, 0, 1]. É importante notar que com esta forma normal obtémse um heptacorde octatônico, fazendo aqui um paralelo com o gêneros harmônicos de Parks.

Exemplo 11 - Forma normal da passagem nas cordas



Fonte: Produção do autor.

Para a Teoria Pós-tonal, outra sistematização que permite dar noções sobre a sonoridade de determinada passagem musical chama-se vetor intervalar. Temos que considerar que para esta teoria "um intervalo entre notas é simplesmente a distância entre duas notas, medida pelo número de semitons entre elas." (STRAUS, 2000, p. 6)

O conteúdo da classe intervalar é geralmente apresentado como uma série de seis números sem espaços separadores. Isso é chamado de um *vetor intervalar*. O primeiro número de um vetor intervalar dá o número de ocorrências da classe de intervalos 1; o segundo dá o número de ocorrências da classe de intervalos 2; e assim por diante. (STRAUS, 2000, p. 11)

Utilizando a forma normal encontrada no Exemplo 11, e aplicando os procedimentos descritos por STRAUS (2000, p. 11) buscou-se o vetor intervalar da passagem e foi encontrado o seguinte resultado:

Tabela 3 - Vetor intervalar da passagem das cordas no segundo compasso de *A Cigarra no Inverno*.

1	2	3	4	5	6
3	3	6	3	3	3

Fonte: Produção do autor.

Podemos construir um vetor como esse para sonoridades de qualquer tamanho ou formato. Uma ferramenta como o vetor intervalar quase não seria necessária para falar sobre música tonal tradicional. Ali, somente umas poucas sonoridades básicas – quatro tipos de tríades e cinco tipos de acordes de sétima – estão regularmente em uso. Na música pós-tonal, entretanto, confrontaremos uma enorme variedade de idéias musicais. O vetor intervalar nos dará um meio conveniente de resumir o seu som básico. (STRAUS, 2000, p. 11)

Se compararmos o vetor intervalar encontrado (Tabela 3) com o vetor intervalar de uma escala maior (Tabela 4), referindo-se neste caso à música tonal, percebemos algumas diferenças importantes. O primeiro tem uma distribuição mais equilibrada com exceção da classe de intervalos 3, contendo 6 ocorrências, esta classe corresponde aos intervalos de terça menor. Outro fator importante é a recorrência da classe de intervalos 6 (que equivalem a trítonos), sendo três na Tabela 3 e um na Tabela 4. Ou seja, temos um vetor intervalar muito diferente da música tonal.

Tabela 4 - Vetor intervalar de uma escala maior.

1	2	3	4	5	6
2	5	4	3	6	1

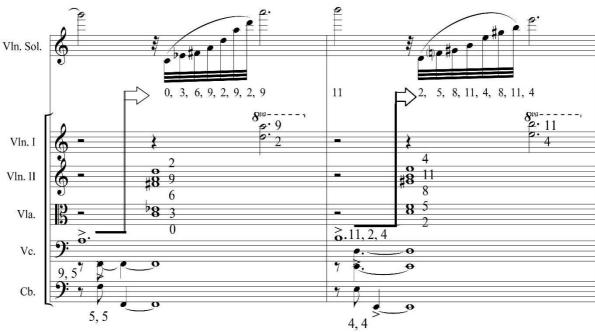
Fonte: Produção do autor.

Em A Cigarra no Inverno, a sonoridade do primeiro compasso se mantém nos

compassos seguintes, pois Villa-Lobos aplica os mesmos procedimentos composicionais, é o que podemos verificar nos exemplos 12 e 13:



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.



Exemplo 13 - Cordas nos compassos 4 e 5

Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

Estes cinco primeiros compassos apresentam um fato curioso, nas sequências

de classes de intervalos, em geral as vozes dos violoncelos e contrabaixos estão sofrendo um aumento intervalar (Exemplo 14). Neste caso, as vozes caminham em classes intervalares 1 e 2 (graus conjuntos), mas a ascensão em blocos de todas as vozes causam um efeito sonoro surpreendente em relação às demais vozes orquestrais.

Violoncelos 1

Violoncelos 2

Violoncelos 2

Contrabaixos

P

Contrabaixos

Yioloncelos 2

Yiolo

Exemplo 14 - Mudanças intervalares nos violoncelos e contrabaixos.

Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

Os resultados obtidos com esses processos harmônicos resultam em uma sonoridade muito rica, mas ao mesmo distante da tonalismo. Ou seja, estes procedimentos dos exemplos citados anteriormente, refletem a intenção pela busca de novas sonoridades, uma das características da segunda fase de Villa-Lobos.

4.2.5 Elemento surpresa em A Cigarra no Inverno

No primeiro movimento, a partir do compasso 28, um material temático surge inesperadamente e chama atenção devido às suas características que diferem dos demais procedimentos utilizados até então. Trata-se de um material de caráter marcial (Exemplo 15), que pode representar uma relação com a terceira fase do compositor.

Exemplo 15 - Passagem tonal dos compassos 28, 29 e 30.

Fagote Trombone Trompa



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

Ao ouvinte que esteja apreciando esta obra, ao chegar nesta passagem pode reconhecer uma sonoridade típica de Villa-Lobos. Isto se dá devido a recorrência deste tema em várias de suas composições. Um exemplo de obra onde podemos perceber este mesmo material temático de forma mais evidenciada é a partir do compasso 72 de *O Trenzinho do Caipira* das *Bachianas Brasileiras n. 2*, composta em 1930 (Exemplo 16).

Exemplo 16 - Tema do trombone no compasso 72 de O Trenzinho do Caipira



Fonte: Produção do autor baseada na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor - Acesso: 26 jul. 2015.

As *Bachianas Brasileiras n. 2* fazem parte de um conjunto das nove bachianas compostas entre 1930 e 1945, ou seja, na terceira fase criativa de Villa-Lobos. Para Arcanjo (2008), estas obras se "transformaram em um dos marcos do nosso nacionalismo musical, projetando Heitor Villa-Lobos (1887-1959) como um dos mais importantes compositores brasileiros." (p. 21).

O mesmo material, pode ser encontrado de forma um pouco modificada em outras obras da década de 20 - mesmo período onde provavelmente foi composta *A Cigarra no Inverno.* É o caso de *Rudepoema*, *Choros 8 e Choros 10*. Vejamos a utilização deste material nos exemplos abaixo:

Exemplo 17 - Compasso 85 de *Rudepoema*, originalmente escrita para piano 1921/1926 e transcrita para orquestra em 1932.



Fonte: Produção do autor baseada na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 26 jul. 2015.

Exemplo 18 - Madeiras no compasso 155 do Choros 8. (Composto em 1925)



Fonte: Produção do autor baseada na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 26 jul. 2015.

Exemplo 19 - Fragmento do compasso 163 do Choros 10. (Composto em1926)



Fonte: Produção do autor baseada na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 26 jul. 2015.

Comparando estes 5 exemplos, verifica-se que a semelhança dos materiais está no fato de utilizarem a mesma figura descendente dentro de um intervalo de quarta justa. Vejamos a comparação:

Exemplo 20 - Comparação entre o material temático nas diferentes obras.



Fonte: Produção do autor baseada nas partituras das obras. Partituras das obras disponíveis em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 26 jul. 2015.

Em 1951, já tendo passado pela experiência de trabalhar como supervisor e diretor da Educação Musical no Brasil durante o Estado Novo, Villa-Lobos utilizou um recurso parecido em outra obra: o *Concerto para violão e pequena orquestra*. A melodia em questão é uma "paráfrase" (RIEVERS, 2014, p. 84) de Marcha Soldado (Exemplo 21). Este tipo de recurso trata-se de um intertexto (Cf. KLEIN 2005), entre o material da conhecida canção folclórica com o material temático analisado na obra para violão. Villa-Lobos utilizou esta melodia em diversas outras composições, mas ressalto a importância deste exemplo pela similaridade das peças, por exemplo, por tratarem de obras para instrumentos solo e orquestra.

Exemplo 21 - Paráfrase de Marcha Soldado no Concerto para violão e pequena orquestra.



Fonte: Produção do autor baseada na partitura da obra. Partitura da obra disponível em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 27 jul. 2015.

Lisboa (2005, p. 147) trata este tipo de procedimento composicional como referências extralinguísticas, tais como a "evocação de sons de clarins e de marchas, além da associação de brinquedos infantis a elementos militares (tambor, soldadinhos), acompanhados de onomatopeias e efeitos no discurso musical [...]". (LISBOA, 2005:147). O que reforça a ideia marcial no fragmento do compasso 28 é o acompanhamento marcial dos baixos e violoncelos:

Exemplo 22 - Acompanhamento marcial no compasso 28 de *O Vagalume na Claridade*.



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

Os exemplos tratados acima, remetem ao caráter nacionalista que era uma característica marcante da terceira fase composicional de Villa-Lobos. Porém, os mesmo exemplos demonstram uma intenção nacionalista do compositor já antes da década de 30, assim como outras obras anteriores a 1930 já apontavam, como por exemplo, *Uirapuru*. Portanto, o primeiro movimento de *O Martírio dos Insetos* possui características inerentes às três primeiras fases criativas de Villa-Lobos.

4.3 O VAGALUME NA CLARIDADE (1925) – SEGUNDO MOVIMENTO

4.3.1 Esquema formal de *O Vagalume na Claridade*

Utilizando-se da mesma estratégia na análise formal anterior, para estudar a estrutura de *O Vagalume na Claridade*, optei por realizar uma segmentação do movimento. Desta forma, obteve-se a seguinte tabela:

Tabela 5 - Esquema formal do segundo movimento.

Seção	Compassos	Características principais			
Ocçao	Compassos	Caracteristicas principais			
Seção 1 Introdução	1 - 8	*Texturas por 3 diferentes camadas. (Uma das madeiras, outras dos violinos e viola e a terceira nos violoncelos e contrabaixos)			
		*Quartas paralelas entre flautas e clarinetas.			
		*Quintas paralelas nos violinos I e II.			
Seção 2 - Parte A	9 -32	*Apresentação do tema A no violino solo, com paralelismos de quintas.			
		*Duplicações de fragmentos e passagens. (exemplos: compasso 16 - 17 e 18 - 19)			
		*Simetrias (Ex. compasso 24, violino solo.)			
Seção 3 (Transição)	33 - 40	*Trêmulos sobre notas diferentes na clarineta.			
		*Saltos de 3ª menor na viola.			
		*Empilhamentos de quartas nas madeiras (compassos 38 – 39).			
Seção 4	41 - 47	*Imitação do mesmo fragmento entre violino solo, oboé e clarineta.			
Seção 5 Parte <i>B</i>	48 - 60	*Novo material temático (B) apresentado por trompa e violoncelos.			
		*Mantém a predominância de trêmulos entre notas diferentes.			
Seção 6 (Transição)	61 - 64	*Movimento de caída da violino solo (notas descendentes.)			

		*Intervenção das madeiras como preparativo ao retorno do tema A.
Seção 7 (Parte A')	65 - 84	*Volta dos materiais da parte A. *Finalização com dissipação da textura.
		*Finalização tonal em Lá menor.

Fonte: Produção do autor.

A estrutura formal de *O Vagalume na Claridade* é a seguinte: possui uma introdução nos oito primeiros compassos. No compasso 9, quando inicia a intervenção do violino solista, encontra-se a parte *A* que contém variações do motivo do violino até o compasso 39. A partir do compasso 90, a apresentação de elementos novos nas madeiras, intercalando com o violino solista e uma melodia executada pelo naipe dos violoncelos, caracterizam a parte *B*. A parte *B* segue até o compasso 64, onde é retomada a parte *A* com algumas alterações. Esta estrutura é uma forma *A-B-A* com elementos de transição. Assim como no primeiro movimento este tipo de rigor formal mantém uma relação mais direta com a primeira fase do que com a segunda.

4.3.2 Recursos harmônicos de O Vagalume na Claridade

Em alguns momentos da obra, podemos perceber ostinatos de blocos harmônicos. Um destes momentos é representado por um material harmônico que se destaca pelo número de repetição de dois acordes. Estes fatores (acorde e repetição) nos permitem relacionar esta passagem ao diatonismo, ou seja, seriam momentos que estariam fugindo à regra geral da busca de modelos alternativos para os padrões tradicionais da música tonal. Os acordes são: um Dó com sétima, nona e quarta suspensa, intercalados com o acorde de Dó com sexta e nona (Ambos no Exemplo 23). Esta sequência harmônica aparece na entrada do violino solo e repete-se em outros momentos da música.

Exemplo 23 - Acordes em repetição (compassos 9 ao 13)

Os acordes do Exemplo 23 demonstram outra característica importante. Se isolarmos os componentes do acorde de Dó com sétima, nona e quarta suspensa obtém-se as notas: Sib, Dó, Ré, Fá e Sol; ou seja, uma escala pentatônica. As notas do acorde de Dó com sexta e nona também formam uma escala pentatônica com os seguintes sons: Dó, Ré, Mi, Sol e Lá. Portanto, a passagem também pode ser observada através dos gêneros harmônicos de Parks.

Outro recurso harmônico destacado são os blocos sonoros construídos a partir de empilhamentos de quartas. Estas configurações aparecem em vários momentos da obra, às vezes, ao invés de quartas são usadas quintas. No compasso 38 e 39 do segundo movimento, estas quartas aparecem de forma mais saliente, no naipe das madeiras, chamando atenção pelo registro agudo e pelo número de repetições do bloco (Veja o Exemplo 24). Sobre este tipo de empilhamentos Schoenberg observase que:

[...] a construção por quartas dos acordes pode [...] resultar em pelo menos uma possibilidade de observação sistemática daqueles fenômenos harmônicos que já se apresentavam nas obras de alguns de nós [...]. Semelhantes complexos sonoros têm sido escritos, além de mim, por meus alunos Dr. Anton von Webern e Alban Berg. Mas também não estão longe disso o húngaro Bela Bartók ou o vienense Fraz Schreker, se bem que ambos seguem um caminho mais semelhante ao de Debussy, Dukas e talvez Puccini. (2001, p. 558)

Exemplo 24 - Empilhamento de quartas nas madeiras, numeradas da mais aguda para a mais grave (sons reais)

É recorrente nesta composição o uso de quintas e quartas paralelas. Aliás, este recurso é muito comum em outras obras de Villa-Lobos, existindo vários trabalhos que abordam o tema como Moreira (2010) que relaciona a prática como uma representação do primitivismo. Provavelmente não seria este o caso de *O Martírio dos Insetos*, mas é importante relacionar o procedimento aplicado aqui a esta estratégica sonoridade primitivista de Villa-Lobos em outras composições.

Paralelismos em quintas se encontram na entrada do violino solo, como podemos constatar no Exemplo 25. Neste caso, percebe-se também uma questão idiomática do instrumento, que possui sua afinação em quintas justas. A combinação dos dois recursos, quartas e quintas paralelas simultaneamente, ocorre na introdução de *O Vagalume na Claridade* (Exemplo *26);* enquanto os sopros realizam movimentos em quartas paralelas, as cordas os fazem em quintas.

Exemplo 25 - Entrada do violino solo, segundo movimento



Flauta

Property of the state o

Exemplo 26 - Paralelismos em O Vagalume na Claridade

Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.* Academia Brasileira de Música, 2003.

Dos exemplos citados acima classifico a repetição de acordes como elemento mais ligado à primeira fase, por remeter a uma ideia de diatonismo. Já o empilhamento de quartas e os paralelismos de quarta e quinta, tendem a estar mais ligados com a segunda fase criativa de Villa-Lobos, por representar uma sonoridade mais livre no sentido harmônico.

4.3.3 Recursos texturais em O Vagalume na Claridade

Duas passagens deste movimento chamam a atenção para a questão da textura. A primeira encontra-se na introdução do movimento (Exemplo 27), onde observamos três camadas texturais diferentes aplicadas ao mesmo tempo. A primeira

é a sequência ascendente e descendente por quartas paralelas nas clarinetas e flautas. A segunda camada é constituída por células sincopadas em sequências descendentes sendo aplicadas nas cordas. A a terceira camada é a linha de baixo, das cordas graves. As diferenças entre estas três camadas são rítmicas, direcionais e intervalares, exatamente os três parâmetros propostos por Berry (1987, p. 194), para compreender determinadas condições de texturas. O exemplo citado não é uma sobreposição de camadas de alto grau de independência, mais fica claro ao ouvinte a liberdade entre as texturas, uma das características marcantes da segunda fase.

Claimetas
Obocó Violino II

Violino II

Violino II

Viola

Violino II

Viola

Exemplo 27 - As três camadas texturais na introdução de *O Vagalume na Claridade*

Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

A outra passagem do movimento onde a textura ganha destaque, é o final do

movimento (Exemplo 28), onde ocorrem reduções de densidade.



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Inset*os. Academia Brasileira de Música, 2003.

Neste exemplo podemos notar, além da diminuição da densidade em termos de quantidade de vozes, vemos uma direcionalidade das notas partindo das notas agudas até as notas graves, finalizando com uma única nota (Lá) em oitavas em uma região grave e intensidade baixa. É evidente uma diminuição em vários graus de densidade: conteúdo intervalar, direção intervalar e quantidade de vozes. Assim como no final do primeiro movimento, há uma relação de dependência entres as camadas texturais nesta passagem.

4.3.4 Aplicações timbrísticas em O Vagalume na Claridade

O timbre, considerado como um dos elementos determinantes para a textura, será o próximo item analisado. Para prosseguirmos a abordagem, consideramos que timbre seja um atributo do sentido auditivo que permite ao ouvinte a classificar como diferentes dois sons similarmente apresentados com a mesma intensidade e altura (RISSET e WESSEL, 1999).

No compasso 14 de *O Vagalume na Claridade* (Exemplo 29), inicia-se um solo de oboé, que está inserido numa região média de alturas, interpolada pelas cordas graves e pelos agudos do violino solo. Mesmo estando no meio de uma gama de sons, o solo destaca-se pela gritante diferença de timbre das cordas com o solo de oboé, que ajuda a identificar e "separar as linhas de uma textura", (LESTER, 2005, p. 54), além de uma quiáltera que dá um toque de independência rítmica.



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

É importante considerar que a exploração de recursos timbrísticos, é um dos recursos bastante utilizados neste movimento, fato que pode refletir uma influência da orquestração de Debussy (Cf. SALLES, 2009, pg. 86). Um ponto de vista mais pejorativo sobre esta relação é o de Gilberto Mendes que classifica tais influências um "impressionismo e politonalismo baratos" ao comparar a técnica de Villa-Lobos com

seus contemporâneos europeus (1975, p. 131). Porém, ressalta-se o elogio que Olivier Messiaen fez sobre a técnica composicional de Villa-Lobos. Em entrevista ao também compositor Claude Samuel, Messiaen afirmou: "Ele foi um excelente orquestrador!" (SAMUEL e MESSIAEN, 1994, p. 194).

O uso do timbre do oboé também se destaca no compasso 27 (Exemplo 30), explorando aqui uma sonoridade muito interessante por estar escrita a partir de uma escala pentatônica. Isoladamente, a passagem do oboé também pode ser relacionada ao gênero harmônico diatônico de Parks (1989) e Moreira (2014).

Exemplo 30 - Escala pentatônica no oboé.



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

A sonoridade deste exemplo lembra muito a música de Debussy, que explorava amplamente os coloridos timbrísticos dos instrumentos. A passagem remete muito ao compositor francês porque Villa-Lobos também aplicou outro recurso marcante em Debussy, que é "seu interesse por sonoridades exóticas, como as escalas de cinco e seis sons (pentatônicas e tons-inteiros) as quais reforçaram a sonoridade modal da sua composição" (MOREIRA, 2014, p. 36)

4.3.5 Uso de Duplicações em O Vagalume na Claridade

Outro efeito sonoro importante encontrado em *O Vagalume na Claridade* é o uso de fragmentos que são repetidos em sequência. Piedade (2007) ressalta que a "repetição imediata de uma estrutura, ou duplicação", é um elemento extremamente "importante no estilo de Debussy." (PIEDADE, 2007, p, 7). A duplicação como elemento característico nas obras de Debussy também pode ser verificadas em autores como Nicolas Ruwet (1972).

Este recurso composicional é encontrado em uma das obras mais célebres de Debussy: *Prélude à l'aprés-midi d'un faune*. O Exemplo 31 demonstra como ocorre uma duplicação já no início da peça, no tema executado pela flauta.

Exemplo 31 - Duplicação em Prélude à l'aprés-midi d'un faune, Debussy



Fonte: Produção do autor.

Villa-Lobos usa a mesma ferramenta característica de Debussy. É o que podemos perceber na melodia oboé no compasso 15 de *O Vagalume na Claridade* (Exemplo 32). A estrutura é apresentada e imediatamente repetida, ou seja, duplicada. E mais, ainda se sugere a "triplicação" do fragmento que não é completado. Outro termo utilizado na literatura musical para se referir a este procedimento é a reiteração. A reiteração trata-se da "repetição imediata" de elementos como "notas, frases e ritmos" (FERRAZ, 1998, p. 34).

Exemplo 32 - Duplicações em O Vagalume na Claridade, compasso 15.



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos*. Academia Brasileira de Música, 2003.

O processo composicional da duplicação reflete mais uma semelhança entre a obra de Villa-Lobos e de Claude Debussy. Uma vez que esta relação é característica dos anos inicias da trajetória composicional de Villa-Lobos, pode-se sugerir que o elemento abordado se relaciona à primeira fase criativa do compositor.

4.3.6 Reaproveitamento de temas em *O Vagalume na Claridade*

No Concerto para violão e pequena orquestra (1951), no qual citei o tema de Marcha Soldado, Villa-Lobos relembra "procedimentos utilizados em obras anteriores, como os Prelúdios e Estudos." (RIEVERS, 2014, p. 84). Podemos observar, comparando uma seção de transição do primeiro movimento do Concerto para violão e pequena orquestra (Exemplo 33) com uma seção de transição de O Vagalume na

Claridade (Exemplo 34), que Villa-Lobos utilizou o mesmo material temático nas duas obras:

Oboe Violão Violino I Violino II Viola Ò (1)0 0 Violoncelo 0 O 0 pizz. arco Contrabaixo 0 pp ppp

Exemplo 33 - Passagem do Concerto para violão e pequena orquestra

Fonte: Concerto para violão e pequena orquestra. Disponível em: http://imslp.org/wiki/Category:Villa-Lobos,_Heitor >. Acesso: 15 jul. 2015.



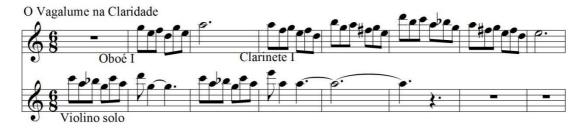
Exemplo 34 - Passagem de transição de O Vagalume na Claridade.

Fora a similaridade sonora entre os trechos das duas obras, podemos isolar alguns elementos para compará-los. No Exemplo 35, existem os mesmos elementos utilizados nos violinos e nos sopros, podemos notar semelhanças das notas, dos ritmos e dos intervalos.

Exemplo 35 - Semelhanças entre as obras

Concerto para violão e pequena orquestra





Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

O procedimento que chama a atenção nesta passagem de *O Vagalume na Claridade* é o da imitação. Imitação é um recurso básico para gêneros como a fuga. Para d'Indy (1904) — material que inclusive Villa-Lobos teve contanto, como demonstrado anteriormente neste trabalho — a imitação trata-se da "reprodução sucessiva dos mesmos desenhos rítmicos ou melódicos, por duas ou mais vozes diferentes, nos diversos graus da escala." (D´INDY, 1904, p.19).

O Vagalume na Claridade é menos abrangente, no sentido da presença de elementos de diferentes fases criativas, em relação ao primeiro movimento, pois o segundo movimento apresentada características referentes somente às duas primeiras fases criativas de Villa-Lobos. Porém, deve se considerar a questão intertextual entre o movimento e o Concerto para violão e pequena orquestra (composto na quarta fase criativa de Villa-Lobos).

4.4 A MARIPOSA NA LUZ (1917) – TERCEIRO MOVIMENTO

4.4.1 Esquema formal de A Mariposa na Luz

A Mariposa na Luz é um moto perpetuo com o violino solo realizando a mesma figura rítmica do início ao fim da música. Neste movimento, não podemos encontrar um forma especifica, mas podemos separara-lo em partes. Portanto, percebemos que os dois primeiros movimentos de *O Martírio dos Insetos* possuem uma estrutura formal

em comum – forma ternária. Já o terceiro movimento possui uma estruturação diferente, no estilo *moto perpetuo*, dividido em seções:

Tabela 6 - Esquema formal do terceiro movimento

Seção	Compassos	Características principais				
Seção 1 (Introdução)	1 – 4	*Apresentação do material temático a na clarineta.				
		*Uso de tons inteiros.				
Seção 2 (Introdução)	6 – 8	*Muda a fórmula de compasso e entra o violino solista.				
		*Uso de tons inteiros.				
Seção 3	9 - 21	*Padrão de acompanhamento nas cordas.				
		*Início de variações intervalares do motivo no violino solo.				
Seção 4 (Transição)	22 - 24	*Cessa o padrão de acompanhamento das cordas.				
		*Centricidade sobre o pedal em Ré.				
Seção 5	25 - 38	*Retorno de padrões da Seção 3.				
		*Apresentação de novo material temático (b) nas clarinetas.				
		*Movimento textural ascendente por toda a orquestra (compassos 29 – 38).				
Seção 6 (Transitória)	39 - 40	*Cessa o acompanhamento padrão.				
(*Movimento textural descendente por toda a orquestra.				
Seção 7	41- 64	*Retorno do padrão de acompanhamento.				
		*Tons inteiros no fagote (compasso 60).				
Seção 8	65 - 98	*Trêmulos no violino solista				
		*Novo material sonoro nas clarinetas e flautas.				

Seção 9 (Coda)	99 - 110	*Mudança de andamento.					
(Coda)		*Efeitos como <i>glissandos</i> , harmônicos e <i>pizzicat</i> os.					
		*Redução de elementos texturais.					
		*Finalização tonal (centricidade em Lá)					

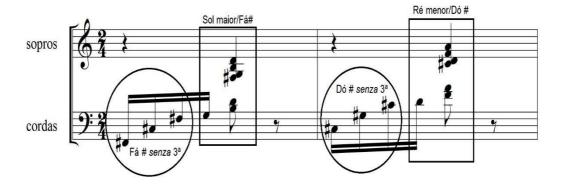
Fonte: Produção do autor.

Sobre este seccionamento estrutural que observamos em *A Mariposa na Luz* e diversas obras de Villa-Lobos, Salles afirma que "a maior parte de suas composições é dividida em seções, com processos diferentes que unem, ou mesmo separam essas seções. O conceito de unidade estrutural pode ser ampliado, neste caso, para o de *pluraridade estrutural*" (SALLES, 2009, p. 41).

4.4.2 Aspectos harmônicos em A Mariposa na Luz

Neste movimento observa-se um procedimento harmônico peculiar, do compasso 9 ao 14, os arpejos nas cordas demonstram acordes que se transformam, por exemplo: o Fá# que se transforma em Sol maior com baixo em Fá# e o Do# que se transforma em Ré menor com baixo em Dó #. O mesmo procedimento se mantém nos compassos seguintes, quase sempre mudando para um acorde um semitom acima:

Exemplo 36 - Acompanhamento nos compassos 10 e 11 de A Mariposa na Luz



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

Também podemos notar em algumas passagens da obra o aparecimento de centros tonais. Um exemplo disto é a sutil finalização de *A Mariposa na Luz* (Exemplo 37) que possui um centro tonal em Lá. O salto de quinta do contrabaixo (Mi – Lá) inclusive sugere a sonoridade de uma cadência (V – I). Esta sonoridade do final do movimento não apresenta nada incomum, exceto a grande diferença que existe entre os elementos que apareceram antes, que até então eram caracterizados por construções de tons inteiros.



Exemplo 37 - Centricidade em Lá no final do terceiro movimento.

Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

Uma finalização como esta, pese sua estranheza por ser precedida por passagens de incerteza sobre a tonalidade, e inclusive alguns blocos dissonantes nos compassos 104, 105, e 106, permite relacionar o exemplo isolado com a primeira fase criativa do compositor devido às suas características, o que remete à ideia de tonalismo.

4.4.3 Texturas em A Mariposa na Luz

No terceiro movimento observa-se uma maior simplicidade em termos texturais, pois na maior parte do tempo, o que se ouve é uma melodia acompanhada. Um desses casos pode ser observado no Exemplo 38.

VIn. Sol.

VIn. II

VIa.

Exemplo 38 - Melodia acompanhada no terceiro movimento (compassos 11 – 14)

Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Inset*os. Academia Brasileira de Música, 2003.

Outra passagem importante que representa processos texturais interessantes é o final do movimento:



Exemplo 39 - Textura no final do terceiro movimento

Neste exemplo, o processo homofônico que ocorria até o compasso 101 se dissipa para umas notas em *pizzicato* nas cordas, reduzindo a densidade até um longo silêncio. Depois da pausa, a densidade aumenta a partir do Mi do contrabaixo acontecendo uma oposição direcional entre contrabaixo e violoncelo que se alonga para as regiões mais agudas nas madeiras e nos harmônicos do violino solo.

4.4.4 Reaproveitamento de elementos em A Mariposa na Luz

Existe uma relação clara entre um material sonoro presente no último e no segundo movimento de *O Martírio dos Insetos*. São saltos de terças que aparecem várias vezes nestes movimentos e chamam atenção pela sua sonoridade. O elemento aparece pela primeira vez (considerando a datação da obra) em *A Mariposa na Luz*, conforme podemos observar nas clarinetas no Exemplo 40:

Exemplo 40 - Saltos de terças das clarinetas no terceiro movimento (compassos 25 – 29).



Estes saltos, Villa-Lobos utiliza durante todo o segundo movimento também, aplicando-o em diversos instrumentos. Podemos ouvi-los por exemplo na flauta e no flautim, conforme o demonstrado abaixo:

Exemplo 41 - Saltos de terças na flauta e flautim. Segundo movimento.



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

Saltos de terças descendentes (conforme os dos exemplos 40 e 41) também podem ser observados no primeiro movimento da obra, desde o compasso 1, nas vozes de violoncelos e contrabaixos, bem como nos fagotes e contrafagote. Por este motivo, considero este material como um elemento de unidade da obra, mantendo uma coerência temática entre os três movimentos.

4.4.5 Gêneros harmônicos em A Mariposa na Luz

O gênero harmônico mais recorrente no terceiro movimento é o dos tons inteiros. Podemos observar sua aplicação já na introdução do movimento:

Molto Vivo Clarinete Fagotes Trompa l Trompa II Tuba Timpano Violino Solo Violino I Violino II Cello C.baixo Cl. Metais Tímp. sempre molto legato Cordas

Exemplo 42 - Parte introdutória de *A Mariposa na Luz*. (Compassos 1 ao 8)

Isolando as notas da passagem obtem-se a seguinte escala de tons inteiros:

Exemplo 43 - Escala de tons inteiros utilizada na introdução de A Mariposa na Luz.



Fonte: Produção do autor.

Para Moreira (2014) "o gênero tons inteiros - chamado em alguns lugares de hexatônico -, em Villa-Lobos, quando abertamente utilizado, evoca a sonoridade

impressionista e o vínculo do compositor com a estética debussyista revelando um pendor a música modal e sua perspectiva pós-tonal." (p. 42)

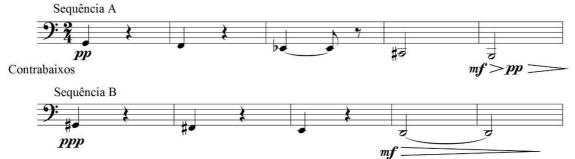
Os tons inteiros são recorrentes em toda o terceiro movimento, principalmente em alguns fragmentos do violino solo. Outros momentos em que suas aplicações ganham destaque são nos exemplos mencionados abaixo:

Exemplo 44 - Passos por tons inteiros no fagote (compassos 60 ao 64)



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. O Martírio dos Insetos. Academia Brasileira de Música, 2003.

Exemplo 45 - Duas escalas diferentes de tons inteiros nos contrabaixos. *Sequência A* do compasso 41 ao 45 e *Sequência B* do compasso 46 ao 50.



Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. O Martírio dos Insetos. Academia Brasileira de Música, 2003.

Todos os exemplos citados deste movimento tendem a estar mais ligados à primeira fase de Villa-Lobos, talvez por este ter sido o primeiro a ser composto. É muito clara a influência de procedimentos empregados por Debussy, o principal deles, que inclusive aparecia em diversos momentos é o uso do gênero harmônico de tons inteiros, que é uma das características mais marcantes deste movimento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação foi dividida em três capítulos, tentando manter uma relação linear entre eles, partindo de temas mais abrangentes para mais específicos. Os mais abrangentes estavam no primeiro capítulo, de contextualização histórica. No segundo capítulo delimitei mais o assunto, passando a falar das fases criativas. Na última parte, procurei tratar dos temas mais específicos, quando abordei os elementos musicais através de análises. A tentativa foi de correlacionar os conteúdos dos três capítulos para a exposição dos argumentos do trabalho.

O objetivo geral deste trabalho, apontado na introdução, era identificar os procedimentos composicionais na obra *O Martírio dos Insetos* de Heitor Villa-Lobos, observando as relações com o modernismo musical brasileiro do início do século XX e foi isto que se buscou fazer em todos os capítulos da dissertação. Os objetivos específicos também foram contemplados, conseguiu-se realizar uma contextualização da obra mediante a apresentação de fatos históricos e musicais relacionados a Heitor Villa-Lobos. Também foi realizada a análise da obra, que era outro objetivo específico, e a partir da análise pode-se fazer uma relação com as fases criativas do compositor.

Através da análise pude observar e estudar o uso de alguns elementos e processos composicionais utilizados em *O Martírio dos Insetos*. Entre estes elementos estão a forma, textura, timbre e estruturas harmônicas. Alguns dos aspectos estudados estavam em sintonia com o segundo período criativo vivido por Villa-Lobos, enquanto outros permaneciam mais ligados ao primeiro ou o segundo período.

Os aspectos relacionados à primeira fase de Villa-Lobos descritos no trabalho geralmente apontavam um similaridade em processos composicionais utilizados por Debussy. Fora estas influências, elementos relacionados a tonalidade e um certo rigor formal também estavam mais próximos à primeira fase do compositor. Dentre os aspectos relativos à segunda fase, destacamos principalmente os "blocos sonoros", harmonias em quartas e quintas, acordes indefinidos, e o desenvolvimento de algumas camadas texturais mais complexas. Percebe-se a intenção de Villa-Lobos em buscar uma linguagem própria através destes recursos.

Outro elemento musical abordado aponta o caminho para uma linguagem mais nacionalista do compositor. É o caso do tema marcial apresentado no primeiro movimento da composição. Estes tipos de temáticas nacionalistas iriam aflorar com mais veemência na terceira fase criativa de Villa-Lobos. Portanto, considerando o

tema marcial, percebe-se que *O Martírio dos Insetos*, demonstrou características das três primeiras fases criativas de Villa-Lobos, além de manter relações intertextuais com o *Concerto para violão e pequena orquestra*, obra que foi escrita durante a quarta fase.

É importante considerar que *O Martírio dos Insetos* possui muitas referências semióticas. As indicações semióticas desta composição merecem muita atenção e poderiam ser estudadas em outras pesquisas de maior profundidade sobre esta temática. Os próprios títulos da obra e dos movimentos já remetem à significação. Como sugestão para possíveis estudos neste campo, destaco em seguida alguns elementos que poderiam ser investigados.

Na Musicologia atual, as apropriações dos termos relacionados aos signos, de acordo com os estudos de Ferdinand de Saussure e Charles Peirce, ocorrem através de autores como Jean-Jacques Nattiez. Este autor ressalta que "somos levados a concluir que o objeto do signo é realmente um objeto virtual que não existe exceto pela multiplicidade de interpretantes, pelo significado que a pessoa atribui ao signo para aludir o objeto" (NATTIEZ, 1990). Nattiez, juntamente com Agawu (1991 e 2009), poderiam servir como suporte teórico para as possíveis pesquisas sugeridas.

Um elemento a ser investigado é uso de trêmulos em diversas passagens (como podemos ver no Exemplo 46, do compasso 24 em diante). Este recurso pode ser compreendido como a representação da agitação do inseto. Aliás o uso do *tremolo*, com intenções representativas, "existe – desde a *seconda pratica* de Monteverdi, no séc. XVII – para sugerir tensão. Esta tensão necessita, para ganhar significado, de uma imagem que materialize o que até ao momento seria subjectivo [...]". (GONÇALVES, 2013 p. 7).

Exemplo 46 - Uso de trêmulos

Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

Uma recorrência comum na obra, que podemos levar ao campo da significação, são os saltos de terça menor (destacado na dissertação como um elemento de

unificação da obra), como acontece a partir do compasso 75 do mov. 2 (Exemplo 47). Este salto e seu grande número de aparições, no caso do segundo movimento, pode levar à uma associação com os lampejos de luz, emitidos pelo vaga-lume. Claro que aqui estamos falando em subjetividade, mas a música, ou o referido salto intervalar "adquire rapidamente um significado específico, conforme a associação concreta que a complemente" (GONÇALVES, 2013 p. 7), neste caso, o próprio título do movimento.

Flauta Solo Flautim Fl

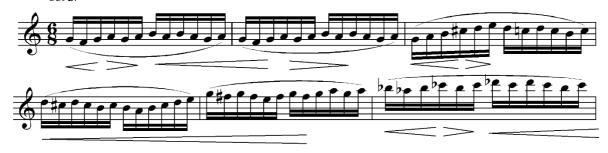
Fonte: Produção do autor, baseado na partitura: VILLA-LOBOS, Heitor. *O Martírio dos Insetos.*Academia Brasileira de Música, 2003.

É importante ressaltar que um entendimento superficial do sentido da semiótica musical pode nos levar a tomar o título da obra como ponto de partida para a escuta, isto pode direcionar à uma audição redutora (Cf. SALLES, 2009, p, 86). Já em casos como algumas composições de Varèse, onde os títulos "ao invés de anedóticos, ou de referências que dariam um aspecto 'científico', são muitas vezes as chaves para uma leitura da obra" (FERRAZ, 2002, p. 6). Considerando este fato, os títulos "dizem respeito à formula composicional, ao guia do processo de transmutação das sonoridades escolhidas como ponto de partida." (FERRAZ, 2002, p. 6).

Outra referência semiótica bem evidente se encontra no terceiro movimento (Exemplo 48). "Villa-Lobos delegou ao violino a função de relatar os sons da trajetória de uma mariposa na presença da luz através do terceiro movimento na sua obra *O Martírio dos Insetos*" (PONTES, 2012, p. 79).

Exemplo 48 - O voo da mariposa

sempre molto legato sord.



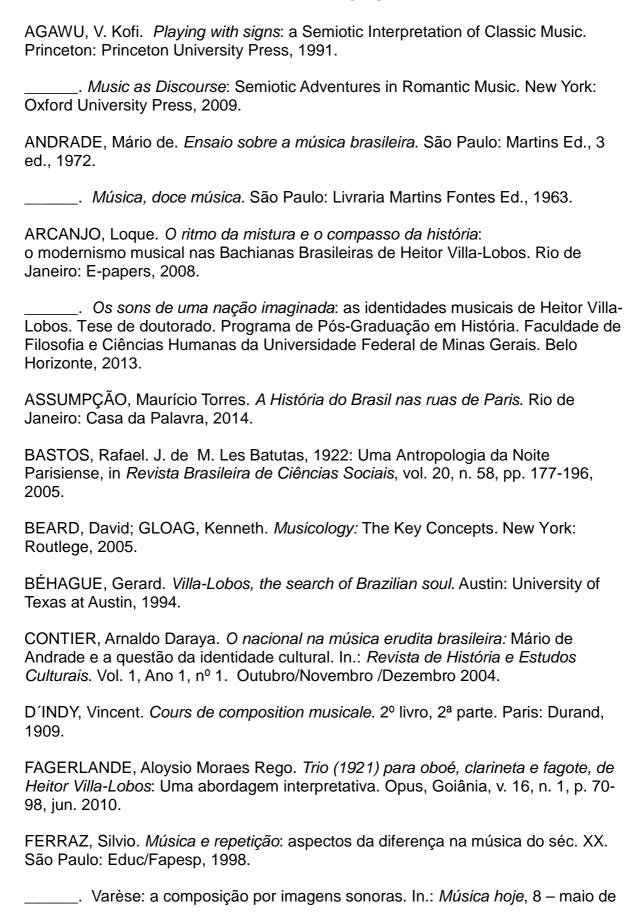
Fonte: Produção do autor.

Alguns elementos relacionados à significação que também podem ser investigados são: os timbres e trêmulos no primeiro movimento que podem ser associados ao estridente canto da cigarra; os movimentos de ascensão de descenso de alturas, que podem remeter à ideia de trajetória e movimento; e os efeitos sonoros do violino solista, como *glissandos*, *pizzicatos*, harmônicos e o uso de surdina podem ter alguma relação com alguma situação de martírio para os insetos.

O Martírio dos Insetos também traz à tona questões referentes ao idiomatismo do instrumento solista. Pode-se questionar quais aspectos idiomáticos foram empregados por Villa-Lobos e se eles apresentam inovações em relação a modelos pré-existentes, como os pesquisados por Giuseppe Tartini. Os processos simétricos que se relacionam à geografia do violino, utilizando digitações e paralelismos decorrentes da afinação por quintas também são questões a serem investigados.

Enfim, este trabalho além de trazer à tona uma obra pouco conhecida de Villa-Lobos, pôde demonstrar e esclarecer os elementos e procedimentos composicionais utilizados pelo compositor. Esta dissertação também abre caminho e aponta para possíveis pesquisas futuras referentes à obra estudada, principalmente no que diz respeito às questões de intertextualidade e significação.

REFERÊNCIAS



2002 revista de pesquisa musical do depto. de teoria geral da música da UFMG – Belo Horizonte issn – 0104-5423.

FERREIRA, Jorge. *As Repúblicas no Brasil: política, sociedade e cultura*/ Jorge Ferreira. Niterói: Editora da UFF, 2010.

FREITAG, Léa Vinocur. O Nacionalismo Musical no Brasil (das origens a 1945). Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

GAERTNER, Leandro. Análise para intérpretes do Choros 2 de Heitor Villa-Lobos. In.: Revista Música Hodie. Vol. 8 - Nº 2 – 2008

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Tradução: Clóvis Marques, com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

GROSBY, Steven. *Nationalism*: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press, 2005.

GROUT, Donald J. PALISCA, Claud V. *História da música ocidental*. 5 ed. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

GONÇALVES, Helder Filipe Marques Pereira Gonçalves. Música para cinema: Porosidade e Identidade. In: *Mátria XXI*, n. 2, Junho de 2013, Santarém (ISSN: 2182-6544).

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2003a.

<i>I</i>	Heitor \	/illa-Lobos	e o a	ambiente	artístico	parisiense:	convertendo-se	em um
músico bra	asileiro	. In.: <i>Mana</i>	9(1)	:81-108,	2003b.			

_____. *Villa-Lobos: O Caminho sinuoso da predestinação.* 2 ed. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

GUIBERNAU, Montserrat. *Nacionalismos*: O Estado Nacional e o Nacionalismo no Séc. XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

HOBSBAWM, J. Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780*: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo*: a soberania do artista, 1885-1925. Rio de Janeiro, Imago, 1988.

KLEIN, Michael Leslie. *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana University Press, 2005.

KRAMER, Lawrence. *The criticism of analysis and the analysis of criticism:* criticizing, criticism and analyzing analysis. 19th-Century Music 16/ 1 (1992-93): 70-79.

LESTER, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Trad. para o Espanhol: Alfredo Brotons Muñoz, Antonio Gómez Schneekloth. Ediciones AKAL, 2005

LISBOA, A. C. Villa-Lobos e o canto orfeônico: Música, nacionalismo e ideal civilizador. 2005. Dissertação (mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

MACHADO, Maria Cecília Machado. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.

MARANDOLA JR, Eduardo. GRATÃO, Lúcia. H. B. Orgs. *Geografia e literatura*: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010.

MARIZ, Vasco. 1949. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1949.

MENDES, Gilberto. A música. In ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 127-38.

MESQUITA, Marcos. Desconstruindo o Ursozinho de Algodão de Heitor Villa-Lobos. In. *Revista Opus 12*. 2006.

MEZZADRI, Danilo. *The 1922 Week of Modern Art and its celebrations*: a study of historical reconstruction and nationalism in brazil. A thesis. Master of Arts. Department of Musicology. Michigan State University. Michigan, 2007.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. MILHAUD, Darius. "Brésil". *La Revue Musicale*, 1:60-61. 1920.

MORAES, Eduardo Jardim. *A Brasilidade modernista*: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de VILLA-LOBOS*: observações músico-analíticas e considerações históricas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2010

_____. A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os Choros. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil* – A penetração cultural americana. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Uirapuru*. [Online]: 2007. Disponível em http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/musica/uirapuru.htm. Acesso em 25 de junho de 2015.

NASCIMENTO, Darlan Alves do. *Timbres e texturas em Debussy e Villa-Lobos*: um estudo analítico e comparativo de "La mer" e "Amazonas". In.: Anais ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005.

NASSER, Nívea Abujamra. *Villa-Lobos e a elaboração de linguagem e estilo característicos*. In.: *THESIS*, São Paulo, ano V, n.10, p. 48-62, 1º semestre, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Fondements d'une sémiologie de la musique. Paris: UGE, 1975.

NOBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1971.

PARADA, Maurício. *O calendário Civico do Estado Novo / As cerimônias cívicas como objeto*: o conceito de "cerimônias sintéticas. In:__Ecudando Corpos e Criando a nação: Cerimônias cívicas e práticas disiplinares no Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: Apicuri, 2009.

PARKS, Richard. *The Music of Claude Debussy*. Composer of the Twentieth Century. Edition, illustrated. Publisher, Yale University Press, 1990.

PAZ, Ermelinda Azevedo. Heitor Villa-Lobos, o educador. In: *Prêmio Grandes Educadores Brasileiros* – Monografias Premiadas – 1988, Brasília: MEC/Inep, 1989, pp. 53-183

______. *Villa-Lobos* e a *Música Popular Brasileira: Uma visão sem preconceito. Rio de. Janeiro: Eletrobraz*, 2004.

PEPPERCORN, Lisa. Villa-Lobos's Brazilian Excursions. *The Musical Times*, Vol. 113, Nº 1549 (Mar., 1972), pp. 263-265. Disponível em http://www.jstor.org/stable/957131>. Acesso em 04 de outubro de 2014.

______. *The Fifteen Year Periods in Villa-Lobos's Life. Ibero-Amerikanisches Archiv* 5/2 (1979): 179-197.

_____. *Villa-Lobos* e a *Música Popular Brasileira: Uma visão sem preconceito. Rio de. Janeiro: Eletrobraz*, 2004.
Lisa. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Publições S.A., 2000a.

____. *Villa-Lobos Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000b.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony*: Creative aspects and Practice. New York: Norton, 1961.

de. Janeiro: Eletrobraz, 2004.

_. Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma visão sem preconceito. Rio

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Anotações sobre o Tristão no Fauno*: dois prelúdios ao pós-tonal. In: *Publicação do Simpósio de Pesquisa em Música* – DEARTES/UFPR, 2007.

PONTES, Luciano Ferreira. Aspectos idiomáticos em peças brasileiras para violino: de Leopoldo Miguez (1884) a Estércio Marquez (2000). Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

RIEVERS, Henrique. *O nacionalismo brasileiro e o Estudo seresteiro de Carlos Alberto Pinto Fonseca.* Belo Horizonte: Modus, , v. 09, n. 15, p. 81-102, nov. 2014.

RISSET, Jean-Claude e WESSEL, David L. Exploration of Timbre by Analysis and Synthesis. In: D. Deutsch (Ed.). *Psychology of Music*. San Diego, California: Academic Press, 1999, p.25-58.

RUWET, Nicolas. Notes sur la duplication dans l'Ouvre de Claude Debussy.In.: *Language, Musique, Poésie*. Paris: Editions du Seuil, 1972, pp. 70-99.

SALLES, Paulo de Tarso. Tédio do Alvorada" e "Uirapuru": um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. In. *Brasiliana*, maio de 2005.

_____. *Villa-Lobos: processos composicionais.* Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SAMUEL, Claude; MESSIAEN, Olivier. *Olivier Messiaen Music and Color*. Conversations with Claude Samuel. Portland: Amadeus Press, 1994.

SANTOS, Daniel Zanella dos. *Narratividade e Tópicas em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* São Paulo: Edusp, 1996[1967].

SILVA, Francisco Pereira da. Villa-Lobos. Cajamar: Editora Três Ltda, 2003.

SILVA, Hélio. CARNEIRO, Maria Cecília. *Os presidentes*. São Paulo: Grupo de Comunicação Três, 1983.

SILVA, José Ivo da. *Fantasia em três movimentos em forma de chôros* de Heitor Villa-Lobos: Análise e contextualização de seu último período. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo, 2008.

SMITH, Anthony D. <i>National Identity</i> . London: Penguin Books, 1991.	
Myths and Memories of the Nation. Oxford: University Press, 1999.	

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. O nacional e o popular na cultura brasileira:

música. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introdução à Teoria Pós-tonal.* 2 ed. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. *Rio de Janeiro*: Prentice-Hall do Brasil Ltda, 2000.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, propaganda e música erudita:* Estados Unidos e Brasil (1939 – 1948). Tese de doutorado do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

TACUCHIAN, Ricardo. "Villa-Lobos e Strawinsky" in *Revista do Brasil.* (Ano 4, nº 1/88). Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Rio Arte/Fundação Rio, 1988, 100-7.

TARASTI, Eero. "Villa-Lobos – ser sinfônico dos trópicos", in *Presença de Villa-Lobos* nº 9, MEC-SEAC-Museu Villa- Lobos, Rio de Janeiro, 1980.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferencias vanguardistas de 1857 até hoje. 5 ed. Petropolis: Vozes, 1978.

TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. In. *Rev. Inst. Est. Bras.*, SP, 27:43-58, 1987.

TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. RJ: Jorge Zahar. 2000.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1996.

VILLA-LOBOS, Arminda. Org. *Villa-Lobos, Sua Obra.* Rio de Janeiro, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1 ed., 1965; 2 ed., 1972; 3 ed., 1989; 4 ed. 2009.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático* – estudo folclórico musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 1941.

_____. Educação Musical. In: *Presença de Villa-Lobos*, volume 13. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991.

VOLPE, Maria Alice. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. *Debates* (Revista do Programa de Pós-Graduação da Uni-Rio) 7 (2004): 113-136.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Música. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WRIGHT, Simon. Villa-Lobos: Modernism in the Tropics. *The Musical Times*, Vol. 128, Nº 1729 (mar., 1987), pp. 132-133+135. Disponível em http://www.jstor.org/stable/964493. Acesso em 12 de fevereiro de 2015.

PARTITURA

VILLA-LOBOS, Heitor. O Martírio dos Insetos. Academia Brasileira de Música, 2003.

ANEXO A: CATÁLOGO DE OBRAS DE VILLA - LOBOS (1922)

Incluso nos programas dos Quatro Concertos Sinfônicos de Heitor Villa-Lobos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (11/11/1922 a 09/12/1922)

CATALOGO DAS COMPOSIÇÕES DE H. VILLA-LOBOS

MUSICAS DE CAMERA

- 4 Quartetos de cordas;
- 1 Quarteto de madeira; 1 Quarteto symbolico; 1 Quinteto; 1 Sexteto mystico,

- 1 Sexteto mystico;
 1 Octeto;
 4 Trios para piano, violino e violoncello;
 1 Trio para piano, flauta e violoncello;
 3 Sonatas para violoncello e piano;

- 1 Sonata para piano solo;
 2 Sonatas para violino e piano;
 4 Peças de canto e quarteto de cordas;
- 6 Peças de cauto e orchestra; 86 Peças de cauto e piano, sendo 52 em portuguez, 10 em francez, 6 em italiano e 4 em hespanhol, poema infantil com 8 peças e historietas com 6 peças;

PEÇAS DE VIRTUOSIDADE:

- 2 Concertos de violoucello e orchestra;
- 1 Concerto de violino e orchestra;
- 1 Concerto de piano e orchestra;
- Fantasia de harpa ou piano e orchestra;
- 1 Fantasia de piano e orchestra;

MUSICA SACRA

- 2 Missas;
- 2 Motetes:
- 10 Peças diversas a vozes a secco;
- 6 Peças para vozes e orgão;
- 4 Preludios para orgam e orchestra;
- 15 Peças; 5 Operas: Isah, em 4 actos; Aglaia, am 2 actos; Fe-mina, em 1 acto; Jesus, em 3 actos; Zoé, em 3 actos.

PEÇAS PARA GRANDE ORCHESTRA:

8 Bailados: Centauro de ouro, Naufragio de Kleonicos, A Serpente, O Vagalume, bailado infernal : Lobishomen, Fantasma e Sacy Saperere.

SYMPHONIAS

- 2 Grandes symphonias.
- 2 Philophonias.
- 3 Symphonias symbolicas.
- 1 Symphonietta.
- 3 Poemas symphonicos: Canticos do Oriente, Carnaval no Brasil e Impressões pittorescas.
 - 3 Mytho-poemas: Myremys, Visão de Hellade. Preces.
- 3 Greco-poemas: Tedio da Alvorada, Bacanal dos Hellenos e Num ambiente turvo.
 - 7 Marchas orchestraes em uma collecção.
 - 1 Symphonia regional: Bailado selvagem.
- 5 Peças avulsas: Themas com variações, Canticos sertanejos, Suite orchestral, Suite de dansas africanas, Preludio symphonico.
- 2 Peças avulsas para cordas: Suite característica e Sonhar.
 - 2 Peças avulsas : Elégie e Revérie.
 - 2 Pequenas peças avulsas para piano.
 - 1.º Suite infantil e 2.º Suite infantil.
- 16 Grandes peças para piano: Carnaval de Pierrot, Ibericarabe, Thema brasileiro com variações, Valsa scherzo, Carnaval das crianças (com 10 peças), Dansa infernal e Fiandeira.
- 2 Peças a dois pianos: Grande tarantella e O vento que passa.

Diversas collecções para piano. Suite infantil, Fabulas, Suite floral, Pequena collectanea, Dansas africanas, Prole de Bébé, Prole do bichinho, Poema humido, Poema menestrel, Poema intimo e Poema mystico.

- 12 Diversas peças para violoncello e piano.
- 4 Hymnos officiaes.
- 8 Musicas avulsas.
- 6 Peças para banda.
- 20 Peças para canto e piano: Epigrammas ironicos e sentimentaes, com 12; Album 1.º com 8 e 10 avulsas diversas.
- 12 Peças para piano solo: A fiandeira, Viagem imaginaria com 3, Suite fantastica com 2, Alma com 3, Sons fluctuantes com 3.
 - 2 Peças para canto e piano: Visão tenebrosa e Fantasia.
 - 6 Peças para violino e piano: Triade Interior com 2.
 - 1 Peça para piano e clarinete, Divagações.

2 Peças para theatro: Historia de poeta (em prepara-

ção). Ultima encarnação de Fausto.

Nem só os homens, singularmente, contribuiram com o seu talento individual, com o seu sentimento esthetico, para a fecunda cultura musical no Brasil, onde, sem os elementos de que dispõem as nações européas, sem o meio de constante fermentação pelas applicações, pelo estudo, pelas realisações, a arte surgiu majestosa na musica sacra do padre José Mauricio, robusteceu-se no ensino a que presidio o instincto pedagogico de Francisco Manoel da Silva, floresceu no romantismo glorioso de Antonio Carlos Gomes, ascendeu as mais bellas formas symphonicas nos poemas de Leopoldo Miguez, resplandeceu nos fulgores da imaginação poetica de Alberto Nepomuceno e penetrou nesse mundo de idêas novas, de formas novas, de bellezas novas com as criações de Glauco Velasquez, com as visões ainda incomprehendidas de Heitor Villa-Lobos.

Tambem algumas entidades collectivas-colmeias de espiritos privilegiados, gremios em que se alimentavam aspirações imaginarias, sonhos de almas pantheistas, cooperaram de modo valoroso para o advento da arte superior que já

possuimos na musica.

ANEXO B: PARTITURA ANALISADA DE O MARTÍRIO DOS INSETOS

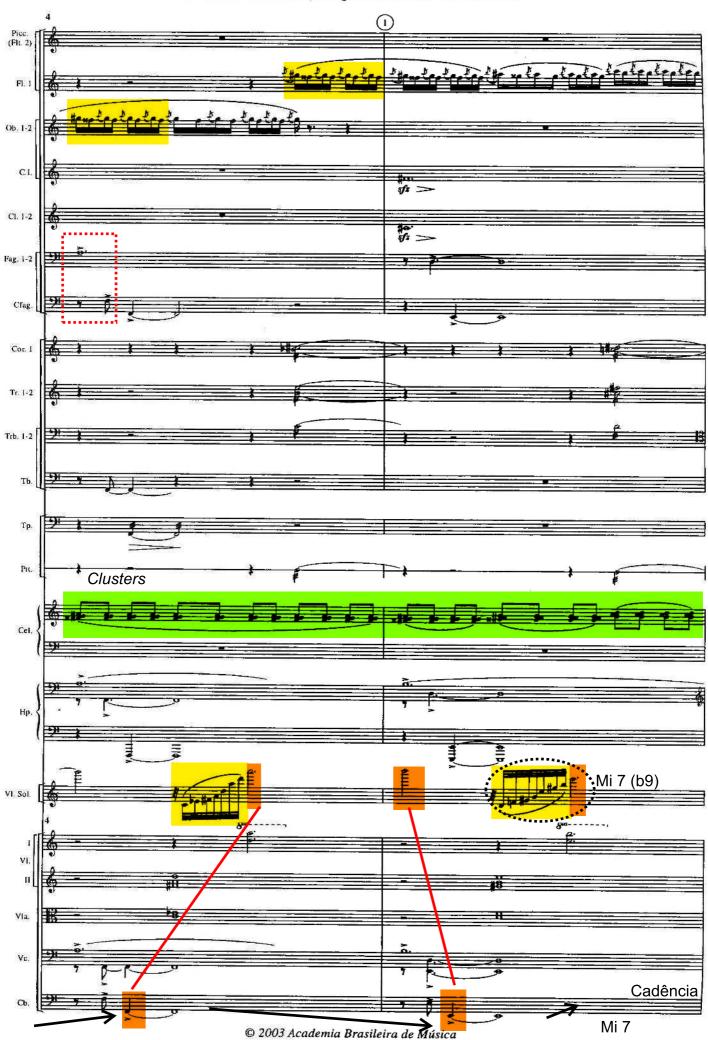
O MARTÍRIO DOS INSETOS



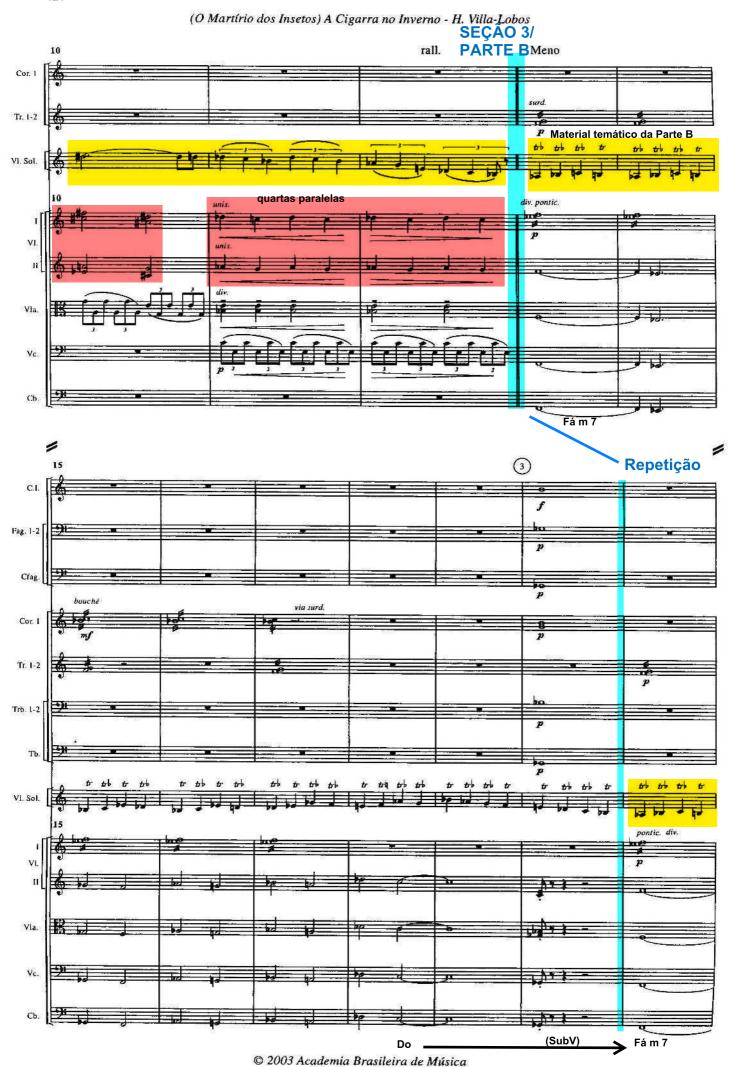
© 2003 Academia Brasileira de Música

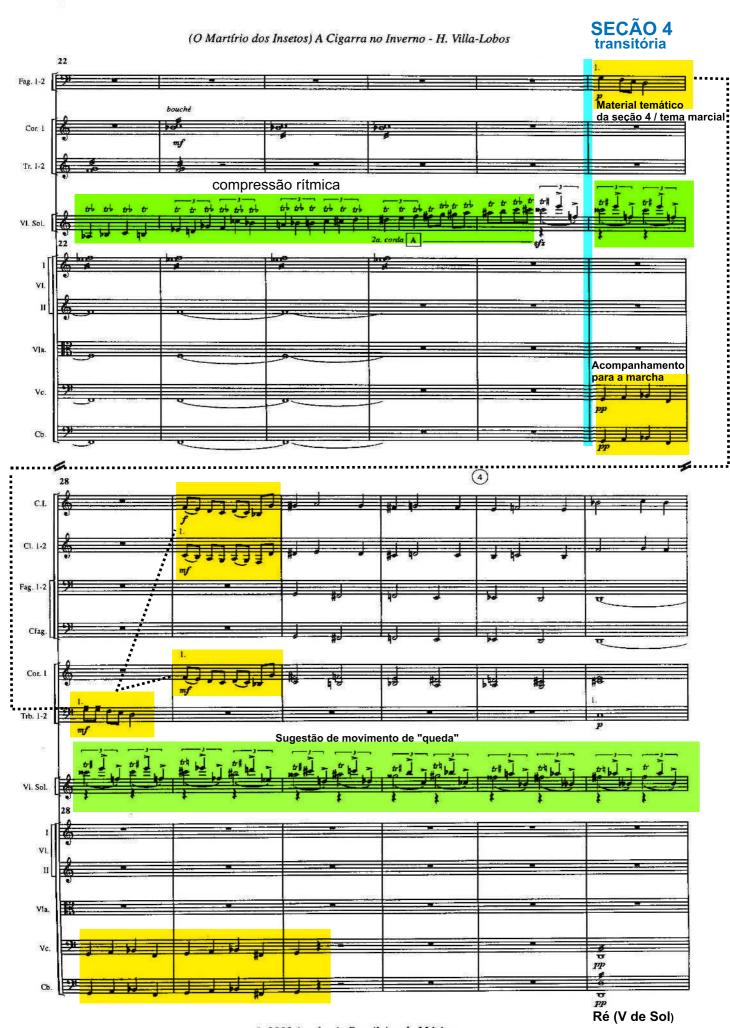
(O Martírio dos Insetos) A Cigarra no Inverno - H. Villa-Lobos



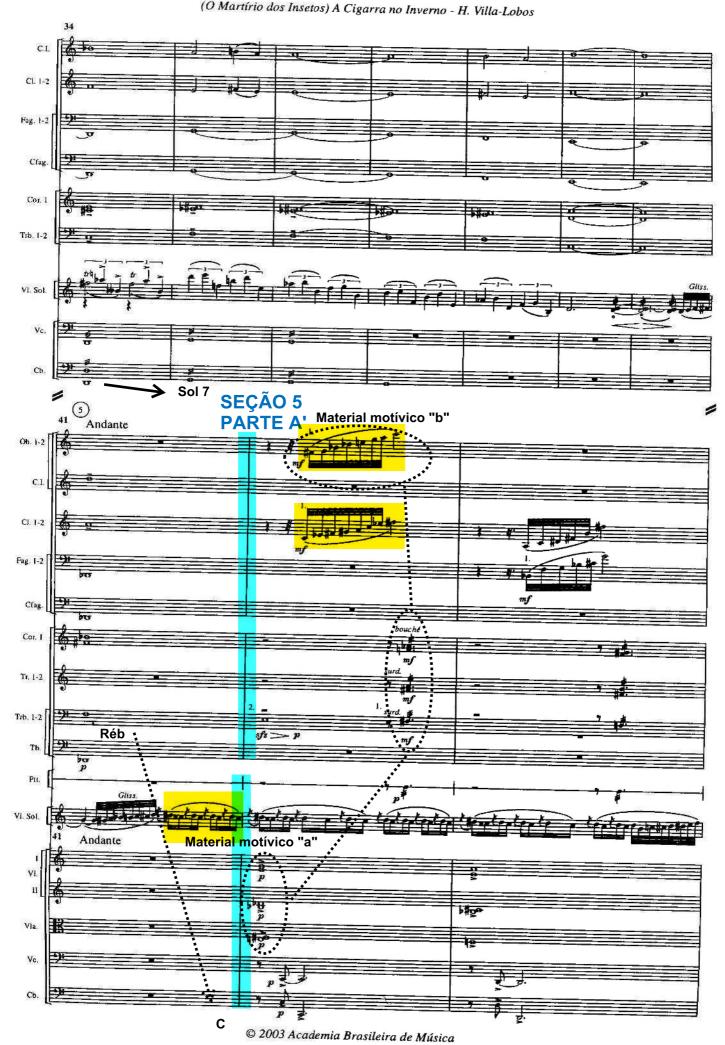




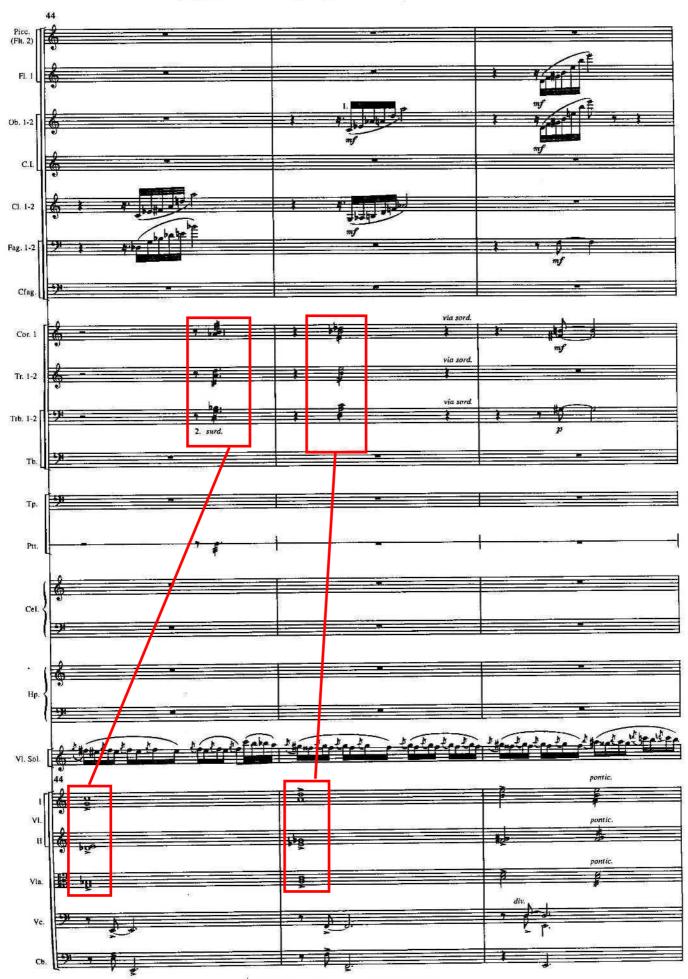




© 2003 Academia Brasileira de Música



(O Martírio dos Insetos) A Cigarra no Inverno - H. Villa-Lobos



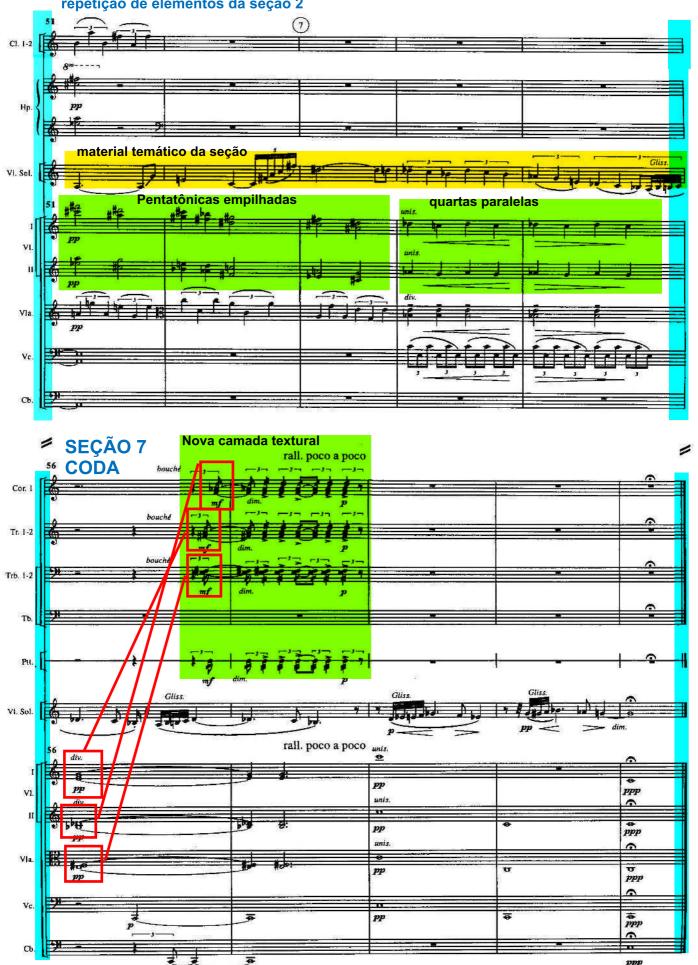
© 2003 Academia Brasileira de Música



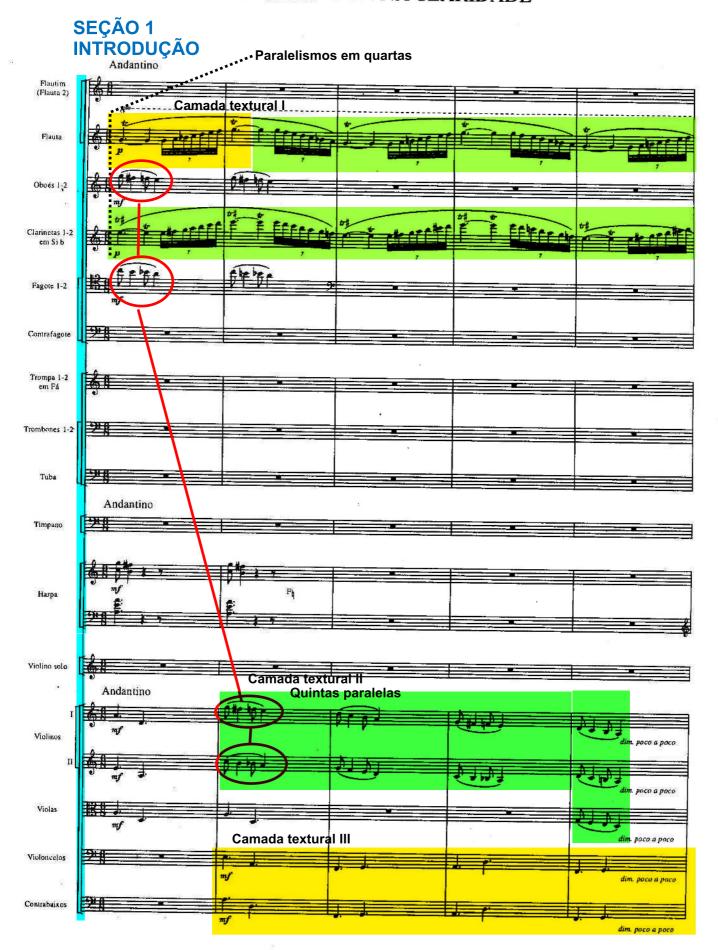
© 2003 Academia Brasileira de Música

Centricidade em Dó

SEÇÃO 6 (O Martírio dos Insetos) A Cigarra no Inverno - H. Villa-Lobos repetição de elementos da seção 2



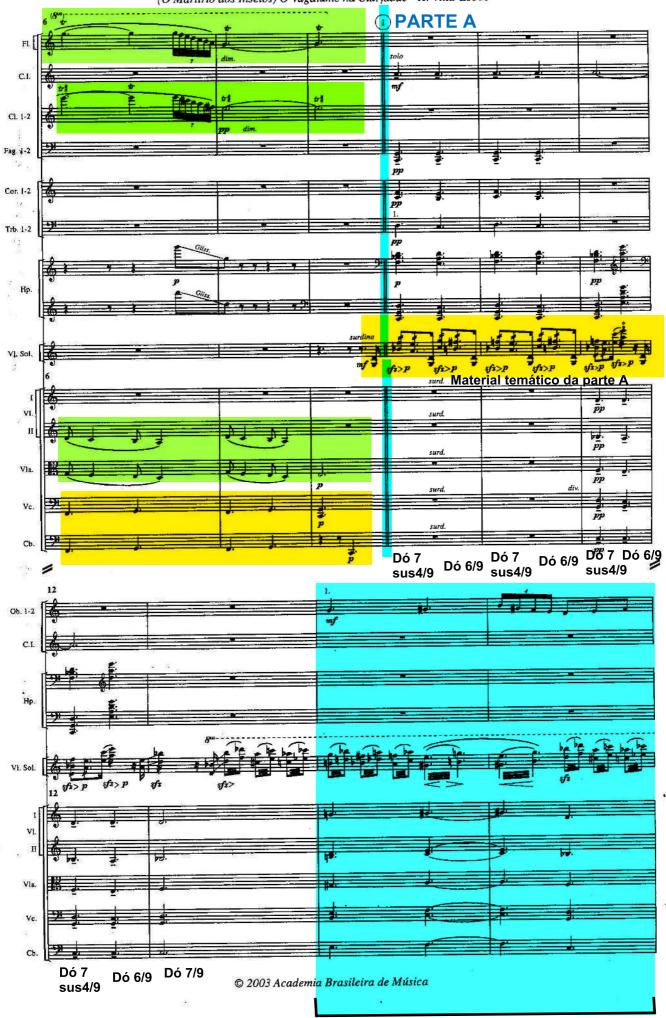
II - O VAGALUME NA CLARIDADE



© 2003 Academia Brasileira de Música

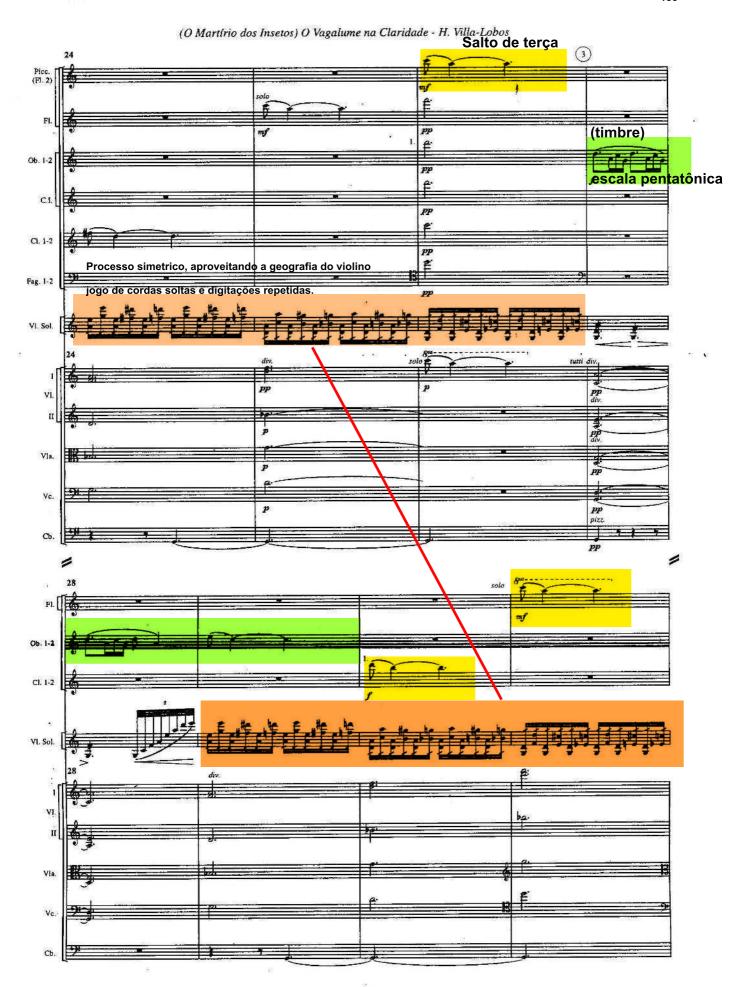
1.

SEÇÃO 2
(O Martírio dos Insetos) O Vagalume na Claridade - H. Villa-Lobos





© 2003 Academia Brasileira de Música



© 2003 Academia Brasileira de Música

© 2003 Academia Brasileira de Música

V¢.

(O Martírio dos Insetos) O Vagalume na Claridade - H. Villa-Lobos



© 2003 Academia Brasileira de Música



© 2003 Academia Brasileira de Música



© 2003 Academia Brasileira de Música



© 2003 Academia Brasileira de Música

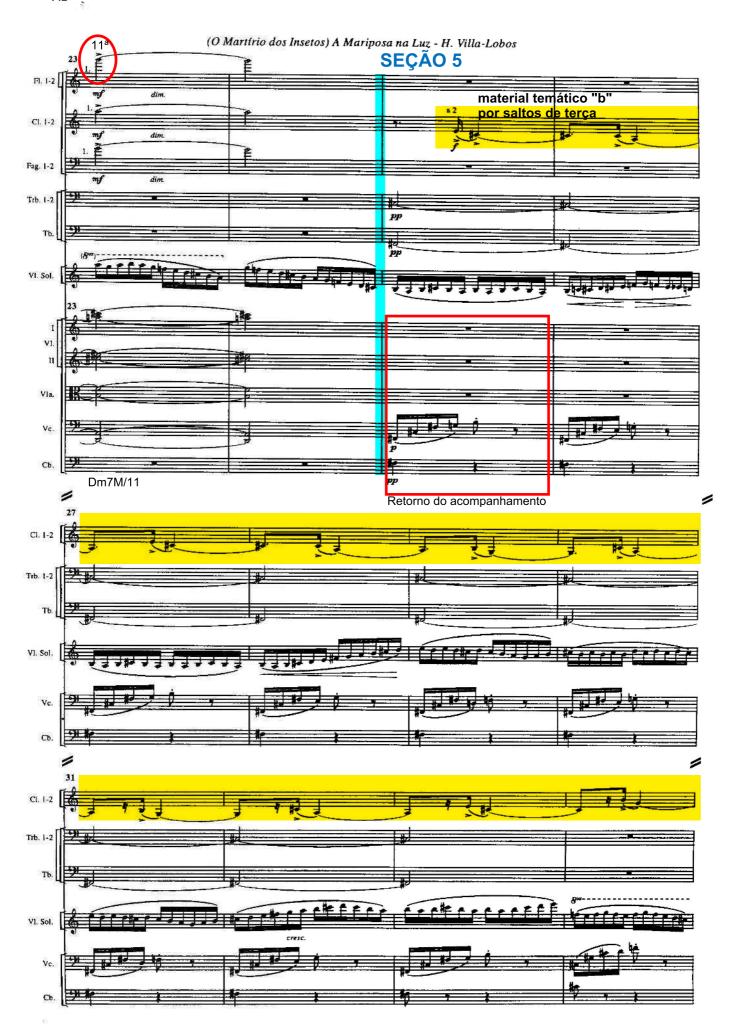
III - A MARIPOSA NA LUZ



(O Martírio dos Insetos) A Mariposa na Luz - H. Villa-Lobos







© 2003 Academia Brasileira de Música



© 2003 Academia Brasileira de Música

(O Martírio dos Insetos) A Mariposa na Luz - H. Villa-Lobos



© 2003 Academia Brasileira de Música





© 2003 Academia Brasileira de Música



© 2003 Academia Brasileira de Música

