

VILLA-LOBOS E TOM JOBIM: UMA ANÁLISE DE INFLUÊNCIAS

VILLA-LOBOS AND TOM JOBIM: AN ANALYSIS OF INFLUENCES

*... foi como se tivesse sido firmado o pacto final,
a síntese definitiva entre o erudito e o popular brasileiro*
(Luís Nassif)

Juliana Ripke
Universidade de São Paulo
juripke@hotmail.com

Resumo

A influência de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em compositores de música popular brasileira, especialmente Antonio Carlos Jobim (1927-1994), é algo já bastante comentado, tornando-se praticamente um senso-comum. Apesar disso não encontramos, ainda, trabalhos de análise voltados de forma aprofundada para esta comparação entre obras dos dois compositores, além de outros aspectos. Desta forma, abordaremos alguns diferentes aspectos a respeito de possíveis análises sobre a influência de um sobre o outro, e vice-versa. A primeira parte deste artigo pretende discutir, então, a respeito das conexões entre Villa-Lobos e Tom Jobim a partir do conceito de influência, sob dois aspectos diferentes. O primeiro é a partir de reflexões sobre a influência que Tom Jobim sofreu de Villa-Lobos, seja mediante depoimentos feitos pelo próprio Jobim – ou por amigos e colegas músicos que possuíram alguma ligação com o compositor–, seja por meio de estudos analíticos feitos por estudiosos acadêmicos de Villa-Lobos e Tom Jobim. O segundo consiste em comentar de que modo a obra de Villa-Lobos tem sido lida nas últimas décadas como tendo um viés de música popular (com uma influência diacrônica de Jobim sobre Villa-Lobos), mudando a forma de recepção e de apropriação da obra (e mesmo da imagem) de Villa-Lobos. A segunda parte do artigo

traz algumas análises comparativas entre trechos de determinadas obras dos dois compositores, empregando ferramentas analíticas como a teoria dos conjuntos e a teoria neoriemanniana.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Tom Jobim; música erudita; música popular; análise; influência; recepção.

Abstract

The influence of Heitor Villa-Lobos (1887-1959) on Brazilian popular music composers, especially Antonio Carlos Jobim (1927-1994), is something that has already been commented on, becoming practically a common sense. Nevertheless, we cannot find analytical works focused on this comparison between the works of both composers, in addition to other aspects. In this way, we will approach some different aspects regarding possible analyses on the influence of one over the other, and vice-versa. The first part of this article intends to discuss the connections between Villa-Lobos and Tom Jobim from the concept of influence, in two different aspects. The first is based on reflections about the influence of Villa-Lobos on Tom Jobim, whether through testimonials made by Jobim himself (or by friends and fellow musicians who had some connection with the composer), or even through analytical studies made by academic students of Villa-Lobos and Tom Jobim. The second is demonstrating how Villa-Lobos's work has been approached in recent decades through popular music (with a diachronic influence of Jobim over him), changing the forms of reception and appropriation of his work (and even of his image). The second part of the article develops a few comparative analyses between parts of works by both composers, using analytical tools such as musical set theory and neo riemannian theory.

Keywords: Villa-Lobos; Tom Jobim; classic music; popular music; analysis; influence; reception.

Introdução

*Vida e obra são então
um só fenômeno
(Guérios, 2003)*

Segundo Paulo Guérios, Villa-Lobos foi um compositor sempre ativo na construção de sua própria trajetória. Em seu livro *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, o autor explica que, para falarmos de um artista não podemos separar sua vida de sua obra, pois “essa separação apaga a dimensão humana da criação artística. Afinal, a vida do artista não é apenas a maturação interior de um espírito isolado, e sua obra não está suspensa em um plano separado de existência” (GUERIOS, 2003, p. 12). Segundo o autor, ainda, a música produzida por um compositor já é, em si, um discurso social, já que o uso e as escolhas que o artista faz a respeito de determinadas linguagens e estéticas em diferentes momentos de sua vida nos diz muito a respeito de suas buscas, sonhos e aspirações. Assim, entendemos que a vida e a obra dos artistas são então um só fenômeno.

Diversos autores (seja em entrevistas ou mesmo em trabalhos acadêmicos), como Adnet (2012), Albuquerque (2017), Chediak (1990), Nassif (2002), Rosado (2008), Salgado (2010), Salles (2014), Suzigan (2011), Ventura (1993) e Wolff (2007), comentam e analisam conexões e influências de Villa-Lobos sobre Tom Jobim. Joel Albuquerque (2017) verifica que Jobim utiliza, por exemplo, no início da canção “Chovendo na roseira”, procedimentos como simetrias intervalares e harmônicas – comuns na música de concerto do início do século XX (Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók e Villa-Lobos). Além disso, Rosado (2008, p. 68-69) analisa influências e conexões entre os dois compositores por meio de um estudo que compara as semelhanças entre o último movimento da *Bachianas Brasileiras n.º 2*, intitulado “Toccata (O Trenzinho do Caipira)”, de Villa-Lobos, e a introdução do movimento “Chegada dos candangos”, de *Sinfonia da alvorada*, de Tom Jobim. Há também estudos como o de Paulo de Tarso Salles (2014), que analisa e compara obras dos dois compositores. 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.

Antes de iniciar, porém, algumas análises estruturais-musicais a respeito de possíveis conexões e influências musicais de Villa-Lobos sobre Tom Jobim (procurando demonstrar como de fato isso acontece em música, além das associações auditivas de superfície), pretendemos também refletir sobre como, dentro dessa construção de trajetória, Villa-Lobos e Tom Jobim se conectam por meio das imagens e dos discursos que construíram e propagaram de si durante suas vidas, procurando tratar vida e obra como um fenômeno em conjunto (como dito anteriormente). Para tanto, analisaremos aspectos diferentes das influências de um sobre o outro e vice-versa. Assim, discorreremos também a respeito de uma perspectiva ainda pouco comentada: a influência de Tom Jobim sobre Villa-Lobos, com enfoque na 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. Veremos como isto influenciou e abriu um caminho, por meio de outros músicos que comentaremos a seguir, 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.

A influência de Villa-Lobos sobre Jobim

Guérios explica que a elite do Rio de Janeiro, na época da infância de Villa-Lobos, era muito pequena, e, portanto, eram raras as oportunidades de o compositor inserir-se nela, já que não havia nascido em uma família dita de “elite”. Apesar disso, seu pai, Raul Villa-Lobos, era sócio do “Clube Sinfônico”, frequentava ópera e tocava violoncelo e clarinete em sessões de música de câmara em sua casa. Era assim que, por diversas vezes, Heitor Villa-Lobos assistiu a vários concertos. Por esses e outros fatos, Heitor sempre atribuiu muita importância a seu pai já que, desde cedo, mesmo sem recursos, Raul o colocara em contato com a música erudita, investindo também em seus estudos (GUÉRIOS, 2003, p. 45-48). Foi, igualmente, com esse contato com a música erudita que o compositor pôde começar a inserir-se no círculo da elite carioca, o que lhe serviria mais adiante para divulgação, propagação e aceitação de sua obra também nesta esfera.

Tom Jobim também foi estimulado a estudar música desde a infância, tendo contato com ela, principalmente, por meio de seu pai (assim como Villa-Lobos). 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. Em diversos 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.

Além disso, o próprio Jobim declarou em diversos depoimentos que Villa-Lobos foi uma de suas maiores referências e influências (JOBIM, 1993). O conceito de influência,¹ segundo Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013), vem da obra *A angústia da influência*, formulada em 1973 por Harold Bloom, que parte da ideia de que a história da poesia é traçada a partir da desleitura² que os poetas fortes fazem da obra de seus precursores. Os autores ainda reforçam que a teoria de Bloom não contempla apenas os aspectos formais dos textos, mas volta a sua atenção para as relações psíquicas entre os escritores (MANFRINATO; QUARANTA; DUDEQUE, 2013, p. 231). Assim, na primeira parte deste texto, consideraremos também as relações psíquicas entre os compositores aqui analisados, refletindo sobre os aspectos, personagens e acontecimentos que fizeram com que Villa-Lobos influenciasse Jobim no sentido musical, mas também na imagem que construía e propagava de si próprio.

Em entrevista, Tom Jobim declarou, por exemplo, que Villa-Lobos e Debussy são influências profundas em sua cabeça (CHEDIAK, 1990, p. 14), em outra, concedida à Rádio Cultura (JOBIM, 1990), Jobim ainda fala da influência que recebeu de Villa-Lobos, ilustrando-a com sua canção “Modinha” (TOM, 2017, 15’33-16’52 min). 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. Tom Jobim ainda diz:

1 Ver também Coelho de Souza (2008).

2 Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013) explicam que, de acordo com Bloom (1991), a desleitura (no original, *misreading*) é um processo de “correção criativa” feito pelos poetas fortes dos poemas de seus precursores. Bloom (1991, p. 43-45) considera seis razões revisionárias para essas desleituras, que são: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonização*, *Askesis* e *Apophrades*.

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)

Muitos são os aspectos e as evidências que apontam como Jobim, de alguma forma, foi se tornando herdeiro musical de Villa-Lobos, tanto pelos discos que ouvia e pela admiração que tinha pelo “gênio” que considerava uma “inovação completa”, quanto por alguns contatos pessoais tidos com o compositor, ou mesmo por meio de outros músicos que de alguma forma se conectam aos dois compositores, como um elo. Em manuscrito, Jobim ainda declara:

Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos choros n.º 10, regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral mixto [sic], 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 vermelhinha. (JOBIM, 1987)

Nesse contexto do entorno entre Villa-Lobos e Tom Jobim, podemos destacar o compositor brasileiro Claudio Santoro. Ao lado de Vinícius de Moraes (um dos maiores parceiros musicais de Tom Jobim), o compositor é autor do ciclo de canções intitulado *Canções de Amor* (composto entre os anos de 1957-1960). Segundo o compositor Ronaldo Miranda, algumas dessas canções “trazem em seu perfil sonoro a delicadeza da música urbana do Rio de Janeiro, onde Santoro viveu na década de 1950, antecipando a estética da bossa-nova e o estilo de um Tom Jobim” (MIRANDA apud SALGADO, 2010, p. 14-15). Isso pode

ser melhor compreendido quando Rodolfo Coelho de Souza explica, por exemplo, que “Santoro acreditava que havia sido sua música que apontara o caminho para Jobim, além obviamente de Villa-Lobos, que apontara o caminho para ambos” (SALGADO, 2010, p. 92). Ademais, o próprio Tom Jobim relata que Santoro certo dia lhe disse que Villa-Lobos confidenciou a ele que Claudio e Jobim eram seus herdeiros e que ele (Villa) fazia muita fé nos dois (SALGADO, 2010, p. 93).

Outro personagem fortemente presente neste cenário é o compositor e arranjador Radames Gnattali (1906-1988), parceiro musical de Tom Jobim e amigo de Villa-Lobos, que trabalhou com inúmeros arranjos e orquestrações para a música brasileira (tanto erudita como popular). Wolff explica que Gnattali teve grande influência na obra de Tom Jobim, a ponto de incentivá-lo e dar “preciosas dicas de composição e orquestração” (WOLFF, 2007).

Além disso, há também a contribuição do já mencionado maestro Léo Peracchi (1911-1993), cuja vinculação comum a Tom Jobim, de quem foi professor, e Villa-Lobos, para quem orquestrou várias obras que este, então com 70 anos, não tinha mais resistência nem tempo para realizar (CHEDIAK, 1990, p. 14), pode apontar alguns caminhos na reinterpretação de elementos que associam Tom Jobim ao legado villalobiano. Ademais, como já dito, Jobim declarou que Peracchi o levou pessoalmente à casa de Villa. Por estes e outros fatores, pode aqui se verificar um elo entre os dois compositores.

Outro aspecto sobre o qual podemos refletir é o imaginário que se construiu a respeito de Villa-Lobos e de como, posteriormente, Tom Jobim talvez tenha se utilizado desse imaginário ao construir parte de sua imagem com a reflexão da imagem de Villa-Lobos.

Guérios explica, por exemplo, que é necessário descrever e discorrer sobre o imaginário que se constituiu a respeito de Villa-Lobos ao longo dos anos (GUERIOS, 2003, p. 13), o qual, segundo o autor, foi construído por pessoas das mais diversas origens, mas principalmente a partir de uma fonte principal: a biografia escrita pelo musicólogo Vasco Mariz na década de 1940. Um dos exemplos disso está nas supostas viagens de Villa-Lobos pelo Brasil. Hoje os estudiosos de Villa-Lobos

afirmam com mais clareza que grande parte de seus relatos de viagens era fruto de sua imaginação. A partir da obra de Mariz, no entanto, – hoje ainda uma das mais consultadas a respeito do compositor – tais viagens foram aos poucos se concretizando nesse imaginário, “à medida que iam sendo reproduzidas em vários estudos. Nas viagens, Villa-Lobos teria ‘despert[ado] o sentido de brasilidade que trazia no sangue’ e assimilado todas as manifestações musicais do país, condensando-as em sua obra” (GUERIOS, 2003, p. 23). A biografia escrita por Mariz, portanto, faz-se importante nesse contexto de construções de imagens e imaginários. Guérios explica que

grande parte do que o livro diz sobre Villa-Lobos e do que este afirmou a Mariz tem menos a ver com fatos do passado do compositor do que com (a produção de um passado que justificasse seu presente). O livro do musicólogo surge então como um elemento a mais na construção da imagem de Villa-Lobos e de uma posição social que, longe de existir por si só, teve que ser produzida pelo compositor [...] uma etapa importante do surgimento de todo um cânone mitológico “oficial” em torno da figura de Heitor Villa-Lobos (GUERIOS, 2003, p. 26-27).

Além da influência musical, vemos que Jobim demonstrava essa ascendência mediante a própria construção e divulgação de sua imagem. Um primeiro exemplo disso está nas figuras a seguir: Tom Jobim quase sempre com o charuto na boca (Figura 1) e, como podemos verificar, segurando um disco de Villa-Lobos, a fim de provavelmente afirmar sua admiração e influência (Figura 2):

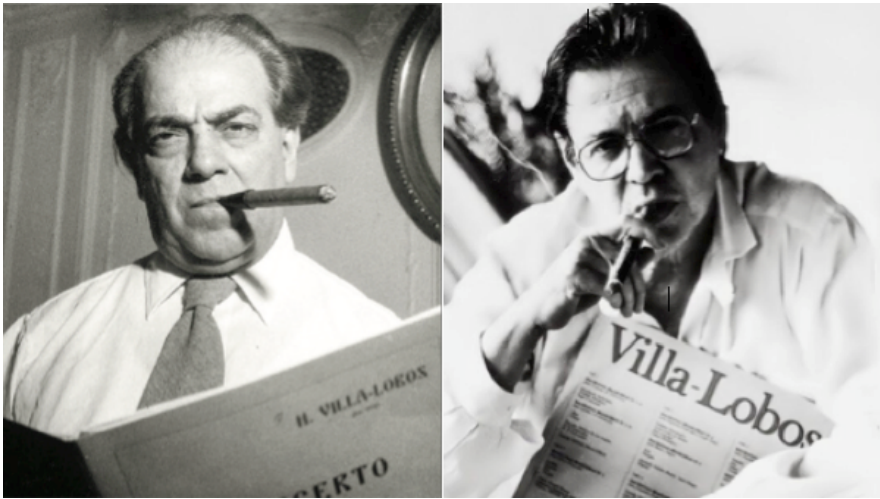


Figura 1: Semelhanças entre imagens de Villa-Lobos e Tom Jobim.



Figura 2: Semelhanças entre imagens de Villa-Lobos e Tom Jobim.

Guérios ainda explica que

chapéus, bengala, charutos, jogos [...] são os signos do trabalho de perpetuação dessa imagem tão laboriosamente cultivada pelo compositor [Villa-Lobos] e animadamente reproduzida por seus admiradores [...] Signos, enfim, da criação de uma figura emblemática, de um artista único. É essa imagem de singularidade que viaja o mundo e cuja memória é cultuada pelo museu. (GUÉRIOS, 2003, p. 29)

Sobre o espelhamento e a construção dessas imagens que Tom Jobim parecia progressivamente construir de si a partir de Villa-Lobos,

ainda podemos fazer uma breve reflexão quanto a outras ocorrências. Já é conhecida a famosa frase que Villa-Lobos dizia: “O folclore sou eu”. Sobre isso, em entrevista concedida à “Rádio Cultura” no começo dos anos 1990, Tom Jobim disse: “Quando Villa-Lobos era xingado, acusado de roubar as coisas do folclore, ele dizia: ‘o folclore sou eu’. Hoje eu sinto que qualquer dia eu vou dizer na imprensa: ‘o Brasil sou eu’” (JOBIM, 2014, 3’07-3’20). Em outra entrevista, concedida no ano de 1987 à apresentadora Marília Gabriela, Jobim afirmou: “Revolucionário é o Tom Jobim, isso sim, isso é que é revolucionário. [...] Trocar uma estrutura toda, uma visão toda, trocar a harmonia, trocar tudo, modificar os troços, influenciar o mundo inteiro: isso é que é revolução” (MARILIA, 2014, 5’26-5’41).

Percebe-se, portanto, por esses exemplos, a semelhança entre os discursos dos dois compositores. Um tipo de abordagem, com certa altivez misturada com atrevimento, que aos poucos construiu e conectou também o perfil psíquico desses dois grandes personagens da música brasileira. Formaram-se, então, as figuras de dois “gênios” construtores (ou “inventores”) da música brasileira: Villa-Lobos e Tom Jobim, muito provavelmente com o segundo se espelhando no primeiro não apenas no aspecto musical.

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

Guérios ainda explica que Heitor Villa-Lobos talvez tenha sido o único compositor brasileiro a conseguir uma verdadeira afirmação e reconhecimento internacional na primeira metade do século XX, sendo colocado ao lado de outros compositores como Stravinski, Bartok, Falia e Prokofiev (GUERIOS, 2003, p. 11). Aos poucos, portanto, Villa foi agindo, construindo e conquistando seu lugar não apenas no cenário musical do Brasil, mas também do mundo, por meio de suas músicas, de suas falas, de suas ações e das relações sociais que foi constituindo. Dessa maneira,

foi também “instalando os refletores e construindo o [seu] monumento” (GUERIOS, 2003, p. 27). Além da admiração anunciada, por tais espelhamentos, será que Tom Jobim desejava seguir este mesmo caminho?

Não desejamos aqui, de maneira alguma, fazer algum juízo de valor a respeito de tais fatos e ocorrências, mas apenas refletir sobre como se construíram as imagens e os perfis dos dois compositores, e como de alguma forma eles se conectam, mostrando, sob outros aspectos que não apenas o musical, as influências de um sobre o outro.

Fato é que, ao assumir tais influências de Villa-Lobos e produzir o espelhamento dele na imagem que construía de si, um músico popular de tamanha notoriedade como Tom Jobim, considerado um dos fundadores do movimento da Bossa-Nova, começou também, pouco a pouco, a mudar o modo de recepção – e mesmo de apropriação – da obra de Villa-Lobos. Aos poucos a música popular e erudita entraram em uma espécie de amálgama, abrindo e seguindo um caminho que perdura até os dias hoje. Seguindo este caminho, veremos a seguir um aspecto ainda pouco comentado: como o próprio viés da música popular e seus músicos mudaram, principalmente a partir de Tom Jobim e, como veremos adiante, a partir da cantora Elizeth Cardoso, a maneira de recepção e de apropriação da obra de Villa-Lobos, abrindo as portas para novos arranjos, novas abordagens, novas maneiras de escuta, novas gravações, novas divulgações e novas percepções.

A influência de Jobim sobre Villa-Lobos

Nas últimas décadas, a obra de Villa-Lobos tem sido cada vez mais lida por um viés de música popular. Isso foi alavancado também, e talvez principalmente, pelas declarações de Jobim sobre Villa-Lobos – ou ainda pelo espelhamento de sua imagem – que contribuíram para influenciar e mudar o modo de recepção da obra – e mesmo da imagem! – de Villa-Lobos, culminando assim num outro ponto de vista a respeito do aspecto da influência. Todas as declarações de Jobim mencionadas até aqui a respeito de Villa-Lobos – de admiração, contato, e influência – traçaram um caminho que conduziu e influenciou a maneira como Villa-Lobos passou a ser visto e recebido, e sua obra, então, reapropriada. Assim, o conceito de recepção será utilizado aqui como uma ferramenta para demonstrar,

dentre outros elementos, quais e como diversas questões influenciaram determinado círculo cultural a olhar e receber de uma maneira particular a obra de Villa-Lobos após as declarações e reinterpretações de sua obra feitas por músicos populares.

A conexão de Villa-Lobos com a música popular já não nos é algo estranho. Sabemos, por exemplo, que o compositor frequentava meios da música popular, como os grupos dos chorões, formados por músicos boêmios que, ao se apropriarem de ritmos europeus como a *polka* e os *schottisches*, criaram uma nova expressão musical. Guérios ainda explica que, naquela época, não havia discos nem rádios. A população pobre, portanto, só ouvia música por intermédio de grupos como os dos chorões, que ficavam transitando entre bares, confeitarias ou praças, onde normalmente também podiam ser encontrados e então solicitados para festas (2003, p. 51-52).

Além disso, sabe-se a respeito da apropriação que Villa-Lobos fez da música popular dentro do repertório da música erudita, tornando-se um compositor que não apenas citava melodias folclóricas e populares em suas obras, mas também ressignificava esses elementos, estilizando-os, inventando tradições. Um exemplo disso está no seu *Quarteto de Cordas nº 6*, em que ele mesmo coloca como subtítulo, no manuscrito, *Quarteto Brasileiro*. Salles afirma que, neste quarteto, “elementos estilísticos e retóricos da música popular brasileira dialogam com tópicos europeus, embora dessa vez não sejam empregadas melodias folclóricas” (SALLES, 2017, p. 435). Segundo o autor, ainda, o relacionamento de Villa-Lobos com músicos populares também 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 Sátiro Bilhar (2014, p. 81).

A mudança na recepção da obra de Villa-Lobos começou já no final dos anos 1950, e principalmente nos anos 1960-70, não só com as declarações de Tom Jobim, vistas anteriormente em alguns exemplos da primeira parte deste artigo, mas igualmente com a interpretação da ária da *Bachianas Brasileiras nº 5*, feita por uma cantora popular chamada Elizeth Cardoso. Vale lembrar que no final dos anos 1950 ainda surgia a Bossa Nova, marcada inicialmente por dois discos – ambos com arranjos e orquestrações, bem como diversas composições, feitos por Tom Jobim –: *Canção do amor demais* (1958), de Elizeth Cardoso, e *Chega*

de saudade (1959), de João Gilberto. De certo modo, mostra-se aqui a figura de Elizeth também fortemente conectada com a de Tom Jobim, que havia dado o impulso inicial na mudança da recepção da obra de Villa-Lobos por meio de declarações e depoimentos, influenciando, portanto, a maneira como a obra de Villa-Lobos passava a ser recebida a partir de então, além, da construção da sua música e de sua própria imagem espelhadas no compositor ao longo dos anos.

Considerado como um desafio para a cantora, em 1964, um convite do maestro Diogo Pacheco foi aceito por Elizeth Cardoso, que interpretou a ária *Bachianas Brasileiras n.º 5* em apresentações marcantes no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e no de São Paulo.

Cabral (2010) narra com detalhes este fato no livro *Elisete Cardoso: uma vida*. Segundo o autor, a cantora ficou sabendo das intenções de Diogo Pacheco de convidá-la para interpretar a *Bachianas Brasileiras n.º 5* por Silveira Sampaio, um grande realizador de espetáculos - ela não sabia que a cronista D'Or já havia publicado, no final de 1963, uma nota sobre a intenção de Pacheco. Cabral ainda explica que a informação, em si, já havia sido motivo de preocupação para a cantora, que ficou ainda mais nervosa quando ouviu o disco que Diogo Pacheco lhe emprestara com uma gravação da obra cantada pela soprano Alice Ribeiro. Elizeth chegou até a tentar cancelar a apresentação, mas ficou sabendo que esta já estava com data e local marcados, e aconteceria no dia 12 de outubro no Theatro Municipal de São Paulo.

De início, Elizeth chegou a questionar o maestro se ele gostaria que ela cantasse como uma cantora lírica. Para sua surpresa, ele lhe disse que não: queria apenas que ela cantasse como Elizeth Cardoso. Não sabia ela, também, que desde que Diogo a ouvira, em 1958, no disco *Canção do amor demais*, ele já planejara tal recital para a cantora, argumentando que o disco tinha uma estreita relação com a música de câmara. Tudo isso não tranquilizou Elizeth, que ouviu e estudou durante horas a gravação de Alice Ribeiro. Por questões de tessitura vocal, porém, fez-se necessário que Elizeth cantasse a ária uma oitava abaixo da tonalidade original.

Como resultado do primeiro ensaio da obra em São Paulo, o maestro, logo após a execução da cantora, disse que era a primeira vez que ele compreendia a letra da música de forma a entender cada palavra, já

que a cantora, segundo ele, possuía uma dicção perfeita. Além disso, explicou que estava cansado das interpretações das cantoras líricas em geral, com uma empostação típica das escolas europeias, que, segundo ele, eram incompatíveis com as intenções daquela música. O maestro ainda procurava deixar claro que desejava, a partir de agora, que tal acontecimento fosse o marco e também o pontapé inicial de uma série de casamentos entre figuras da música erudita com a música popular.

No dia 12 de outubro, Elizeth subiu ao palco do Theatro Municipal de São Paulo, que estava lotado. Após sua interpretação, a cantora foi aplaudida de pé durante quinze minutos pelo público de 1800 pessoas, ainda com pedido de bis. Elizeth chorou. “Era a mulatinha brasileira, de origem humilde e que, depois de enfrentar toda série de dificuldades e preconceitos, concluiu, vitoriosa, o teste de cantar no templo musical em que raras vezes os cantores populares tinham vez” (CABRAL, 2010, grifo nosso). Reforça-se aqui, mais uma vez, a mudança na forma de recepção da música erudita, agora em amálgama com a música popular: misturadas, encontradas, recebidas e igualmente aplaudidas por um público dito “culto” no Theatro Municipal de São Paulo. Vê-se também a mudança na forma de abordagem, execução e recepção da obra de Villa-Lobos, nesse momento por músicos populares, no palco do Theatro Municipal de São Paulo, ou onde quer que seja a partir de então.

Este acontecimento teve grande repercussão na mídia e a cantora foi aclamada e elogiada por todo o Brasil. Mas ainda faltava a apresentação no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que aconteceria no dia 14 de novembro do mesmo ano de 1964. Elizeth estava nervosa, já que agora cantaria Villa-Lobos em sua cidade e não sabia como seria recebida. Em seus últimos ensaios para a apresentação da obra, teve ainda a presença de Arminda Villa-Lobos (“Mindinha”), a viúva de Villa-Lobos, que aprovou e muito elogiou a cantora, dando-lhe inclusive outra obra de Villa para cantar depois da que estava ensaiando: *Samba clássico*.

Assim como no Theatro Municipal de São Paulo, no Rio de Janeiro a plateia estava lotada. Ao final da apresentação, o mesmo sucesso: quinze minutos de aplausos, pedidos de bis. Elizeth disse, então, ser esse o dia mais feliz de sua vida. A diferença do Rio de Janeiro para São Paulo, porém, estava na crítica carioca. Nem todos os críticos musicais concordaram com a iniciativa de Diogo Pacheco, alguns diziam que ele rebaixara

Villa-Lobos, não por Elizeth Cardoso, mas por diversas escolhas estéticas ou, por exemplo, pela escolha dos instrumentistas. Para tudo isso Diogo já havia alertado Elizeth, dizendo que a crítica não estaria preparada para receber iniciativas como aquela. Outros criticaram especificamente Elizeth. Diferentemente disso, os jornalistas que não faziam parte da crítica específica da música erudita como, por exemplo, Vinícius de Moraes, que escrevia sobre a Bossa Nova, elogiaram muito a apresentação da cantora. Vinícius de Moraes, que segundo Cabral “conheceu bem o autor das *Bachianas*”, escreveu: “Pena o velho Villa não estar vivo, pois tenho certeza de que sairia do concerto direto para escrever uma nova *Bachiana* especialmente para Eliseth” (CABRAL, 2010). Todos esses acontecimentos mexeram tanto com a vida musical da cidade que outra apresentação igual foi marcada para o dia trinta de novembro do mesmo ano.

A cantora também esteve presente em outro fato importante a respeito desta obra: ela gravou, em 1979, a nova letra escrita por David Nasser para a primeira parte, com arranjo e regência de Radamés Gnattali.

Ainda sobre essa ária, podemos citar a interpretação da cantora popular Marisa Monte no encerramento das Olimpíadas de Londres em 2012. Algumas matérias jornalísticas na internet anunciaram o slogan: “Marisa Monte irá repetir Elizeth Cardoso em Londres!”, evidenciando a nossa reflexão sobre como os estímulos iniciais de Tom Jobim e Elizeth Cardoso começaram a influenciar e mudar as abordagens e a recepção da obra de Villa-Lobos. A partir desses acontecimentos como impulsos iniciais, muitos outros músicos populares começaram a receber a obra de Villa-Lobos e apropriar-se dela em diversas e diferentes possibilidades de interpretação.

Outro nome que merece destaque nesse contexto é Mário Adnet (1957), compositor, violonista e arranjador brasileiro que gravou extensa obra de diversos compositores como Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Baden Powell, Moacir Santos, George Gershwin, dentre outros. Em um álbum chamado *Um olhar sobre Villa-Lobos*, lançado em 2012, Adnet gravou obras de Villa-Lobos, com a participação de músicos populares como Mônica Salmaso, Edu Lobo, Milton Nascimento, Muiza Adnet, Paula Santoro e Yamandu Costa. Adnet já havia lançado, no ano 2000, um álbum intitulado *Villa-Lobos coração popular*, predominantemente com obras de Villa-Lobos. Segundo ele, esse disco foi feito “justamente para mostrar como a música dele [de Villa-Lobos] não tem fronteiras” (ADNET, 2012).

Seguindo essa linha que conecta a música erudita com a popular, e que muda a visão sobre a recepção e as novas execuções da obra de Villa-Lobos, Adnet diz:

Sempre falam que Villa-Lobos era um compositor erudito. Não que eu ache que isso seja uma coisa ruim, porque erudito tem a ver com conhecimento. Mas ele adorava Cartola, Pixinguinha, João da Baiana, era fã do Tom Jobim, do Cláudio Santoro. Ele acompanhava o que estava acontecendo na música brasileira. (ADNET, 2012)

Em entrevista para o *Álbum Itaú Cultural*, o violonista ainda declara 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, [...] [dando] 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)

Podemos destacar também o pianista popular brasileiro Nelson Ayres, que nos últimos tempos se dedicou a fazer releituras da obra de Villa-Lobos. Em 2012 lançou, com seu grupo *Pau Brasil*, o cantor Renato Braz e o conjunto de cordas Ensemble SP, o álbum *Villa-Lobos Superstar*, com doze releituras de obras do compositor mediante arranjos que deram uma nova roupagem ao repertório. Com este álbum, o grupo conquistou os títulos de “Melhor CD” e “Melhor Grupo Instrumental” no “Prêmio da Música Brasileira 2013”. Ainda com seu trio (ele ao piano, Alberto Luccas no contrabaixo e Ricardo Mosca na bateria), o pianista fez diversos shows interpretando, dentre outras obras da música popular brasileira, um arranjo para a ária da *Bachianas Brasileiras nº 4*, com novas abordagens adaptadas para trio e improvisação.

Além disso, outros músicos, mesmo ligados mais ao campo da música erudita, têm de alguma forma abordado esse viés de Villa-Lobos a partir da música popular. Um exemplo disso é o pianista Marcelo Bratke, que recentemente esteve à frente de um projeto em tributo a

Heitor Villa-Lobos, nomeado *Villa-Lobos Worldwide*, que incluía uma campanha internacional de divulgação da música de Villa-Lobos por meio da gravação de sua obra integral para piano solo em oito CDs, concertos pela Europa, Estados Unidos e Ásia, e a produção de um documentário sobre o compositor para TV internacional.

Ainda mais recentemente, em 2017, o canal Arte 1 e a produtora Cine Group lançaram uma série sobre Villa-Lobos, com apresentação de Marcelo Bratke, a qual faz um recorte biográfico do compositor, destacando o legado que sua produção deixou, tanto para música erudita brasileira, quanto para a música popular. O oitavo e último episódio, intitulado “Os ecos de Villa-Lobos”, aborda justamente o que tratamos anteriormente: novas interpretações e novos caminhos da obra de Villa-Lobos, também, por músicos populares. Para tanto, o capítulo utiliza interpretações inéditas da obra do compositor, bem como depoimentos de nomes como Edu Lobo, Yamandu Costa, Nelson Ayres, dentre outros. Seguindo esta linha de projetos e a mistura entre erudito e popular, após o primeiro projeto sobre Villa-Lobos, Marcelo Bratke seguiu com um somente sobre Ernesto Nazareth, e seu último, e mais recente, sobre Tom Jobim, intitulado Tom Jobim Plural.

Para citar uma das obras mais famosas de Heitor Villa-Lobos, *O trezinho do caipira*, da qual temos diversas gravações e apresentações com novos arranjos e novas abordagens feitas por músicos populares, como: Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Raimundo Fagner, Adriana Calcanhoto, Edu Lobo, Yamandu Costa, Egberto Gismonti, Roberto Sion e Itamar Colaço, dentre outros.

Finalizamos esta primeira parte do artigo com os dois últimos exemplos da apropriação da obra de Villa-Lobos pelo viés da música popular. O primeiro é de um grupo paulistano de jazz e música experimental intitulado “Projeto B”, que mistura a vanguarda do jazz, música brasileira e música erudita contemporânea. No mês de junho de 2018, o grupo lançou um álbum intitulado *A viagem de Villa-Lobos*, com o qual realizou adaptações e novos arranjos para sexteto (guitarra, sax/clarinete, trompete, baixo, bateria e piano) de obras de Villa compostas após sua primeira viagem a Paris.

O segundo é do cantor popular brasileiro Ney Matogrosso. Em 1988, ao lado de João Carlos Assis Brasil e Wagner Tiso, ele gravou

a suíte *A Floresta do Amazonas*, de Heitor Villa-Lobos, adaptada e rearranjada por Wagner Tiso, além de duas faixas com composições dele. Em 1997, o cantor gravou um CD intitulado *Cair da tarde*, no qual alterna, por novos arranjos e novas abordagens que misturam diferentes ritmos, improvisações, novas instrumentações – desde guitarra com distorção até violino com improvisação –, obras dos dois compositores abordados neste artigo: Villa-Lobos e Tom Jobim, como a amálgama perfeita que ilustra um dos melhores “casamentos de figuras da música popular com a erudita” (CABRAL, 2010).

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 mediante um estudo comparativo entre obras dos dois artistas” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 54).

Como dito, outros autores já iniciaram comparações entre obras dos dois compositores. A segunda parte deste artigo apresentará, portanto, princípios de estudos e análises estruturais/comparativas entre algumas obras dos compositores Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim, analisando mais específica e detalhadamente como se manifestam musicalmente tais influências.

Bachianas Brasileiras n^o 1 (Villa-Lobos) e Sinfonia da alvorada/O homem (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)

Começaremos as análises musicais com a comparação entre as seguintes obras: *Bachianas Brasileiras n^o 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.

O violonista Daniel Wolff comenta sobre a notória influência de Villa-Lobos em *Sinfonia da Alvorada*, presente, por exemplo, na melodia lenta dos violoncelos do segundo movimento *O homem*, acompanhada por um ritmo mais rápido em semicolcheias, que, segundo o autor, parece extraído dos compassos iniciais da *Bachianas Brasileiras n.º 1* de Villa-Lobos (WOLFF, 2007). No primeiro exemplo da *Bachianas Brasileiras n.º 1* (escrita para orquestra de violoncelos) verificamos uma distribuição textural em que a melodia (em região grave) é dobrada em oitavas e ocorre contra um *ostinato* nos outros instrumentos (Figura 3).

Figura 3: *Bachianas Brasileiras n.º 1* (compassos 5-14).

No próximo exemplo (Figura 4), vemos a redução da partitura³ de um trecho do segundo movimento, “O homem” de *Sinfonia da alvorada*, no qual o mesmo procedimento do exemplo anterior é utilizado, mediante uma melodia que aparece a partir do compasso 23 (executada pelos violoncelos) contra um *ostinato* (executado pelos violinos):

3 Partitura da redução disponibilizada pelo Instituto Antônio Carlos Jobim no site: <<https://bit.ly/2OBTktm>>. Acesso em: 26 set. 2018.

The image displays a musical score for the piano accompaniment of 'O Homem' from Tom Jobim's 'Sinfonia da Alvorada', specifically measures 23 to 31. The score is presented as a reduction. It consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand part is characterized by a repetitive, rhythmic pattern of chords, which is enclosed in a red rectangular box and labeled 'ostinato' in red text above the first system. The left hand part features a melodic line with slurs and fingerings (e.g., '3', '2', '1'), enclosed in a green rectangular box and labeled 'melodia' in green text above the first system. The tempo is marked 'mp' (mezzo-piano) above the first system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 4: *Sinfonia da Alvorada* (II movimento, *O Homem*, compassos 23-31), redução.

Abordaremos e utilizaremos a seguir outra ferramenta analítica comum em análises mais recentes da música do século XX, a teoria dos conjuntos, principalmente a tabela de catalogação de classes de conjuntos proposta por Allen Forte (STRAUS, 2013, p. 281-287) e conceitos relacionados a essa teoria, como “classe de altura”, “classe de intervalo”, “simetria inversiva”, dentre outros (STRAUS, 2013), os quais são ferramentas úteis para o repertório proposto, visto que a música de Tom Jobim, converge elementos tonais, modais e também pós-tonais, mostrando-nos como as análises de suas obras podem apontar caminhos mais complexos.

Roig-Francoli, por exemplo, chama o século XX de “o século da pluralidade”, no qual convergem elementos tonais, pós tonais, atonais e mesmo outros estilos (2008, p. 1). Straus (2005, p. 130) explica que alguns atributos da tonalidade tradicional da prática comum ocidental caracterizam uma parte significativa da música pós-tonal, sendo utilizados, porém, de maneiras não tradicionais. Richard Parks exemplifica tais problemas quando analisa a obra de Debussy e mostra, dentre outros aspectos, como ele utiliza “análogos tonais como ferramentas atonais” (1985). Dessa forma, o autor explica que “análises que dependam exclusivamente de elementos tonais mostram-se pouco eficientes” para obras de compositores como Debussy (ABRAMOVAY, 2014, p. 5), dentre outros do século XX.

Podemos comparar tais trechos das duas obras mostradas anteriormente a partir dos seus aspectos harmônicos. Assim, verificamos que ambas mantêm um *ostinato* que começa no primeiro grau da tonalidade proposta na armadura de clave. Além disso, os dois acordes apresentam 7ª menor, sendo que a *Bachianas* nº 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.

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, $T_{10}|$ –visto que em Cm7 a nota Dó se inverte em Si bemol e a nota Mi bemol em Sol) e $T_8|$ (Bm7) (STRAUS, 2013, p. 6), como demonstrado nas figuras 5 e 6:

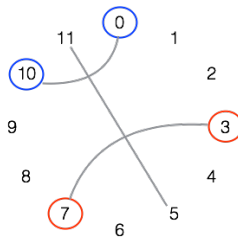


Figura 5: Simetria inversiva no acorde de Dó menor com 7ª menor presente na *Bachianas Brasileiras* nº 1 (Heitor Villa-Lobos).

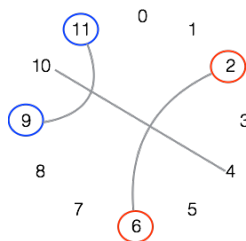


Figura 6: Simetria inversiva no acorde de Dó menor com 7ª menor presente na *Sinfonia da Alvorada* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes).

Assim, portanto, a simetria da classe de conjunto 4-26, ao qual pertencem esses dois acordes, é inversiva, 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 podemos verificar a seguir:



Figura 7: Conjuntos inversamente simétricos dos acordes de Dó menor com 7ª menor e Si menor com 7ª menor em suas formas normais (Conjunto 4-26).

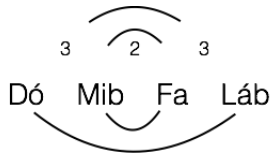


Figura 8: Simetria inversiva no conjunto 4-26 (0358).

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

Além disso, notamos, sobre o aspecto melódico dos trechos aqui analisados, que as quatro primeiras notas de cada exemplo possuem o mesmo perfil, sendo construídas sobre a fundamental (tônica), 3ª m, 5ª J dos acordes em questão, com direção ascendente, e passando por notas que exercem (em ambas as melodias) as mesmas funções dentro dos acordes em questão:

Figura 9: Comparação (1) dos perfis melódicos (*Bachianas Brasileiras nº 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 alturas com *Sinfonia da Alvorada*:

Figura 10: Comparação (2) dos perfis melódicos (*Bachianas Brasileiras* n.º 1 e *Sinfonia da alvorada*).

De igual modo, é possível constatar que os *ostinatos* em que ambas as melodias acontecem simultaneamente também possuem perfis rítmicos muito semelhantes. Assim, para analisar os 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 deixá-la equivalente à fórmula de compasso da *Bachianas Brasileiras* n.º 1, facilitando assim a comparação. verificamos 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 2.ª metade do 2.º tempo de *Sinfonia da Alvorada* em relação à mesma célula rítmica da *Bachianas Brasileiras* n.º 1, como demonstrado no exemplo a seguir:

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

Figura 11: Comparação dos perfis rítmicos (*Bachianas Brasileiras* n.º 1 e *Sinfonia da alvorada*).

Quarteto de Cordas n.º 6 (Villa-Lobos) e Samba de uma nota só (Tom Jobim/Newton Mendonça)

Analisaremos a seguir o início do III movimento (*Andante, quasi adagio*) do *Quarteto de Cordas* n.º 6 (1938) em comparação com

Após isso, no compasso 8 de *Samba de uma nota só*, a nota repetida é transposta de Ré para Sol, e o mesmo procedimento é utilizado no *Andante* do *Quarteto de Cordas n.º 6*, em que a nota repetida Sol é transposta para Dó (a partir do compasso 7). Em ambas as obras ocorre transposição da nota melódica repetida por um intervalo equivalente, 5.º J descendente (*Quarteto de Cordas n.º 6*) e sua inversão em 4.º J ascendente (*Samba de uma nota só*). É possível notar ainda a extensão aproximada desses dois trechos, 8 compassos no *Samba de uma nota só* e 7 compassos no *Andante*.

The figure displays two musical excerpts. The upper excerpt is a piano score with three staves. A red line at the top spans eight measures, labeled 'repetição da nota Dó'. A blue line at the bottom spans the same eight measures, labeled 'notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente'. The lower excerpt is a vocal line with lyrics: 'ou - tra_é con - se - quên - cia — Do que_a - ca - bo de — di - zer — Co - mo_eu'. Above the notes, a blue line spans seven measures, labeled 'notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente'. Below the notes, a red line spans seven measures, labeled 'repetição da nota Sol na melodia'. Harmonic analysis is provided above the notes: Dm7(9), D7(9), Cmaj7(9), Cm (maj), and Cm6.

Figura 14: *Quarteto de Cordas n.º 6* e *Samba de uma nota só*.

É possível também analisar e comparar aspectos harmônicos das duas obras por meio das progressões empregadas nesses trechos. Usando o conceito de “conjunto de classes de alturas”, da teoria dos conjuntos, podemos identificar sua base triádica, como visto a seguir.

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

Figura 15: *Quarteto de Cordas n° 6* – análise das classes de conjuntos das tríades (harmonia).

Moderato

Utilizando somente as tríades:

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

Figura 16: *Samba de uma nota só* – análise das classes de conjuntos das tríades (harmonia).

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*, podemos projetar dois ciclos de conjuntos, em sua forma normal, inversamente transpostos por, respectivamente, T_4 e T_0 , com um grau de parcimônia⁵ P2 entre as tríades internas de cada um desses ciclos. 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). Assim, entendemos que os quatro conjuntos de classes de notas equivalentes (das quatro 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

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

par de triadas, em representação circular. Vale ressaltar ainda que essa configuração espelhada resulta em um palíndromo de relações intervalares. Novamente, temos simetria, desta vez entre as classes de conjuntos dos dois conjuntos analisados e comparados.



Figura 17: Triadas inversamente transpostas em *Samba de uma nota só* (Si menor e Si bemol maior, Lá menor e Lá bemol maior).

Além disso, verificamos que as quatro triadas no *Andante* do *Quarteto de Cordas nº 6* estão dispostas e projetadas por meio 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 quatro triadas de *Samba de uma nota só* mostradas anteriormente podem ser analisadas mediante transformações triádicas, avaliando assim as “situações de substituição e permanência invariante de classes de alturas (ALBUQUERQUE; SALLES, 2015, p. 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. Dessa forma vemos também a semelhança com o movimento cromático utilizado nas tríades do *Quarteto de Cordas n.º 6* em que, por meio do cromatismo, o movimento é sempre muito próximo.

Com essa mudança de duas vozes movendo-se por um semitom, cada uma oferece-nos um grau de parcimônia P2, a qual acontece duas vezes dentro dessa harmonia, da seguinte forma:

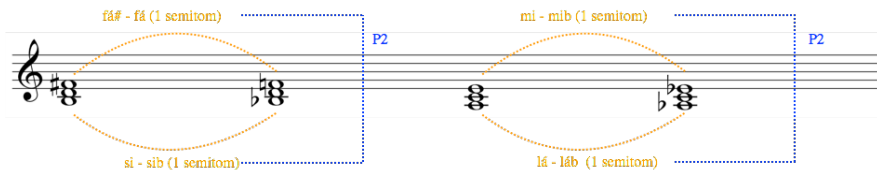


Figura 18: *Samba de uma nota só*: parcimônia entre os acordes de Si menor e Si bemol maior, Lá menor e Lá bemol maior)

Ao concluir esta seção, avaliamos que, mediante a utilização de tríades de classes de conjuntos semelhantes (3-11), e de tríades que caminham suas notas mais graves cromaticamente, e descendentemente, são utilizados procedimentos semelhantes de composição entre os trechos aqui analisados no *Andante* do *Quarteto de Cordas n.º 6* e em *Samba de uma nota só*. Tais trechos se conectam, portanto, por 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.

Considerações finais

Como visto neste artigo, podemos discorrer e refletir sobre as conexões entre Villa-Lobos e Tom Jobim ao analisá-los sob alguns aspectos diferentes pelo conceito de influência. Discutimos sobre como Villa-Lobos influenciou Tom Jobim, tanto musicalmente quanto na construção e divulgação de sua imagem no decorrer de sua vida. Além disso, vimos como os impulsos iniciais de Tom Jobim e de Elizeth Cardoso contribuíram para mudar o modo de recepção – e mesmo de apropriação – da obra de Villa-Lobos, fazendo com que

ela começasse a ser lida também pelo viés de música popular. É bem provável que, após os impulsos iniciais de Tom Jobim e Elizeth Cardoso, muitos tenham visto nisso uma chance de marketing pessoal – ou mesmo certo incentivo para novas possibilidades musicais – abordando, cada qual, um novo viés na interpretação da obra de Villa-Lobos. Isso se propagou com diferentes projetos, arranjos, experimentações, e mesmo visões particulares, e novas possibilidades que a música popular, em si, normalmente propicia devido, principalmente, aos caminhos da improvisação e da criação de novos arranjos.

Cabral comenta que, quando Diogo Pacheco convidou Elizeth Cardoso para interpretar a ária da *Bachianas Brasileiras n.º 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 Elizeth cantando obras de Schubert (2010). Isso realmente começou a acontecer, mesmo que com outros músicos populares.

Podemos traçar um breve resumo de uma espécie de genealogia do que foi tratado neste texto. Além das declarações de Tom Jobim sobre Villa-Lobos, que alavancaram o processo e contribuíram para mudar o modo de recepção da obra – ou mesmo da imagem – de Villa-Lobos, devemos lembrar que Tom Jobim e Elizeth Cardoso estavam juntos – Elizeth como cantora e Jobim como compositor, arranjador e pianista – no disco que foi considerado um dos marcos iniciais da Bossa Nova: *Canção do amor demais*. Após ouvir este disco, o maestro Diogo Pacheco idealizou um recital para a cantora, argumentando que o disco tinha uma estreita relação com a música de câmara. Tal recital se concretizou em 1964 com a execução da ária da *Bachianas Brasileiras n.º 5*, de Villa-Lobos, no Theatro Municipal de São Paulo, dentre outros lugares.

Além disso, com as análises estruturais feitas no artigo, também foi possível comparar e relacionar semelhanças sonoras com procedimentos técnico-musicais, investigando de forma mais aprofundada como tais semelhanças entre algumas obras dos dois compositores de fato acontecem em música.

Finalizamos este texto com algumas citações que podem amarrar toda a discussão exposta. Nassif, por exemplo, reforça como esses acontecimentos marcaram os rumos e a nova maneira de recepção da música de Villa-Lobos pelo viés da música popular: “quando Diogo Pacheco colocou Elizeth Cardoso no Teatro Municipal de São Paulo cantando as ‘Bachianas Brasileiras Número 5’, foi como se tivesse sido firmado o pacto final, a síntese definitiva entre o erudito e o popular brasileiro” (NASSIF, 2001). Já o maestro Diogo Pacheco disse a Elizeth Cardoso, sobre a crítica não estar preparada para receber iniciativas como a que eles tiveram ao interpretar a ária da *Bachianas Brasileiras n.º 5*: “Mas você pode ficar tranquila. Mais do que você e eu, quem ganha com isso tudo é o próprio Villa-Lobos” (CABRAL, 2010). “Seja como for, o sucesso por ele [Villa-Lobos] atingido é indiscutível. Os indicadores do sucesso do compositor no mundo social, conseguido apenas após a década de 1930 e estabelecido definitivamente somente depois de sua morte, são inúmeros” (GUERIOS, 2003, p. 28). Talvez fosse isso que, com o espelhamento, tanto musical quanto da imagem e do imaginário que construía de si que, Jobim também buscasse para si. Mais do que uma possível estratégia de marketing, o desejo e a conquista – consumada – da perpetuação.

Referências

ABRAMOVAY, Juliano. *Quarteto de cordas em sol menor de Claude Debussy: reiteraões e aspectos formais*. 2014. 115 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ADNET, Mário. *Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea*: Depoimento. Entrevista concedida ao Álbum Itaú Cultural. São Paulo, 12 nov. 2012. 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: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 4., 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2017.

_____. *Simetria intervalar e rede de coleções: análise estrutural dos Choros nº 4 e Choros nº 7 de Heitor Villa-Lobos*. 2014 Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo São Paulo.

ALBUQUERQUE, Joel; 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 da Tulha, Ribeirão Preto*, v. 1, n. 1, p. 104-126, nov. 2015.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

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

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

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Influência e intertextualidade na Suite Antiga de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva, Curitiba*, v. 1, n. 2, p. 53-82, out. 2008.

DOUTHETT, Jack; STEINBACH, Peter. Parsimonious graphs: a study in parsimony, contextual transformations and modes of limited transposition. *Journal of Music Theory, New Haven*, v. 42, n. 2, p. 241- 263, 1998.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

JOBIM, Antônio Carlos. *Brasília: Sinfonia da Alvorada*. Nova York: Columbia, 1961. 1 Partitura. Orquestra. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10968>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

_____. *Crônica*. Manuscrito. Caderno 19. 1987. Disponível em <<https://bit.ly/2E6fFuR>>. Acesso em: 08/10/2018.

_____. *Cancioneiro Jobim: biografia*. Rio de Janeiro, Jobim Music, 2002.

_____. *Jobim, por Antônio Brasileiro* – a influência de Villa-Lobos: depoimento. 1990. Entrevista concedida à Rádio Cultura Brasil. Disponível em <<https://bit.ly/2RxtYeK>>. Acesso em 08/10/2018.

_____. *Tom Jobim*: depoimento. São Paulo, 20 dez. 1993. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: <<https://bit.ly/2QC3aZz>>. Acesso em: 8 out. 2018.

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

LEWIN, David. *Generalized musical intervals and transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.

MARILIA Gabriela entrevista Tom Jobim – Canal Livre – Tom 60 anos – 1987. 19'55". *Roberto Antonio Cera*. YouTube. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2E9tSHx>>. Acesso em: 8 out. 2018.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.

NASSIF, Luís. O maestro Léo Peracchi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, dez. 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/2E7ot3O>>. Acesso em: 8 out. 2018.

_____. 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.

PARKS, Richard. Tonal analogues as atonal resources and their relation to form in Debussy's 'Chromatic Etude'. *Journal of Music Theory*, [s.l.], v. 29, n. 1, p. 33-60, 1985.

RIPKE, Juliana. Tópicos afro-brasileiras a partir de Villa-Lobos e suas influências em outros compositores brasileiros: canto de xangô e berimbau. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPPOM, 2017a.

_____. Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. In SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 3., 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2017b. v. 1. p. 1-20.

_____. Canto de Xangô: uma tópica afro-brasileira. *ORFEU*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 44-73, 2016.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel. *Understanding post-tonal music*. Boston: McGraw-Hill, 2008.

ROSADO, Clairton. *Brasília - Sinfonia da Alvorada: estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim*. 2008. 141 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. *Canções de amor de Cláudio Santoro, análise e contextualização da obra*. 2010. 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*, [s.l.], n. 59, p. 79-96, dez. 2014.

_____. A forma sonata nos Quartetos de Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

_____. *Os quartetos cordas de Villa-Lobos: o discurso da Besta*. 2016. Tese (Livre Docência) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

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

SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

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

SUZIGAN, Maria Lúcia Cruz. *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira – os anos 1950/60*. 2011. 175 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TYMOCZKO, Dmitri. *A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York: Oxford University Press, 2011.

TOM JOBIM – *As nascentes*. 53'47". *TV Cultura Digital*. YouTube. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2O4HOaz>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

VENTURA, Zuenir. *3 Antônio 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*. *Continente Multicultural*, Recife, n. 73, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2O9kMzb>>. Acesso em: 08/10/2018.

Sobre a autora

Juliana Ripke é Doutoranda e Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (ECA-USP) sob orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, e bacharel em Piano pela Faculdade Cantareira sob orientação do pianista cubano Yaniel Matos. Atualmente é professora e pianista correpetidora no Instituto Baccarelli; professora na EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo), e pianista do Coral Jovem do Estado de SP. É membro integrante do PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), grupo de estudos dedicado à reavaliação e reinterpretação da obra de Heitor Villa-Lobos, e editora assistente da Revista Música (Programa de pós-graduação em Música da ECA/USP). Recentemente, ainda, tem apresentado sua pesquisa em diversos congressos nacionais e internacionais.

Recebido em: 06/08/2018

Aprovado em: 13/09/2018