

Villa-Lobos, Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões

Juliana Ripke
juripke@hotmail.com

Resumo: O presente artigo pretende começar uma análise comparativa entre algumas obras dos compositores Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Antonio Carlos Jobim (1927-1994), relacionando semelhanças de superfície com procedimentos técnico-musicais, empregando ocasionalmente ferramentas analíticas como a teoria dos conjuntos e a teoria neoriemanniana. Muito se fala a respeito da influência de Villa-Lobos em compositores de música popular brasileira, especialmente Tom Jobim. Apesar disso, não encontramos ainda trabalhos de análise voltados de forma aprofundada para esta comparação entre obras dos dois compositores. Analisar, portanto, as semelhanças e conexões entre ambos ajuda-nos a estabelecer conexões entre Villa-Lobos e a Bossa Nova, e também com a música popular brasileira posterior a 1960.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Tom Jobim; Bossa Nova; Música erudita; Música popular.

Introdução

Joel Albuquerque explica que, apesar de Tom Jobim deixar claro em sua fala que admira muito a música de Villa-Lobos, e de já ser praticamente senso comum a influência deste na obra de Jobim, “não encontramos trabalhos de análise musical interessados nas obras de Tom Jobim a partir desta perspectiva, que corroborem esta afirmação através de um estudo comparativo entre obras dos dois artistas” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 54).

Segundo Paulo de Tarso Salles, o relacionamento de Villa-Lobos com músicos populares é observável pelas dedicatórias de algumas obras como *Choros nº 1* (1920), dedicado a Ernesto Nazareth, e a *Fuga da Bachianas Brasileiras nº 1* (1930), dedicada a Sátilo Bilhar (SALLES, 2014, p. 81). Em uma análise da *Seresta nº 9 (Abril)* de Villa-Lobos, por exemplo, o autor explica que é possível ver nesta obra uma realização modernista que do ponto de vista do tratamento harmônico e melódico foi essencial para o desenvolvimento das possibilidades da canção brasileira com texto em português (SALLES, 2014, p. 83). Albuquerque (2017) ainda diz que Tom Jobim utiliza, no início da canção *Chovendo na Roseira*, procedimentos como simetrias intervalares e acordes simétricos que são típicos de obras sinfônicas de compositores da vanguarda do início do século XX, dentre eles Villa-Lobos.

O presente artigo apontará, portanto, os princípios de estudos e análises comparativas entre algumas obras dos compositores Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim, pretendendo

explorar um campo ainda pouco visitado pela análise musical no Brasil. Tom Jobim é, indiscutivelmente, um dos maiores nomes da Bossa Nova no Brasil e veremos aqui, então, Villa-Lobos como um possível influenciador da obra de Tom Jobim e da geração bossanovista (bem como de outros compositores ligados ao desenvolvimento da canção popular brasileira, como Edu Lobo e Chico Buarque).

Tom Jobim: o contato e a influência de Villa-Lobos

Desde a infância, Tom Jobim teve contato com música, sendo estimulado a estudá-la. Depois de uma iniciação musical com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2015), Jobim estudou piano erudito com Lúcia Branco (1903-1973), passando por um repertório composto de obras de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos, dentre outros (SUZIGAN, 2008, p. 4). A partir daí, estabeleceu-se então seu primeiro contato com Villa-Lobos.

Além dessas informações, há diversos depoimentos em que Jobim declara ser Villa-Lobos uma de suas maiores referências (JOBIM, 1993). Quando questionado sobre suas influências harmônicas, Jobim conta que estudou muito a música de Debussy, e que além dele, Villa-Lobos “também tem harmonias incríveis”. Em outra em entrevista concedida à Rádio Cultura (JOBIM, 1990), o compositor fala da influência de Villa-Lobos em sua canção *Modinha* e também em outras de sua autoria. Em manuscrito, Jobim 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).

Músicos próximos a Jobim reiteram essa influência. O violonista e compositor Mario Adnet, que também gravou obras de Villa-Lobos, declara em entrevista para *Álbum Itaú Cultural* (ADNET, 2012) que:

Villa-Lobos é 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. [...] 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 nas décadas de 1960 e 1970. Conheci Villa-Lobos por meio do Tom Jobim, que bebeu muito na obra dele (ADNET, 2012, s.p.).

Nesses depoimentos vemos que a influência de Villa-Lobos se dá no plano da formação musical de Tom Jobim, e que também houve alguma interação direta entre eles. Cabe-nos agora, portanto, analisar mais detalhadamente como se manifesta musicalmente tal influência, avaliando suas consequências.

Bachianas Brasileiras nº 1 (Villa-Lobos) e Sinfonia da Alvorada / O Homem (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)

Podemos reconhecer elementos villalobianos com maior evidência na produção sinfônica de Tom Jobim. Começemos por duas obras emblemáticas: *Bachianas Brasileiras nº 1* (1930), de Villa-Lobos, e *Sinfonia da Alvorada* (1960), de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. *Sinfonia da Alvorada* é uma obra sinfônica encomendada em fevereiro de 1958 por Juscelino Kubitschek para ser apresentada na inauguração de Brasília, que aconteceria em 1960. Assim, esta obra, que também é conhecida como *Sinfonia de Brasília*, foi estruturada em cinco movimentos: I - *O planalto deserto*; II - *O homem*; III - *A chegada dos candangos*; IV - *O trabalho e a construção*; V - *Coral*.

Daniel Wolff considera notória a influência de Villa-Lobos em *Sinfonia da Alvorada*, como, por exemplo, na melodia lenta dos violoncelos presente no segundo movimento *O homem*, acompanhada por um ritmo mais rápido em semicolcheias, que parece extraído dos compassos iniciais da *Bachianas Brasileiras nº 1* de Villa-Lobos (WOLFF, 2007). A seguir podemos verificar, no primeiro exemplo dado da *Bachianas Brasileiras nº 1* (escrita para orquestra de violoncelos) (Fig. 1), uma distribuição textural onde a melodia (em região grave) é dobrada em oitavas e ocorre contra um *ostinato* nos outros instrumentos. Na figura 2 veremos então a redução da partitura¹ de um trecho do segundo movimento *O Homem* de *Sinfonia da Alvorada* onde é utilizado o mesmo procedimento, com uma melodia que aparece a partir do compasso 23 (executada pelos violoncelos) contra um *ostinato* (executado pelos violinos):

¹ Partitura da redução disponibilizada pelo Instituto Antônio Carlos Jobim no site <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/5052>.

ostinato

melodia

FIGURA 1: HEITOR VILLA-LOBOS – “BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 1” (C.5-14)

ostinato

melodia

FIGURA 2: TOM JOBIM – SINFONIA DA ALVORADA (II MOV., O HOMEM, C.23-31), REDUÇÃO.

Para as presentes análises utilizaremos algumas ferramentas da teoria dos conjuntos, principalmente a tabela de catalogação de classes de conjuntos proposta por Allen Forte (STRAUS, 2013, pp. 281-287) e conceitos relacionados a essa teoria, como “classe de altura”, “classe de intervalo”, “simetria inversiva”, dentre outros (STRAUS, 2013).

Harmonicamente falando, podemos comparar tais trechos das duas obras mostradas há pouco e verificar que ambas mantêm um *ostinato* que começa no primeiro grau da tonalidade proposta na armadura de clave. Além disso, ambos os acordes possuem 7ª menor. Assim, a *Bachianas n.º 1* constrói o *ostinato* sobre o acorde de Dó menor com 7ª menor (o acorde no *ostinato* está com a 5ª omitida, porém esta 5ª aparece na melodia, completando então acorde), e *Sinfonia da Alvorada* constrói inicialmente seu *ostinato* sobre o acorde de Si menor com 7ª menor.

É válido ainda ressaltar que a escolha de ambos os compositores por acordes menores com sétima (estruturando, neste caso, a harmonia dos *ostinatos*) reforça um procedimento muito usado por Villa-Lobos, e agora também por Tom Jobim, que são as estruturas simétricas. Salles explica que “a construção de estruturas simétricas é uma das características mais evidentes da poética villalobiana” (SALLES, 2009, p. 45).

Segundo a tabela Forte (STRAUS, 2013, p. 282) ambos os acordes (Cm7 e Bm7) pertencem à classe de conjunto 4-26 (0358). Além disso podem ser considerados acordes de conjuntos inversamente simétricos (STRAUS, 2013, p. 146) em, respectivamente, $T_{10}I$ (visto que, por exemplo, em Cm7, a nota Dó se inverte em Sib e a nota Mib em Sol) e T_8I (Bm7) como demonstrado abaixo nos relógios circulares (STRAUS, 2013, p. 6):

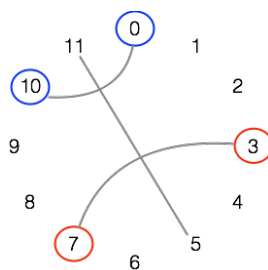


FIGURA 3: SIMETRIA INVERSIVA NO ACORDE DE DÓ MENOR COM 7ª MENOR PRESENTE NA “BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 1” (HEITOR VILLA-LOBOS).

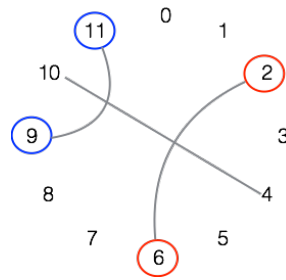


FIGURA 4: SIMETRIA INVERSIVA NO ACORDE DE SI MENOR COM 7^A MENOR PRESENTE EM “SINFONIA DA ALVORADA” (TOM JOBIM E VINICIUS DE MORAES).

Assim, portanto, a simetria da classe de conjunto 4-26 (ao qual pertencem esses dois acordes) é inversa pois tal conjunto mapeia-se nele próprio sob inversão. Ou seja, “conjuntos que são inversamente simétricos podem ser escritos de modo que os intervalos lidos da esquerda para a direita sejam os mesmos que os intervalos lidos da direita para a esquerda” (STRAUS, 2013, p. 93), gerando assim um palíndromo intervalar, como visto nas figuras 5 e 6:

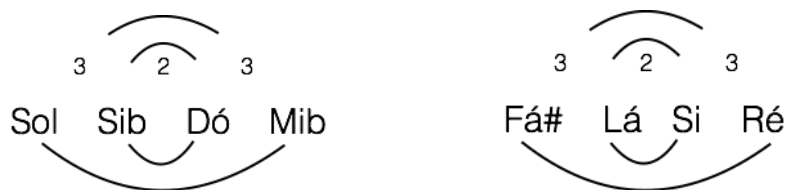


FIGURA 5: CONJUNTOS INVERSAMENTE SIMÉTRICOS DOS ACORDES DE DÓ MENOR COM 7^A MENOR E SI MENOR COM 7^A MENOR EM SUAS FORMAS NORMAIS (CONJUNTO 4-26).

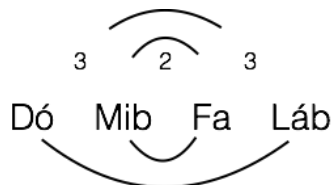


FIGURA 6: SIMETRIA INVERSIVA NO CONJUNTO 4-26 (0358).

Quanto à melodia de ambos os trechos, podemos verificar que as quatro primeiras notas de cada exemplo possuem o mesmo perfil, sendo construídas sobre a fundamental (tônica), 3^a m, 5^a J dos acordes em questão, com direção ascendente, e ainda passando por notas que exercem (em ambas as melodias) as mesmas funções dentro dos acordes em questão:

FIGURA 7: COMPARAÇÃO (1) DE PERFIS MELÓDICOS (“BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 1” E “SINFONIA DA ALVORADA”).

Na repetição seguinte da mesma melodia da *Bachianas Brasileiras n.º 1*, porém, completa-se a semelhança quase literal de suas quatro primeiras notas com *Sinfonia da Alvorada*:

FIGURA 8: COMPARAÇÃO (2) DE PERFIS MELÓDICOS (BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 1 E SINFONIA DA ALVORADA).

Além disso, os *ostinatos* às quais ambas as melodias acontecem simultaneamente também possuem perfis rítmicos muito semelhantes. Assim, para analisar tais perfis dos dois exemplos podemos adaptar a fórmula de compasso do *ostinato* em *Sinfonia da Alvorada* de 2/2 para o correspondente em 2/4, a fim de ficar equivalente à fórmula de compasso da *Bachianas Brasileiras n.º 1* (facilitando assim a comparação). Fazendo isso, obtemos o seguinte resultado comparativo e podemos verificar suas conexões e semelhanças:

Diferença: subdivisão da 2 metade do 2 tempo de *Sinfonia da Alvorada* em relação à *Bachianas Brasileiras n.º 1*

FIGURA 9: COMPARAÇÃO DOS PERFIS RÍTMICOS (BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 1 E SINFONIA DA ALVORADA).

Vê-se nestas comparações que as células rítmicas de cada tempo dos compassos são praticamente iguais, exceto por uma pausa presente na segunda semicolcheia do primeiro tempo de *Sinfonia da Alvorada* e pela subdivisão da 2ª metade do 2º tempo de *Sinfonia da Alvorada* em relação à mesma célula rítmica da *Bachianas Brasileiras nº 1* demonstrada no exemplo (Fig. 9).

Jobim trabalhou em *Sinfonia da Alvorada* na mesma época do lançamento de *Chega de Saudade* e outras canções que deflagraram o movimento Bossa Nova. Pode-se supor que as canções jobinianas também apresentem elementos estruturantes vistos na sua obra sinfônica.

Se vimos até aqui algumas conexões entre obras de Villa-Lobos e Tom Jobim, torna-se possível começar a estabelecer conexões também entre Villa-Lobos e a Bossa Nova. Os marcos do movimento bossanovista são os discos *Canção do Amor Demais* (1958) (com composições de Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, cantado por Elizeth Cardoso e com arranjos de violão de João Gilberto), e *Chega de Saudade* (1959) (do cantor e violonista João Gilberto). Em ambos, destacamos a presença de Tom Jobim como compositor e arranjador, estabelecendo características que definem o estilo.

***Quarteto de Cordas nº 6* (Villa-Lobos) e *Samba de uma nota só* (Tom Jobim / Newton Mendonça)**

No exemplo a seguir (Fig. 10) temos o início do III movimento (*Andante, quasi adagio*) do *Quarteto de Cordas nº 6* (1938) com as seguintes características a serem observadas: a repetição da nota Sol em dois perfis melódicos (violinos I e II), e o movimento cromático descendente a partir de Dó na região grave (a partir do c. 3).

A associação com o início do *Samba de uma nota só* (1961) é imediata: vemos a repetição da nota Ré na melodia, enquanto as notas mais graves da harmonia proposta realizam movimento cromático descendente (Fig. 11).

repetição da nota D6

repetição da nota D6

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

Dm7(9) D7(9) Cmaj7(9) Cm(maj7) Cm6

repetição da nota Sol na melodia

ou - tra é con - se - quên - cia - Do que a - ca - bo de - di - zer - Co - mo eu

FIGURA 12: QUARTETO DE CORDAS Nº 6 E SAMBA DE UMA NOTA SÓ.

Além do perfil melódico, é possível analisar aspectos harmônicos, comparando as progressões empregadas nesses trechos (Fig. 10 a 12). Usamos o conceito de “conjunto de classes de alturas” da teoria dos conjuntos, identificando sua base triádica.

classe de conjunto 3-11 3-11 3-11 3-11

FIGURA 13: VILLA-LOBOS, QUARTETO DE CORDAS Nº 6 – ANÁLISE DAS CLASSES DE CONJUNTOS DAS TRIÁDES (HARMONIA)

Moderato

Bm7 Bb7(9) Am7(11) Abmaj7(#11) Ab7(#11)

Eis a - qui es - te - sam - bi - nha - Fei - to nu - ma no - ta só - - - - - Ou - tras

Utilizando somente as tríades:

Bm Bb Am Ab

classe de conjunto 3-11 3-11 3-11 3-11

FIGURA 14: SAMBA DE UMA NOTA SÓ – ANÁLISE DAS CLASSES DE CONJUNTOS DAS TRÍADES (HARMONIA).

Verificamos, portanto, que ambas as harmonias pertencem à mesma classe de conjunto 3-11, que abrange tanto a tríade Maior quanto a menor, mas as relações entre elas vão além dessa constatação mais óbvia. Em *Samba de uma nota só*, ainda, podemos projetar dois ciclos de conjuntos (em sua forma normal) inversamente transpostos por, respectivamente, T_4I e T_0I , com um grau de parcimônia³ P2 entre as tríades internas de cada um desses ciclos (como veremos adiante na figura 16). Straus explica que em “conjuntos relacionados por inversão (escritos com imagens espelhadas um do outro), a primeira nota de um mapeia-se na última nota do outro” (STRAUS, 2013, p. 49).

Os quatro conjuntos de classes de notas equivalentes (das 4 tríades de *Samba de uma nota só*) estão relacionados por inversão em pares, podendo ser representados como imagens espelhadas um do outro (STRAUS, 2013, p. 49), mostradas logo abaixo de cada par de tríades, em representação circular (Fig. 15). Vale ressaltar ainda que essa configuração espelhada resulta em um palíndromo de relações intervalares. Mais uma vez, então, temos a presença da simetria, desta vez entre as classes de conjuntos dos dois conjuntos analisados e comparados.

³ Parcimônia é a propriedade de maior proximidade intervalar entre acordes, ou a “lei do caminho mais curto” (DOUTHETT e STEINBACH, 1998, p. 242).

conjuntos escritos com intervalos espelhados = relacionados por inversão

The figure illustrates the relationship between inverted triads through intervallic sets. The top staff shows a sequence of notes with intervallic numbers: 3, 4, 4, 3, 3, 4, 4, 3. Below this, two diagrams labeled 'T4I' and 'T0I' show the chromatic cycle of 12 notes (0-11). In the 'T4I' diagram, arcs connect notes 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0. In the 'T0I' diagram, arcs connect notes 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0. The arcs represent the intervallic relationships between notes in the triads.

FIGURA 15: TRIÁDES INVERSAMENTE TRANPOSTAS EM SAMBA DE UMA NOTA SÓ (SI MENOR E SIBEMOL MAIOR, LA MENOR E LABEMOL MAIOR).

Além disso, verificamos que as quatro tríades no *Andante* do *Quarteto de Cordas n° 6* (Fig. 13) estão dispostas e projetadas através de um ciclo intervalar cromático (C1) descendente (STRAUS, 2013, p. 169). Albuquerque explica que:

[O] interesse de Villa-Lobos pelos ciclos aparece expresso na investigação das relações intervalares simétricas entre a coleção cromática (ciclo C1) e de tons inteiros (ciclo C2) por eixo de simetria averiguado em um rascunho de 1916 de Villa-Lobos pertencente ao conjunto documental do poema sinfônico “Tédio de Alvorada” – o Manuscrito P38.1.1 – denominado de “tabela prática” por Maria Alice Volpe (ALBUQUERQUE, 2014, p. 71).

Já as 4 tríades de *Samba de uma nota só* mostradas há pouco podem ainda ser analisadas através de transformações triádicas, avaliando assim as “situações de substituição e permanência invariante de classes de alturas (ALBUQUERQUE; SALLES, 2015, pp. 106-107). Nesse contexto, verificamos a presença da transformação S (*Slide*) (utilizada na teoria neorriemanniana) que relaciona uma tríade Maior com uma menor através do compartilhamento da mesma terça, induzindo então duas vezes a moverem-se, cada uma por um semitom apenas. Essa mudança de duas vezes movendo-se por um semitom cada uma oferece-nos um grau de parcimônia P2. Essa parcimônia P2 acontece duas vezes dentro dessa harmonia, da seguinte forma:

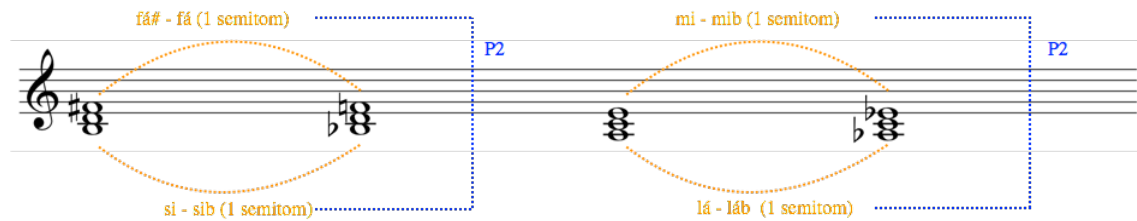


FIGURA 16: JOBIM, SAMBA DE UMA NOTA SÓ: PARCIMÔNIA ENTRE ACORDES DE SI MENOR E SIBEMOL MAIOR, LA MENOR E LABEMOL MAIOR.

Concluimos esta seção avaliando que, através da utilização de tríades de classes de conjuntos semelhantes (3-11), portanto, e de tríades que caminham suas notas mais graves cromaticamente (e descendentemente), verificamos novamente a utilização de procedimentos semelhantes de composição entre os trechos aqui analisados no *Andante* do *Quarteto de Cordas nº 6* e no *Samba de uma nota só*.

Eis, portanto, os pontos de conexão analisados nas duas obras desta seção: perfis melódicos semelhantes (repetição da mesma nota sobreposta de uma harmonia que se move) e procedimentos harmônicos semelhantes (caminho cromático e mesmas classes de conjuntos, bem como o uso de simetrias).

Canção de amor (Villa-Lobos) e a “batida” da Bossa Nova de João Gilberto

Um dos grandes emblemas da Bossa Nova é a conhecida batida de violão de João Gilberto, cuja divisão rítmica deu “adeus à ditadura do samba quadrado, do qual a única saída até então era o samba-canção” (CASTRO, 1990, p. 167). Ruy Castro explica que, nesse nova batida (ou ritmo) que simplificava o ritmo do samba, Jobim anteviu que haveria maior espaço para as harmonias modernas que ele próprio (e todo o movimento da Bossa Nova) estava inventando. Em cima desse novo ritmo seria possível, portanto, Jobim testar novas possibilidades e aplicá-lo também às canções que já possuía (CASTRO, 1990, p. 167). Essa figuração rítmica já está presente no disco *Canção do amor demais* de Elizeth Cardoso e reaparece um ano depois no disco *Chega de Saudade* do próprio João Gilberto, tornando-se um elemento característico do estilo bossanovístico.

Utilizando a gravação de 1959 da canção *Chega de Saudade* feita por João Gilberto, podemos transcrever o seguinte ritmo executado pelo acompanhamento do violão (Fig. 17):

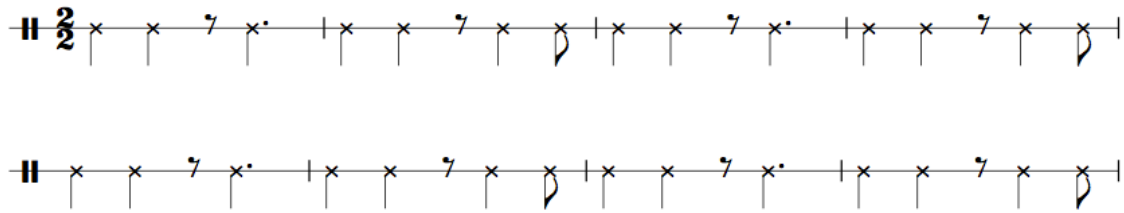


FIGURA 17: JOÃO GILBERTO, *BATIDA DO VIOLÃO EM CHEGA DE SAUDADE* (1959).

Semelhanças com esse ritmo podem ser vistas em *Canção de amor* que faz parte da suíte *Floresta do Amazonas*, composta por Villa-Lobos em 1958. A partir do compasso 4 de *Canção de amor* começa um acompanhamento escrito para violão, que se estende por toda a canção. Este acompanhamento guarda muitas semelhanças com o ritmo feito por João Gilberto mostrado há pouco na transcrição de *Chega de Saudade*. Além disso, o mesmo ritmo feito pelo violão é também dobrado (com algumas variações) pelos violinos II e violas, deixando então espaço para que, nos outros instrumentos, aconteçam outros elementos musicais (Fig. 18).

FIGURA 18: COMPARAÇÃO ENTRE O RITMO DO VIOLÃO DE JOÃO GILBERTO (ACIMA) EM CHEGA DE SAUDADE E O RITMO DO VIOLÃO EM CANÇÃO DE AMOR (VILLA-LOBOS).

Podemos então fazer uma comparação entre as células rítmicas gravadas por João Gilberto e o ritmo escrito por Villa-Lobos (Fig. 19). As células que predominam em ambos os exemplos (e também percorrem todo o resto das peças) são (dentre elas, duas sincopadas):

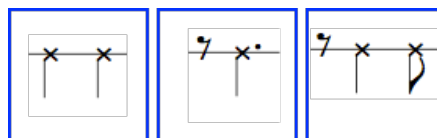


FIGURA 19: CÉLULAS RÍTMICAS COMUNS ENTRE O RITMO DE VIOLÃO DE JOÃO GILBERTO EM CHEGA DE SAUDADE E O RITMO DO VIOLÃO EM CANÇÃO DE AMOR (VILLA-LOBOS).

Pode-se identificar semelhança entre esse trecho de *Canção de Amor* com a montagem dos acordes feita por João Gilberto, onde a presença de dissonâncias evidencia a fusão com harmonias jazzísticas na Bossa Nova. O ritmo com maior espaçamento (notas

longas e pontuadas) onde poderiam caber maiores liberdades e possibilidades de orquestração, são características em comum entre o ritmo de violão escrito por Villa-Lobos em *Canção de Amor* e o ritmo da batida da Bossa Nova de João Gilberto encontrado já nos dois primeiros discos que são considerados marcos iniciais do movimento.

Cabe lembrar que a composição de *Floresta do Amazonas* encontra-se justamente entre os anos de gravação dos LPs *Canção do Amor Demais* (1958) de Elizeth Cardoso, e *Chega de Saudade* (1959).

Prelúdio n° 3 e Canção de Amor (Villa-Lobos) e Choro Bandido (Edu Lobo / Chico Buarque)

Para finalizar as presentes análises, podemos citar alguns casos de semelhanças e influências de obras de Villa-Lobos em obras posteriores de compositores brasileiros da música popular. Um exemplo disso está na comparação trechos do *Prelúdio n° 3* (1940) e *Canção de Amor* (1958) de Villa-Lobos e a canção *Choro Bandido* (1985), de Chico Buarque e Edu Lobo, que já nos apresenta semelhanças proeminentes no nível da escuta.

Podemos comparar o primeiro compasso de *Choro Bandido* com o primeiro compasso de *Canção de Amor* (Fig. 20) onde podemos analisar as classes de conjuntos da melodia executada pelos clarinetes 1 e 2 (com trechos de dobras dessa melodia também para saxofone soprano e clarinete baixo). Neste exemplo analisaremos o conjunto de cada grupo de três alturas de um padrão que se repete, e suas respectivas relações intervalares (analisadas aqui através de relações intervalares ordenadas, ou seja, considerando sua direção, sendo o sinal - para descendente e + para ascendente) (STRAUS, 2013, p. 8):

FIGURA 20: VILLA-LOBOS, CANÇÃO DE AMOR (CC. 1-2), ANÁLISE.

No manuscrito da canção *Choro Bandido*⁴ podemos observar logo no primeiro compasso as seguintes relações intervalares (Fig. 21):

FIGURA 21: EDU LOBO E CHICO BUARQUE, CHORO BANDIDO (C. 1).

Comparando as figuras 20 e 21, portanto, vemos a predominância da utilização da classe de conjunto 3-9 nos trechos das duas obras.

Se colocarmos ainda lado a lado os conjuntos aqui analisados nas duas obras (em suas formas normais), obtemos as relações intervalares (classes de intervalos, por contagem de semitons) a seguir, trazendo então mais semelhanças entre as duas obras e ainda duas simetrias por translação⁵ (ALBUQUERQUE, 2014, p. 52) entre os conjuntos utilizados em cada obra:

⁴ Manuscrito disponível no site:

<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/8499/choro%20bandido.pdf?sequence=1>.

⁵ 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.

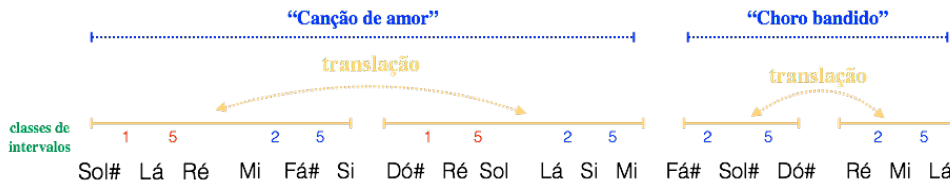


FIGURA 22: SIMETRIAS POR TRANSLAÇÃO ENTRE OS CONJUNTOS (INTERNOS) DE CANÇÃO DE AMOR E CHORO BANDIDO.

Assim, além de ambos os perfis melódicos serem descendentes, é possível ainda verificar procedimentos composicionais semelhantes ao compararmos as relações intervalares através da contagem de semitons (teoria dos conjuntos) (classificações **a** na tabela) ou mesmo dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações **b** na tabela), obtendo as seguintes combinações (Tab. 1):

Relações intervalares		
	Villa-Lobos (<i>Canção de Amor</i>)	Edu Lobo e Chico Buarque (<i>Choro Bandido</i>)
a	-5, -1, +3, -5, -2, +4, -6, -1, +3, -5, -2, +4, -5, -2, +3, -5, -2, +4 (...)	-2, -4, +3, -2, -5, +3, -1 (...)
b	4J↓, 2m↓, 3m↑, 4J↓, 2M↓, 3M↑, 4A↓, 2m↓, 3m↑, 4J↓, 2M↓, 3M↑, 4J↓, 2M↓, 3m↑, 4J↓, 2M↓, 3M↑ (...)	2M↓, 4d↓, 3m↑, 2M↓, 4J↓, 3m↑, 2m↓ (...)

TABELA 1: COMPARAÇÃO DE RELAÇÕES INTERVALARES ENTRE AS MELODIAS DE CANÇÃO DE AMOR E CHORO BANDIDO.

Através dessa tabela verificamos que as relações intervalares utilizadas são predominantemente as mesmas nas duas obras, alterando-se apenas a ordem com que estas são utilizados.

Podemos também comparar o perfil melódico do segundo compasso de *Choro Bandido* com o primeiro compasso do *Prelúdio nº 3* de Villa-Lobos (Fig. 23 e Fig. 24), que possuem os seguintes conjuntos:

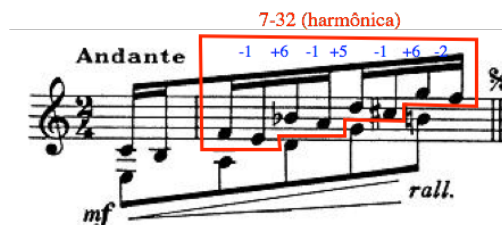


FIGURA 23: COLEÇÃO 7-32 (HARMÔNICA) NO C. 1 DO PRELÚDIO Nº 3 (VILLA-LOBOS).

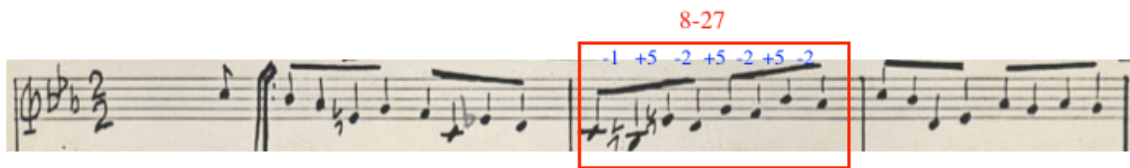


FIGURA 24: COLEÇÃO 8-27 NO C. 3 DE CHORO BANDIDO (EDU LOBO / CHICO BUARQUE).

Analisando esses dois trechos podemos verificar, sobre a direcionalidade, ambas as melodias possuem perfis ascendentes. O que devemos destacar, porém, é a semelhança existente ao fazermos a comparação das relações intervalares entre os dois trechos (Tab. 2). Podemos novamente analisar tais relações de duas maneiras: através da contagem de semitons (teoria dos conjuntos) (classificações **a** na tabela) ou através dos intervalos utilizados em procedimentos tonais (classificações **b** na tabela). Sobretudo nas classificações **b** verificamos como o perfil intervalar das melodias são semelhantes, com saltos intervalares que vão sempre na mesma direção, e distâncias intervalares iguais (mudando apenas a classificação dos intervalos entre M, m, A, d).

Relações intervalares		
	Villa-Lobos (<i>Prelúdio n° 3</i>)	Edu Lobo / Chico Buarque (<i>Choro Bandido</i>)
a	-1, +6, -1, +5, -1, +6, -2	-1, +5, -2, +5, -2, +5, -2
b	2m↓, 5d (4A)↑, 2m↓, 4J↑, 2m↓, 5d (4A)↑, 2M↓	2m↓, 4J↑, 2M↓, 4J↑, 2M↓, 4J↑, 2M↓

TABELA 2: COMPARAÇÃO DE RELAÇÕES INTERVALARES ENTRE PRELÚDIO N° 3 E CHORO BANDIDO.

Um dado curioso é encontrarmos no manuscrito de *Choro Bandido* uma dedicatória de Edu Lobo para Tom Jobim (Fig. 25):

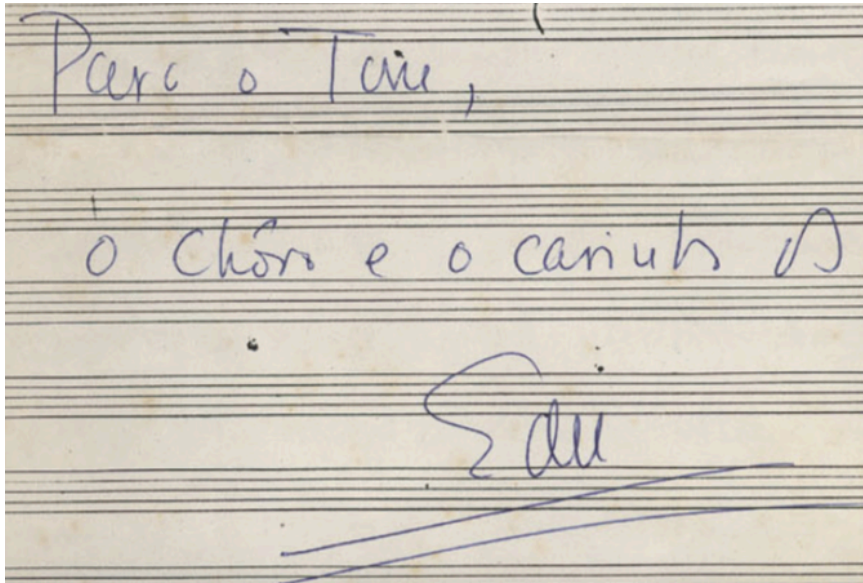


FIGURA 25: EDU LOBO, CHORO BANDIDO, DEDICATÓRIA A TOM JOBIM.

Assim, além das relações estruturais entre a canção *Choro Bandido* de Edu Lobo e Chico Buarque com obras de Villa-Lobos, vemos também essa conexão “espiritual” de *Choro Bandido* com Tom Jobim através da dedicatória da obra a ele. Traça-se então uma pequena “genealogia”, cuja relevância poderá ser ampliada à medida em que esta pesquisa for progredindo.

Considerações finais

Através das análises feitas no presente artigo foi possível comparar e relacionar semelhanças auditivas com procedimentos técnico-musicais, investigando, através de ferramentas como a teoria dos conjuntos e a teoria neorriemanniana, tais semelhanças entre algumas obras dos compositores Heitor Villa-Lobos e Antonio Carlos Jobim, bem como de outros compositores posteriores da música popular e da canção popular como Edu Lobo e Chico Buarque.

Assim, se vimos e analisamos aqui conexões entre alguns trechos de obras de Villa-Lobos e Tom Jobim, tornou-se possível então começar a estabelecer conexões entre Villa-Lobos e a Bossa Nova. Ainda é possível continuar tais análises investigando de forma mais aprofundada e em diversas outras obras possíveis conexões e influências de Villa-Lobos em obras de Tom Jobim e de outros compositores da música popular brasileira, bem como da canção popular brasileira de forma mais abrangente. Deseja-se agora que, após apontar os princípios desta pesquisa, possa-se continuar as análises

sistematização de elementos da influência e legado de Villa-Lobos na Bossa Nova e em gerações posteriores da música popular e da canção popular brasileira. Mais uma vez (RIPKE, 2017) é possível mostrar Villa-Lobos como um grande nome na construção da brasilidade e influenciador de futuras gerações, além da música erudita, também da música popular.

Referências

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

ALBUQUERQUE, Joel. Simetria intervalar em Tom Jobim: *Chovendo na Roseira*, um legado de Villa-Lobos? In: *Anais do 4 Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo: ECA/USP, 2017.

_____. *Simetria intervalar e rede de coleções*: Análise estrutural dos *Choros nº 4* e *Choros nº 7* de Heitor Villa-Lobos. Dissertação de mestrado em Música. São Paulo: ECA/USP, 2014.

ALBUQUERQUE, Joel e SALLES, Paulo de Tarso. Teoria dos conjuntos versus teoria neo-riemanniana: duas abordagens interdependentes na análise dos choros n.4 e choros n. 7 de Villa-Lobos. *Revista Tulha*. Ribeirão Preto, v.1, nº 1, pp. 104-126, jun/2015.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DOUTHETT, Jack e STEINBACH, Peter. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations and Modes of Limited Transposition. *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory, pp. 241- 263, Autumn, 1998.

JOBIM, Antônio Carlos. *Brasília – Sinfonia da Alvorada*. Partitura. Orquestra. Disponível em: www.jobim.org. Acessado em 02.11.2017.

_____. *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. Acessado em 24.12.2016.

_____. *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>. Acessado em 24.12.2016.

_____. *Crônica*. Manuscrito. Caderno 19. 1987. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7793>. Acessado em 13.07.2017.

LEWIN, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.

RIPKE, Juliana. Tópicos afro-brasileiras a partir de Villa-Lobos e suas influências em outros compositores brasileiros: canto de xangô e berimbau. *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. Campinas, 2017.

ROSADO, Clairton. *Brasília - Sinfonia da Alvorada: Estudo dos Procedimentos Compositivos da Obra Sinfônica de Tom Jobim*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: ECA/USP, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da *Seresta nº 9 (Abril)* de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, nº 59, pp. 79-96, dez. 2014.

_____. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

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

SUZIGAN, Maria L. C. *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira – os anos 1950/60*. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: FFLCH/USP, 2011.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York: Oxford University Press, 2011.

VENTURA, Zuenir. *3 Antônios e 1 Jobim – histórias de uma geração: O encontro de Antônio Callado, Antônio Candido, Antônio Houaiss, Antônio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

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*, nº 73, Recife, 2007. Disponível em <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Jobim.htm>. Acessado em 16.07.2017.