Tópicas afro-brasileiras a partir de Villa-Lobos e suas influências em outros compositores brasileiros: *canto de xangô* e *berimbau*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Juliana Ripke
Universidade de São Paulo (USP)
juripke@hotmail.com

Resumo: Já é senso comum que Villa-Lobos, além de ser considerado um dos maiores compositores brasileiros, também influenciou futuras gerações de compositores (tanto da música erudita quanto popular) que se apropriaram dessas formas de representação, reconhecendo nelas elementos que discorrem sobre um senso do que é brasileiro e da noção de brasilidade. O presente trabalho analisará como se dão parte dessas influências a partir de análises de sua obra feitas através das tópicas afro-brasileiras. Assim, veremos como Villa pode ser considerado uma grande referência na utilização de símbolos da cultura brasileira em sua música, difundindo em suas obras padrões de representações que influenciaram futuras gerações de compositores e contribuíram na construção da cultura nacional.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Tópicas. Afro-brasileiro. Canto de xangô. Berimbau.

African-Brazilian Topics from Villa-Lobos and their Influences in Some Other Brazilian Composers: *Canto de xangô* and *Berimbau*

Abstract: It is already common sense that Villa-Lobos, besides being considered one of the greatest Brazilian composers, also influenced future generations of composers (both erudite and popular music) who have appropriated these forms of representation, recognizing in them elements that talk about the Brazilian characteristics and the notion of Brazilianness. The present work will analyze how some of these influences happen from analyzes of his work made through Africa-Brazilian topics. Thus, we will verify how Villa can be considered a great reference in the use of symbols of the Brazilian culture trough his music, diffusing in his works patterns of representations that influenced future generations of composers and contributed to the construction of national culture.

Keywords: Villa-Lobos. Topics. African-Brazilian. Canto de xangô. Berimbau.

1. Villa-Lobos e as tópicas

Em entrevista para o programa Roda Viva (RODA VIVA, 1993), o compositor brasileiro Tom Jobim declarou que Villa-Lobos foi uma das suas principais referências, envidenciando-o principalmente no que diz respeito à criação de uma linguagem brasileira. Quando questionado sobre suas influências harmônicas, o compositor explica que estudou muito o compositor Claude Debussy, e cita logo depois disso que, além de Debussy, Villa-Lobos também tem harmonias incríveis. Ainda em outra em entrevista concedida à Rádio Cultura (RADIO CULTURA, 1990), Jobim fala de suas influências de Villa-Lobos, e conta que a sua canção *Modinha* e também outras são influenciadas pelo compositor, principalmente por sua brasilidade. Na mesma entrevista, a Rádio Cultura tocou as duas

modinhas consecutivamente: primeiro a de Villa-Lobos e logo após a de Tom Jobim, mostrando auditivamente as semelhanças entre ambas. Tom Jobim é, indiscutivelmente, um dos maiores nomes da bossa nova Brasil e vemos aqui, então, Villa-Lobos como um influenciador da geração da bossa nova (que também é um dos grandes movimentos da música popular brasileira). Jobim ainda fala sobre o processo de invenção do Brasil, quando foi construído o que conhecemos por "cultural nacional", e no qual Villa foi um dos principais nomes:

> Nós tivemos que inventar o Brasil, o Brasil não existia. Quer dizer, eu, quando fui inventar o Brasil, o Brasil já estava inventado. Mas, pessoas antes de mim tiveram que inventar o Brasil. O Villa-Lobos teve que inventar o Brasil, o Portinari...Tiveram que inventar a língua inclusive. Estava conversando ali com nosso amigo, professor de português: essas palavras indígenas que nós temos não existem no português de Portugal. Então, a gente tinha que fazer uma música brasileira. E isso aí, para eu dizer porque é que eu fiz isso, é muito simples. Porque eu nasci aqui (JOBIM, 1993).

Mario Adnet, violonista e compositor, gravou uma extensa obra voltada para compositores como Villa-Lobos, Tom Jobim, Baden Powell, Moacir Santos, dentre outros. Além disso, Adnet produziu, ao lado do saxofonista Zé Nogueira, o álbum duplo premiado *Ouro-Negro*, dedicado à obra do maestro Moacir Santos. Em entrevista para *Álbum Itaú Cultural* (ADNET, 2012), o violonista faz a seguinte declaração:

> Considero Villa-Lobos o pai da música brasileira contemporânea. É como se ele fosse uma fonte. Ele tanto buscou referências pelo Brasil, que virou referência na música nacional. Luiz Paulo Horta diz que o Villa-Lobos tinha um faro excepcional para tudo que é brasileiro. E, quando diz isso, fala do que ele buscava, dessa mistura de brasileiros, europeus, africanos que nos deixou com toda essa riqueza cultural. Ele procurava as canções anônimas; fez as bachianas tendo como referência músicas anônimas nordestinas. E é assim que ele foi se tornando fonte… Introduzia elementos sofisticadíssimos depois de deglutir, de fazer essa antropofagia. Ele transformava essas referências em uma coisa nova, que deu toda a base para a música contemporânea que a gente ouviu na décadas de 1960 e 1970. Conheci Villa-Lobos por meio do Tom Jobim, que bebeu muito na obra dele. (ADNET, 2012, s.p.).

Além dos acima citados, Villa-Lobos também foi citado como referências por diversos outros compositores como Edu Lobo, Egberto Gismonti, Gilberto Mendes, dentre outros. Esses breves relatos são citados aqui para mostrar como já é consenso, portanto, que Villa-Lobos foi uma grande referência e influenciou futuras gerações, tanto na música erudita quanto popular. Mas quais são os reflexos de suas influências, e como se deram essas influências dentro da música? Como foram desenvolvidos os procedimentos musicais que trouxeram o que podemos chamar de "brasilidade" dentro da música brasileira? Veremos, através das análises feitas adiante, alguns dos elementos e influências que Villa-Lobos trouxe na música e na cultura brasileira, através das tópicas musicais afro-brasileiras. As tópicas são,

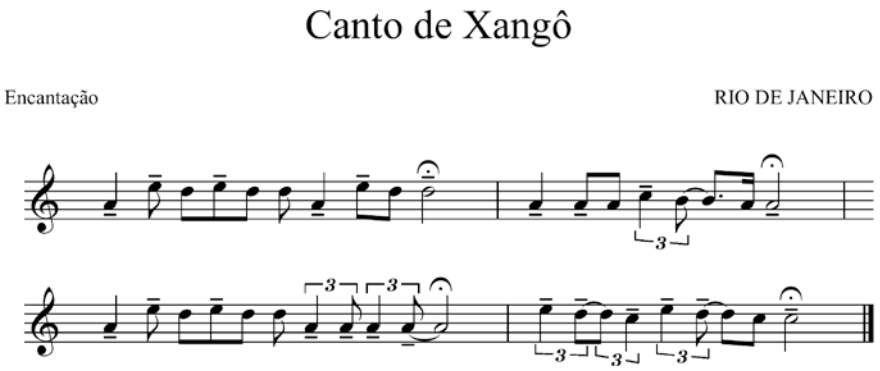
porém, apenas um dos tantos elementos que compõem os processos composicionais e os aspectos do discurso musical de Villa-Lobos, e as usaremos como ferramenta de acesso a alguns elementos identitários e representativos dentro da estrutura musical da obra de Villa e de outros compositores brasileiros aqui analisados.

Tópicas são figuras retóricas dentro da música que representam e evocam uma memória de um senso comum dentro de um contexto cultural. Além disso, as tópicas são também uma ferramenta de acesso à compreensão do discurso musical, e a sua teoria propõe resgatar o significado como elemento estrutural da obra. Inicialmente, o estudo de tópicas musicais ganhou interesse após a publicação do estudo sobre o estilo Clássico, de Leonard Ratner (1980), onde o autor propõe um estudo que traz um panorama das principais tópicas utilizadas no século XVIII. Posteriormente Kofi Agawu (1991) trouxe o status das tópicas como signos expressivos. Tal abordagem foi então consolidada por Robert Hatten e Raymond Monelle em seus estudos que enquadram as tópicas, portanto, no campo da semiótica musical (MIRKA, 2014, p. 22). Monelle, por exemplo, defende que a tópica é essencialmente um símbolo, com suas características icônicas ou indiciais regidas por uma convenção ou regra. Para o autor, a expressão [tópica] é interpretada com referência a uma convenção, que seja uma regra efetiva para toda a cultura contemporânea ou um traço do idioleto do compositor (MONELLE, 2000, p.15-17). O estudo de tópicas se desenvolveu e se espalhou, chegando até a música brasileira e está sendo usado como ferramenta de análise por diversos analistas e pesquisadores.

2. As tópicas *canto de xangô* e *berimbau* em Villa-Lobos e outros compositores brasileiros

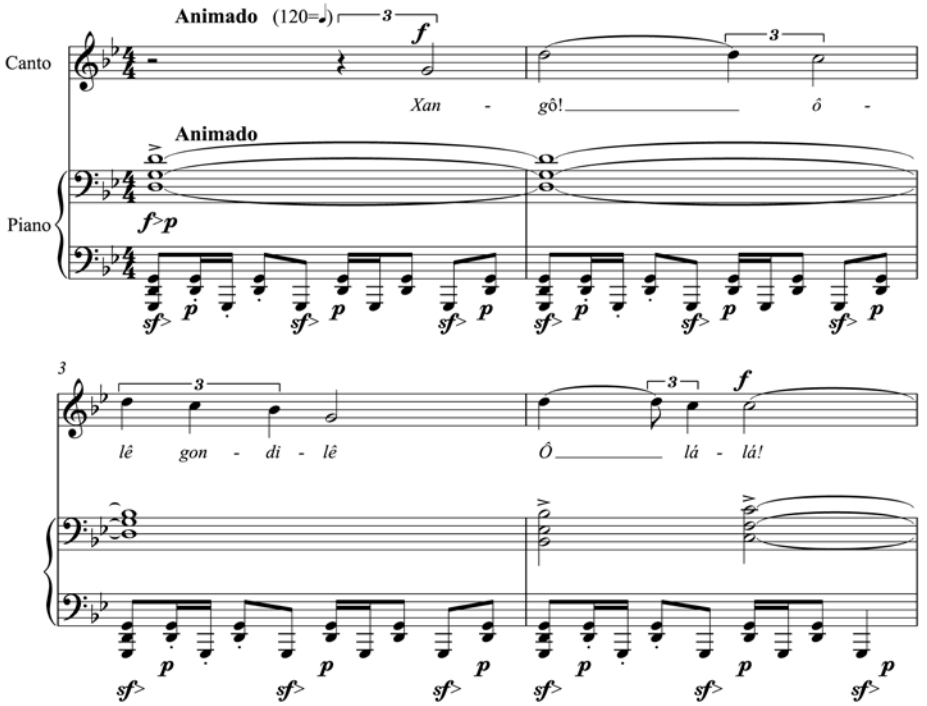
A primeira tópica analisada aqui será a tópica *canto de xangô* (SALLES, 2016). As principais características dessa tópica são uma melodia com algumas características do *tipo xangô*, com durações mais longas que o acompanhamento (contraste rítmico), representando um carater de evocação e reverência às divindades dos cultos e rituais afro-brasileiros, colocada em contraposição a um ostinato com uma harmonia normalmente de pouco movimento e mais estática, sugerindo um tratamento percussivo ao acompanhamento (que possui um ritmo mais condensado que a melodia e remete, possivelmente, aos atabaques e percussões de cultos afro-brasileiros). Algumas dessas características (que, em sua maioria, também são características do estilo afro-brasileiro em geral) podem, naturalmente, ser encontradas também em outras tópicas afro-brasileiras, já que as características de um estilo, tipo ou tópica podem ser móveis, e reinterpretadas em diferentes contextos. Suas

combinações, porém, e/ou o contexto em que são utilizadas é que definem o significado que adquirem. Abaixo podemos ver a melodia do *Canto de Xangô* recolhida por Mário de Andrade e registrada em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 1972, p. 104).



Ex. 1 - *Canto de Xangô* recolhido por Mário de Andrade

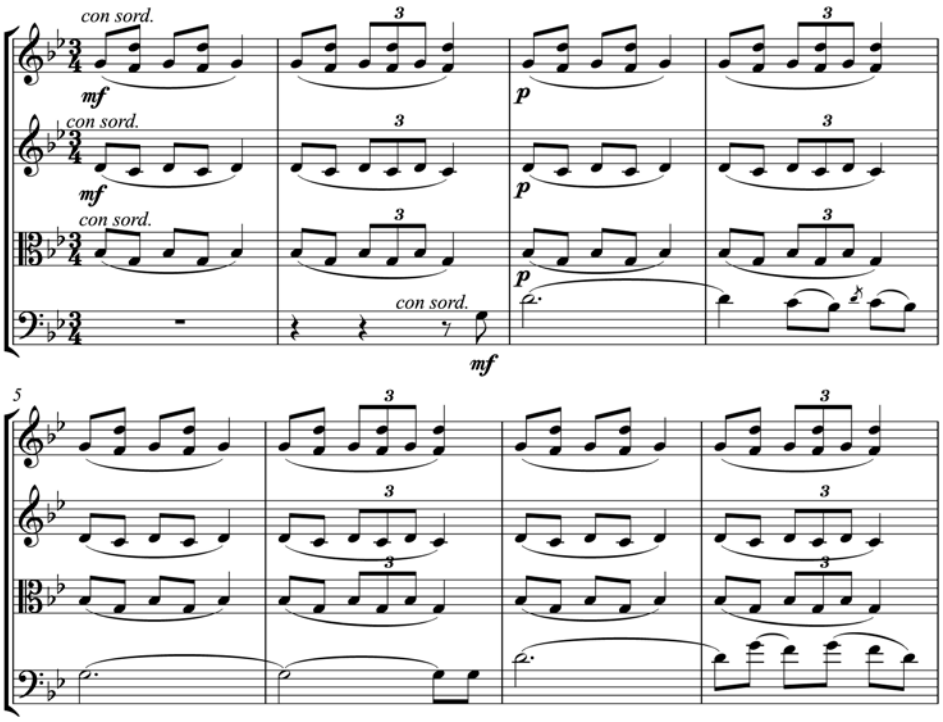
Esta melodia foi harmonizada por Villa na canção *Xangô* (porém ritmicamente aumentada em relação ao *Canto de Xangô* recolhido por Andrade), e colocada contra um acompanhamento de carater percussivo (e em forma de ostinato) feito pelo piano, completando a representação da tópica *canto de xangô*:



Ex. 2- *Canto de Xangô* – versão de Villa-Lobos para canto e piano (c. 1-5)

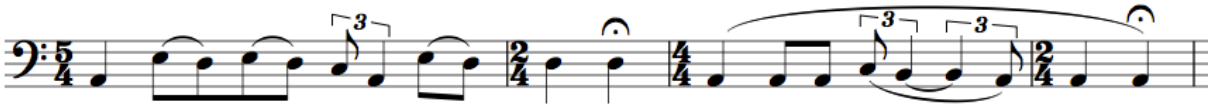
Podemos analisar ainda esta tópica em diversas outras obras de Villa-Lobos. Eero Tarasti mostra um desses exemplos no *Quarteto de Cordas n.4* (TARASTI, 1995, p. 304),

compassos 1 a 8 do II movimento, onde o violoncello realiza o tema de *tipo xangô* e os outros instrumentos realizam um ostinato que fornece um carater percussivo a este acompanhamento, trazendo novamente a tópica *canto de xangô*:

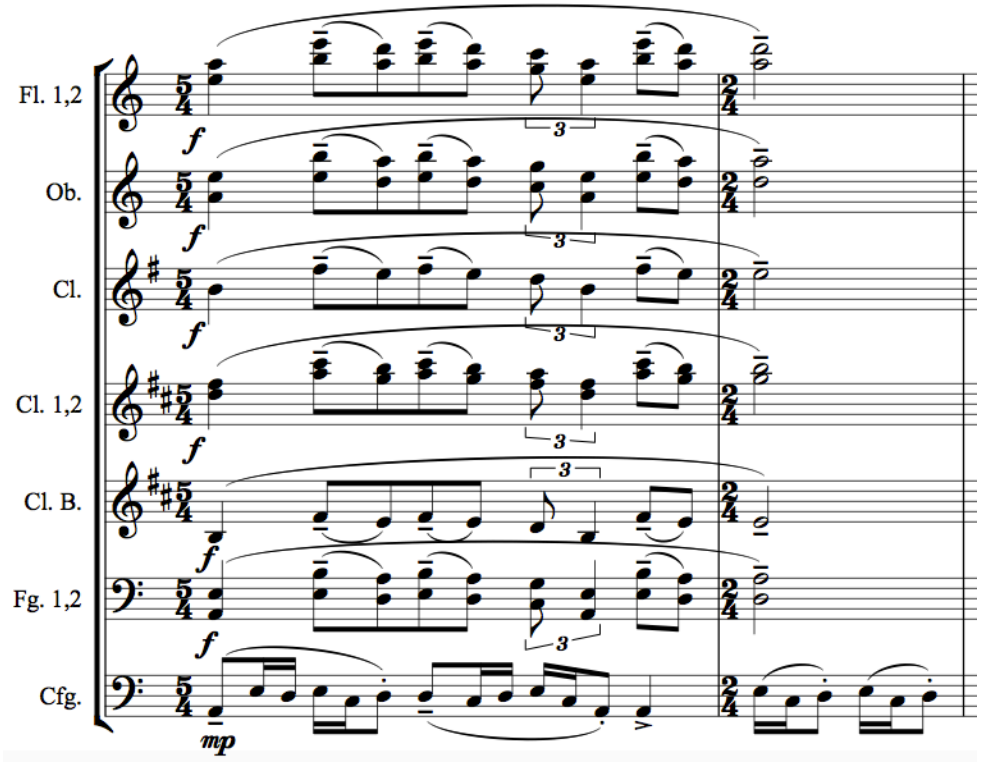


Ex. 3- *Quarteto de Cordas n.4* – tópica *canto de xangô* (II, c. 1-8)

Outros compositores brasileiros como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Moacir Santos, Baden Powell, dentre outros, fizeram uso de temas do *tipo xangô* e da tópica *canto de xangô* em seu repertório. Podemos verificar um desses exemplos na obra *Maracatu de Chico Rei*, de Francisco Mignone, onde aparece claramente o tema do *Canto de Xangô* nos baixos, e alguns compassos depois aparece também nas madeiras (harmonizado predominantemente em quartas em quintas) contra um ostinato no contrafagote, completando a tópica *canto de xangô*. Mignone provavelmente recolheu esta melodia diretamente de Mário de Andrade, que também colaborou na composição dessa obra (já que o *libretto* foi baseado em um poema de sua autoria):



Ex. 4- *Maracatu de Chico Rei*- F. Mignone – tema do *Canto de Xangô* nos baixos (c. 643-646)

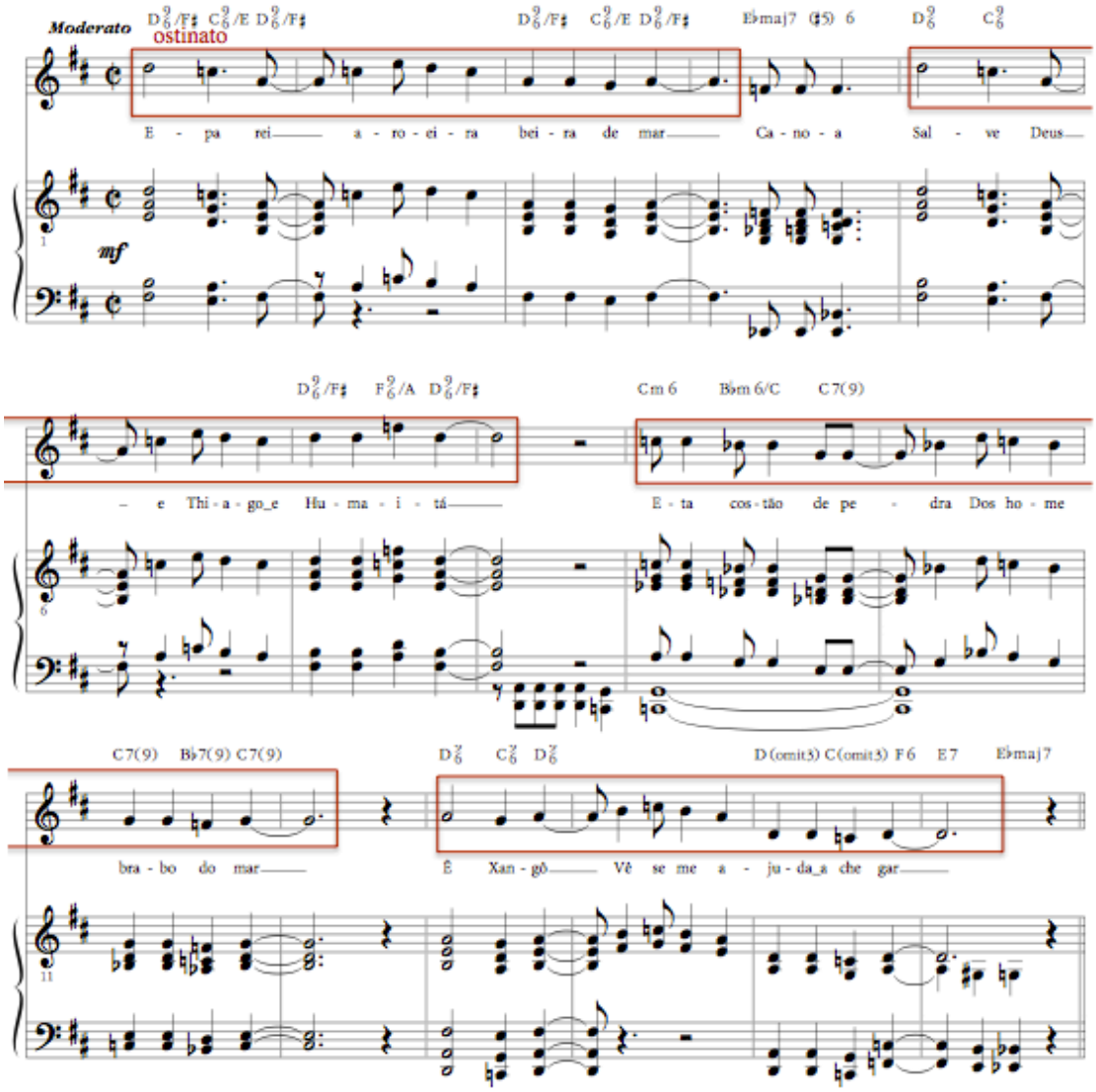


Ex. 5- Maracatu de Chico Rei- F. Mignone – tópica canto de *xangô* (c. 677-678)

Veremos agora o sistema de representações, inicialmente utilizado por Villa-Lobos, também em compositores da música popular. Podemos analisar a tópica *canto de xangô* em obras de compositores como Baden Powell, Moacir Santos, Tom Jobim, dentre outros (RIPKE, 2016). Analisaremos aqui a canção *Samba do avião*, composta em 1962 pelo compositor brasileiro Tom Jobim. Mais tarde, juntamente com Dorival Caymmi, Tom Jobim acrescentou a esta canção uma introdução que é como uma oração a Xangô. Neste exemplo o ritmo do acompanhamento e a própria melodia formam, em conjunto, um grande ostinato (com algumas variações na 3 e 4 repetições do ostinato). Pensando por esse lado podemos ver, portanto, a combinação de uma melodia de *tipo xangô* com um ostinato acontecendo em bloco com esta melodia. Isso tudo traz sinalizações da tópica *canto de xangô*. Além de tudo disso, podemos verificar também as seguintes características do *tipo xangô* e também do estilo afro-brasileiro em geral: tendência à contrametricidade (sincopação); pentatonismos, utilização do VII grau rebaixado na melodia (RIPKE, 2016, p. 56).

Há também a presença dos intervalos de quartas e quintas no preenchimento harmônico. Podemos considerar pelo menos duas possíveis interpretações para esse preenchimento harmônico, sendo elas: 1) influências como as de Debussy (nas harmonizações quartais) na obra de Tom Jobim (tendo em vista que o próprio compositor declarava que Debussy era uma de suas maiores influências musicais), também tropificada[1] com possíveis

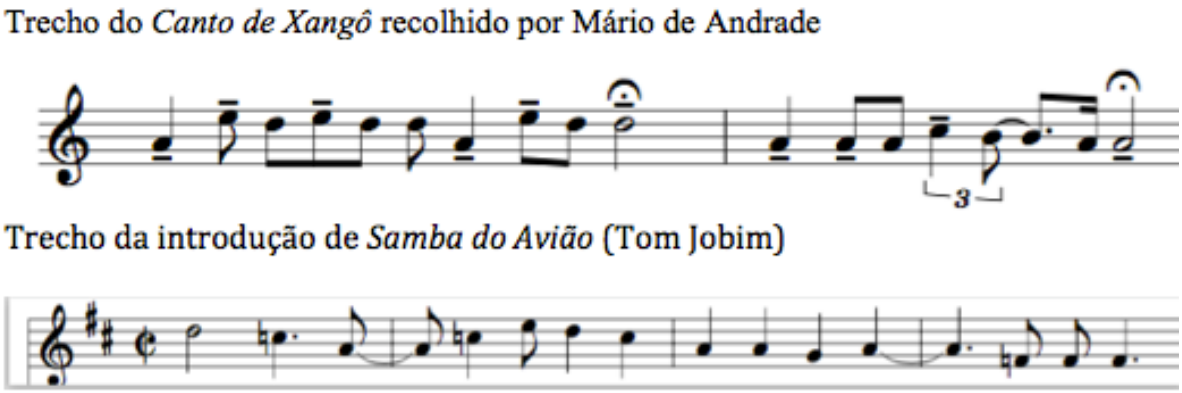
influências jazzísticas de harmonia quartal 2) a representação das tradições extra-europeias (fora das tradições e padrões europeus estabelecidos como as tríades maiores e menores) como é a música afro-brasileira (e também a música indígena). Podemos buscar nesta representação, também, a ligação com o que é primitivo, exótico, selvagem, e a ligação com o que é natural (como a série harmônica). Assim, através da tropificação de várias possíveis interpretações, Jobim joga com a produção de significados na introdução dessa canção, utilizando também uma espécie de síntese de várias de suas influências musicais. Além de tudo isso, as notas longas e a fermata da introdução também trazem o tom de evocação e reverência típica da tópica *canto de xangô* (fazendo referência aos rituais afro-brasileiros).



Ex. 6- Introdução de *Samba do avião* – Tom Jobim

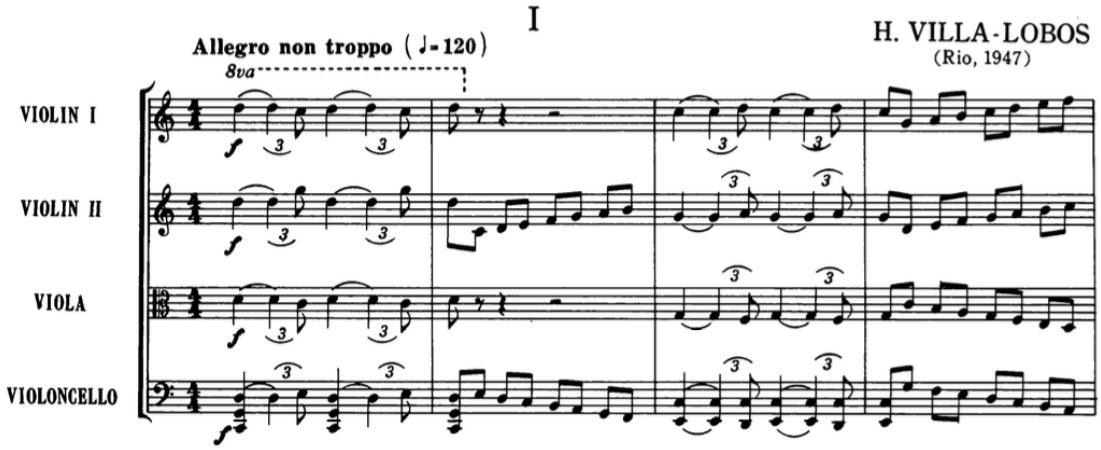
Podemos também comparar a melodia da introdução dessa canção de Jobim com a melodia do *Canto de Xangô* recolhido por Mário de Andrade, analisando e confrontando seus perfis da seguinte forma: ambas possuem perfis melódicos predominantemente descendentes,

tessitura pequena (no máximo entre o intervalo de sexta), e utilizam saltos e intervalos pequenos, com predominância do grau conjunto.



Ex. 7- *Canto de Xangô* e *Samba do Avião* – Comparação

Por último, exemplificaremos a tópica *berimbau*, proposta por Paulo de Tarso Salles (2016) em um trabalho voltado para análise dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, e que está inserida dentro do tipo *capoeira*, este último inserido dentro do estilo *afro-brasileiro*. Segundo o autor, essa tópica diz respeito à marcação musical mais característica dentro do estilo *capoeira*. Nessa tópica, "os instrumentos emulam o gesto rítmico e melódico do berimbau-de-barriga, alternando entre duas notas especialmente tipificadas pelo intervalo de tom inteiro" (Salles, 2016, 282). Salles ainda nos traz exemplos de sua utilização nos *Quartetos de Cordas* Villa-Lobos, e um deles está no *Quarteto de Cordas n. 11*, *Allegro*, compassos de 1 a 4:

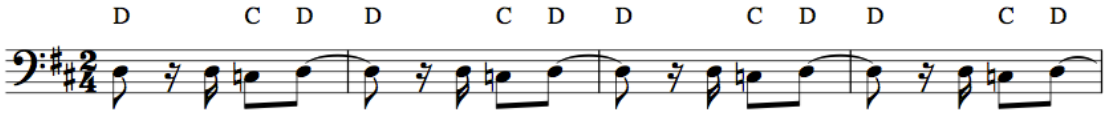


Ex. 9- Villa-Lobos- *Quarteto de Cordas n.11*

Nos compassos 1 e 3 do exemplo acima podemos ver a tópica *berimbau*, quando as notas Dó e Ré (intervalo de tom inteiro) são alternadas simulando o gesto rítmico e melódico de um berimbau. Além disso, o preenchimento harmônico dessas notas também é

feito com intervalos de quartas, quintas e oitavas, como vimos no último exemplo dado sobre a tópica *canto de xangô*. Ainda temos outros exemplos da utilização da tópica *berimbau* dentro de várias outras obras de Villa-Lobos.

Podemos ainda encontrar exemplos da utilização dessa tópica também na música popular. Veremos um exemplo na canção "Domingo no Parque", composta por Gilberto Gil. Utilizando, para esta análise, a gravação do CD "Gilberto Gil" de 1968, verificamos logo na introdução da canção um acompanhamento que representa um padrão característico da tópica *berimbau* (gesto rítmico e melódico do berimbau, alternando entre duas alturas pelo intervalo de tom inteiro):



Ex. 10: *Domingo no Parque* (Gilberto Gil)- tópica *berimbau*

A linha exemplificada acima mostra o padrão feito na introdução da canção (um pouco antes da entrada da voz), começando somente com clarinete, pouco depois entrando a flauta (abrindo uma décima acima com as notas Fa#-Mi-Fa#), e finalmente 4 compassos depois entrando a banda com contrabaixo (com a mesma linha grave do clarinete) e violão harmonizando com os acordes D, C e D. Mais uma vez podemos constatar, então, a representação do berimbau através da tópica *berimbau*. Verificamos também que durante o restante da canção as referências ao berimbau continuam.

Conclusão

Apesar de já terem sido apontados também por outros compositores como Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Francisco Mignone antes ou ao mesmo tempo de Villa-Lobos, foi a partir de Villa que o uso de representações (no caso do presente trabalho de materiais afro-brasileiros) analisadas aqui através das tópicas passou a ser um marco, como parte de todo um processo composicional, de um projeto intencional de divulgação da cultura brasileira e da criação de um senso de brasilidade. Foi a partir de Villa que foi dada, de forma mais decisiva, uma grande contribuição à música brasileira, quando o compositor começou a valorizar os elementos populares e folclóricos dentro de sua obra de forma mais consciente, explícita e difundida, dentro de um propósito maior, espalhando padrões por toda a sua obra e tornando-se um modelo dessas utilizações e desses processos de representação. Villa também

considerava outros compositores como Brasílio Itiberê, juntamente com Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, um dos pontos de partida do nacionalismo brasileiro (BORÉM; JÚNIOR, 2008, s.p.) mas, segundo Borém e Júnior, Villa-Lobos seguia uma brasilidade muito mais engajada e sistemática, típica do século XX. Uma das maiores contribuições do compositor ao estabelecer tais padrões foi ajudar a modelar nossa visão (ou mais precisamente nossa audição) para o que é considerado hoje como autenticamente brasileiro, trazendo e contagiando o Brasil com um senso de brasilidade que o país tanto buscava para a criação e construção da cultura nacional.

Referências:

AGAWU, Kofi. *Playing with signs:* a semiotic interpretation of classic music. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

ADNET, Mário. *Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea*: Depoimento. Entrevista de Mário Adnet para o Álbum Itaú Cultural em 12 de novembro de 2012. Disponível em: <http://albumitaucultural.org.br/notas/villa-lobos-e-o-pai-da-musica-brasileira-contemporanea/>. Acesso em: 24/dez/2016.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* [1928]. 3.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

BORÉM, Fausto; JUNIOR, Mário Luiz Marocchi. A sertaneja de Brasílio Itiberê: nacional ou estrangeira, amadorística ou sofisiticada? *Revista Hodie*, Universidade Federal de Goiás, Goiás, v.8, n.8, 2008. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/musica/article/ view/6007/12351>.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes:* Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

MIRKA, Danuta. Introduction. In: _____ (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 1-57.

MONELLE, Raymond. *The musical topic***:** hunt, military and pastoral. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

RADIO CULTURA. Jobim, por Antônio Brasileiro - Villa-Lobos: depoimento. 1990. Entrevista concedida de Tom Jobim para a Rádio cultura Brasil. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/jobim/arquivo/a-influencia-de-villa-lobos>. Acesso em: 24/dez/2016.

RATNER, L. G. *Classic music:* Expression, form and style. New York: Schirmer Books, 1980.

RODA VIVA. Tom Jobim: Depoimento. São Paulo. Entrevista de Tom Jobim concedida ao programa Roda Viva em 20 de dezembro de 1993. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/ materia/260/entrevistados/tom_jobim_1993.htm>. Acesso em: 24/dez/2016.

RIPKE, Juliana. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. *ORFEU*, v.1, n.1, p. 44-73, 2016.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos cordas de Villa-Lobos:* o discurso da Besta. Tese de livre docência. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos:* The life and Works, 1887-1959. Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland &Company, Incl., Publishers, 1995.

[1] De acordo com as definições propostas por Hatten (2004), *tropos* é a combinação de duas ou mais tópicas capazes de criar novos significados.