

As formas neobarrocas e neoclássicas nas *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos

José D'Assunção Barros

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro | Orcid: 0000-0002-3974-0263

Resumo

As Bachianas Brasileiras, de Heitor Villa-Lobos, constituem uma das mais famosas séries composicionais do célebre artista brasileiro da música erudita. Inseridas em uma fase villa-lobiana que pode ser considerada neoclássica – no sentido de primar para realização de obras musicais bem apoiadas em formas musicais bem definidas, sejam barrocas ou neoclássicas – esta série constitui uma oportunidade exemplar para falar de formas musicais como a das fugas. O objetivo do artigo é apresentar simultaneamente a série das *Bachianas* e algumas das formas por elas encaminhadas.

Palavras-chave: Villa-Lobos; *Bachianas Brasileiras*; Nacionalismo; Neoclassicismo; Polifonia.

Neo-baroque and Neoclassical Forms in Villa-Lobos' Brazilian *Bachianas*

Abstract

The *Bachianas Brasileiras*, composed by Heitor Villa-Lobos, are one of the most important compositional series of this remarkable Brazilian musical artist. Unscripted in one of the villa-lobians phases that can be considered the 'phase neoclassic – in the sense of realization of musical works supported by musical forms well constructed – or baroque or neoclassic – this series constitutes an exemplar opportunity to discuss musical forms as the fugues. The aim of the paper is present simultaneously the series of the *Bachianas*... and some of the forms involved.

Keywords: Villa-Lobos; Brazilian *Bachianas*; Nationalism; Neoclassicism; Polyphony

Neobarroco y formas neoclásicas en las *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos

Resumen

Las *Bachianas Brasileiras*, de Heitor Villa-Lobos, son una de las series compositivas más famosas del famoso compositor de música clásica nacido en la ciudad del Río de Janeiro. Insertada en una fase villalobiana que puede considerarse neoclásica - en el sentido de que sus obras musicales son bien respaldadas en formas musicales bien definidas, ya sean barrocas o neoclásicas - esta serie constituye una oportunidad ejemplar para hablar sobre formas musicales como la fuga. El propósito del artículo es presentar simultáneamente la serie de las *Bachianas*... y algunas de las formas en las que se basan.

Palabras clave: Villa-Lobos; *Bachianas Brasileiras*; nacionalismo; neoclasicismo; polifonía

Introdução

As *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, como se sabe, estão entre as composições mais conhecidas da música de concerto brasileira (a também chamada “música erudita”). Constituem a série de obras mais popular de Villa-Lobos, caracterizando-se por uma linguagem melódica imediatamente apreensível e por um uso neoclássico da forma que contribuíram para projetar a música de Villa-Lobos para um circuito de ouvintes mais ampliado, já que outras séries anteriores – como a dos Choros e a das Cirandas – eram particularmente modernistas e experimentais, tão inovadoras no seu experimento musical quanto difíceis de apreensão para um público não iniciado na moderna música de concerto. Neste artigo, apoiamos-nos a idéia de que o estudo das *Bachianas Brasileiras* pode servir como excelente caminho para o ensino, aprendizado e percepção mais sistemática das formas neoclássicas. A proposta do artigo, portanto, é a de simultaneamente apresentar as *Bachianas Brasileiras* e discutir algumas das formas básicas que elas mobilizam. Antes, porém, situaremos a série das *Bachianas Brasileiras* no quadro das diversas fases composicionais de Villa-Lobos.

As *Bachianas Brasileiras* no quadro das diversas fases villa-lobianas

As *Bachianas Brasileiras* constituem o grande marco de uma nova fase composicional de Villa-Lobos, o qual, na fase anterior, havia desenvolvido um padrão composicional bastante experimental e modernista, sendo esta fase remarcada por séries de composições diversas, dentre as quais se destacaram os *Choros* e as *Cirandas*. As *Bachianas Brasileiras*, ao sinalizar uma nova direção, constituem a série mais característica de uma nova fase produtiva do compositor carioca: são de fato o sinal mais visível da adesão de Villa-Lobos ao ‘nacionalismo neoclássico’ na década de 1930, correspondendo também à fase de sua sintonia pessoal com a política populista de Vargas. Esta década, aliás, é marcada por uma eclosão de tendências neoclássicas – não só no Brasil, mas também em vários países da Europa e das Américas – atingindo diversos compositores brasileiros, inclusive os associados ao Nacionalismo Musical. As obras neoclássicas que Stravinsky começara a elaborar na década anterior, começavam então a espalhar sua influência pelo mundo musical da Europa e das Américas, da mesma forma que *A Sagração da Primavera* tinha contribuído para disseminar uma estética primitivista ainda na década de 1910.

Para nos situarmos melhor, podemos dizer que a produção musical de Villa-Lobos organiza-se dentro de quatro fases mais ou menos específicas. A fase inicial, incluindo a década de 1910, é a do Villa-Lobos ainda em busca de um estilo. Embora as obras mais significativas deste período sejam as que trazem a ‘influência impressionista’ – em poemas sinfônicos e balés como *Uirapuru* e *Amazonas* – também nesta fase aparecem algumas influências neo-românticas, algumas antecipações das preocupações nacionalistas (*Suíte Popular Brasileira para Violão*, 1912) e, paradoxalmente – mais particularmente entre 1914 e 1918 – algumas experiências de Villa-Lobos com um experimentalismo de música de vanguarda denotando influências dadaístas (utilização de instrumentos insólitos, máquinas de escrever e imitações

de sons naturais com instrumentos acústicos)¹. De um modo mais geral, poderemos definir esta primeira fase da música de Villa-Lobos como uma “fase impressionista”, notando que a partir de 1917 este impressionismo começa a interagir com um primitivismo inspirado em Stravinsky e Béla Bartók e que terminou por render algumas obras importantes, como a série de poemas sinfônicos e bailados (*Amazonas*, *Uirapuru* e outros), e também outras obras de destaque como o primeiro ciclo da *Prole do Bebê* (1918) para piano.

Na década de 1920, a música de Villa-Lobos entra em uma de suas fases mais importantes. Na falta de um nome melhor, chamaremos esta fase de ‘nacionalismo modernista’, porque ela recebe em 1922 um impulso importante com a repercussão cultural da Semana de Arte Moderna, da qual Villa-Lobos participou. É uma fase audaciosa, criadora de uma nova linguagem e de obras memoráveis que elevaram Villa-Lobos à condição de maior músico das Américas. Como já dissemos, a série de *Choros* (1920-1929) para instrumental diversificado e a das *Cirandas* para piano (1926) são os grandes marcos desta fase fundamental, mas existem outras obras importantíssimas como o *Noneto* (1923) para conjunto de câmara, os *Estudos para Violão* (1924-1929) e as *Serestas* (1925-1926) para canto.

Na década de 1930, entra-se na fase do ‘nacionalismo neoclássico’ à qual presente-mente nos referimos, e que rendeu a série das *Bachianas Brasileiras*, que será logo discutida. É a década de colaboração mais estreita do compositor com a ideologia populista que seria sinalizada pelo Estado Novo liderado por Getúlio Vargas. A estética centrada no ‘nacionalismo neoclássico’, aliás, vai cair como uma luva para os interesses populistas, porque esta estética pode gerar obras de maior penetração popular a partir de estruturas e formações musicais mais conhecidas, já consolidadas por uma longa tradição de escuta e vivificadas pela postura neoclássica de assegurar uma linguagem mais objetiva e essencial. Além disto, a estética neoclássica favorece a noção de que é possível encontrar uma linguagem universal, acessível a todos e pronta a se tornar patrimônio da humanidade (ou do povo), e isto novamente cai como uma luva para a campanha que Villa-Lobos foi solicitado a desenvolver em prol de uma educação musical universalizante (embora voltada para um nacionalismo ardoroso, que neste caso adquire cores cívicas e disciplinadas). Por isto, esta fase também irá conduzir à posterior criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – ponto de difusão de um novo programa de para a Educação Musical – e dos grandes corais de alunos reunidos por Villa-Lobos com o fito de concretizar uma trilha sonora para o calendário de festividades cívicas estado-novistas. Considerando-se ou não a existência de uma maior interdependência entre estes aspectos, o que será sempre uma questão a discutir, podemos dizer que o contraponto político da fase nacionalista-neoclássica de Villa-Lobos é o populismo-paternalista (mas que estes dois aspectos sejam melodias que avançam juntas de maneira mais ou menos independente, pode-se argumentar)².

1 No período 1914-1918 não faltam as experiências com instrumentos insólitos, como relógios e máquinas de escrever (SQUEFF, 1982, p. 60). O *Noneto* (1923) inclui assobios e pratos de louça, e o *Choros nº 8* (1928) um piano preparado com folhas de papel entre algumas das cordas. Existe ainda o uso insólito de instrumentos tradicionais, como violoncelo imitando um mugido em *Il Bove* (1915). Com relação à experiência aleatória, consta na *Suite Sugestiva* (1929) que Villa-Lobos pede aos instrumentistas de sopro que improvisem melodicamente sobre uma estrutura rítmica (KATER, 1990). Vale lembrar que o uso de materiais insólitos na música estava associado às influências do Dadaísmo, e não exclusivamente do Concretismo.

2 De qualquer modo, é interessante registrar que, em um texto sobre “O Nacionalismo no Governo Vargas”, Villa-Lobos compara a sua proposta educacional vinculada ao Canto Orfeônico com a catequese dos índios realizada por Anchieta e Nóbrega, não só no que se refere à utilização do canto com finalidades disciplinares como também no que se refere ao seu papel de despertar as energias cívicas populares (VILLA-LOBOS, s.d., p. 24-25). Pode-se dizer que no discurso há um duplo paternalismo: em relação ao índio e ao povo.

Além das *Bachianas*, são deste período o *Ciclo Brasileiro* para piano (1936)³ e as duas coletâneas de *Modinhas* e *Canções*. É interessante comparar estes últimos ciclos de canções com o ciclo de *Serestas* (1925-1926), escritos na segunda fase. Elas ilustram bem algumas possíveis diferenças entre o ‘nacionalismo neoclássico’ de alcance mais direto da “fase bachiana” e o ‘nacionalismo modernista’ da “fase chorona”. As *Serestas* trabalham com o modo de operar que atrás designamos como “folclore imaginário”. Com estas canções, o compositor exerce livremente o seu trabalho criativo a partir do espírito nacional – e recria o folclore, por assim dizer. Já as *Modinhas* e *Canções*, bem adequadas aos interesses populistas de conseguir um acesso mais imediato à sensibilidade popular, são constituídas por harmonizações diretas de material folclórico já existente, mesmo que em muitos casos harmonizações geniais.

Com a década de 1940, especialmente a partir de meados desta década, a produção musical de Villa-Lobos entra em uma quarta e derradeira fase, tão importante como a fase de 1920 em termos de avanços composicionais (é quase uma retomada dos caminhos mais audaciosos que aquela fase vivenciou). São deste período final onze dos dezessete *Quartetos de Cordas*, as últimas *Sinfonias* (n.ºs 6 a 12), e a maior parte dos *Concertos* – entre os quais o *Concerto n.º 5 para piano* (1954) e o *Concerto n.º 2 para violoncelo* (1955)⁴. Além disto, o compositor volta a escrever para violão, com os *Prelúdios* para violão solo e com o *Concerto para Violão e Orquestra* (1951) – que, junto com os *Estudos* da década de 1920 e com a *Suíte Popular Brasileira*, completam definitivamente a sua imprescindível contribuição para a literatura musical deste instrumento. Por ora, interessa-nos abordar as *Bachianas Brasileiras*, marcos significativos no diálogo do nacionalismo de Villa-Lobos com a estética neoclássica.

***As Bachianas Brasileiras:* uma série composicional neobarroca e neoclássica**

Com as *Bachianas Brasileiras*, entramos em uma das séries de composições (ao lado dos *Choros* e talvez das *Cirandas* para piano) que celebrizaram Heitor Villa-Lobos. Pode-se dizer que, através da série das *Bachianas Brasileiras*, Heitor Villa-Lobos logra obter um surpreendente diálogo com um estilo (o estilo Barroco de Johan Sebastian Bach, mas também em certos casos o estilo Clássico de Mozart) através da invenção de um novo gênero. As *Bachianas Brasileiras* constituiriam neste caso um gênero plural, que não pode ser definido pelo seu instrumental (já que cada uma apresenta uma formação instrumental diferente) e nem pelas formas que nela predominam. O que as define é tão somente esta intenção de adaptar o espírito da música de Bach à realidade musical brasileira, no seu leque de diversidades.

Rigorosamente falando, o novo gênero inventado por Villa-Lobos tem um sentido muito mais simbólico do que qualquer outra coisa. Oscila-se aqui entre a sincera homenagem a Bach e uma espécie de fantasia neoclássica que pretende enxergar no compositor alemão algo como um intermediário universal de todas as músicas, de acordo com o que teria dito o próprio Villa-Lobos. Um dos ideais ou sonhos neoclássicos, já se disse, é o de

3 Série de quatro peças intituladas *O plantio do caboclo*, *Impressões Seresteiras*, *Festa no Sertão* e *Dança do Índio Branco*.

4 Pode-se mencionar ainda o *Concerto para Harpa e Orquestra* (1953) e o *Concerto para Harmônica e Orquestra* (1955), que se destacam em função da raridade de concertos dedicados a estes instrumentos.

criar uma linguagem musical ou artística universal – isto é, uma linguagem que possa ser compreendida na sua essência por todos os seres humanos⁵.

O projeto neoclássico da ‘universalidade’, já o vimos, é antípoda do projeto romântico da ‘particularização’. Enquanto o músico romântico pretende descobrir uma linguagem própria (ou individual ou nacional) já o músico clássico busca obter uma linguagem que seja de todos os homens. O artista romântico está interessado nas diferenças que tornam cada ser humano ou cada povo *específico*, o clássico está interessado na similitude que permitirá encontrar em todos os indivíduos e em todos os povos uma humanidade comum. Este era o sonho, por exemplo, de Haydn, Mozart e Beethoven. Muito antes destes compositores clássicos da segunda metade do século XVIII (Beethoven atinge também as duas primeiras décadas do século XIX), os artistas renascentistas dos séculos XV e XVI já haviam sonhado também com esta linguagem artística comum a todos (o Renascimento, lembraremos mais uma vez, é um período clássico da História da Arte). De um modo geral, todo estilo clássico traz no seu íntimo esta filosofia: *universalidade*, e – para atingir a universalidade – a *objetividade* (já que a subjetividade leva aos particularismos, aos individualismos, ao culto às experiências que não se repetem).

É aqui que reside esta encantadora contradição que Villa-Lobos apresenta e elabora com o novo gênero criado por ele mesmo. Traduz Johan Sebastian Bach como o grande “mediador universal” – espécie de gênio planetário que poderia ser compreendido por todos os povos. E, por outro lado, quer a sua música especificamente brasileira. As *Bachianas* são *Brasileiras*, já diz o título. De algum modo foi uma intuição genial, porque realmente há algo de Bach em parte da música brasileira. Quem já não identificou uma espécie de território comum entre compositores como Pixinguinha e o compositor barroco da Alemanha, ao escutar os choros polifônicos para pequenos conjuntos instrumentais que foram compostos pelo compositor popular brasileiro? O que fica por discutir é se é Bach que é universal, ou se é a música brasileira que é tão rica e diversificada que, em uma de suas possibilidades, permite esta abertura a Bach. Uma coisa ou outra, o fato é que esta foi uma das séries de composições mais felizes de Villa-Lobos em termos de aceitação do público de música erudita.

Como se disse, cada uma das nove bachianas brasileiras volta-se para uma formação instrumental diversificada. De modo geral, predomina o tratamento sinfônico. Quase todas envolvem algum tipo de orquestra: ou uma orquestra sinfônica (nº 3, 4, 7, 8), ou uma orquestra de câmara (nº 2 e 8), ou uma orquestra de violoncelos (nº 1 e 5). A nº 4 oferece como alternativa a orquestra sinfônica ou o piano, mas neste último caso tratado sinfonicamente (as duas versões são amplamente tocadas, mas na verdade a versão para piano foi a original, datando de 1930, e a sua versão orquestral só foi produzida em 1941). A nº 9 indica alternativamente a possibilidade de uma orquestra de vozes ou de uma orquestra de cordas. De todas as bachianas, a única que não envolve um tratamento sinfônico (e sim um tratamento mais camerístico) é a *Bachiana nº 6*, composta para duo de flauta e fagote. Assim mesmo, Heitor Villa-Lobos conseguiu realizar em alguns momentos a proeza de obter deste duo uma considerável pujança sonora. Mais especificamente, as *Bachianas* relacionam-se, por ordem numérica, aos seguintes conjuntos instrumentais:

5 Villa-Lobos, aliás, dá asas à sua fantasia neoclássica nacionalista. Depois de dizer que a música de Bach é “fonte universal folclórica, rica e profunda”, ele declara que “a música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se” (PRESENÇA..., 1967, vol. 3, p. 84).

- *Bachiana Brasileira nº 1*: para orquestra de celos [1930]
- *Bachiana Brasileira nº 2*: para orquestra de câmara [1930]
- *Bachiana Brasileira nº 3*: para piano e orquestra [1938]
- *Bachiana Brasileira nº 4*: para grande orquestra [1930] com alternativa para piano [1941]
- *Bachiana Brasileira nº 5*: para soprano e orquestra de celos [o primeiro movimento é de 1938 e o segundo de 1945]
- *Bachiana Brasileira nº 6*: para flauta e fagote [1938]
- *Bachiana Brasileira nº 7*: para orquestra [1942]
- *Bachiana Brasileira nº 8*: para orquestra [1944]
- *Bachiana Brasileira nº 9*: para orquestra de vozes, com alternativa para orquestra de cordas [1945]

Elaborada a partir de múltiplas experimentações com combinações instrumentais diversas, as Bachianas realizam, enfim, um sonho que é simultaneamente neoclássico e nacionalista. Nelas dialogam o universal e o específico – o planeta Terra representado pela mediação universal de Bach e o Brasil, desdobrado no seu folclore multivariado. Algumas brincam com esta contradição no próprio título de seus movimentos. A *Bachiana nº 1*, por exemplo, indica para o segundo movimento a dupla designação de Ária (Modinha), e para o terceiro movimento a de Fuga (Conversa). A *nº 7* traz os seguintes títulos de movimentos: Prelúdio (Ponteio), Giga (Quadrilha caipira), Toccata (Desafio), Fuga (Conversa). A *nº 2* oferece como títulos para o segundo e terceiro movimentos os de Ária (Canto da nossa terra) e Dança (Lembrança do sertão). E assim por diante. Esta brincadeira entre os títulos extraídos da Suíte Barroca e títulos brasileiros entre parêntesis tem um significado simbólico importante.

O diálogo das *Bachianas* com o gênero musical das suítes

Como se irá perceber, o gênero musical com o qual as Bachianas Brasileiras dialogam é a Suíte. A *Suíte*, vale a pena lembrar, constitui-se de um conjunto de ‘danças’ de andamentos variados. Bach, por exemplo, escreveu suítes para cravo que tinham como movimentos danças típicas dos povos europeus: a *Allemanda* (uma dança alemã que costumava vir antes das outras), a *Courante* e a *Bourrée* (danças francesas), a *Giga* (uma dança inglesa), a *Sarabanda* (uma dança espanhola), a *Siciliana* (uma dança italiana). Estes são apenas alguns exemplos. Não era obrigatório que uma suíte apresentasse todas estas danças, mas apenas um conjunto delas. Esta prática de compor suítes desta maneira foi explorada não apenas por Bach, mas também por outros compositores barrocos. Com relação a Bach, além das suítes para cravo ele escreveu também algumas suítes para orquestra ou para outros instrumentos.

O gênero das Suítes, criado no período Barroco, desapareceu no período Clássico, e foi reaparecer discretamente no período Romântico (alguns compositores de então costumavam reunir em suítes peças extraídas de obras maiores, como os balés e as óperas). No século XX o gênero ressurgiu, sendo que ele passou a designar não necessariamente um conjunto de danças, mas também eventualmente um conjunto de quadros musicais que não precisavam ter obrigatoriamente um caráter dançante. Assim, são suítes para piano os ciclos *Prole do Bebê*, onde Villa-Lobos constrói pequenas peças musicais a partir de pequenos

personagens-brinquedos, como o “Polichinelo” ou a “Boneca de Pano”, mas também é uma suíte para piano o célebre ciclo de *Cirandas*, onde o compositor estiliza uma série de cantigas ou danças de roda, dando-lhes um tratamento altamente original e embebido em recursos modernistas. É uma suíte, ainda, como indica o próprio nome, a *Suíte Popular Brasileira* para violão (1912), que reúne um conjunto para peças de violão construídas sobre ritmos típicos do populário nacional. É com este mesmo gênero tradicional da *Suíte*, enfim, que o gênero *Bachiana Brasileira* criado por Villa-Lobos dialoga. Grosso modo, as Bachianas constituem suítes para formações instrumentais diversas. Em seguida, abordaremos alguns dos movimentos mais significativos das *Bachianas Brasileiras*.

As várias *Bachianas* e a mobilização da forma ‘fuga’

Já na *Bachiana Brasileira nº 1* (1930) aparece um movimento que vale a pena considerar. Depois de uma Introdução em forma de *Embolada*, e de uma belíssima Ária em forma de *Modinha*, o terceiro movimento propõe precisamente uma Fuga que descreveria uma *Conversa* entre quatro chorões. Será oportuno aqui esclarecer em que se constitui esta forma denominada *Fuga*, que era tão típica do estilo barroco (notadamente na região da atual Alemanha).

A *Fuga* é uma forma necessariamente polifônica. Ao contrário da homofonia, que é um método de apresentação musical onde se tem uma melodia principal (normalmente na parte aguda) acompanhada por uma base harmônica (acordes encaminhados pelos demais instrumentos ou, no caso do piano, pela mão esquerda do instrumentista), a Polifonia é o método de apresentação musical onde não existe uma melodia principal, mas várias melodias que soam juntas, com a mesma importância. Um exemplo típico de Homofonia é o gênero simples para canto (onde a voz faz a melodia principal e um instrumento como o violão ou o piano acompanha fornecendo uma base harmônica). Um exemplo de Polifonia está na música para conjuntos instrumentais diversos na qual cada instrumento vai respondendo aos outros, dentro de uma totalidade em que todos soam juntos. Também é o caso de boa parte da Música para Coro, em que cada uma das vozes conduz uma melodia de igual importância (embora um compositor também possa elaborar uma música coral homofônica, onde apenas a voz superior – os sopranos – sustenta a melodia principal, enquanto as demais vozes apenas fornecem a base de acompanhamento acórdico).

Um conjunto instrumental pode tanto encaminhar música homofônica como música polifônica. Será música homofônica se predominar o modelo de condução da melodia principal por um instrumento, enquanto os demais apenas sustentam os acordes (ou seja, o ambiente harmônico). Será música polifônica se todas as vozes instrumentais conduzirem melodias simultaneamente, consistindo a textura polifônica precisamente no entrelaçado entre estas várias melodias. Normalmente, na polifonia que é desenvolvida a partir do período Barroco, ocorre a prática da “imitação”: existe um tema que vai passeando através das várias vozes como se uma estivesse respondendo a outra. Este é o caso da forma musical conhecida como Fuga. Nela, uma voz instrumental propõe um tema e em seguida este tema começa a aparecer nas demais vozes, modificando-se habitualmente a sua altura e às vezes a sua tonalidade. A Fuga é um fluxo contínuo no qual um determinado material temático exposto desde o princípio vai sendo imitado através de todas as vozes. É preciso ter uma certa acuidade perceptiva para usufruir o prazer de escutar esta forma musical, pois o ouvinte precisa estar atento a todo instante para o tema, que a cada momento pode estar em uma voz

diferente. É a forma musical da Fuga que Villa-Lobos adapta neste movimento da *Bachiana Brasileira nº 1*, de modo a concretizar a sua “conversa” de quatro chorões. O Choro é um gênero musical popular que se presta à polifonia, embora um conjunto de choro também possa tocar homofonicamente nos casos em que um instrumento está sempre fazendo a melodia principal enquanto os demais fazem apenas o acompanhamento harmônico. No caso do choro trabalhado polifonicamente, o tema deve circular entre todas as vozes, e um instrumento vai respondendo o outro.

No caso da *Bachiana nº 1*, o conjunto instrumental é formado por uma orquestra de violoncelos, de modo que os vários violoncelos desta orquestra são distribuídos por quatro vozes que representam os quatro chorões. Para concretizar uma diferenciação tímbrica, um grupo de celos é explorado num registro mais agudo, dois outros grupos em registros intermediários, e um último grupo de celos em registro mais grave. Trata-se, contudo, de um trabalho de composição ambicioso, pois Villa-Lobos conseguiu obter timbres diferentes de um mesmo tipo de instrumento. Teria sido uma solução mais fácil se ele tivesse escolhido grupos de instrumentos de timbres diferentes, mas o desafio que ele quis enfrentar foi precisamente este: o de obter sonoridades distintas a partir dos mesmos instrumentos.

É igualmente uma Fuga, a quatro vozes, que Villa-Lobos utiliza no último movimento da *Bachiana Brasileira nº 7*. O compositor também utiliza para esta Fuga o título brasileiro “Conversa”, colocado entre parêntesis. O toque brasileiro, nesta e na fuga que foi comentada anteriormente, aparece precisamente no tema que percorrerá todas as vozes em processo de imitações recíprocas (os temas propostos para Villa-Lobos para as suas fugas têm geralmente um traço brasileiro, senão um ritmo, ao menos um padrão melódico em que possa ser reconhecida alguma brasilidade). É interessante notar que na maior parte dos movimentos desta *Bachiana Brasileira nº 7* (1942), composta para orquestra, o tratamento é polifônico. A exceção fica por conta do primeiro movimento – o *Prelúdio* (Ponteio) – que alterna a prática polifônica com um tratamento mais homofônico em outras passagens, ocasiões em que a melodia principal fica sempre a cargo de um instrumento solista que se sustenta sobre um acompanhamento harmônico a cargo dos instrumentos restantes. Quando ocorre contraponto, nestes casos em que poderíamos falar de polifonia, é sempre à maneira dos violonistas populares que acompanham serestas (daí a denominação brasileira “Ponteio” que acompanha o título deste movimento). Este tipo de acompanhamento, cujo efeito violonístico Villa-Lobos obtém através do uso de pizzicatos nos instrumentos de cordas⁶, é mais um modelo de acompanhamento – em forma de ponteio constante e às vezes produzindo “chamadas” violonísticas – e não traz propriamente uma substância melódica.

Em tempo: existe um jogo de perguntas e respostas mesmo nos trechos homofônicos (logo no princípio, por exemplo, entre o fagote e o oboé). Mas nestes casos, o instrumento solista conduz sozinho a essência melódica do discurso musical, e os demais fornecem apenas a profundidade vertical dos acordes que sustentam a harmonia. Isto é homofonia, mesmo que produzida a partir de vários instrumentos. Para ser Polifonia, é preciso que existam melodias simultâneas, de modo que não se pode dizer que a essencialidade melódica é

6 O *pizzicato* é feito nos instrumentos de cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos) puxando-se as cordas para cima, como seria feito no violão. Embora os instrumentos de cordas da orquestra sejam habitualmente tocados com um arco para produzir o som, no *pizzicato* o instrumentista interrompe o uso do arco e passa a pulsar as cordas como se fosse um violão ou um alaúde (estes também são classificados como instrumentos de cordas, mas de cordas pulsadas com os dedos). O contrabaixo no Jazz (e na música popular em geral) é usado também desta forma; o *pizzicato* é a sua prática normal. Na orquestra, as cordas só tocam em pizzicato excepcionalmente, para obter um efeito específico de nota pontuada, curta e percutida.

transmitida no trecho em questão por um único instrumento. Polifônicos, mesmo, são os demais movimentos, conforme veremos. Por ora, vale esclarecer este aspecto sutil que muitas vezes gera confusões. Pode-se ter homofonia mesmo com uma palheta orquestral rica em vários instrumentos. Um teste adequado para perceber se estamos na textura polifônica ou na textura homofônica é tentar assobiar a música. No caso da homofonia isto pode ser feito com facilidade, porque o ouvido identifica facilmente qual é a melodia que está comandando o espetáculo. No caso da polifonia, não é possível assobiar uma melodia principal porque há várias melodias principais. O tema, propriamente dito, circula entre as várias vozes.

A audição do segundo movimento desta *Bachiana* já mostrará claramente isto. Ele é chamado por Villa-Lobos de *Giga* (Quadrilha Caipira), e recebe um tratamento *fugato* (isto é, polifônico, mas sem o rigor escolástico da fuga tradicional – que não pudemos discutir aqui porque necessitaria evocar certos conhecimentos de estrutura musical e harmonia que nem todos os leitores possuem). A *Giga* é uma dança inglesa em compasso “seis por oito” (ver exemplo mostrado anteriormente), e Bach também costumava tratá-la polifonicamente. Villa-Lobos encaminha o seu jogo de perguntas e respostas polifônicas sucessivamente pelos trompetes, pelos violinos, pelos trombones, pelas trompas, depois pelos instrumentos de sopro, novamente pelas cordas mas em *pizzicato*, e assim por diante. Tudo isto se passa muito rápido. Não seria possível assobiar esta música porque teríamos que possuir diversas bocas. Enquanto uma voz instrumental está eventualmente conduzindo o tema central, as outras continuam desenvolvendo melodias importantes, mesmo que o centro do palco esteja sendo ocupado pela melodia da voz instrumental que conduz o tema central do trecho polifônico. Esta diferença entre homofonia e polifonia deve ser mais sentida do que explicada, e para a sua compreensão não dispensa a escuta direta da música. O importante é perceber que a cena principal nunca é protagonizada por um instrumento só, porque eles estão sempre se respondendo reciprocamente. Isto é polifonia.

O terceiro movimento também é polifônico. Villa-Lobos o chama de *Tocata* (Desafio). Ele já traz logo na sua entrada um tema exposto pelo trompete em surdina, que depois será respondido pelo trombone também em surdina. Mais adiante, o tema passa para o naipe dos violinos, e é respondido imediatamente pelo naipe dos violoncelos. É importante perceber que, mesmo quando o trompete ou outro instrumento está conduzindo o tema central, os demais estão fazendo comentários importantes. Até os trechos em *pizzicato* são pequenos comentários melódicos. Desde o princípio existe por exemplo uma constante interferência dos sopros com um efeito de glissando que desempenha um papel importante na apresentação do material temático⁷. Não é possível abstrair estas várias vozes sem cancelar aspectos fundamentais da textura musical. Villa-Lobos chamou este movimento de Desafio como uma referência ao gênero típico do cancionista nordestino. No desafio, é bom lembrar, um cantador propõe uma frase poético-musical que o outro cantador deve responder subsequentemente, dando origem a um espetáculo que é simultaneamente musical e lúdico, e que se funda na arte da improvisação, já que cada cantador deve produzir a sua resposta de acordo com o que foi dito antes pelo outro cantador. A *Fuga* (Conversa) desenvolve-se em andamento lento. É uma excelente obra para se compreender o que é uma polifonia, e mostra que o fato de ser homofônico ou polifônico não tem nada a ver com o andamento,

7 O glissando é um efeito típico dos instrumentos de sopro (flautas, clarinetes, oboés, fagotes), onde o instrumentista passa por várias notas mas utilizando um único sopro, o que normalmente é feito de maneira muito rápida. Também pode ocorrer glissando nos instrumentos de cordas, quando o instrumentista corre a mão esquerda por várias notas enquanto a mão direita faz um único movimento de arco (efeito é muito utilizado na música cigana). Já no piano, o glissando é obtido com o deslizamento de um único dedo ao longo das teclas.

que pode ser rápido ou lento, contanto que as vozes instrumentais cantem simultaneamente partes importantes e que mantenham entre si um jogo de perguntas e respostas onde o tema ou os trechos temáticos passeiam livremente por elas.

Existem ainda mais duas fugas como movimentos de Bachianas. A *Bachiana n° 8* (1944), apresenta uma Fuga a quatro vozes, com o tema apresentado inicialmente pelo Fagote e logo respondido pela Trompa, passando daí a circular pelos demais instrumentos da orquestra. Inovadora realmente é a Fuga da *Bachiana n° 9* (1945) para orquestra de vozes. Fora a proposta originalíssima de uma orquestra de vozes (ou seja, de um Coro Misto a seis vozes tratadas como se fossem instrumentos sinfônicos), esta Bachiana traz contribuições extraordinariamente modernas, e representa bem o final de um ciclo com antecipações da próxima e última fase composicional de Villa-Lobos.

A Fuga inicia-se depois de um Prelúdio que prepara uma atmosfera mística, e que tem o interesse adicional de produzir no princípio um ambiente harmônico fundado na politonalidade – recurso neoclássico que já discutimos atrás. Interrompido surpreendentemente, de modo a produzir um efeito de suspense, inicia-se a Fuga com um compasso misto ($11/8 = 5/8 + 6/8$). Já vimos que compassos incomuns como este, para produzir uma rítmica menos estereotipada, foram novidades introduzidas por Stravinsky por ocasião de *A Sagração da Primavera*, e que desde então passaram a fazer parte do repertório de soluções polirrítmicas dos músicos neoclássicos.

Além dos recursos politonais e polirrítmicos, esta Fuga introduz ainda novidades timbrísticas, pois as vozes do Coro Misto são chamadas a produzir efeitos sugestivos com a entoação de sílabas específicas em trechos distintos da música (“Lô”, “Nan”, “Lê”). Estas articulações de sílabas específicas nas vozes, que não significam nada mas que são cuidadosamente escolhidas pelas suas virtualidades sonoras, constituem o segredo do tipo de exploração tímbrica obtida por Villa-Lobos em sua orquestra de cordas. Explora ainda habilmente os *Strettos*, que constituem os trechos de uma Fuga onde se aproximam as apresentações do tema e suas respostas, produzindo um efeito de maior aceleração e adensamento temático. Os efeitos vocais obtidos nesta Bachiana, sua marca mais genial, também foram utilizados em outras obras de Villa-Lobos, como no *Choro n° 10* e no *Noneto* da fase composicional anterior. Infelizmente, esta Bachiana é mais difundida na sua alternativa para orquestra, já que esta implica em menos dificuldades técnicas, e com isto se perde um pouco da extraordinária pesquisa timbrística realizada por Villa-Lobos no campo vocal.

Uma leitura das *Bachianas* em três fases

Na seção anterior, pudemos abordar as Bachianas examinando como, em alguns de seus movimentos, elas se apropriam de uma forma musical específica – a Fuga – bem como de outras formas *fugatas*. Essa escolha analítica nos permitiu acompanhar a reapropriação das formas *fugatas* por Villa-Lobos em três fases, e é interessante notar como o caráter experimental e o nível de complexidade vai se aprofundando ainda mais a cada uma destas fases, culminando com a *Bachiana n°9*, rica em variações de compasso e complexidades rítmicas, e, particularmente, na experiência timbrística a cargo das vozes vocais.

A possibilidade de pensar uma exploração villa-lobiana de diferentes níveis de complexidade, leva-nos a aventar uma leitura do conjunto das Bachianas em três fases, e podemos começar por perceber a presença de um maior experimentalismo nesta última fase. As últimas bachianas de Villa-Lobos, de fato, já trazem uma forte marca de sofisticação e inovação, pois

se reparamos nas suas datas já estão localizadas na década de 1940, que reputamos como o período de uma nova fase composicional. E a primeira, datada de 1930, ainda lembra o período anterior, mais rico em ousadias formais, estilísticas e harmônicas. Enquanto isto, as bachianas mais típicas do projeto populista-neoclássico são as que vão do nº 2 ao nº 5. Elas foram todas escritas na década de 1930, com exceção do segundo movimento da *Bachiana Brasileira nº 4*, e é nelas encontraremos os movimentos que se tornaram mais populares, e que projetaram Villa-Lobos para uma faixa mais ampla de público.

É o caso, por exemplo, do último movimento da *Bachiana Brasileira nº 2* (1930), que é mais conhecido como “Trenzinho do Caipira”. Esta bachiana foi escrita para orquestra sinfônica e se inicia com um Prelúdio em adágio (O Canto do Capadócio) abordando uma temática que também foi explorada por Villa-Lobos em outras oportunidades, como em um dos seus *Prelúdios* para violão. Depois de um segundo movimento que sugere caracteristicamente a ambiência sonora do candomblé (a Ária, ou *Canto da nossa terra*), e de outro que traz a ambiência nordestina (a Dança, ou *Lembrança do Sertão*), a *Toccata* final (O trenzinho do caipira) traz a referência sonora de uma locomotiva em marcha através de um efeito inicial que imita o apito de um trem e de uma abordagem rítmica que simula este trem entrando em movimento⁸. Sobre esta ambiência rítmica e percussiva que evoca a entrada em movimento, a marcha e as paradas de um trem, Villa-Lobos constrói uma melodia bem direta, elaborada no estilo neo-romântico, que se propõe a representar musicalmente a viagem de um pequeno trem pelo interior do Brasil. É uma das melodias mais conhecidas de Villa-Lobos.

A *Bachiana Brasileira nº 3* (1938) é do ponto de vista composicional uma fantasia para piano e orquestra, com passagens propícias para a demonstração de virtuosismo do pianista. Os movimentos correspondem respectivamente ao Prelúdio (Ponteio), Fantasia (Devaneio), Ária (Modinha) e *Toccata* (Pica-pau). O ‘Ponteio’, gênero que já comentamos a propósito da *Bachiana nº 7*, alterna o predomínio da homofonia (melodia principal contraposta a um plano harmônico de acompanhamento em acordes) com trechos onde aparece um discreto acompanhamento à maneira polifônica – mas neste caso constituído por pequenos comentários nas partes mais graves que não chegam a descaracterizar a natureza homofônica deste movimento como um todo. São, como já dissemos, ponteios concebidos à maneira dos violonistas seresteiros. A *Bachiana nº 3*, aliás, é predominantemente homofônica, de modo a atender os objetivos concertantes por ela propostos (piano contraposto à orquestra).

O movimento de maior efeito é talvez o *Devaneio*. Depois de uma abertura imponente obtida sobre um crescente trêmulo orquestral bruscamente interrompido por um acorde impactante, o movimento alterna momentos de virtuosismo instrumental com trechos melódicos assinalados por um certo sentimentalismo no estilo neo-romântico – este tipo de sentimentalismo melódico que também reaparece na *Modinha* (terceiro movimento).

A *Modinha* é um tipo específico de canção que teve seus primórdios populares no século XVIII, possivelmente ligados a um “padre modinheiro” da época (para adotar a expressão utilizada por Batista Siqueira (1979, p. 95) chamado Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). O gênero adquiriu grande popularidade no século XIX, época em que ganhou também os salões festivos das cortes aristocráticas e burguesas. A partir daí se tornou um gênero oscilante entre o popular e o erudito da época. Tanto os compositores populares como os eruditos – Carlos Gomes, por exemplo – exploraram o gênero. Da mesma forma,

8 Arthur Honegger, compositor pertencente ao já mencionado Grupo dos Seis, também possui uma composição que experimenta estas possibilidades, e que leva o título de uma estação de trem: *Pacific 261*. Duke Ellington também investiu nesta idéia, em sua peça jazzística *Daybreak Express*.

com vistas ao seu projeto nacionalista, Villa-Lobos utiliza algumas vezes a Modinha como movimentos para as suas bachianas (n° 1, 3 e 8). De fato, são os momentos em que consegue obter um resultado mais lírico – oportuno para o seu projeto de tocar diretamente a sensibilidade popular nesta fase neoclássica-populista de sua produção musical (que não deixou de render algumas das obras-primas do compositor).

Mais popular na *Bachiana n° 3*, contudo, é o movimento final intitulado “Pica-pau”, que produz com o piano e os instrumentos da orquestra sons que evocam este pássaro, sobretudo através de ritmos característicos. Seu fundamento são as danças nordestinas que também levam este nome. Elas já haviam sido exploradas por Villa-Lobos, aliás, no *Choro n° 3* para septeto de sopros e coro masculino (1925), também intitulado Pica-pau. Este movimento da *Bachiana n° 3* é o mais propriamente polifônico, embora em algumas ocasiões a polifonia se dê entre o importante ritmo percussivo do Pica-pau, encaminhado pelos instrumentos de percussão, e a parte melódica propriamente dita (o princípio da peça, por exemplo, é feito a partir deste contraponto da percussão em “pica-pau” com uma sucessão de perguntas e respostas sucessivas, e não simultâneas, entre os vários instrumentos).

Figura 1. Bachiana Brasileira n°4. Prelúdio (Introdução - compassos 1-8)

The image shows a musical score for the Prelude of Bachiana Brasileira n°4, measures 1-8. The score is in 4/4 time, marked LENTO, and features a polifonic texture with simultaneous melodies in the upper and lower staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by a complex interplay of voices, with the upper staff often playing a more melodic line and the lower staff providing a rhythmic and harmonic foundation. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The tempo is indicated as LENTO.

Fonte: Villa-Lobos, 1976, p. 16.

A *Bachiana Brasileira n° 4* é outra que adquiriu popularidade, sobretudo o seu cativante Prelúdio. Foi composta em 1930 na sua versão pianística, e recriada para orquestra em 1941. Um bom ouvinte poderá perceber nela as mesmas células temáticas iniciais que mais tarde foram aproveitadas pelo compositor popular brasileiro Baden Powell no seu *Samba em Prelúdio*. (Figura 1) É seguramente uma obra-prima, sobretudo na sua versão orquestral, que lida habilmente com uma textura polifônica onde as várias vozes desenvolvem melodias simultâneas (mas não do mesmo tipo de polifonia que temos na Fuga, que é calcada em uma construção em que o tema passa de uma voz a outra). Este prelúdio é polifônico porque possui várias vozes importantes que soam juntas, sem que uma seja a detentora da essencialidade melódica. As linhas do baixo, por exemplo, são tão importantes na condução deste discurso musical como as das vozes superiores, e a escuta tem que perceber todas estas vozes de uma só vez. Em todo o caso, é um tipo específico de polifonia na qual,

na primeira parte da música (A), a voz superior (conduzida pelo naipe dos violinos) tem um certo papel de destaque sobre a ambiência harmônica sugerida pela textura polifônica produzida com as demais vozes. Na segunda parte (B), esse destaque ficará a cargo dos baixos. Mas em diversas oportunidades aparece um diálogo contrapontístico importante entre as vozes intermediárias feitas pelos diversificados instrumentos da orquestra. É uma obra-prima, que merece uma escuta musical à altura.

Segue o segundo movimento, denominado *Chorale* (ou Canto do Sertão), trabalhado a princípio de acordo com o mesmo modelo de polifonia do movimento anterior, mas também alternando com uma linguagem mais homofônica onde sobressai a voz melódica superior enquanto as demais apenas fornecem uma ambiência harmônica (às vezes lançando mão de efeitos sugestivos como os glissandos nas cordas). Tal como diz o registro desta *Bachiana* no catálogo de 1965 elaborado pelo Museu Villa-Lobos, este movimento em estilo coral é quase religioso, lembrando “as canções saudosas dos sertanejos católicos, em pleno ar livre das madrugadas tropicais do nordeste, onde se ouve, ao longe, em diálogo sistemático e descompassado com os trovadores, uma tristonha e monótona araponga – o pássaro ferreiro da flora brasileira”⁹.

O 3º movimento, a *Cantiga* (Ária), é uma pequena obra-prima que constrói suas seções internas a partir de variações em torno de um conhecido tema do folclore nordestino. A estrutura é ternária (forma ABA'), alternando um andamento lento inicial onde o tema é apresentado de maneira melancólica pela clarineta, um andamento mais rápido onde o tema é tratado de maneira mais vigorosa entre os vários instrumentos da orquestra, e um terceiro momento em que é reintroduzido o ambiente de meditação e melancolia do princípio.

Encerra a *Bachiana nº 4* uma *Dança* (Miudinho) onde o compositor apresenta uma discreta polirritmia, já que a melodia fundamenta-se em semicolcheias agrupadas três a três, em contraposição ao ritmo métrico alicerçado no compasso binário ‘três por quatro’ (3/4). O diálogo com o estilo de Bach fica por conta de um pedal grave, simulando a sonoridade de um grande órgão (por vários compassos, aliás, os baixos orquestrais se dividem em quintas emitidas simultaneamente e prolongadas durante um tempo considerável).

A *Bachiana nº 5*, para soprano e orquestra de violoncelos, é a mais conhecida do grande público. O primeiro movimento, a *Cantilena*, foi composto em 1938, e o segundo movimento, o *Martelo*, apenas em 1945. A *Cantilena* é introduzida por dois compassos de *pizzicatos* nas cordas, utilizando aquele efeito que imita o ponteio dos violões de seresteiros e que já vimos Villa-Lobos utilizar em outras oportunidades. (Figura 2) A forma é ternária (ABA), esta que é uma das formas mais utilizadas nos movimentos líricos. A música se desenvolve em um primeiro ambiente musical [A], depois surge um novo ambiente – contrastante em relação ao primeiro [B] – e finalmente ocorre um retorno do ambiente musical inicial [A'], assegurando a coesão da obra apesar do contraste da parte intermediária. Como o retorno do primeiro ambiente não é exatamente igual ao do início, literalmente com todas as notas, mas sim admitindo discretas variações, dizemos que é uma seção A' (em Análise Musical, o sinal (') representa semelhança. Se houvesse repetição literal a forma seria ABA, e não ABA').

Será oportuno aproveitar a oportunidade para falar sobre esta forma tão importante na história da música. Hoje, é uma forma extremamente familiar aos ouvintes ocidentais, porque é a forma utilizada em boa parte das canções populares. Mas ela tem uma história, uma origem muito precisa na história dos estilos musicais. A forma ternária ABA, alicerçada simultaneamente no contraste temático e na coesão, surgiu no período Clássico da história da música (época de Haydn e Mozart). Até o período Barroco, que é o ‘estilo de época’

anterior, as formas musicais tendiam a ser monotemáticas – isto é, baseadas em um único tema que vai sendo continuamente elaborado no decurso do movimento musical. Assim, os compositores barrocos (como Telemann, Haendel, ou o próprio Bach) preferiam formas fundadas em um material temático único, como a já examinada forma Fuga. Podia até ocorrer uma forma binária (isto é, dividida em duas grandes partes musicais), mas sempre o tema que inaugurava uma parte era similar ao tema que inaugurava uma outra parte, embora na segunda parte (*B*) este tema aparecesse sempre em uma nova tonalidade, ou invertido, ou com algum tipo de transformação, mas que em todo o caso não o descaracterizava. As formas binárias do período barroco (do tipo AB) podem ser divididas em duas partes mais ou menos nítidas, mas continuam sendo monotemáticas (fundadas em um único tema).

Figura 2. Bachiana Brasileira nº5. Ária (Cantilena)

The musical score is presented in four systems. The first system features a guitar part at the top with a tempo marking of 'Adagio' and a 'rall.' marking later in the system. Below it is a voice part with a tempo marking of 'mf a tempo' and the instruction 'vocalizando con "ah"'. The guitar part includes various fingerings and a 'p' dynamic marking. The second system continues the guitar and voice parts. The third system introduces a piano accompaniment with 'Harm.' and 'C III' markings. The fourth system continues the piano accompaniment with 'C I', 'C II', and 'C III' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Fonte: Villa-Lobos, 2001, p. 1.

Gradualmente, não se sabe bem porque, os compositores foram desenvolvendo o desejo de trabalhar com dois temas distintos na mesma música, de modo que um se contrapesasse ao outro e que deste contraste se produzisse uma espécie de confronto dramático entre uma seção da música (com um determinado caráter) e a outra (com um caráter bem distinto). Para dar vazão a este desejo, a forma Binária tornou-se inadequada, porque se a 'parte B' fosse radicalmente diferente da 'parte A', um ouvinte poderia escutar uma música dividida em duas partes distintas e imaginar que se tratavam, na verdade, de duas pequenas músicas, uma seguindo-se à outra. Em suma, o contraste temático acabou quebrando a coesão que tinham as antigas formas barrocas.

Logo, porém, os compositores do período Clássico encontraram a solução. Iriam contrapor à parte A inicial uma parte B bem contrastante, como queriam, mas depois desta fariam com que fosse ouvido novamente algo que lembrasse o ambiente inicial, de modo que o ouvinte tivesse a certeza de que ainda estava escutando a mesma música. Com o tempo, este material final que retornava para lembrar o ambiente A inicial foi se tornando tão importante que acabou se constituindo em uma seção independente (A'), e assim nascia a forma Ternária do período clássico. Esta forma foi tão eficaz no intuito de assegurar simultaneamente o contraste e a coesão que a partir daí ela continuou sendo utilizada por muitos compositores, bem depois do período clássico (inclusive pelos músicos do período seguinte, os Românticos do século XIX como Schumann, Schubert ou Chopin). Logo ela também se popularizou, e hoje é a forma das canções populares com as quais o ouvinte ocidental está mais familiarizado.

Voltando à Cantilena da *Bachiana nº 5* de Villa-Lobos, ela é a típica forma Ternária (ABA'). A um ambiente inicial, que encaminha a bela e conhecida melodia que projetou esta bachiana como uma das músicas mais familiares de Villa-Lobos, é contraposta a seguir uma seção B contrastante, com outro caráter melódico e outro tipo de acompanhamento. Depois, retorna o ambiente inicial, mas com algumas pequenas modificações (de modo que podemos falar em uma parte A'). É este tipo de forma ternária que Villa-Lobos costuma utilizar nas suas Modinhas e em outros movimentos de caráter mais lírico. No mais, vale a pena apreender esta forma escutando mais atentamente as diversas músicas que as utilizam, como esta Cantilena e como as Modinhas que servem de movimentos a várias das *Bachianas Brasileiras*.

O segundo e último movimento da *Bachiana Brasileira nº 5* é chamado de *Martelo*, porque principia com um ritmo obstinado e característico que lembra esta ferramenta. Depois de fixado este ambiente rítmico, nos quatro primeiros compassos, surge a melodia no soprano, utilizando uma forma de articulação no canto que é típica das emboladas do sertão nordestino. Villa-Lobos dizia que o material melódico desta bachiana foi formado de células inspiradas em cantos colhidos dos pássaros do nordeste brasileiro (alusão que também está incluída na letra cantada pelo soprano). Também aparece uma discreta polirritmia em certo trecho deste movimento, quando os violoncelos desenvolvem um ritmo que contraria a métrica da música, respeitada pela melodia do soprano. A forma geral do movimento também é Ternária (ABA), como a que foi discutida mais acima. Com as formas ternárias apresentadas em alguns movimentos de bachianas, podemos perceber que Villa-Lobos também dialoga com formas do período clássico, e não apenas com formas típicas do período barroco (as fugas, por exemplo). Isto é bem compreensível, porque as fontes da música folclórica e popular brasileira, que são o outro pólo dinamizador das bachianas brasileiras, correspondem muito mais freqüentemente a formas contrastantes dos tipos que começam a aparecer no período clássico do que a formas monotemáticas no estilo

das formas barrocas (embora estas também estejam bem representadas em alguns gêneros populares e folclóricos como os Choros).

Figura 3. Bachiana Brasileira nº5. 2º movimento (Martelo - compassos 1-7)

Allegretto ♩ = 104 - 108

The musical score is presented in two systems. The first system shows the Soprano and Piano parts. The Soprano part is mostly silent, while the Piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The second system shows the Soprano and Piano parts. The Soprano part has a melodic line, and the Piano part continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *p*.

Fonte: Villa-Lobos, 2009, p.1.

A *Bachiana Brasileira nº 6* (1938), a última que faltou ser comentada, é a única que recebe um tratamento camerístico (o que não poderia deixar de ocorrer, já que o instrumental escolhido é um *duo* de flauta e fagote). É, portanto, um caso excepcional no conjunto das bachianas brasileiras. Apresenta dois movimentos, uma *Ária* e uma *Fantasia*, cumprindo notar que também a *Ária* está baseada no modelo de apresentação de um ambiente musical, uma seção intermediária contrastante, e uma seção onde ocorrem as reminiscências do ambiente inicial. Esta bachiana é um exemplo evidente de polifonia a duas vozes que desenvolvem melodias paralelas e simultâneas, havendo também os trechos em que cada instrumento conduz uma improvisação isoladamente, sobretudo na *Fantasia*.

Considerações finais

A série das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos estende-se por um período que vai de 1930 – data de composição da *Bachiana nº1*, para oito violoncelos, embora a sua primeira audição somente tenha ocorrido em 1932 – até 1945, ano de composição da última das *Bachianas*, a *nº9*, para coro e orquestra de Cordas. Este período coincide com aquela que, conforme vimos no item inicial deste artigo, pode ser compreendido como uma terceira fase na produção musical villa-lobiana. Depois de uma fase eivada por composições nacionalistas modernistas com grande carga de experimentação musical – exemplificável

pela extraordinária série dos *Choros* – esta terceira fase pode ser compreendida como uma fase composicional principalmente aberta ao diálogo com formas neobarrocas e neoclássicas, sendo a série emblemática deste novo período precisamente a das Bachianas Brasileiras. Trata-se do período de interação de Villa-Lobos com o período Vargas, sendo que encontraremos nesta fase as obras mais populares e palatáveis de produção villa-lobiana, para o que contribuíram certamente os usos de formas barrocas e neoclássicas mais aptas a captar o gosto do grande público, ao menos se as compararmos com as obras mais experimentais do período nacionalista modernista e da última fase composicional de Villa-Lobos. Depois da fase neoclássica, adentramos uma fase eclética mas com novo influxo experimental, na qual Villa-Lobos explora possibilidades musicais diversificadas até o fim de sua vida.

O que vimos neste artigo é que podemos compreender a própria série das Bachianas a partir de um olhar que a subdivide em três subfases distintas. As *Bachianas* que foram compostas em 1930, mesmo que somente tenham tido a sua primeira performance dois ou três anos depois, são ainda marcadas por ecos do nacionalismo modernismo da fase anterior. A fase mais puramente neoclássica abrange as *Bachianas* já compostas no decorrer da década de 1930 e prosseguindo até o final do período Vargas. Mas a última das Bachianas – a nº9, de 1945 – e o segundo movimento da *Bachiana nº5*, composto neste mesmo ano, já prenunciam uma retomada de uma escrita composicional mais audaciosa e experimental, nesta fase que consideramos “eclética” porque Villa-Lobos já se permite realizar nela uma síntese de sua própria vida musical: além de prosseguir com o seu impulso para uma significativa intensidade na renovação musical, eventualmente ele retoma melodias agradáveis que parecem lembrar o período bachiano.

Neste artigo, vimos que as primeiras *Bachianas*, e a última, são as que mais revelam o aspecto de alta intensidade na inovação musical que foi tão característico de Villa-Lobos. Em contrapartida, as *Bachianas* mais típicas, compostas no decurso da década de 1930 e até 1944, são aquelas que tocaram o grande público de Villa-Lobos, e até hoje estão entre as composições mais lembradas e ouvidas deste grande compositor brasileiro. Neste artigo, vimos que Villa-Lobos vale-se muito, ao longo de toda a série, da exploração de formas barrocas e clássicas. A fuga, por exemplo, que enfatizamos em boa parte deste artigo, pode ser considerada uma forma barroca retomada por Villa-Lobos – e neste sentido é possível compreender esta assimilação como uma reapropriação neobarroca. As formas ternárias e outras que trabalham com seções de contraste temático podem ser compreendidas como reapropriações neoclássicas propriamente ditas. A retomada, com uma linguagem mais moderna, de formas barrocas e clássicas foi muito típica de alguns compositores do século XX que se valeram tanto da reassimilação de formas barrocas como clássicas. Entre grandes nomes da música europeia que trabalharam com esta perspectiva podemos citar Stravinsky, Hindemith, os compositores ligados ao célebre Grupo dos Seis (com destaque para Milhaud, Poulenc e Honegger). Normalmente nos referimos a estes compositores como ‘neoclássicos’ – independentemente de eles terem preferido as *formas barrocas* (como a fuga e a forma suíte constituída de danças com estrutura formal binária), as *formas clássicas* (como a forma-sonata, ou as formas ternárias fundadas em estruturas temáticas mais acentuadamente contrastantes), ou de terem se apropriado indistintamente de ambas as matrizes formais. Para o período composicional das *Bachianas Brasileiras*, em vista do que pudemos verificar com o exemplo desta magnífica série, a música de Villa-Lobos pode ser perfeitamente alinhada ao neoclassicismo musical moderno.

Gostaríamos de encerrar essas considerações sobre a monumental série das Bachianas Brasileiras destacando que, se a série dos *Choros* havia assegurado a Villa-Lobos

o reconhecimento de seus pares (os músicos de concerto) que passaram a vê-lo como um dos músicos mais modernos e inovadores do nosso tempo, já as *Bachianas* asseguram-lhe uma popularidade mais ampla, permitindo que Villa-Lobos atingisse diferenciados tipos de públicos, além de permitir que esta realização musical adentrasse a literatura musical brasileira com algumas de suas mais belas e festejadas páginas sem, no entanto, descambar para a música banal.

Referências

- BAPTISTA SIQUEIRA, João. *Modinhas do Passado*, Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1979.
- KATER, Carlos. “Aspectos da modernidade de Villa-Lobos” in *Em Pauta*, v.I, n°2, jun/1990, p. 52-65.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.
- PRESENÇA de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC / Museu Villa-Lobos, 2° volume, 1966.
- SQUEFF, Enio. “Reflexões sobre um mesmo tema” In *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*, Rio de Janeiro: DIP, s.d.
- _____. *Bachianas Brasileiras n°1*, versão para piano [1941]. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.
- _____. *Bachianas Brasileiras n°5, Ária (Cantilena)*, versão para voz e guitarra elaborada por H. Villa-Lobos, com dedilhado de Andres Segovia [1938]. London: Harvey Officer, 2001.
- _____. *Bachianas Brasileiras n°5, Dansa (Martelo)* [1945], redução para voz e piano elaborada por Susy-Maria Lughezzani. Roma: Bolzano, 2009.