

Perspectivas de povos indígenas como inspirações na obra de Heitor Villa-Lobos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: MUSICOLOGIA

Eduardo dos Santos Oliveira Júnior
USP
duu_ju@usp.br

Adriana Lopes da Cunha Moreira
USP
adrianalopes@usp.br

Resumo. Este trabalho tem como objetivo apresentar aspectos das manifestações musicais de povos indígenas brasileiros e identificar possíveis influências dessas expressões nas concepções musicais de Heitor Villa-Lobos. Para tanto, são discutidas algumas perspectivas de e sobre os povos originários, com destaque para o canto de fortalecimento espiritual Guarani, *Ñande mbaraete'i katu*. Isso posto, analisam-se possíveis ressonâncias dessas tradições na linguagem composicional de Villa-Lobos, incluindo exemplos da obra *Distribuição de flôres*. Ao final, pretende-se evidenciar intersecções entre expressões musicais indígenas e a obra de Villa-Lobos, contribuindo para a valorização e compreensão da diversidade sonora dos povos originários.

Palavras-chave. Análise musical. Cultura indígena. Guarani. Heitor Villa-Lobos. Violão.

Perspectives of Indigenous Peoples as Inspirations in the Work of Heitor Villa-Lobos

Abstract. This study aims to present aspects of the musical expressions of Indigenous Brazilian peoples and to identify possible influences of these traditions on the musical concepts of Heitor Villa-Lobos. To this end, the research discusses various perspectives from and about Indigenous communities, with particular emphasis on the Guarani spiritual strengthening chant, *Ñande mbaraete'i katu*. In light of this, potential resonances of these traditions in Villa-Lobos's compositional language are examined, including examples from the work *Distribuição de flôres*. Ultimately, the study seeks to highlight intersections between Indigenous musical expressions and Villa-Lobos's oeuvre, contributing to the appreciation and understanding of the sonic diversity of Indigenous peoples.

Keywords. Musical analysis. Indigenous culture. Guarani. Heitor Villa-Lobos. Guitar.



Algumas perspectivas de e sobre povos originários

No Brasil, atualmente, são faladas mais de 160 línguas indígenas, majoritariamente organizadas em dois grandes troncos¹: o macro-jê e o tupi, dos quais derivam inúmeras variações linguísticas (Rodrigues *apud* Pucci; Almeida, 2017, p. 45-46)². Eduardo Navarro (*apud* Pucci; Almeida, 2017, p. 45-46), especialista em tupi antigo, elenca diversos povos que utilizavam essa língua, como os Tupiniquim, Potiguara, Tupinambá, Temiminó, Caeté, Tabajara, Tamoio, Tupinaé, entre outros (Tabela 1).

Tabela 1 – Divisão dos troncos linguísticos e das famílias linguísticas³.

Tronco Tupi	Tronco Macro-Jê	Outras famílias
Tupi-Guarani	Jê	Aikaná
Guarani Paraguaio	Maxakali	Arawá
Munduruku	Krenak	Aruak (Arawak, Maipure)
Mawé	Yatê	Guaikuru
Tupari	Karajá	Iranxe
Ariken	Ofaié	Jabuti
Mondé	Guató	Kanoê
Ramarama	Rikbaktsa	Karib
Juruna	Bororo	Katukina
Puroborã		Koazá (Kwaza)
Aweti		Máku
		Makú
		Mura

¹ Um tronco linguístico “é um conjunto de línguas que têm a mesma origem” (Pucci; Almeida, 2017, p. 47).

² Outras 19 famílias não apresentam semelhança alguma para que sejam agrupadas junto a troncos linguísticos.

³ Uma família linguística “é um conjunto composto por línguas que se diferenciam entre si há menos tempo do que o tronco linguístico. É como se fossem as ramificações de um tronco” (Pucci; Almeida, 2017, p. 47).

		Nambikwara
		Pano
		Trumái
		Tikúna
		Tukano
		Txapakúra
		Yanomami

Fonte: Tabela criada pelo autor, a partir de Pucci e Almeida (2017) e Jecupé (2023).

A ideia de vivência artística dos povos originários está vinculada à sua compreensão da vida e da existência, concebida de maneira profundamente integrada à natureza. Para as comunidades indígenas, a musicalidade apresenta-se como uma forma de conexão espiritual, social e ecológica, que concilia o sagrado, a comunidade e a natureza em uma única expressão.

No caso da criação e interpretação dos povos indígenas brasileiros, a musicalidade expressa-se em formas cíclicas, e o vínculo metafísico com elementos naturais e entidades sagradas é evidenciado na maioria das letras de suas manifestações musicais. Como exemplo, podemos citar o contexto da cosmologia⁴ Yanomami. Para este povo, os cantos não são apenas manifestações sonoras, mas meios de comunicação com os espíritos, revelados aos xamãs⁵ por meio da natureza e dos sonhos (Albert; Kopenawa, 2015).

Já os povos não indígenas – ou *juruás*⁶ – tendem a associar as formas de arte à expressão estética e ao entretenimento. Essa divergência de propósitos frequentemente resulta em uma compreensão parcial, por parte dos *juruás*, das palavras e manifestações musicais indígenas. Outra razão frequentemente associada a esse tipo de incompreensão costuma ser a falta de conexão dos povos não indígenas com a terra. O antropólogo francês e líder político Yanomami

⁴ O termo cosmologia se refere ao conjunto de crenças e narrativas de povos originários acerca de fenômenos espirituais e naturais. Descreve seus sistemas de pensamento, inclui suas mitologias e rituais, e valoriza a complexidade de seu saber.

⁵ Conhecidos no Brasil como pajés (*pa'yé*), os xamãs (termo de origem siberiana) são responsáveis por ministrar tratamentos de saúde e conselhos. No quesito espiritual, são responsáveis por entoar cantos-rezas (cantos falados), cantos, assobios, murmúrios e falas (Pucci; Almeida, 2017, p. 54).

⁶ *Juruás* são pessoas não indígenas, de acordo com a nomenclatura Mbyá-Guarani.



Bruce Albert e Davi Kopenawa explicitam esse contexto a partir das formas de consciência reveladas pelos sonhos:

Palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Seu pensamento permanece obstruído e eles dormem como antas ou jabutis. Por isso não conseguem entender nossas palavras (Albert; Kopenawa, 2015, p. 390).

A diversidade da música indígena é vasta e está intrinsecamente ligada ao modo de vida e aos rituais de cada povo. Assim, suas musicalidades contribuem para perpetuar o equilíbrio, a herança cultural e a sabedoria ancestral que sustentam suas comunidades. Cada povo possui canções para momentos específicos, como as entoadas durante a nomeação das crianças, as canções de ninar, as canções para enfrentar inimigos e desviar males, e aquelas voltadas à conexão espiritual. No caso dos Mbyá-Guarani, por exemplo, segundo as educadoras Jamile Nascimento e Jaqueline Cezar Tavares Freire, filha de Paulo Freire, “as músicas expressam o modo de ser Mbyá-Guarani, tratando, sobretudo, da espiritualidade, celebrando aspectos que a constituem, como divindades, elementos da natureza e os espaços relacionados, como é o caso da *opy*” (Nascimento; Freire, 2021, p. 74)⁷.

Ñande mbaraete'i katu: canto de fortalecimento espiritual do povo Guarani

Os cantos são centrais nas práticas rituais dos Guarani. Conforme afirma Jecupé (2024, p. 41), “são os cantos que aproximam o povo Guarani da essência musical que verdadeiramente somos, uma nota vibratória de Tupã”. Os cantos são entendidos como geradores do som do espírito, sendo essenciais para a cura, a festa, a dança e, principalmente, para manter o contato com os espíritos da natureza.

A respeito do timbre de suas vozes, Pucci e Almeida (2017, p. 181) explicam que os Guaranis Mbya dão às crianças um espaço de “protagonismo social, e consideram indispensáveis as vozes agudas, claras e vibrantes”, que representam a pureza e, a inocência nas relações entre humanos e espíritos. Segundo as autoras, “elas cantam forte, com um som agudo e um timbre metálico, para que soem bonito”, e quando estão nas *opy*, “sob os cuidados dos

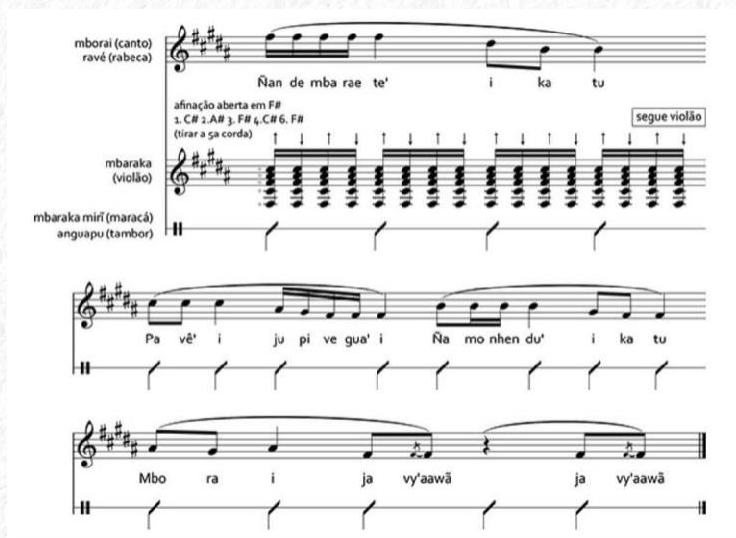
⁷ Nomeada pelos Mbyá-Guarani de casa cerimonial, a *opy* é um espaço sagrado e comunitário, onde as famílias se reúnem para viver, trabalhar e realizar rituais, transmitindo seus conhecimentos e tradições entre gerações.



xamãs os timbres vocais soam mais intensamente estridentes como o grito ou lamentos, como o choro”.

O canto de fortalecimento espiritual e corporal das crianças (Figura 1) é de tradição Mbyá-Guarani, da modalidade *Kunhã jerokya*⁸. Em sua execução, cada linha tem uma função, sendo a da percussão – formada por *mbaraka mirĩ* (maracás) e *anguapu* (tambor) – manter a regularidade do pulso. O *mbaraka* (violão) mantém um pedal harmônico e sustenta uma subdivisão da rítmica executada pela percussão, de maneira que sua única função é rítmica e timbrística, não executando progressões harmônicas. Apesar da *ravé* (rabeca) e do *mborai* (canto) executarem a mesma linha, a *ravé* trás também um outro timbre, e algumas ornamentações não escritas (Pucci; Almeida, 2017, p. 182), formando uma textura heterofônica.

Figura 1 – Canto de fortalecimento espiritual e corporal das crianças denominada *Ñande mbaraete'i katu*, obra musical dos Mbyá-Guarani.



The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three main parts: a vocal line (mborai/canto) and a rabeca line (ravé), which are transcribed on a single staff, and a percussion section (mbaraka mirĩ and anguapu) on a separate staff. The vocal line includes lyrics in Guaraní. The percussion section consists of a steady, rhythmic pattern. A note indicates a change in tuning for the mbaraka (violin) at the end of the first system.

mborai (canto)
ravé (rabeca)

Ñan de mba rae te' i ka tu

afinação aberta em F#
1. C# 2. A# 3. F# 4. C# 6. F#
(tirar a 5ª corda)

mbaraka (violão)

mbaraka mirĩ (maracá)
anguapu (tambor)

Pa vê' i ju pi ve gua' i Ña mo nhen du' i ka tu

Mbo ra i ja vy'aawā ja vy'aawā

segue violão

Fonte: Transcrição musical de Magda Pucci e Berenice Almeida (2017, p. 188) e transcrição textual extraída do encarte do CD *Ñande Reko Arandu Pyguá* (2004).

Na entrevista concedida a Ademir Assunção em 1999, o escritor e ativista indígena brasileiro Kaká Werá Jecupé observa-se que⁹:

⁸ “Temas instrumentais tocados com rabeca, maracás e tambor” (Pucci; Almeida, 2017, p. 182).

⁹ Nascido em um clã Tapuia, Kaká Werá Jecupé migrou com seus pais para a zona sul de São Paulo, em um local próximo a uma aldeia Guarani, em 1960. Posteriormente, ao aprender a cultura de seus ancestrais, ficou sendo chamado Werá Jecupé. O significado de seu sobrenome é “guardião” (Jecupé, 2023, p. 13).

Os povos indígenas são patrimônio vivo da humanidade. O brasileiro não sabe da sua própria cultura. Tem todo um modelo insistindo no imaginário que vê o índio como um pobre coitado. Esses quinhentos anos ofereceram a possibilidade de rever suas raízes, de ter a percepção desse patrimônio. (Jecupé; Assunção, 1999 *apud* Pucci; Almeida, 2018, p. 23).

Reconhecido como um dos precursores da literatura indígena no Brasil, Jecupé tem se dedicado intensamente ao resgate da cultura Guarani e a estudos sobre os saberes ancestrais transmitidos por tradição oral, especialmente aqueles ligados a *Tupã Tenondé*, cujo significado é “O Grande Som Primeiro” (Jecupé, 2023, p. 33).

Na concepção Guarani, a música é considerada o mais profundo laço de cura, por essa razão os cantos de louvor ocupam um papel central nas cerimônias realizadas na *opy*. Nessa tradição, *Tupã Tenondé* manifesta-se na forma do colibri (beija-flor), trazendo consigo o significado da primeira essência. Segundo a crença Guarani “cada ser humano tem sua alma-colibri que habita na morada do coração, território de *Tupã*” (Jecupé, 2023, p. 35). A respeito de tal crença, Jecupé registra os versos das histórias antigas dos Guarani residentes no atual Paraguai:

[...] Da divina coroa irradiada
flores plumas adornadas
em leque.
Em meio às flores plumas floresce
a coroa-pássaro
do pássaro futuro,
luz veloz
que paira
em flor e beijo,
que voa não voando.
Nosso Pai Primeiro criava
futuro colibri, no curso de sua evolução, seu divino corpo [...].
(Jecupé, 2023, p. 27-28)

Os Guarani não consideram a linguagem poética como uma forma estilizada de falar ou escrever. De acordo com a antropóloga Deise Lucy Oliveira Montardo (2009, p. 142), “para os Guarani, linguagem poética é linguagem dos deuses, dos pássaros, das árvores, da cachoeira, da terra, do Sol – Linguagem poética e musical”.

O próprio Jecupé recorreu a uma linguagem poética ao transmitir uma antiga profecia narrada na língua ancestral Tupi (*abañeenga*) durante uma palestra proferida no Museu do



Universo do Rio de Janeiro: “[...] quando o espaço abraçar o círculo do novo tempo Tupã renascerá no coração do estrangeiro e os ensinamentos sagrados deverão ser divulgados” (Jecupé, 2023, p. 20). Nessa concepção, o espaço pode corresponder ao universo e a imagem do círculo, a um espiral do tempo em que os valores e ensinamentos sagrados dos Guarani atingirão também os não indígenas abertos ao acolhimento dos saberes ancestrais partilhados.

Essa mesma imagem de esperança profética, que conclama a uma reconexão espiritual entre os seres humanos, a natureza e o sagrado é exposta pelo pajé Pablo Werá, antigo cacique Guarani de uma aldeia próxima a Assunção, no Paraguai, porém em um contexto de preocupação:

Os últimos grandes sábios pajés estão indo embora para a morada dos nossos “Pais Primeiros”. Existe o perigo de que, ao desaparecerem por um tempo desta morada terrena, as palavras sagradas fiquem esquecidas na fala Guarani, e sem elas a verdadeira cultura ancestral degenere. Um dos nossos pajés disse que mais adiante, quando o espaço abraçar um novo círculo de tempo, Tupã renascerá no coração do estrangeiro. De modo que eu gostaria que registrassem nossas palavras mais formosas, para que, quando nós formos, elas possam acordar os futuros corações (Jecupé, 2023, p. 20)¹⁰.

Os povos Mbya Guarani realizam dois rituais importantes de fortalecimento, com finalidades distintas. O primeiro, conhecido como *Xondaro*, procura fortalecer o espírito e o corpo físico das crianças. Já o segundo, por meio da dança e do canto, busca abrir “um caminho espiritual para chegar ao lugar divino” (Pucci; Almeida, 2018, p. 179).

Perspectivas de povos originários como inspirações para Villa-Lobos

As viagens de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) pelo interior do Brasil, ainda que envoltas em certo grau de fabulação nos relatos biográficos, somaram-se à escuta de registros e transcrições de músicas indígenas organizadas no livro *Rondônia* de Roquette-Pinto (1938). Essa publicação, sobretudo, constituiu uma importante base de inspiração para sua linguagem

¹⁰ Um anseio semelhante ao manifestado por Pablo Werá – o receio pela possível perda de tradições – também emergiu entre os povos Juruna, no Brasil. Foi a partir desse desejo de preservação cultural que surgiu o pedido feito à linguista e musicista Cristina Martins Fargetti, para que registrasse suas cantigas de ninar. Este projeto contou com a colaboração da etnomusicóloga Marlui Miranda e resultou na obra *Fala de bicho, fala de gente: cantigas de ninar do povo Juruna*. Em suas considerações, Fargetti relata: “Este livro surgiu de um estudo solicitado pelos próprios Jurunas, que desejavam a documentação de suas cantigas de ninar” (Fargetti; Miranda, 2017, p. 279).



composicional. De acordo com a etnomusicóloga Magda Pucci e a educadora musical Berenice de Almeida (2017, p. 113), “Villa-Lobos ouviu tantas vezes as gravações feitas por Roquete-Pinto que quase danificou os cilindros de cera guardados no Museu Nacional do Rio de Janeiro”.

Villa-Lobos foi considerado um criador capaz de articular o universo ancestral indígena à modernidade estética, especialmente durante sua marcante passagem por Paris, na década de 1920 (Moreira, 2014, p. 31)¹¹. Sua abordagem sobre manifestações musicais indígenas reflete uma pesquisa cuidadosa junto ao acervo do etnólogo Edgard Roquette-Pinto (1884-1954). O musicólogo e violonista Gabriel Ferrão Moreira¹² chama a atenção para uma lacuna ainda pouco explorada na relação de Villa-Lobos junto com o repertório indígena:

Enquanto trabalhos de análise musical têm obtido resultados interessantes ao se dedicarem a problematizar a suposta falta de método de Villa-Lobos, nenhum trabalho se debruçou, até então, na problematização da relação de Villa-Lobos com o material indígena que afirma utilizar em sua obra. Embora possamos deduzir que qualquer pesquisa um pouco mais aprofundada levasse à asserção óbvia de que Villa-Lobos travou contato com música-etnográfica que estava disponível à sua época (Peppercorn, 2000; Guérios, 2009; Nóbrega, 1974; Lago, 2003), não havia análises comparativas entre as fontes das melodias indígenas e as suas aplicações na obra de Villa-Lobos – o que poderia revelar traços importantes do comportamento composicional do músico – e tampouco, num segundo estágio, a procura de elementos musicais recorrentes nessa representação do início em obras de diversas fases, que poderiam vir a compor um *léxico* dos procedimentos composicionais utilizados por Villa-Lobos para construir esse “estilo indígena”, conforme o chamo, responsável por facilitar ao compositor a conquista do *status* internacional vitalício que recebeu (Moreira, 2013, p. 20 *apud* Miranda, 2021, p. 206).

Desde jovem, Villa-Lobos já demonstrava uma forte ligação com a música popular urbana. O musicólogo Paulo de Tarso Salles (2009) analisa as diferentes fases do compositor, observando que, na primeira delas, Villa-Lobos revela um notável domínio técnico e um profundo conhecimento dos gêneros populares associados ao violão. Neste texto, contudo, voltaremos nosso olhar especialmente para o momento em que, após receber críticas de Jean

¹¹ Essa fusão entre erudição e primitivismo gerou uma imagem emblemática do compositor.

¹² Desde o artigo “O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização”, Moreira (2010) refere-se à busca por materiais indígenas presentes nas descrições das peças de Villa-Lobos, tendo escolhido os *Três poemas Indígenas* para sua análise.



Cocteau, mentor estético do *Les Six*¹³, a escrita de Villa-Lobos passa por mudanças significativas, tornando-se mais ousada e inovadora durante a década de 1920¹⁴.

Ao retornar de sua viagem à Europa, em 1924, o compositor soube interagir com tais críticas, aprofundando-se nos aspectos folclóricos brasileiros, conforme relata Moreira (2014, p. 25), referindo-se a um discurso proferido por Villa-Lobos em 1951: “Em seu discurso, o elemento nacionalista dá o tom da inspiração: são os rios, o povo, a mata, etc. que inspiram Villa-Lobos a escrever a música como o faz”. É possível perceber, nesse contexto, a presença de valores e referências indígenas em suas ações composicionais.

Práticas dessa natureza estão presentes em outras obras e são relevantes para a produção de Villa-Lobos como um todo, conforme constata Paulo Guérios:

Nas estadias em Paris, Villa-Lobos formulou uma estética que unia as técnicas e as estruturas composicionais europeias ao que o imaginário da época contribuiu como típicos da *alma brasileira*, como os sons das florestas tropicais, os ritmos populares urbanos e os cantos indígenas e negros. Ele afirmou-se naquele contexto, como o músico brasileiro que melhor soube traduzir e recriar musicalmente as características de um país em pleno processo de (re)construção de sua identidade nacional, fermentada pelas mudanças trazidas pela Revolução de 1930 (14º volume, Museu Villa-Lobos *apud* Guérios, 2012, p. 31-32).

Assim, Villa-Lobos soube amalgamar em sua obra elementos oriundos de diversas vertentes de conhecimento com as quais estabeleceu contatos fecundos: sua formação musical europeia, sua aproximação com aspectos das culturas indígenas e sua vivência no contexto popular urbano, já fortemente marcado pelas culturas africanas. Essa multiplicidade cultural foi profícua para a constituição da singularidade de sua produção artística.

Distribuição de flores: exemplo de abordagem composicional de Heitor Villa-Lobos

O manuscrito da obra *Distribuição de flôres*, composta por Heitor Villa-Lobos em 1932 para duo de flauta e violão, foi encontrado tardiamente no acervo musical de Jacob do Bandolim

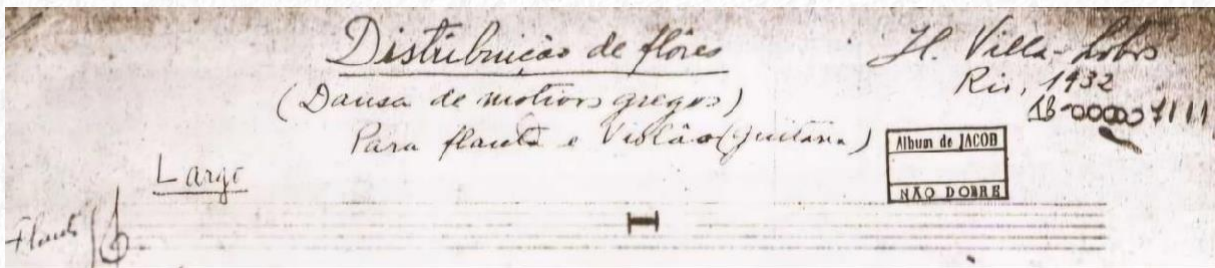
¹³ Grupo de jovens compositores franceses – nomeadamente, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre e Louis Durey – que relacionavam a sua música à de Erik Satie (Simms, 1986, p. 281-282).

¹⁴ Segundo Salles (2009), a década de 1920 é reconhecida por ser a mais produtiva de Villa-Lobos, podendo ser classificada como sua “segunda fase”.



no Museu de Imagem e do Som, no Rio de Janeiro (Figura 2). Durante suas pesquisas de mestrado, Humberto Amorim (2007) se surpreendeu ao constatar que, nas últimas páginas dos 34 cadernos de chorões daquele acervo, estava o original de *Distribuição de flôres* de Villa-Lobos. Por décadas, acreditou-se que a obra tivesse sido composta em 1937, “baseados, talvez, na data de estréia” (Amorim, 2007, p. 63). Ao confrontar o manuscrito de Villa-Lobos com a edição da Max-Eschig de 1970, Amorim (2007, p. 64-66) percebeu que a edição havia sido fiel ao conteúdo do manuscrito, embora tenham sido omitidas pela editora a descrição do uso de modos que constava logo abaixo do título da obra, e o uso de efeitos percussivos na linha do violão.

Figura 2 – Anotações a mão de Villa-Lobos no cabeçalho da obra.



Fonte: Manuscrito original de *Distribuição de flôres* (Villa-Lobos 1932 *apud* Amorim, 2007, p. 65).

Ao verificar qual poderia ser o sentido da menção de Villa-Lobos aos motivos gregos, Amorim descobriu que a melodia da obra tem base em um livro de solfejos do compositor:

A peça é baseada no tema de uma partitura coral de Villa-Lobos, intitulada *Melodia sobre Motivos Gregos*, que integra o 1º volume de livros de solfejo publicado pela SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística)¹⁵, segundo informação do catálogo de obras do compositor. Ao que parece, o registro foi feito pela própria “Mindinha”, que integrou o Orfeão dos Professores do Distrito Federal, na década de 1930, e a quem a peça aparece dedicada na versão publicada (Amorim, 2007, p. 64).

¹⁵ Dirigida por Villa-Lobos a partir de 1931, a SEMA era o órgão que definia as normas e práticas do ensino de música nas escolas brasileiras. A despeito das diversas controvérsias envolvidas nesse fato, esse espaço político foi essencial para o desenvolvimento do canto orfeônico pelo compositor.



A linha melódica do livro de solfejos guarda semelhanças inegáveis de estruturação rítmica, timbrística e melódica com um dos cantos Guarani. Ressalte-se que antes de Villa-Lobos ter assumido a direção da SEMA em 1931 (Museu Villa-Lobos, 2012, p. 32) e ter concebido a obra para flauta e violão em 1932, o compositor pode ter tido contatos pessoais com comunidades Guarani¹⁶.

Segundo declaram Pucci e Almeida (2018, p. 174), em 1932 Villa-Lobos já teria viajado para locais do Brasil onde comunidades indígenas costumavam acolher *juruás*: “São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Mato Grosso do Sul, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Tocantins e Pará”. Em suas viagens da juventude, “Villa-Lobos passou [por] [...] Manaus, Belém e Paranaguá, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, São Paulo (Santos), Mato Grosso, Goiás, Acre [...]” (Amorim, 2007, p. 53).

Em sua análise de *Distribuição de flôres*, Amorim explora o aspecto da afinação natural do violão:

Toda a peça é construída a partir das cordas soltas do instrumento. Na pauta do violão, as únicas notas características aparecem na introdução: ré e fá sustenido. As notas ré e fá sustenido só aparecem na introdução da parte do violão, quando a flauta ainda está em *tacet* (Amorim, 2007, p. 66).

No repertório dos Guarani, o uso contínuo das cordas soltas possui um significado n cosmológico, conforme ressaltam Pucci e Almeida:

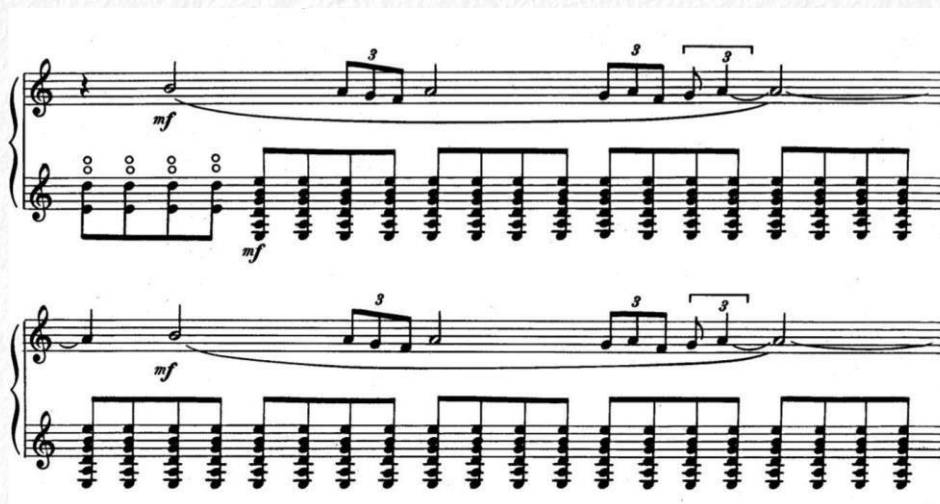
Os Guarani Mbya relacionam as cordas do *mbaraka* a cada uma das cinco divindades, os pilares da cosmologia Guarani. Elas ocupam regiões celestes determinadas, que são transportadas ao instrumento pela seguinte disposição: 1ª Corda Takuá Werá; 2ª Corda Ñanderu Kakirá; 3ª Ñanderu Karai; 4ª Ñanderu Tupã; 5ª Ñanderu Tenondé (Pucci; Almeida, 2017, p. 185).

Na composição de Villa-Lobos, observam-se recursos como o uso de cordas soltas, harmônicos e a superposição ou justaposição de intervalos de quarta e quinta justas (Figura 3), além de um efeito percussivo:

¹⁶ É provável que esse contato tenha ocorrido entre 1900 e 1910. Contudo, a definição dessa informação é dificultada pelo fato do período da juventude de Villa-Lobos ter sido o menos documentado, conforme afirma Amorim (2007, p. 53).



Figura 3 – Utilização de harmônicos e sobreposição de 4J na linha do violão. Villa-Lobos, *Distribuição das flores*, sistemas 3 e 4.



Fonte: Villa-Lobos (1979, p. 1).

Segundo Paulo de Tarso Salles (2019, p. 266-267, 270-217), o recurso das cordas soltas seria indicativo de uma “cosmogonia das danças indígenas associada à notação musical” e da “tópica da natureza”. Embora Salles destaque o uso de percussão corporal como elemento representativo dessa cosmogonia, acreditamos que a marcação rítmica realizada diretamente no corpo do violão (Figura 4), somada à acentuação natural das frases musicais, ainda que não notadas pelos acentos (>), podem assumir essa função simbólica.

Figura 4 – Inscrição na partitura: “Batendo nas seis cordas perto do estandarte como um tambor usado”. Villa-Lobos, *Distribuição das flores*, sistema 5.



Fonte: Manuscrito original de *Distribuição de flôres*, (Villa-Lobos 1932 apud Amorim, 2007, p. 65).

A ausência de fórmulas e barras de compasso não interfere na percepção de uma métrica mista constituída por meio de padrões rítmicos regulares, por suas acentuações ou pela percussividade do violão. Assim, o próprio violão, por meio de seus recursos percussivos e expressivos, torna-se uma extensão da corporalidade evocada pela obra.

Conclusão

A relação entre a música indígena brasileira e a obra de Heitor Villa-Lobos envolve uma complexidade significativa. O compositor se destacou pela forma como tratou o material temático indígena, tendo se inspirado por elementos simbólicos, estruturais e timbrísticos das tradições originárias para construir um discurso musical alinhado ao projeto de construção de identidade nacional. Como discutido, a musicalidade indígena, não se configura apenas como manifestação estética, mas como prática espiritual, cosmológica e comunitária, profundamente enraizada no cotidiano e na visão de mundo desses povos. Tal concepção desafia paradigmas ocidentais ao ressignificar categorias como ritmo, melodia, timbre e função social da música.

No que diz respeito à obra *Distribuição de flôres*, as evidências analisadas – desde o uso das cordas soltas no violão e sua possível significação simbólica, até a presença de texturas que aludem às práticas sonoras indígenas – indicam uma operação composicional que vai além da mera estilização exótica. Ainda que Villa-Lobos tenha se apoiado em materiais recolhidos de forma mediada por terceiros (como o acervo de Roquette-Pinto) para construção de suas obras, observa-se um interesse genuíno por integrar tais sonoridades a uma linguagem própria, marcada pela tensão entre tradição e modernidade, nacionalismo e universalismo.

Entretanto, essa análise também convida a uma reflexão epistemológica. Se, por um lado, Villa-Lobos contribuiu para inserir referências indígenas no imaginário musical erudito brasileiro, por outro, sua abordagem inscreve-se dentro de um regime de representação que tende a estetizar e fixar essas culturas em um lugar de alteridade. Tal ambiguidade exige um olhar crítico que não desconsidere os efeitos de silenciamento e de apropriação cultural que permeiam a história da música no Brasil.



Nesse sentido, torna-se fundamental reconhecer que o valor das tradições musicais indígenas não se limita ao seu potencial de inspirar criações eruditas, mas sobretudo por constituírem sistemas autônomos de conhecimento e expressão. O reconhecimento da agência estética, política e cosmológica dos povos indígenas, como defendem autores como Kopenawa, Jecupé, Montardo, Pucci e Almeida, deve orientar tanto as abordagens etnomusicológicas, quanto as práticas educativas, curatoriais e criativas no campo da música contemporânea. É nesse cruzamento entre escuta sensível e consciência histórica que se inscreve a relevância desta reflexão.

Referências

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Momento Brasileiro: Reflexões sobre o Nacionalismo, a Educação Musical e o Canto Orfeônico em Villa-Lobos. *Revistas Eletrônicas Complutenses de Investigación en Educación Musical*, v. 5, n. 2, p. 1-18, 2008.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

BELCHIOR, Pedro. Arminda em fragmentos. In: LADEIRA, Márcia; BELCHIOR, Pedro (Org.). *Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda*. v. 14. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012. p. 27-39.

FARGETTI, Cristina Martins. *Fala de bicho, fala de gente*. Participação de Marlui Miranda. São Paulo: Edições SESC, 2017.

JECUPÉ, Kaká Werá. *Tupã Tenondé: a criação do Universo, da terra e do homem segundo a tradição oral Guarani*. 4. ed. São Paulo: Peirópolis, 2023.

MACHADO, André Roberto de Arruda; MACEDO, Valéria. *Povos indígenas entre olhares*. São Paulo: Sesc; Unifesp, 2022.

MIRANDA, Marlui Nóbrega. *O Novo Tradicional: transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil*. Tese (Doutorado em Musicologia). Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processo harmônicos: um estudo sobre os choros*. Tese (Doutorado em



Musicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ÑANDE REKO ARANDU PYGUÁ: Memória viva Guarani. Gravações de acalantos, canto religiosos infantis, flauta feminina e da dança do Tangará. Produzido pelo Instituto Teko Arandu. Apoio: Secretaria do Estado da Educação. Fundo Social de Solidariedade, Secretaria do Estado da Cultura, Cepam e Cáritas Brasileira. São Paulo: MCD, 2004. 1 CD.

NASCIMENTO, José; FREIRE, Jaqueline. *A musicalidade e o modo de ser Mbyá-Guarani*. Rio Grande do Sul: Jovens Pesquisadores, 2021.

PUCCI, Magda; ALMEIDA, Berenice. *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth century: style and structure*. NY: Schirmer, 1986.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Distribuição das flores*. Paris: Editions Max Esching, 1979. 1 partitura.

