

As canções de amor de Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim: algumas semelhanças e conexões

Juliana Ripke*
Universidade de São Paulo
juripke@hotmail.com

Resumo: O presente artigo traz uma análise comparativa entre duas canções de nomes e temas semelhantes estreadas no ano de 1958: “Canção de amor” (Heitor Villa-Lobos e Dora Vasconcellos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). A primeira faz parte de uma das últimas obras de Villa-Lobos – *Floresta do Amazonas* – composta numa época em que o compositor estava consolidando todo o legado que construiu desde o começo do século XX. A segunda faz parte do disco *Canção do amor demais* (Elizete Cardoso), com composições e arranjos de Tom Jobim – que está no começo de sua carreira, consolidando a canção a brasileira nesse disco que marca o início do movimento da Bossa Nova. Através dos resultados obtidos pelas análises pretendemos demonstrar com maior profundidade um assunto já bastante comentado e que vem sendo recentemente estudado: as possíveis semelhanças e conexões entre as obras dos compositores Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim (RIPKE, 2017, 2018b). Para tais análises procuraremos também relacionar semelhanças de superfície com procedimentos técnico-musicais, empregando ferramentas analíticas utilizadas para o repertório da música tonal e também para música pós-tonal (como a teoria dos conjuntos).

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Tom Jobim. Bossa Nova. Música erudita. Música popular. Canção brasileira.

A suíte *Floresta do Amazonas* e o álbum *Canção do Amor Demais*

Heitor Villa-Lobos concluiu a suíte *Floresta do Amazonas* (1958) (suíte que contém a canção “Canção de amor”), uma de suas últimas criações, em um momento de muitos acontecimento musicais significativos no Brasil. Tal data coincide, por exemplo, com o surgimento da Bossa Nova, marcada pelo lançamento dos discos *Canção do amor demais* (1958), de Elizete Cardoso e *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto.

Podemos considerar, também, um fato importante: nessa mesma época, por volta de 1958, Tom Jobim visitou Villa-Lobos e relata tê-lo visto escrevendo uma partitura orquestral “do piccolo ao contrabaixo” (FEITH; RAMOS, 1987, 00:10min). Além disso, o compositor Roberto Menescal declara, em entrevista que nos concedeu, ter estado com Tom Jobim na casa de Villa-Lobos por volta dessa mesma época, quando também testemunhou uma cena semelhante, ao ver o compositor escrevendo uma obra sinfônica encomendada pelos Estados Unidos (RIPKE, 2018a, p. 247). Cabe ainda lembrar que *Floresta do Amazonas* é uma adaptação da partitura originalmente escrita por Villa-Lobos como trilha sonora para o filme norte-americano *Green Mansions*¹ (1959). Há, portanto, boas razões para supor que tanto Jobim quanto Menescal estejam falando da mesma visita a Villa-Lobos, e que ambos os relatos provavelmente se refiram à *Floresta do Amazonas*, obra composta em 1958, e gravada no Brasil pela soprano Bidu Sayão no ano seguinte, com regência do próprio

* Bolsista FAPESP.

¹ *Green Mansions* (1959) é um filme norte-americano dirigido por Mel Ferrer, para o qual Villa-Lobos compôs a trilha que se tornaria, em 1959, a suíte *Floresta do Amazonas*.

compositor. Ambos os relatos mostram o contato de Tom Jobim com Villa-Lobos e com a obra em questão ainda durante o seu estágio de composição.

Sobre *Floresta do Amazonas*, Tom Jobim ainda diz

Sempre tive enorme admiração pelo Villa-Lobos. [...] Você imagina o Teatro Municipal tocando ópera e o Villa escrevendo a Floresta Amazônica... O público muito acostumado com aquelas óperas italianas e o Villa aparece com uma composição brasileira sobre a Floresta Amazônica. O Villa era uma inovação completa! (VENTURA, 1993, p. 178).

Baseando-nos na edição feita pela Academia Brasileira de Música (VILLA-LOBOS, 2007), mostramos a seguir uma estruturação da suíte *Floresta do Amazonas* em 21 movimentos (exceto a *Ouverture* e o *Epílogo*). Para tal edição foram utilizadas 4 fontes principais: 1) O manuscrito do autor da partitura de orquestra 2) o manuscrito do autor para canto e piano 3) as partes de orquestra do material 4) a gravação sob regência do autor. O texto da edição também observa que, embora não formalmente dividida em partes, a obra possui subtítulos colocados pelo compositor, alguns na partitura e outros na redução para piano. Dentro desses 21 movimentos, ainda, temos 4 canções, salientadas a seguir com a cor vermelha (Tabela 1):

Ouverture	8. Conspiração e dança guerreira	16. Interlúdio e acalanto
1. A floresta	9. Veleiros	17. Canto na floresta (2)
2. Dança dos Índios	10. Em caminhos para a caçada	18. Caçadores de cabeça
3. Em plena floresta	11. Pássaro da floresta – Canto III	19. Canção do (de) amor
4. Pássaro da floresta – Canto I	12. Cair da Tarde	20. Melodia sentimental
5. Dança da natureza	13. Os índios em busca da moça	21. O fogo na floresta
6. Pássaro da floresta – Canto II	14. Pássaro da floresta – Canto IV	Epílogo
7. Canto na Floresta (1)	15. Dança guerreira (repetição)	

Tabela 1: Movimentos da suíte Floresta do Amazonas (Heitor Villa-Lobos).

Dentre estas quatro canções, iremos analisar “Canção de Amor”. Vale salientar que, nas duas versões (orquestra e redução para piano) da Academia Brasileira de Letras, temos o título “Canção do amor”, e ainda no índice e no topo da página da versão para orquestra temos também o título “Canção de amor”, trazendo dúvidas quanto ao título original da canção.

Já a canção “Canção do amor demais” está presente no disco *Canção do amor demais* (1958) (como já dito, considerado um dos marcos iniciais da Bossa Nova), da cantora brasileira Elizete Cardoso. O álbum (cuja capa está à Fig. 1) possui a seguinte ficha técnica: Elizete Cardoso (voz), Tom Jobim (arranjos, regência, piano e coro), João Gilberto (violão e coro), Walter Santos (coro), Copinha (flauta), Irany Pinto (violino), Gaúcho (trombone), Maciel (trombone), Herbert (trompa), Nídia Soledade (violoncelo), Vidal (contrabaixo), Juca Stockler (bateria).



Fig. 1: Capa do disco *Canção do amor demais* (Elizete Cardoso, 1958).

As canções deste disco foram compostas por Antônio Carlos Jobim, com letras de Vinícius de Moraes (exceto quando indicado a seguir por apenas um dos dois compositores). O disco foi dividido da seguinte maneira (Tabela 2):

Lado A	Lado B
1. Chega de Saudade	1. Eu não existo sem você
2. Serenata do Adeus (Vinícius de Moraes)	2. Outra vez (Tom Jobim)
3. As praias Desertas (Tom Jobim)	3. Medo de amar (Vinícius de Moraes)
4. Caminho de Pedra	4. Estrada branca
5. Luciana	5. Vida Bela (Praia branca)
6. Janelas Abertas	6. Modinha
	7. <i>Canção do amor demais</i>

Tabela 2: *Canções do disco Canção do amor demais* (Elizete Cardoso, 1958).

Com todas as informações dadas até aqui surgem-nos, então, alguns questionamentos a respeito de possíveis conexões musicais (além de temporais) entre as duas obras, visto que, além de tudo já foi mencionado, os títulos de duas canções presentes em ambas as obras são semelhantes acerca dos nomes e dos temas a que se referem: “Canção de (do) amor” (Villa-Lobos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Levando-se em consideração, então, que a escuta comparativa entre as duas canções nos aponta conexões de aspectos imediatos, quais os possíveis elementos estruturantes que estabelecem tais semelhanças musicais?

Algumas conexões entre Villa-Lobos, Tom Jobim, Elizete Cardoso e a Bossa Nova

Segundo depoimento do próprio Tom Jobim, Villa-Lobos confidenciou ao compositor Claudio Santoro que considerava Jobim e Santoro os seus herdeiros musicais (JOBIM, *apud* SALGADO, 2010, p. 93). O próprio Tom Jobim assumiu, diversas vezes, sua influência musical de Villa-Lobos, seja em depoimentos ou mesmo em entrevistas que concedeu ao longo de sua carreira (JOBIM, 1993). O compositor diz

em entrevista, por exemplo, que Villa-Lobos e Debussy são influências profundas em sua cabeça (CHEDIAK, 1990, p. 14). Em outra entrevista, concedida à Rádio Cultura (JOBIM, 1990), Jobim ainda fala da influência que recebeu de Villa-Lobos, ilustrando-a com sua canção “Modinha”. Logo depois, ainda na Rádio Cultura, são apresentadas duas modinhas: primeiro a de Villa-Lobos e logo após a de Tom Jobim, mostrando mais claramente as semelhanças entre ambas. Em outra ocasião ainda declara

Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos Choros n. 10, regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral mixto, obra erudita. Quando o disco começou a tocar eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa-Lobos não era louco, era um gênio. E comecei a entender mais o que Mário de Andrade dizia, e comecei a estudar o Villa.

[...] Um dia o maestro Leo Peracchi, meu amigo e mestre, me levou à casa do Villa, na Araújo Porto Alegre, em cima do café na vermelhinho (JOBIM, 1987).

Além da influência musical, Jobim demonstrava sua ascendência de Villa-Lobos mediante a própria construção e divulgação de sua imagem a partir de um espelhamento no compositor, propagando imagens e discursos durante sua vida, tratando vida e obra como um fenômeno em conjunto. Sobre este assunto, fizemos uma análise em um artigo publicado recentemente (RIPKE, 2018b), comentando também sobre um outro aspecto (além da influência de Villa-Lobos sobre Tom Jobim) que é a influência de Tom Jobim sobre Villa-Lobos. Agora porém, tal assunto foi abordado com enfoque mudança da recepção e apropriação da obra – e mesmo da imagem – de Villa-Lobos a partir, principalmente, das declarações e depoimentos dados por Jobim a respeito de Villa-Lobos, ou mesmo da construção da imagem – além, é claro, da música – que Tom Jobim criou de si mediante seu espelhamento em Villa-Lobos. Isto influenciou e abriu um caminho, por meio também de outros músicos posteriores a Tom Jobim, para que a obra de Villa-Lobos passasse a ser lida, nas últimas décadas e até os dias de hoje, como tendo um viés de música popular.

Acrescentando Elizete Cardoso a este círculo de conexões, além dos diversos aspectos que abrangem Villa-Lobos e Tom Jobim, vale lembrar que Tom Jobim e Elizete Cardoso estavam juntos – Elizete como cantora e Jobim como compositor, arranjador e pianista – no disco (já mencionado) que foi considerado um dos marcos iniciais da Bossa Nova: *Canção do amor demais*. Um fato curioso foi que, após ouvir tal disco, o maestro Diogo Pacheco idealizou um recital para a cantora, argumentando que tal álbum tinha uma estreita relação com a música de câmara. O recital se concretizou

em 1964 com a execução da ária da *Bachianas Brasileiras n. 5*, de Villa-Lobos, no Theatro Municipal de São Paulo, dentre outros lugares.

Cabral (2010) comenta que, quando Diogo Pacheco convidou Elizete Cardoso para interpretar a ária da *Bachianas Brasileiras n. 5*, o maestro também já sonhava em abrir, com isso, as portas para que se ouvisse, por exemplo, Agostinho dos Santos interpretando músicas clássicas, Baden Powell tocando Vivaldi no violão, João Gilberto interpretando peças da Idade Média, ou mesmo a própria Elizete cantando obras de Schubert. Isso realmente começou a acontecer, dando o impulso inicial para que até hoje a obra de Villa-Lobos seja lida e reinterpretada através de novas abordagens e arranjos feitos por músicos e grupos de música popular. Nassif ainda explica que o famoso recital mudou os rumos e a nova maneira de recepção da música de Villa-Lobos pelo viés da música popular: “foi como se tivesse sido firmado o pacto final, a síntese definitiva entre o erudito e o popular brasileiro” (NASSIF, 2001).

Assim, sabemos da influência assumida de Villa-Lobos sobre Tom Jobim, e vemos também que, não só com as declarações de Tom Jobim, mas igualmente com a interpretação da ária da *Bachianas Brasileiras n. 5* feita pela cantora popular Elizete Cardoso, a mudança na recepção da obra de Villa-Lobos começou já no final dos anos 1950, e principalmente nos anos 1960-70. De certo modo, mostra-se aqui a figura de Elizete conectada não só com Tom Jobim mas também com Villa-Lobos, visto que a cantora também teve parte nos impulsos iniciais que mudaram a recepção da obra de Villa-Lobos, influenciando, portanto, a maneira como a obra de Villa-Lobos passava a ser recebida e relida a partir de então. Conectamos, assim, as figuras de Villa-Lobos, Tom Jobim e Elizete Cardoso através de suas trajetórias musicais e também de vida.

Semelhanças e conexões entre “Canção de/do amor” (Villa-Lobos/Dora Vasconcellos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)

Além da data de composição/estreia (1958), um primeiro aspecto que nos chama a atenção na semelhança entre as duas canções é a temática da letra (Tabela 3): o amor perdido, a tristeza, a ausência, o choro, a saudade.

CANÇÃO DE/DO AMOR (VILLA-LOBOS/ DORA VASCONCELLOS)	CANÇÃO DO AMOR DEMAIS (TOM JOBIM/ VINÍCIUS DE MORAES)
Sonhar na tarde azul Do teu amor ausente Suportar a dor cruel Com esta mágoa crescente O tempo em mim agrava O meu tormento, amor!	Quero chorar Porque te amei demais Quero morrer Porque me deste a vida
Tão longe assim de ti Vencida pela dor Na triste solidão Procuro ainda te encontrar Amor, meu amor!	Ai, meu amor Será que eu nunca hei de ter paz? Será que tudo que há em mim Só quer sentir saudade?
Tão bom é saber calar E deixar-se vencer pela realidade Vivo triste a soluçar Quando, quando virás enfim?	Eu já nem sei O que vai ser de mim Tudo me diz Que amar será meu fim
Sinto o ardor dos beijos teus Em mim. Ah! Qualquer pequeno sinal E fremente surpresa Vem me amargurar	Que desespero traz o amor Eu nem sabia o que era o amor Agora eu sei Porque não sou feliz
Tão doce aquela hora Em que de amor sonhei Infeliz, a sós, agora Apaixonada fiquei Sentindo aqui fremente O teu reclamo amor!	
Tão longe assim de ti Ausente ao teu calor Meu pobre coração Anseia sempre a suplicar Amor, meu amor!	

Tabela 3: Letras das canções “Canção de amor” (Heitor Villa-Lobos/Dora Vasconcellos) e “Canção do amor demais” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)

Musicalmente falando, ao ouvir as duas canções podemos perceber, de imediato, semelhanças de superfície. Mas quais são os possíveis elementos estruturais-musicais que conectam as duas peças? Como isso pode ser analisado e demonstrado estruturalmente na música?

Para começar podemos salientar a escolha da instrumentação. Na introdução Villa-Lobos faz as seguintes escolhas: corne-inglês, clarinetes, saxofone e fagotes (madeiras), trompa e violão. De maneira semelhante, Jobim escolhe: flauta (madeiras), trompa e violoncelo. Ambos, portanto, começam com a melodia da introdução nas madeiras (embora Villa-Lobos faça uma dobra com o violão), utilizam trompas, e também um instrumento de cordas cumprindo uma função melódica/dedilhada (Villa-Lobos utiliza o violão, Jobim o violoncelo).

Agora, para as análises de caráter mais estrutural abordaremos e utilizaremos, além de ferramentas analíticas da música tonal, uma ferramenta comum aplicada em repertórios mais recentes da música do século XX: a teoria dos conjuntos, especialmente a tabela proposta por Allen Forte (STRAUS, 2013, pp. 281-287), e conceitos relacionados a essa teoria (STRAUS, 2013).

A teoria dos conjuntos tem sido utilizada como procedimento metodológico eficaz para a análise de certos procedimentos harmônicos adotados na música pós-tonal. Para tais análises, adotam-se agrupamentos de notas não-ordenados². Tal teoria ainda oferece uma gama de operadores (transposição, inversão, vetor intervalar) que servem como alternativa à ausência de certas hierarquias tradicionais do sistema tonal (como os conceitos de tríade, campo harmônico, modulação, consonância e dissonância). Assim, inicialmente, devemos saber que tais análises utilizarão o conceito de “classe de alturas” [*pitch class*, ou *pc*], que se refere a um grupo de notas com o mesmo nome (diferente do conceito de “nota”, que é um som com determinada frequência). Além disso, para tais classes de alturas, é utilizada a numeração de 0 a 11 para as notas da escala cromática (sendo Dó o número 0 e assim por diante), com equivalência de oitavas. Disso, temos também o conceito de “classes de intervalos”, que representa os intervalos pela distância entre semitons, como veremos nas análises adiante. Ainda podemos pensar no conceito de “conjuntos de classes de notas”, que é uma coleção não ordenada de classes de notas. Esta coleção também pode ser entendida como um motivo no qual muitas características identificadoras – registro, ritmo, ordem – foram ignoradas. O que permanece nele é simplesmente a identidade básica de classes de notas e de classes de intervalos de uma ideia musical (STRAUS, 2013, p. 35).

Para começar tais análises podemos ressaltar que ambas as peças são escritas em modo menor. *Floresta do Amazonas* essencialmente em Mi menor (embora a armadura de clave seja de Lá menor), e a gravação de Elizete Cardoso de 1958 em Dó menor (veremos mais adiante que as partituras disponibilizadas em *songbooks* normalmente trazem esta canção na tonalidade de Mi menor). Analisando e comparando, então, o motivo³ inicial da introdução das duas peças, temos o seguinte (Fig. 2):

² Essa técnica analítica foi pensada inicialmente para a música dodecafônica, onde se trabalha com conjuntos ordenados (séries).

³ Segundo Schoenberg, o motivo é algo que aparece logo no começo da peça de maneira marcante, e suas características principais são seus intervalos e ritmos, combinados de modo que produzem um contorno que possui uma harmonia inerente. Ele é o germe de uma ideia que é repetida e também variada ao longo da peça (SCHOENBERG, 1996, p. 35).



Fig. 2: Comparação entre os motivos iniciais da introdução das canções “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Nesta comparação, portanto, vemos que ambas as peças iniciam (exceto a primeira altura, considerada como uma *anacruse*, não pertencendo ao conjunto segmentado) com o conjunto 3-5, além da escolha do movimento descendente do motivo. Analisando ainda mais de perto os dois motivos, podemos verificar que, além de ambos os perfis melódicos serem descendentes e pertencerem a mesma classe de conjuntos 3-5, é possível ainda identificar procedimentos composicionais semelhantes ao compararmos as relações intervalares através da contagem de semitons (com intervalos ordenados, na teoria dos conjuntos) (classificações *a* na tabela) ou mesmo dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações *b* na tabela) (Tabela 4). Além de tudo isso, o primeiro salto que antecede o primeiro motivo (*anacruse*) também é semelhante nas duas introduções: 3m ascendente ou +3 (salto de 3 semitons ascendente).

RELAÇÕES INTERVALARES		
	Villa-Lobos (<i>Canção de Amor</i>)	Tom Jobim (<i>Canção do amor demais</i>)
a	(+3), -5, -1	(+3), -1, -5
b	(3m↑), 4J↓, 2m↓	(3m↑), 2m↓, 4J↓

Tabela 4: Relações intervalares dos motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Se ainda colocarmos lado a lado os conjuntos (em suas formas normais) dos motivos aqui analisados no trecho inicial das duas obras, obtemos as relações intervalares (classes de intervalos, por contagem de semitons) mostradas na figura 3, trazendo então mais semelhanças entre as duas obras: um espelhamento de intervalos

(simetria bilateral⁴) (ALBUQUERQUE, 2014, p. 52) entre os conjuntos utilizados em cada obra. A simetria é tão importante no repertório do século XX e, principalmente, na obra de Villa-Lobos, que Salles explica que “a construção de estruturas simétricas é uma das características mais evidentes da poética villalobiana” (SALLES, 2009, p. 45).

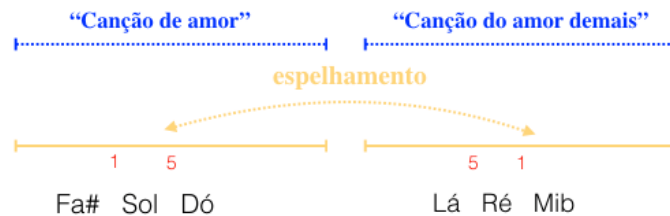


Fig. 3: Simetria bilateral (espelhamento) entre os motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Ainda, se unirmos esses dois conjuntos em um relógio circular (muito utilizado na teoria dos conjuntos para ilustrar operações em Mod. 12), vemos de maneira mais clara como eles formam, juntos, um novo conjunto inversamente simétrico (Fig. 4):

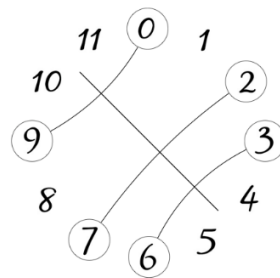


Fig. 4: Simetria na sobreposição dos motivos iniciais da introdução de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Durante a introdução, Villa-Lobos ainda segue desenvolvendo o motivo inicial, alternando entre os conjuntos 3-5 e 3-9. Mediante isso, podemos também verificar as semelhanças entre a introdução da canção de Villa-Lobos com a melodia inicial do tema de Jobim. É como se o motivo desenvolvido na introdução de Villa-Lobos projetasse a melodia do tema principal/inicial da canção de Jobim, da seguinte maneira (Fig. 5):

⁴ Salles aponta quatro formas básicas de simetria, sendo elas: bilateral, translacional, rotacional e ornamental. Segundo o autor, a simetria translacional diz respeito à transposição direta de um determinado fragmento melódico (SALLES, 2009, p. 43). Albuquerque ainda ressalta que os termos “bilateral”, “por reflexão” ou “por inversão” podem ser tratados como sinônimos nas análises de simetrias.



Fig. 5: Comparação entre as classes de conjuntos da introdução de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”.

Observando ainda mais de perto, vemos como os conjuntos se projetam da seguinte maneira (Fig. 6):



Fig. 6: Comparação mais detalhada entre as classes de conjuntos da introdução de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”.

Observando estes dois últimos exemplos verificamos novamente relações semelhantes de intervalos, tanto pela contagem de semitons através de intervalos ordenados ou mesmo pela análise de intervalos utilizados em procedimentos tonais. Predominam, assim, $4J\downarrow(-5)$ e $2m\downarrow(-1)$ no primeiro motivo selecionado, e $4A\downarrow(-6)$ e $2m\downarrow(-1)$ no segundo motivo. Inclusive o salto da primeira altura para o primeiro motivo é de $3m\uparrow(+3)$ nas duas canções.

Podemos comparar também trechos iniciais das melodias das duas canções, verificando semelhanças entre os intervalos e as classes de conjuntos utilizados em duas possíveis segmentações diferentes dos motivos a seguir (destacadas nas cores vermelho e azul na figura 7):

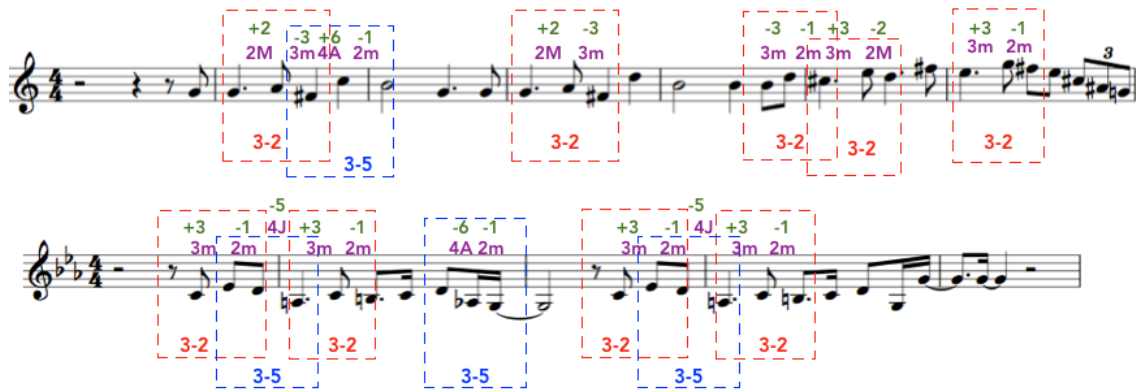


Fig. 7: Comparação entre as classes de conjuntos do início das melodias de “Canção de amor” e do início da melodia de “Canção do amor demais”.

Harmonicamente falando, podemos considerar os primeiros acordes que harmonizam as melodias de cada peça. Ambas começam com um acorde de base diminuta. Ainda, uma tríade diminuta também aparece na melodia do primeiro compasso de “Canção de amor” (figura 8).



Fig. 8: Comparação entre as classes de conjuntos da harmonia inicial de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Geramos, assim (Fig. 9), as seguintes tríades (já colocadas em sobreposição de terças e enarmonizadas):

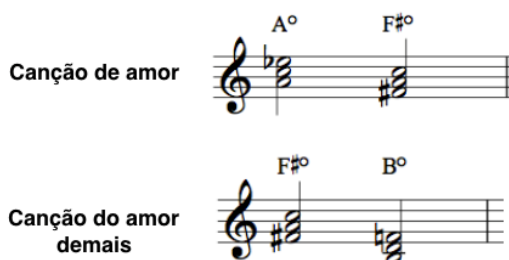


Fig. 9: Comparação entre as tríades da harmonia inicial de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

A tríade diminuta também apresenta eixo de simetria, como veremos agora ao colocarmos, por exemplo, as tríades acima em relógios circulares (Fig. 10):

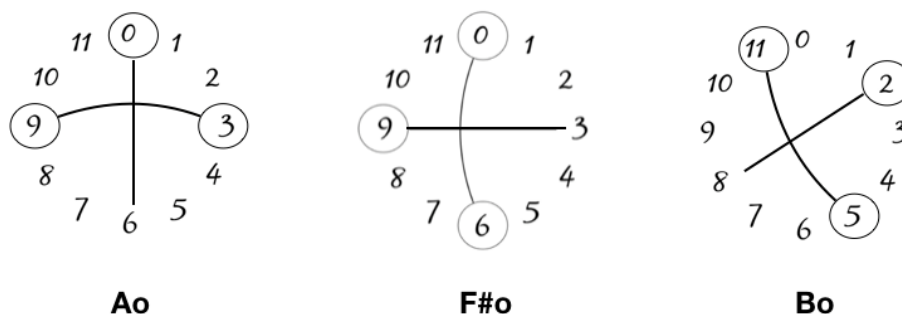


Fig. 10: Simetria nas tríades diminutas do início da harmonia de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Ainda, logo após este primeiro compasso de cada canção, que sugere tríades diminutas em vários níveis (melodia, ou harmonia, etc.), temos as resoluções no 2º compasso das melodias. Em ambas as peças, tal compasso é harmonizado com o III grau com 6ª (ou I grau na primeira inversão), como vemos na figura 11 (embora no segundo exemplo a nota Dó não apareça no arranjo do CD, no *songbook*⁵ disponibilizado por Paulo Jobim temos a cifra que nos esclarece qual acorde está sendo utilizado, mesmo que na 1ª inversão):

⁵ Songbook disponibilizado no site <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4757>>.

Canção de amor
 voz
 violão

Canção do amor demais
 voz
 redução

primeira inversão

primeira inversão

Fig. 11: Comparação harmônica do segundo compasso das melodias de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

É possível também colocar as tríades diminutas analisadas há pouco dentro um contexto cadencial, observando então como o movimento de ambos os compassos gera uma cadência II – V – I, como mostrado a seguir na figura 12:

Canção de amor
 voz
 violão

Canção do amor demais
 voz
 redução

ou D7/9 sem a tônica

ou Em/G

Aø F#ø G6 Em

(IIø V7 I)

de Sol

Cifras songbook Almir Chediak: D7 G7 Cm

II 7 V 7 I

ou V7/V

Fig. 12: Cadência II-V-I nos compassos iniciais de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Para melhor compreensão a respeito deste gesto cadencial deve-se lembrar que, há pouco, ainda, analisamos as tríades do primeiro compasso da melodia de “Canção do amor demais” como sendo diminutas: $F\sharp^{\circ}$ e B° . Dentro das possibilidades de um arranjo, como é o caso aqui, ou mesmo de uma reharmonização, tais tríades diminutas estão inseridas dentro da interpretação analítica de um acorde dominante, da seguinte maneira (Fig. 13):

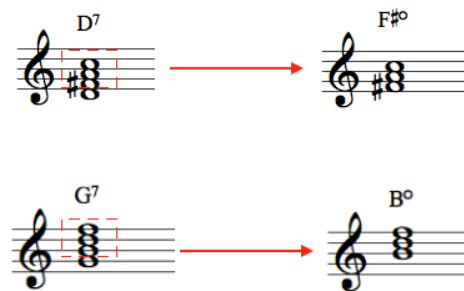


Fig. 13: Tríades diminutas como parte dos acordes dominantes.

Com relação à estrutura formal, podemos analisar e comparar inicialmente as introduções de ambas as peças (Fig. 14), verificando como ambas são estruturadas em três compassos cada, seguidas de um acorde com função de dominante com duração longa (no caso de “Canção de amor”, o último acorde pode ser considerado um SubV):

Fig. 14: Comparação entre a quantidade de compassos das introduções de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Além disso, podemos comparar a seção dos compassos 4 a 21 (melodia principal) de “Canção de Amor” (sem considerar a seção dos compassos 22 a 37, em que o caráter da canção muda radicalmente), e a forma inteira da melodia “Canção do

amor demais” (em ambas as canções desconsiderando as introduções). Assim, veremos que as duas obras possuem seus temas construídos sobre dois grandes períodos de frases da seguinte forma (cada divisão abaixo demonstra a contagem do número de compassos) (Fig. 15):

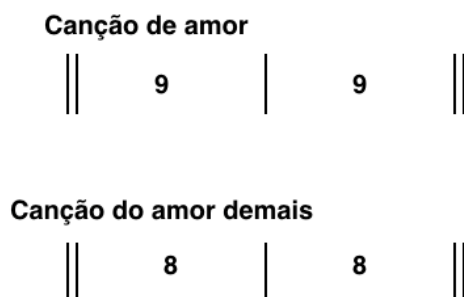


Fig. 15: Comparação entre a quantidade de compassos das melodias de “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Podemos visualizar tal divisão de maneira mais detalhada nas análises a seguir. Embora a gravação original de “Canção do amor demais” (Elizete Cardoso, 1958) esteja na tonalidade de Dó menor, os dois principais *songbooks*⁶ utilizados como referência trazem-na na tonalidade de Mi menor. A nível de ampliar os materiais utilizados para a presente análise – bem como abrir a possibilidade de elaboração de algumas análises a partir de um *songbook* feito pelo filho do próprio compositor Tom Jobim (além do que, neste caso, tal partitura iguala as tonalidades das duas obras aqui analisadas) – iremos utilizar, para “Canção do amor demais” (Fig. 16), a partitura do *songbook* Cancioneiro Tom Jobim (Fig. 17):

⁶ O primeiro foi organizado por Almir Chediak (1990) e o segundo por Paulo Jobim, com partitura disponibilizada no site <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4757>>.

So - nhar na tar-de a - zul Do teu a - mor au - sen - te Su - por
 tar a dor cru - el com es - ta má - goa cres - cen - te O tem - po em mim a - gra - va o meu tor
 men - to a - mor Tão lon - ge as - sim de ti, Ven - ci - da pe - la dor, Na tris - te so - li
 dão Pro - cu - ro a - in - da te en - con - trar A - mor, meu a - mor

Fig. 16: Análise das seções e números de compassos da melodia de “Canção de amor”.

Que - ro cho - rar por - que te a - mei de - mais Que - ro mor - rer por - que me des - te a
 vida Ai, meu a - mor Se - rá que nun - ca hei de ter paz Se - rá que
 tu - do que há em mim só quer sen - tir sau - da - de E já nem sei o que vai ser de
 mim Tu - do me diz que a - mar se - rá meu fim Que de - ses - pe - ro traz o a - mor Eu nem sa -
 bi - a o que é o a - mor A - go - ra sei por - que não sou fe - liz

Fig. 17: Análise das seções e números de compassos da melodia de “Canção do amor demais”.

Ainda, se compararmos as duas melodias nestas versões mostradas há pouco, percebemos que ambas utilizam exatamente as mesmas alterações em relação à tonalidade (considerando, através destas partituras, ambas na tonalidade de Mi

menor): Dó#, Ré# (Mi₁) e Lá# (Si₁) (exceto um Lá, utilizado de passagem em “Canção do amor demais”).

Outro ponto a observamos na estrutura das duas melodias é a questão fraseológica. Podemos analisar e comparar as seções iniciais de cada peça de maneira a mostrar a semelhança organizacional nos processos composicionais de Villa-Lobos (Fig. 17) e Jobim (Fig. 18):

Canção de amor

So - nhar na tar-de a - zul Do teu a - mor au - sen - te Su - por
 tar a dor cru - el com es - ta má - goa cres - cen - te O tem - po em mim a - gra - va o meu tor
 men - to a - mor Tão lon - ge as - sim de ti, Ven - ci - da pe - la dor, Na tris - te so - li

Fig. 17: Análise fraseológica da primeira seção da melodia de “Canção de amor”.

Canção do amor demais

Que - ro cho - rar por - que te_a - mei de - mais Que - ro mor - rer por - que me des - te_a
 vida Ai, meu a - mor Se - rá que nun - ca hei de ter paz Se - rá que
 tu - do que há em mim só quer sen - tir sau - da - de E já nem sei o que vai ser de

Fig. 18: Análise fraseológica da primeira seção da melodia de “Canção do amor demais”.

Na próxima seção, a estrutura fraseológica segue o mesmo padrão em ambas as peças, mas ainda com a retomada da frase (a) no final, da seguinte maneira (Fig. 19 e Fig. 20):

Fig. 19: Análise fraseológica da segunda seção da melodia de “Canção de amor”.

Fig. 20: Análise fraseológica da segunda seção da melodia de “Canção do amor demais”.

A partir de todas as informações recolhidas até aqui, portanto, podemos montar o seguinte quadro sinótico (Tabela 5), com semelhanças e conexões entre as duas canções:

RESUMO DE SEMELHANÇAS			
Título da canção	Canção de (do) amor (Villa-Lobos/Dora Vasconcellos)		Canção do amor demais (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes)
Ano de estreia / composição	1958		
Temática da letra	O amor perdido, a tristeza, a ausência, o choro, a saudade		
Tonalidade	Mi menor	- Na gravação original: Dó menor - Nos <i>songbooks</i> disponibilizados por Chediak (1990) e Paulo Jobim: Mi menor	
Modo	Menor		
Direção da melodia da introdução	Descendente		
Relações intervalares do motivo inicial da introdução	(+3), -5, -1 ou (3m↑), 4J↓, 2m↓	(+3), -1, -5 ou (3m↑), 2m↓, 4J↓	
Número de compassos da introdução	3		
Instrumentos escolhidos na introdução	corne-inglês, clarinetes, saxofone e fagotes (madeiras)		flauta (madeiras)
	trompas		trompas
	violão		violoncelo
Primeiro acorde que harmoniza a melodia	A ^o		F ^o
	Diminuto = opção pela simetria		
Estrutura formal/ Estrutura fraseológica	9c. + (a)+(a')+(b)+(c)	9.c (a)+(a'')+(c')+(a''')	8c. + (a)+(a')+(b)+(c)
			8.c (a)+(a')+(b')+(a'')

Tabela 5: Resumo de semelhanças e conexões entre “Canção de amor” e “Canção do amor demais”.

Conclusão

Através das análises aqui realizadas pudemos verificar a utilização, pelos dois compositores, de processos composicionais semelhantes (seja melódicos, harmônicos, fraseológicos, formais, dentre outros), bem como outros procedimentos típicos de obras de compositores da vanguarda do início do século XX, como simetrias intervalares e acordes simétricos. Cabe ainda ressaltar que em ambas as obras estes acordes simétricos são utilizados, dentre outros lugares, como o primeiro acorde que harmoniza a melodia, dando assim um papel de destaque para a simetria.

Além disso, através de algumas informações e fatos mostrados aqui, como os diversos relatos de Tom Jobim acerca de sua influência de Villa-Lobos, sua admiração pela obra *Floresta do Amazonas*, sua visita a Villa-Lobos quando o mesmo estava possivelmente escrevendo a obra (tendo assim algum contato com a obra), o mesmo ano de composição/estreia das duas obras aqui analisadas, a semelhança temática (do

título das canções) e auditiva e as análises estruturais-musicais, pudemos verificar algumas semelhanças e conexões entre as duas obras. Ou seja, as análises aqui mostradas confirmaram e demonstraram de maneira mais aprofundada algumas semelhanças auditivas, temáticas e temporais de superfície.

Algumas análises recentes já comentam e demonstram algumas conexões musicais entre obra de Villa-Lobos e Tom Jobim, por vezes falando também sobre a influência do primeiro sobre o segundo (ALBUQUERQUE, 2017; RIPKE, 2017, 2018b; SALLES, 2014;), principalmente no que diz respeito à influência de Villa-Lobos na canção popular brasileira. Através de análises entre obras dos dois compositores, ou mesmo de outros da canção popular brasileira, vemos que, aos poucos a canção brasileira foi se estruturando – especialmente em Tom Jobim – (SALLES, 2014, p. 79; WOLFF, 2007) a partir de alguns moldes villalobianos (em diversos parâmetros que vêm sendo estudados, pesquisados e analisados). Mais do que isso, sabendo que Tom Jobim assumiu por diversas vezes sua influência de Villa-Lobos, as análises das semelhanças entre as duas obras aqui selecionadas contribuíram para demonstrar que o legado de Villa-Lobos para a música brasileira se dá por tudo que ele construiu e deixou desde o começo do século XX, criando um ambiente estético que abriu as portas e conduziu, dentre outras coisas, para o desenvolvimento da canção brasileira, até os dias de hoje.

Referências

ADNET, Mário. *Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea*: Depoimento. 12/nov/2012. Entrevista concedida ao Álbum Itaú Cultural. Disponível em: <<https://bit.ly/2zUbJcM>>. Acesso em 5 out. 2018.

ALBUQUERQUE, Joel. Simetria intervalar em Tom Jobim: Chovendo na Roseira, um legado de Villa-Lobos? In: *Anais do IV Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*, São Paulo: ECA/USP, 2017.

CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso: uma vida*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*, vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

FEITH, Roberto. RAMOS, Álvaro. *Villa-Lobos - O índio de casaca*. Direção: Roberto Feith. Roteiro e texto: Álvaro Ramos. Apresentação: Paulo José. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3WN Df03560c>>. Acesso em: 24/out/2017.

JOBIM, Antonio Carlos. *Cancioneiro Jobim: biografia*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.

_____. *Tom Jobim*: depoimento. São Paulo, 20/dez/1993. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/260/entrevistados/tom_jobim_1993.htm>. Acesso em: 02/nov/2018.

_____. *Jobim, por Antônio Brasileiro - Villa-Lobos*: depoimento. 1990. Entrevista concedida à Rádio cultura Brasil. Disponível em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/jobim/arquivo/a-influencia-de-Villa-Lobos>>. Acesso em: 02/nov/2018.

_____. Crônica. Manuscrito. Caderno 19. 1987. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7793>. Acesso em: 02/nov/2018.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim, um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Paulo. Entrevista concedida à *Folha de São Paulo*. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/considerado-prologo-da-bossa-nova-cancao-do-amor-demais-completa-60-anos.shtml>>. Acesso em: 2/nov/2018.

NASSIF, Luís. Villa-Lobos e a alma brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2E5Z76n>>. Acesso em: 8/out/2018.

RIPKE, Juliana. Entrevista com Roberto Menescal. *Revista Música*, v. 18, n. 1, 2018(a).

_____. Villa-Lobos e Tom Jobim: uma análise de influências. *Revista da Tulha*, Ribeirão Preto, FFLRP-USP, v.4, n.1, pp. 35-68, 2018(b).

_____. Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo: ECA-USP, 2017. v. 1. pp. 1-20.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. *Canções de amor de Cláudio Santoro, análise e contextualização da obra*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da *Seresta n.9 (Abril)* de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, pp. 79-96, 2014.

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

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3. ed. SP: Edusp, 1996. ^[11]_{SEP}

STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. 3. ed. São Paulo: Editora da Unesp; Salvador, EDUFBA, 2013.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Floresta do Amazonas (Suíte)* [Poesias de Dora Vasconcellos]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2007.

WOLFF, Daniel. Tênuas diferenças: canções populares de Tom Jobim escondem referências a Villa-Lobos e ao romantismo enquanto obras sinfônicas assumem os acordes da bossa nova. In: *Continente Multicultural*, n. 73, Recife, 2007. Disponível em <<http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Jobim.htm>>. Acesso em: 2/nov/2018.