

O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significativo e tópicas indígenas

Gabriel Ferrão Moreira (USP, São Paulo, SP)
gfmoreira@ymail.com

Resumo: Segunda parte do artigo resultante de minha dissertação de mestrado, que trata da representação musical do índio brasileiro na composição de Heitor Villa-Lobos. Nessa segunda parte, continuo defendendo a existência de um "estilo indígena" coerente e autoreferente na música de Heitor Villa-Lobos. Analiso aspectos rítmicos e texturais desse estilo e, numa abordagem hermenêutica, seu potencial significativo. Ao fim, apresento alguns modelos de tópicas indígenas em Villa-Lobos.

Palavras-chave: estilo indígena em Villa-Lobos; modernismo e primitivismo musical; análise e significado musical.

The Indian Style of Villa-Lobos (Part Two): rhythmic and textural aspects, signifying potential and Indian topics

Abstract: Second part of the article resulting from my Master's Thesis, which deals with the musical representation of Brazilian Indians in Villa-Lobos's music. In this second part, I continue to defend the existence of a coherent and self-referential Indian Style on Villa-Lobos music, and I observe the signifying potential of rhythmic and textural aspects of this style based on a hermeneutic approach. Finally, some models of Indian topics on Villa-Lobos are presented.

Keywords: indian style in Villa-Lobos; musical analysis and meaning; modernism and primitivism in music.

1 – Paralelismo: uma tópica de 'simplicidade técnica'

Assim como na construção do *natural* e *primitivo* através do uso de quintas e quartas paralelas Villa-Lobos imprimiu um sentido de primitivismo e proximidade da 'natureza virgem' em sua música indígena, o uso amplo de *paralelismo* (nas diversas dimensões da obra) colaborou para a inserção do conceito de 'simplicidade' ou pouco desenvolvimento técnico dentro do caldeirão de representações simbólicas do índio em sua música. Antes de desenvolver essa ideia, vejamos alguns exemplos.

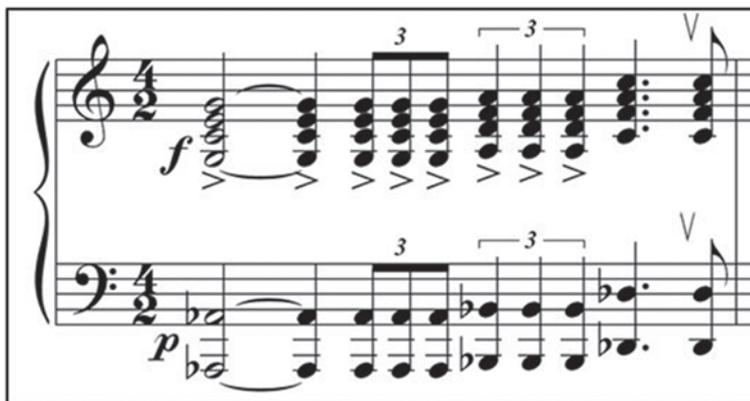
Diversas sucessões de acordes que Villa-Lobos utiliza em *Amazonas* se desenvolvem em movimento paralelo. Observe o seguinte exemplo, no qual os acordes, apesar de se desenvolverem ritmicamente de maneira fluida, são formados por terças e se movem paralelamente em saltos e graus conjuntos (Ex.1).

No *Choros nº10* podemos encontrar passagens ricas dessas estruturas musicais paralelas. Na seção abaixo (no Ex.2)

podemos observar que o *divisi* dos trompetes e das três trompas em fá se desenvolve paralelamente, no aspecto rítmico e melódico, sendo constituído exclusivamente por terças e sextas. Esse é um exemplo bastante esclarecedor da importância dessas estruturas na obra de temática indígena em Villa-Lobos.

Na série de peças para piano *Danças Características Africanas*¹ os paralelismos são recorrentes e se manifestam em diversos parâmetros, melódicos, harmônicos e rítmicos. Observemos o exemplo de *Kankikís*, a terceira dança, onde o paralelismo na repetição do motivo e o paralelismo rítmico e harmônico das semicolcheias formam um exemplo especial do uso desse recurso por Villa-Lobos (no Ex.3).

Na sua hipótese sobre o desenvolvimento progressivo da música ocidental, que já citamos, Schoenberg além de considerar o avanço aos harmônicos mais distantes da série harmônica como uma narrativa



Ex.1 - Amazonas (p.6, terceiro sistema, c.1) de Villa-Lobos: sucessão de acordes em movimento paralelo



Ex.2 - Choros 10 (p.7, c.1-4) de Villa-Lobos: terças e sextas paralelas.



Ex.3 - Kankikis (p.1, c.5-7) de Villa-Lobos: paralelismo em repetições motivicas.

que direciona esse desenvolvimento, ele observa a questão da independência das linhas melódicas como indicador do grau de complexidade da música, do seu estágio evolutivo. Movimentos oblíquos e contrários (derivados da assimilação da terça como consonância) satisfazem a complexidade mínima necessária para o uso da categoria 'polifonia' como Schoenberg a define (SCHOENBERG, 2001, p.118). Nesse contexto, percebemos que o uso intenso de paralelismos rítmicos e melódicos é tido como uma simplificação extrema, dentro da produção artística de uma cultura que valorizava a polifonia complexa de Bach, Beethoven e Brahms. Enquanto a opção por quintas paralelas na obra de temática indígena de Villa-Lobos remete a uma proximidade do natural indiferenciado, a opção por

paralelismos rítmicos e melódicos (que não se restringe somente aos intervalos de quinta justa) parece evocar uma simplicidade técnica humana 'ativa', um dos itens importantes do imaginário ocidental acerca do índio: a rusticidade dos seus meios técnicos e dos resultados da sua construção artística. Assim como as machadinhas de pedra polida e vasos de barro, que para os europeus são souvenirs da cultura indígena - que transmitem a ideia de simplicidade técnica que se vê objetivamente na falta de complexidade dos materiais resultantes - são as músicas 'simples' desses povos. Justamente através dessa simplicidade exótica é que se constrói a aura que reveste de valor tais produções artísticas, e Villa-Lobos parece se apoderar com sucesso desse elemento simbólico em sua composição de temática indígena.

Podemos perceber, através das palavras de um importante teórico que reclamou para si a continuidade da tradição musical germânica no século XX, a valoração negativa dada a repetições exacerbadas sem variação, por alegada falta de *propósito musical*. Ausente do equilíbrio existente na *variação* no sentido schoenberguiano – que mantém elementos e inova dentro de um programa temático/motívico definido – a repetição sem variação não obtém o dinamismo comunicativo de ideias musicais, principalmente se considerarmos a música do classicismo vienense, do romantismo alemão e do ultraromantismo europeu.

Percebemos aqui, que o uso intencional dos ostinatos como recurso expressivo da musicalidade indígena por Villa-Lobos tem o poder de evocar o conceito de 'estaticidade' e 'repetição', que se aparenta ao entendimento europeu com relação ao modo de vida das culturas selvagens; as ideias de que os índios *são assim desde o início dos tempos* (sem história) e que sua música é repetitiva, estática e visceral e é expressa musicalmente através dessa estereotipia. Villa-Lobos, ao mesmo tempo em que subverte a noção de 'historicidade' do sujeito melódico e harmônico da música de concerto europeia, logra êxito em representar musicalmente a *alteridade* do índio através do uso do ostinato. Não podemos nos esquecer de que Villa-Lobos não estava sozinho de forma alguma no uso desse elemento musical; antes fazia parte do 'vocabulário musical' europeu; ora para representar o exótico primitivo ou para evocar estilos europeus antigos, que dele se utilizavam, de diversas formas. Stravinsky utiliza ostinatos em a *Marcha do Soldado* e na *Sagração da Primavera*, e outros compositores como Hindemith, Schoenberg e Webern

também o utilizaram⁴. Entretanto, mesmo elaborando através desses recursos elementos de exotividade como outros compositores, existem características peculiares da utilização do ostinato quando Villa-Lobos procura representar o ameríndio. Villa-Lobos constrói os ostinatos em suas composições com melodias de alcance pequeno, geralmente os movimentos são de segunda (como em *Teirú*, ou em *Saudades das Sélvas Brasileiras*) ou uma única nota (Como em *Canide Ioune – Sabbath* e parte de *Iára*), reforçando enfaticamente – pela grande simplicidade melódica e rítmica das estruturas – o conceito de *simples* de que revestia seu índio musical.

3 - A 'horizontalização' da estaticidade: o fluir da melodia na representação do índio em Villa-Lobos

Villa-Lobos também trabalha os conceitos de estaticidade, monotonia e simplicidade – ao quais me referi no tópico anterior – na melodia de suas composições de temática indígena. Nessas obras, o tema melódico e seus diversos desenvolvimentos e/ou ressonâncias (SALLES, 2009b) são construídos sobre pulsos e/ou suas subdivisões binárias em figuras rítmicas simples. Esses grupos rítmicos geralmente podem ser divididos no contexto da melodia como inteiros de dois pulsos (o pulso forte e o fraco, ou o pulso e o contrapulso). Em *Amazonas*, por exemplo, tanto o tema principal quanto o acompanhamento textural se movem em 'tempos cheios', na figura da semínima (Ex.6 e Ex.7).

Nas diversas canções de temática indígena do Canto Orfeônico, percebemos a utilização dessas estruturas de semínimas e suas subdivisões binárias e ternárias por Villa-Lobos (Ex.8).



Ex.6 - Tema de *Amazonas* (c.1-2) de Villa-Lobos: estruturação em semínimas.

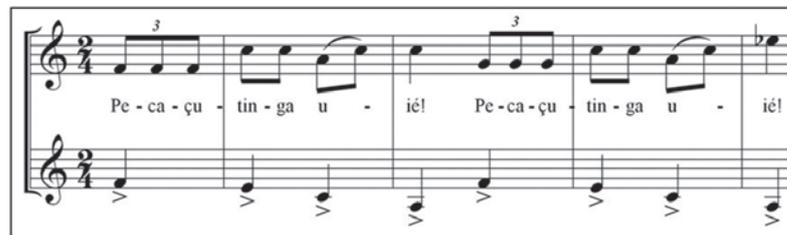


Ex.7 - *Amazonas* (c.5-6) de Villa-Lobos: acompanhamento construído com pulsação de semínimas.

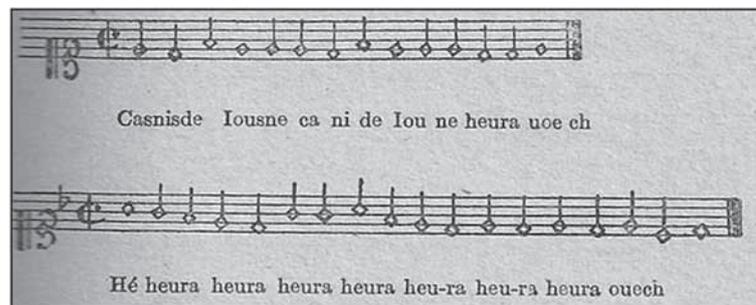
Os exemplos são inúmeros (MOREIRA, 2010b). A pergunta a que essas observações conduzem é a seguinte: de que materialidade musical Villa-Lobos extrai esse caráter melódico para a representação do índio? Ao observar as transcrições com as quais Villa-Lobos teve contato, podemos constatar que as melodias indígenas retratadas utilizam esses padrões rítmicos, de marcação de pulso e suas divisões igualitárias em duas ou três partes. Observemos a transcrição Canide loune e Sabath feita por Jean de Léry (1585), a que Villa-Lobos teve contato no livro *A música no Brasil* de Guilherme Melo (1947) e utilizou em algumas composições⁵ (Ex.9).

Podemos observar nessa transcrição que o ritmo da melodia se baseia, exclusivamente em duas figuras rítmicas, o pulso (semibreve) e sua divisão (mínima). Nos *Três Poemas Indígenas* (1926), Villa-Lobos respeitou as divisões rítmicas da transcrição, notando a melodia da forma mostrada no Ex.10.

Foi das próprias transcrições de música indígena que Villa-Lobos extraiu esses motivos em que baseia sua composição melódica indígena. No Ex.11 mostro um trecho da melodia de *lára* o terceiro poema indígena, criada por Villa-Lobos sobre texto de Mário de Andrade. Notemos que Villa-Lobos, além de usar exclusivamente as divisões rítmicas de pulso, divisão do pulso (com exceção do Sol# do compasso 109,



Ex.8 - *Cantos de Çairé* Nº1 (c.1-4) de Villa-Lobos: figurações rítmicas de semínimas.



Ex.9 - Transcrições de Canide loune e Sabath, no primeiro e segundo sistemas, respectivamente (MELO, 1947).



Ex.10 - Versão das melodias *Canide loune* e *Sabath*, no primeiro dos *Três Poemas Indígenas* de Villa-Lobos.



Ex.11 - *lára* (c.107-109) de Villa-Lobos: 3as menores e divisões rítmicas de pulso e de divisão do pulso.

que adiciona um caráter lírico e interpretativo à canção), o compositor utiliza com profusão o intervalo de terça menor, encontrado em diversas transcrições com as quais Villa-Lobos teve contato, como *Teirú*, usada no segundo poema indígena, por exemplo.

Podemos perceber, nesses exemplos acima, como Villa-Lobos extraiu das melodias das transcrições tanto temas literais, quanto inspiração de motivos e intervalos para compor seus próprios 'temas indígenas'. A relação dessa sonoridade com os conceitos de estaticidade, monotonia, vem das próprias apreensões ocidentais sobre a rítmica aditiva, modalismo (conceitos e música que podem se aplicar também a uma análise retórica da sonoridade cantochão), com o acréscimo do pequeno conjunto de notas usadas e dos intervalos restritos, amplificando esse sentido de monotonia, utilizado por Villa-Lobos.

4 – A Textura musical como 'Ambientadora' do índio: riqueza, magnitude e biodiversidade musical na composição/orquestração de Villa-Lobos.

A orquestração é um elemento importantíssimo na elaboração da música de caráter indígena de Villa-Lobos, como elemento retórico que retrata a floresta. Villa-Lobos era um orquestrador muito hábil; Olivier Messiaen o considerava o maior orquestrador do século XX (SALLES, 2009a). A riqueza da orquestração de obras como *Amazonas*, *Rudá*, *Uirapuru* e *Floresta do Amazonas*, figura como uma tentativa de evocar, na imaginação da audiência europeia, a magnitude e riqueza das florestas brasileiras.

Juntando se todos os elementos constitutivos do estilo indígena de Villa-Lobos discutidos nesse artigo e os somando às imitações de sons de pássaros, de corredeiras

dos rios e outros elementos da floresta, obtemos uma obra de textura rica, permeada de significados individuais, que constroem um maior, o da agregação do conceito de índio e de seu meio-ambiente. Enquanto a melodia de caráter indígena evoca a personalidade do *selvagem*, o restante dos recursos musicais parece construir o ambiente onde esse índio vive – a floresta – com toda sua exuberância. De fato, o sentido do ser *selvagem* só é completo quando se considera a *selva* de onde vem esse indivíduo ideal. A quantidade de texturas soando simultaneamente constrói impressão de *densidade*, a variedade de timbres dessas texturas se conecta ao conceito de diversidade, *biodiversidade* no contexto da floresta; a dinâmica e suas articulações, os diversos estados de magnitude da floresta. A quantidade de *entes* musicais se equivale aos *entes* da floresta, com comportamentos específicos bem distintos, assim como as linhas melódicas e texturas completamente individuais na maior parte do tempo. Abaixo, na seção *Traição do Deus dos Ventos* de *Amazonas*, podemos reconhecer a melodia mais aguda como uma referência a esse personagem, Deus dos Ventos (Ex.12).

A orquestração na composição de temática indígena em Villa-Lobos é fruto da junção de todos os elementos constitutivos do seu estilo indígena, que constroem metáforas sonoras das propriedades da floresta e inserem o *índio sonoro* num contexto onde sua identidade é reforçada. O uso de instrumentos indígenas como chocalhos (*Noneto*, *Choros n.10*) e caracaxás (*Choros n.8*), bem como seus derivados, dá uma dimensão mais literal à evocação do *ethos* indígena em Villa-Lobos e a importância dada aos instrumentos de sopro em suas orquestrações, frente às tradicionais cordas, também pode ser interpretada como uma referência à própria predileção dos indígenas pelos instrumentos de sopro, especialmente as flautas.



Ex.12 – *Amazonas* (p.5 c.1-4) de Villa-Lobos: riqueza de texturas "descoladas", grande tessitura do trecho e diversas indicações dinâmicas.

5- Epílogo: as tópicas indígenas de Villa-Lobos

Dentro da música de temática indígena de Villa-Lobos as estruturas musicais de representação simbólica aparecem conjuntamente, como pudemos ver no tópico anterior sobre a textura musical dessas obras. Ao mesmo tempo em que se condensam estruturas que compõem sonoramente a obra, se somam conceitos simbólicos e sua sobreposição delimita o objeto que se quer representar de forma mais acurada. As combinações entre esses elementos podem ser as mais diversas, entretanto algumas são mais recorrentes, possibilitando seu encontro num primeiro olhar da partitura ou num primeiro de obras *índigenas* de Villa-Lobos. Aqui se constrói o que podemos chamar de *tópica musical* (HATTEN, 1994,2004; AGAWU,1991): construção musical objetiva que se configura como significante – no sentido semiótico – ao comunicar um significado para uma audiência informada desses signos culturais correntes⁶. Como exemplo de tópicas indígenas

em Villa-Lobos, em *Kankikis* das *Danças Características Africanas* (Ex.13) podemos observar a presença das quartas paralelas, do ostinato, da movimentação por graus conjuntos, da repetição de um motivo, e da construção melódica sobre pulso e suas divisões.

Em *Amazonas*, a construção do motivo do acompanhamento possui os seguintes elementos musicais: melodia sobre o pulso, graus conjuntos e quintas paralelas (Ex.14), além de um elemento de circularidade na dinâmica – que fortalece a concepção cíclica da vida indígena, da qual falei anteriormente (p.201). Esses elementos congregados constroem uma das tópicas indígenas de *Amazonas*.

Em *Saudades das Selvas Brasileiras* podemos observar uma tópica indígena que é formada por quartas paralelas superpostas, movimentação por pulso e salto de terça menor paralela entre as estruturas dos acordes (Ex.15).

Ex.13 - *Kankikis* (c.1-7) das Danças Características Africanas de Villa-Lobos: diversos elementos de representação indígena.

Ex.14 - *Amazonas* (c. 3-4) de Villa-Lobos: acompanhamento em 5as paralelas.

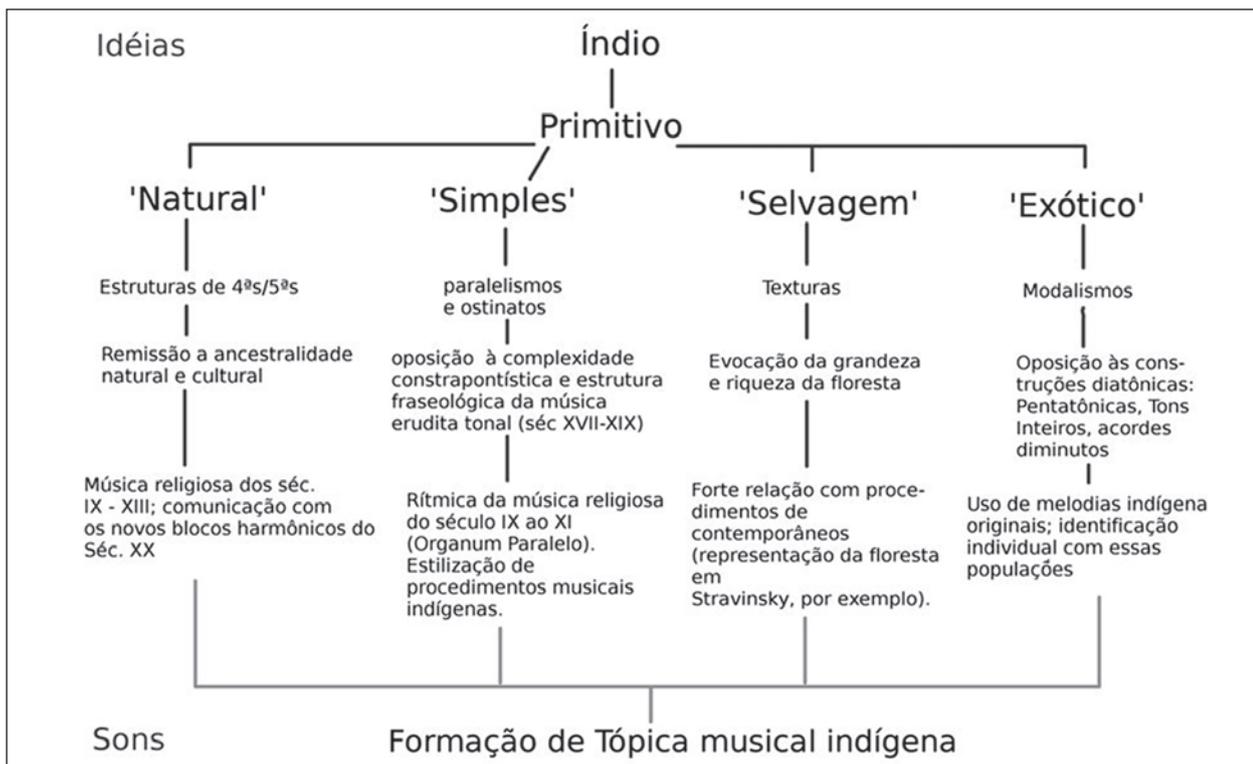
Ex.15 - *Saudades das Selvas Brasileiras I* de Villa-Lobos (c.34-37): tópica indígena.

A construção de uma tópica é um processo complexo, fruto de associações diversas entre o som e outros significantes culturais, e parte do que discuti nesse texto foram interpretações desses processos de construção de significado em Villa-Lobos, especialmente na sua música de matiz indígena. Abaixo, no Ex.16, apresento um quadro referencial que procura relacionar os aspectos simbólicos que construíram a percepção europeia do índio, os procedimentos musicais utilizados por Villa-Lobos para evocar essas ideias e a relação desses procedimentos com a sensibilidade musical da audiência, fruto da construção histórica dessas sonoridades particulares.

De um lado da tabela, do lado do ouvinte, há um ideal acerca do índio. Esse ideal é construído por diversas ideias particulares que se imiscuem entre si. Para evocar essas ideias há sons que Villa-Lobos usou e que descrevo nesse trabalho. Alguns desses sons foram baseados na realidade exótica das transcrições indígenas – as quais também evocavam memórias aos europeus, que desde as Grandes Navegações do século XV tiveram contato com relatos desses povos e suas músicas – outros se relacionaram exclusivamente com as ideias sobre música e representações desenvolvidas na própria cultura europeia. A junção dessas representações sonoras construídas na imaginação ocidental via história e experiência, seus anacronismos e coincidências no início do século XX, tornaram possível a construção de estruturas musicais, que logo se tornariam partes de um idioma villalobiano específico para a representação do *selvagem* além-mar.

Embora alguns tópicos dessa construção de linguagem possam ser atribuídos a outros compositores que representaram o selvagem na Europa nas primeiras décadas do século XX, como Stravinsky, em nenhum deles a obra de tema selvagem foi considerada tão importante quanto pelo compositor brasileiro. Enquanto Stravinsky negou veementemente suas raízes russas dos anos 10 com as propostas neoclássicas dos anos 20, Villa-Lobos absorveu essa identidade do selvagem sul-americano durante o restante de sua vida; quer nas composições dos anos 30 e 40 – como as *Canções Típicas Brasileiras* e, mesmo no seu lado de educador musical nos cadernos de *Canto Orfeônico* – quanto na sua fase de composição para espetáculos e filmes, a partir de 1945 ao fim de sua vida – como a trilha sonora do filme americano *Green Mansions*, sobre uma história que se passava na Amazônia venezuelana, composta em 1958, um ano antes da sua morte.

Via de regra, uma composição referente ao universo indígena, em Villa-Lobos vai possuir a maioria desses procedimentos arrolados aqui nesse trabalho. O exotismo indígena, seu naturalismo religioso, sua ancestralidade, o status primitivo que recebe – juntos ao exotismo e riqueza da natureza que qualificam também o ser que nela vive – serão representados por Villa-Lobos e constituirão muitas das referências que se tem até hoje tanto da própria ideia do índio que essa mentalidade ajudou a fortalecer, quanto do *ethos* indígena em música utilizado por diversos compositores de tanto de música erudita, MPB, quanto na composição de trilhas sonoras para filmes⁷.



Ex.16 - Quadro referencial: ideias e seus correspondentes sonoros na criação do "som indígena" de Villa-Lobos

Bibliografia

- AGAWU, V.. *Playing With Signs, A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- HATTEN, R. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- _____. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- LÉRY, J. de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil : autrement dite Amérique...* ([Reprod.]) / le tout recueilli sur les lieux par Jean de Lery,... 1585. Disponível na internet :<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54640v> .
- MELO, G. de. *A Música no Brasil*; 2ª edição. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1947.
- MOREIRA, G.F.. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina: Florianópolis, 2010b.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.
- SALLES, P. T. . Villa, ainda (MBARAKA – revista da Fundação Padre Anchieta). *Mbaraka – revista de música e dança da Fundação Padre Anchieta*, São Paulo, p.118-126, 19 out. 2009a
- _____. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009b.
- SCARINCI, S.; KUBO, V.. Dido em Lieto Fine: Breve estudo sobre a construção da personagem ópera de Cavalli e Busenello. *Anais do XX Congresso Nacional da ANPPOM*. UDESC: Florianópolis, 2010.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- _____. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 2001.
- VILLA-LOBOS, H.. *Dansas Características Africanas*. Disponível no Museu Villa-Lobos. Setor de Produção Intelectual de Villa-Lobos. Documento HVL 02.31.01. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, s.d. 3.

Partituras

- VILLA-LOBOS, Heitor. *Amazonas*. Redução para piano. Paris: Max Eschig, 1953.
- _____. Caboclinha: In: *Prole do Bebê nº1*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1968.
- _____. Canto Orfeônico. Primeiro Volume. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1951.
- _____. Canto Orfeônico. Segundo Volume. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1940.
- _____. *Choros nº3: picapáo*. Paris: Max Eschig, 1978.
- _____. *Choros nº10*. Paris: Max Eschig, 1975.
- _____. *Dansa do índio branco*. In: *Ciclo Brasileiro*. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 1936.
- _____. *Duas Lendas Ameríndias em Nheegatu: O Iurupari e o Menino*. Paris: Max Eschig, 1958.
- _____. *Farrapos*: Op.47. Dança Indígena nº1. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1960.
- _____. *Introdução aos Choros*. Paris: Max Eschig, 1987.
- _____. *Kankikis*: Op.65. Dança Indígena nº2. Rio de Janeiro: Editora Irmãos Vitale, s.d..
- _____. *Kankukus*: Op.57. Dança Indígena nº2. Rio de Janeiro: Editora Irmãos Vitale, s.d.. Data da Composição, 1915.
- _____. Nozani-ná. In: *Canções Típicas Brasileiras*. Paris: Max Eschig, 1929.
- _____. *O Canto do Pagé*. In: Coleção Escolar. 19..
- _____. Ualalocê. In: *Canções Indígenas*. Paris: Max Eschig, 1929.
- _____. Pai-do-Mato. In: *Canções Indígenas*. Rio, 1930.
- _____. *Três Poemas Indígenas: Trois Poèmes Indiens*. Paris: Max Eschig, 1929.
- _____. *Saudades das Sélvas Brasileiras: pour piano*. Paris: Max Eschig, 1927.
- _____. *Suite Populaire Bresilienne*. Paris: Max Eschig, 1955.
- _____. *Uirapuru: symphonic poem*. Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1948.
- _____. *Veleiro: indian song*. In: *Floresta Amazônica*. Manuscrito. 1958.

Notas

- 1 No catálogo oficial de obras de Villa-Lobos (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009) consta que a composição "foi desenvolvida sobre material musical recolhido junto aos índios Caripunas, de Mato Grosso". Nos acervos do Museu Villa-Lobos há um manuscrito de Villa-Lobos, no qual ele explica a gênese da obra: "Danças Africanas: As danças características africanas são inspiradas dos temas e das danças dos índios Coripuna que vivem até hoje nas margens do Rio da madeira em Mato grosso, estado do Brasil. É uma tribo que tendo sido cruzada com os negros da África, que para aquelas florestas fugirão das barbaridades da escravidão nos tempos coloniais, apareceu uma nova raça mestiça de selvagens que os brasileiros civilizados denominavam de 'Índios africanos' por serem de cor mais escura que os índios e terem os cabelos iguais aos dos negros africanos. Os seus temas e as suas danças tem um pouco de ritmo bárbaro das áfrias com uma melopeia original de aspecto rude e primitivo (VILLA-LOBOS, s.d. 3)
- 2 O mesmo raciocínio pode ser aplica a outras formas de monotonia em música, como cadências repetidas, modulações que não conduzam a cadências finais, etc...
- 3 Ainda que Schoenberg tenha utilizado o ostinato como um recurso expressivo, como em *Pierrot Lunaire*, nº8 *Nacht*, ele utiliza esse elemento como uma referência a uma tradição mais antiga da música europeia, remetendo aos ostinatos do barroco, como em Sarabandas de suítes e padrões retóricos de óperas, como o tetracorde descendente menor (SCARINCI & KUBO, 2010).
- 4 No *Quarteto de cordas No. 4, Op.32*, último movimento; *Pierrot Lunaire*, No. 8, "*Nacht*" e *Passacaglia para Orquestra, Op.1*, respectivamente.
- 5 Nos *Três Poemas Indígenas* e em dois arranjos nos cadernos de *Canto Orfeônico*.
- 6 Como palavras que incorporam um significado. Um exemplo de tópica musical é o rufar de tambores, que comunica a ideia de guerra/nacionalismo; ou o toque de trombetas, a presença de uma autoridade no recinto. Um exemplo mais complexo é a popular marcha fúnebre de Chopin (*Sonata para piano nº2, op.35*) que recebeu, no decorrer do tempo e de seu uso um caráter inequívoco de conformação com a morte.
- 7 Ver MOREIRA (2010b, p.234).

Gabriel Ferrão Moreira é Doutorando em Música pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Música (musicologia-etnomusicologia) pela Universidade do Estado de Santa Catarina, possui graduação em Licenciatura em Música pela mesma universidade (2008). Atualmente pesquisa a linguagem modernista de Heitor Villa-Lobos. Possui pesquisas paralelas e publicações em eventos interdisciplinares, em temas transversais como Religião, Gênero, História e suas relações com a Música. Também desenvolve projetos comunitários de educação musical de crianças e adultos através do canto coral e prática instrumental. Atua principalmente nos seguintes temas: Pesquisa em musicologia-etnomusicologia, composição, teoria musical ocidental e regência coral.