

O SERTÃO IMAGINADO NA ÁRIA “CANTIGA” DAS BACHIANAS BRASILEIRAS

The Sertão imagined in Aria “Cantiga” of Brazilian Bachianas

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira¹, & LOPES, Eduardo²

Resumo

O presente artigo traz uma perspectiva reflexiva sobre a visão ou interpretação dada ao sertão nordestino na Ária “Cantiga” da Série Bachianas Brasileiras de Heitor Villa Lobos. Considerando a problemática da “nordestinidade” e “regionalidade” que envolve o tema, a peça foi analisada a partir do conceito de tópicos (Agawu, 1982; Piedade, 2013), elementos entendidos como lugar-comum, de onde são produzidos silogismos retóricos e dialéticos. A partir desse conceito buscar-se-á compreender na obra pontos ou *tropos* que possam revelar a “atmosfera” do Sertão, e conseqüentemente seu discurso musical. A questão que levantamos é como o sertão nordestino pode ser percebido na música de Villa Lobos? Para isso foram realizados dois procedimentos de análise, um das tópicos e o outro em atividade experimental descritiva, a fim de identificar aproximações ou distanciamentos do tema na peça. A contribuição que esperamos trazer com este texto é, que através das Bachianas Brasileiras, seja possível elaborar outras ou novas interpretações sobre a região considerando os nexos históricos e culturais construídos em torno dela.

Abstract

This article presents a reflective perspective on the vision or interpretation given to the northeastern Sertão in Aria "Cantiga" of the Bachianas Brasileiras Series by Heitor Villa Lobos. Considering the problematic of the "being northeastern" and "regionality" that surrounds the theme, the piece was analyzed from the concept of topics (Agawu, 1982; Piedade, 2013), elements understood as commonplace, from where rhetorical syllogisms and dialectics are produced. From this concept, one will seek to understand in the work points or topics that can reveal the "atmosphere" of the Sertão, and consequently its musical discourse. The question we raise is how the northeastern Sertão can be perceived in the music of Villa Lobos. For this, two procedures of analysis, one of topics and the other empirical descriptions, were carried out in order to identify approximations or distances of the theme in the piece. The contribution we hope to bring with this text is that through the Brazilian Bachianas, it is possible to elaborate new interpretations about the region considering the historical and cultural ties built around it.

Keywords: *Aria; Bachianas Brasileiras; Sertão.*

Palavras-chave: *Aria; Brazilian Bachianas; Sertão.*

Data de submissão: fevereiro de 2019 | **Data de aceitação:** junho de 2019.

¹ ANA JUDITE DE OLIVEIRA MEDEIROS - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. BRASIL. Email: ana.oliveira@ifrn.edu.br.

² EDUARDO LOPES - Universidade de Évora. Portugal. Email: el@uevora.pt.

INTRODUÇÃO

Sendo a obra de Heitor Villa Lobos (1887-1959), estudada e comentada há mais de cinquenta anos, desde seus aspectos composicionais até aos educacionais, apontamos neste artigo uma perspectiva que consideramos interessante, especificamente na Ária “Cantiga” da Série Bachianas Brasileiras, a visão ou interpretação dada pelo compositor ao Sertão nordestino.

É na Ária, como composição para solista, de melodia cantável em destaque, que tem o mesmo significado de canção, que esse Sertão imaginado aparece sob o tema da canção popular “Ó mana deix’eu ir...”³, com interseções do ritmo de baião. O Sertão tem sido descrito em arte no decorrer do século XX, principalmente pelo cinema e televisão, sob um conceito histórico e socialmente construído de “nordestinidade”, apoiado na sua relação estrita com a regionalidade. Tais conceitos em princípio não se configuram um problema, mas carregam consigo um estereótipo, quase uma “verdade” sobre a região, cristalizado nessa ideia. Historicamente o conceito de Nordeste, e Sertão, foi construído em contrapartida às transformações econômicas e políticas ocorridas no início do século XX, o qual delimitou a região a partir do fenômeno das secas e suas consequências sociais (Albuquerque, 2011). Entretanto, antes mesmo de sua definição o Nordeste e o Sertão já existiam, sobretudo, por trazer mais próximas as características ibéricas, indígenas e africanas em sua cultura musical (Kiefer, 1997; Fryer, 2000; Caldas, 2010), em que repousa o nosso interesse e investigação.

Contribuindo em parte para uma conceitualização de região, o que se tem assistido é que ao longo desse tempo o Sertão tem inspirado não apenas as artes em geral, mas trabalhos acadêmicos que procuram na especificidade da região ou sub-região, para delimita-lo na Geografia, associar a problemática da “nordestinidade” e “regionalidade” a questões de largo espectro de pesquisa na Sociologia, Antropologia, Geografia, e Música, e essa, considerando a relação sonora como ponto de localização e construção da ideia de lugar. Para este artigo, como parte da investigação em curso sobre a Série Bachianas Brasileiras, levantamos a seguinte indagação: como o Sertão nordestino pode ser percebido na música de Heitor Villa Lobos?

³ Canção de origem indígena, também conhecida com ‘canção Itabaiana’, recolhida por Mário de Andrade em 1918, no Cancioneiro Popular Nordestino.

Em busca de possíveis respostas a essa questão partiremos de um conceito fundamental na retórica aristotélica, a noção de tópica, os *topoi*, elementos entendidos como lugares-comuns, do latim *loci communes*, que são produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos.

A teoria das tópicas pressupõe a visão da música como discurso, no qual se manifestam figuras da retórica musical. Na retórica tradicional, figura é todo o fragmento de enunciado cuja configuração aparente não está conforme à sua função real, resultando em uma transformação ou transgressão “codificada do próprio código” (Angenot, 1984, p. 97).

São os *topoi*, na oratória, as fontes que formam a base do raciocínio; e na retórica em sua elocução, distingue as figuras de palavras (*tropos*) das figuras de pensamentos, interferindo diretamente na organização do discurso. Utilizando esse modelo linguístico trazido por Bakhtin ao referir-se ao discurso, não apenas nas partes que o compõem, mas como se forma o todo, buscamos o mesmo modelo a ser identificado na música. As figuras de palavras dizem respeito à formação linguística e consistem na transformação desta, enquanto figura de pensamento, por conseguinte, torna-se em princípio, objeto da *inventio*.

As figuras de pensamento se distinguem dos *tropos*, visto que as figuras de retórica não são meros ornamentos adjacentes ao pensamento, mas constituem um trabalho específico sobre a própria significação. Esta é a base da teoria das tópicas, que se dedica ao plano expressivo da música, fundando todo um processo de significação que penetra o plano mais estrutural (Moisés, 2004, p. 188).

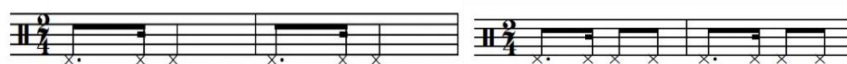
Segundo (Piedade, 2013) as tópicas são redirecionadas para localiza-las na música brasileira, que dentre as variadas encontram-se as tópicas “nordestinas”, sendo aquelas que trazem em sua *elocution* características que se aproximam da musicalidade da região, como o Nordeste profundo se apresentou musicalmente ao Brasil, através do ritmo de baião e do modo mixolídio que forma a escala “nordestina”. Essas tópicas tornaram-se índice da identidade brasileira nas composições nacionalistas de Villa Lobos, Camargo Guarnieri e de outros compositores que se opuseram ao atonalismo do movimento “Música Viva” dos anos de 1940. É a partir do conceito de tópicas (*topoi*) como lugar-comum que buscaremos compreender como esses pontos podem revelar a “atmosfera” do Sertão, e conseqüentemente seu discurso. Para isso tomamos a Ária “Cantiga” da Bachiana nº 4 em que foram realizados alguns procedimentos metodológicos de análise e percepção musical. Apesar da explícita referência à região, serão através de observações analíticas que se pretende identificar aproximações ou distanciamentos com o tema. A

contribuição que esperamos trazer com este texto é, que através das Bachianas Brasileiras de Villa Lobos, seja possível elaborar outras ou novas interpretações sobre a região considerando os nexos históricos e culturais construídos em torno dela.

O Sertão das Bachianas

O Sertão descrito ou imaginado nas Bachianas Brasileiras faz alusão a uma das sub-regiões mais inóspitas do Brasil, localizado entre a Zona da Mata e o Agreste, que tem por característica física um clima quente e seco, vegetação em caatinga⁴ e longos períodos de estiagem, que o delimita do restante da região Nordeste do país. De origem na palavra latina *sertanus*, que significa área deserta ou desabitada, derivada de *sertum*, sinônimo de bosque, também denominada de “desertão” pelos portugueses no século XVI, que ao sair do litoral e interiorizar-se Brasil a dentro percebeu-se a grande diferença de paisagem, clima e vegetação. Apesar de contrastantes percepções dessa região, tanto climática como social e histórica, marcada por lutas separatistas no Brasil, são os aspectos de sua cultura musical que destacamos neste trabalho. A singularidade da cultura musical do Sertão deve-se, sobretudo, a contribuição da miscigenação de povos que ali estiveram, como portugueses e espanhóis com modinhas e arabescos mourísticos aliados aos cantos indígenas e ritmos africanos, fazendo nascer estilos marcantes para a região, como aboio, baião, emboladas, maracatu rural, toada, xote, xaxado, que em sua maioria são acompanhados de danças e festejos sazonais. Dos ritmos mais característicos e expressivos do Sertão nordestino, estão o baião, o forró, o xaxado e a embolada. Para (Caldas, 2010) é muito provável que a dança baião se tenha originado a partir da influência de danças africanas como o lundu, calango e batuque, e de danças de origem ameríndia como o cateretê em tupi, uma dança em roda; e similarmente podemos apontar o caruru, em tupi-guarani, uma dança de origem religiosa também encontrada no pantanal no estado de Mato Grosso, na região Centro Oeste do Brasil, que em roda como um ritual, o cantor e o violeiro saúdam o divino citando versos bíblicos entre histórias populares. “As danças são acompanhadas de palmas pelo público, que seguem sugerindo temas em desafio numa disputa de versos improvisados, com regras de rima muito semelhante aos trovadores medievais” (Caldá, 2010, p. 10).

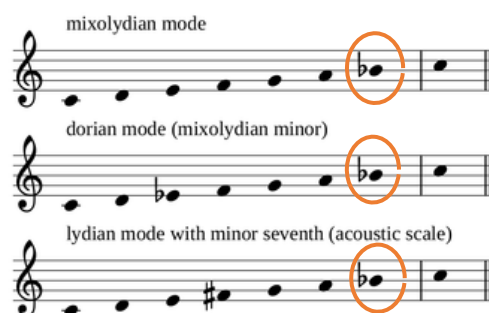
⁴ Caatinga – palavra de origem indígena tupi: *ka 'a* (mata) e *tinga* (branca), é o único bioma exclusivamente brasileiro, que seu patrimônio biológico se encontra em totalidade na região nordeste do Brasil.

Figura 1 - Ritmo do Cateretê, Caruru e Calango (próximos ao Baião).

Fonte: Medeiros (2014).

Apesar da influência indígena dos ritmos do cateretê, caruru e calango, foi a dança africana lundu que mais definiu o baião, tanto no ritmo quanto na melodia, devido a ampla miscigenação ocorrida nos séculos XVIII e XIX, provocando uma hibridação musical no país (Fryer, 2000; Caldas, 2010, p. 19). Os autores aprofundam essa influência ao lembrar que foram os povos africanos, apesar de sua condição de escravos, que trouxeram e enriqueceram a cultura brasileira com essas danças, inclusive as do Porto Luanda em várias formas de lundu, sendo incorporadas aos ritmos indígenas, dando ao lundu uma posição de importância na música brasileira, ao ser chamado de “afro-brasileiro”, por formar a base rítmica da música popular durante o período colonial (Caldas, 2010, pp. 4-16).

Mário de Andrade no seu estudo sobre a música popular e folclórica brasileira disse que foi através do lundu, que os povos africanos deram à música brasileira o melhor de sua musicalidade, como a sistematização da síncope e o uso da 7ª abaixada, dando origem à escala nordestina, uma denominação popular para alguns tipos de escalas exóticas comuns no baião e no xote (Andrade, 1972, p. 49). Visto que não se conhecem outras referências ao termo, na prática, ele pode representar três escalas musicais distintas, duas modais em seu formato moderno e uma exótica.

Figura 2 - Modos gregos que deram origem à Escala Nordestina.

Fonte: Wikipédia⁵

⁵ Arníe: «The mixolydian mode / Dominant seventh scale» in *Mel Bay's Encyclopedia of Scales, Modes and Melodic Patterns*. Mel Bay, 2003.

É a característica melódica da 7ª abaixada do modo mixolídio, que se denomina a escala nordestina, como também o ritmo sincopado. Fryer ao examinar a história de vários ritmos brasileiros, liga-os às suas origens africanas numa perspectiva útil para compreender como as raízes do baião fizeram dele um gênero musical nacional e popular. Para o autor, essas considerações são fragmentos deixados de diversas fontes, inclusive da tradição oral, que dão testemunho da execução das danças lundu e baião, sendo possível entender as similaridades e as conexões entre elas.

Em 1859, o botânico brasileiro François Freire Alemão (1797-1874) visitou o Ceará e viu uma dança que chamou de “baiana” (literalmente, mulher da Bahia) que era dançada numa casa com telhado de sapê e, apenas, pelos homens, todos jovens, acompanhada pelo violão. Os participantes dançavam sozinhos, ou em pares, executando passos ágeis e difíceis, com posturas, ora graciosas, ora grotescas, enquanto cantavam. (Cunha & Damasceno, *apud* Fryer, 2000, p. 125).

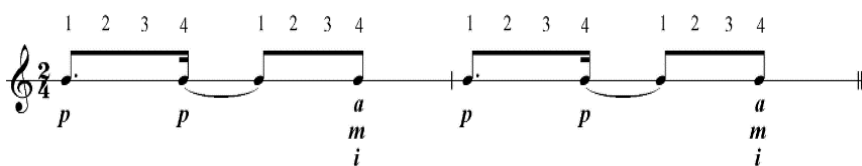
Fryer levanta a hipótese de que essa dança fosse a versão nordestina do lundu, conhecida como lundu baiano, ou baião. Tanto no lundu, como no baião, um círculo era formado pelo público e, no centro, os dançarinos formavam pares, homens com mulheres, improvisando movimentos rápidos e acrobáticos de pernas e pés, acompanhados pelo violão. A música deixava espaço, para os cantores improvisarem melodias, às vezes, em forma de desafio, entre as sessões de dança, como se fosse interlúdios musicais. O baião início do século XX foi bastante diversificado, tendo diferentes formas de execução instrumental. No estado de Sergipe era acompanhado por violão e pandeiro; na Paraíba com botijão; e no Maranhão com rabeca. Denominado igualmente como dança, o baião podia ser executado tanto por um único indivíduo, como por dois, três e até um grupo maior. “A substituição dos solistas podia ser efetuada por meio da umbigada, por castanholas de dedos, por um cumprimento executado diante daqueles que deviam ser substituídos ou jogando um lenço da sorte” (Fryer, 2000, p.130). Sobre as aproximações e semelhanças entre o lundu e o baião, trazemos uma transcrição feita por Karl Friedrich Phillip Von Martius⁶, onde nota-se elementos similares com transcrições das músicas de Luiz Gonzaga⁷, como a sequência rítmica de colcheias e semicolcheias, e na melodia a 7ª abaixada, anteriormente descrita Mário de Andrade, caracterizando uma escala de Mi mixolídio (modo): *mi, fá #, sol #, lá, si, dó#, ré, mi*.

⁶ Martius, Carl Friedrich Phillpp von (1794-1868). Antropólogo, botânico e pesquisador alemão que viveu no Brasil.

⁷ Luiz Gonzaga, denominado o “rei do baião”, por ser um dos artistas brasileiros que mais divulgou e deu visibilidade ao Nordeste e ao Sertão através do baião.

Após adaptações instrumentais e coreográficas, o padrão rítmico que consiste no baião é a sequência de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, executado por três instrumentos, o “trio nordestino”, composto de triângulo, acordeon e zabumba, uma espécie de tambor rústico típico do Sertão (Caldas, 2010, p. 11,12). Em versões mais antigas, o pulso é mantido pelo triângulo e zabumba, a harmonia pelo acordeon ou violão, e a melodia, cantada ou as vezes tocada pelo pífaro; e em versões mais recentes; é também executada com a variação de agogô e pandeiro, como no exemplo a seguir:

Figura 3 - Base do ritmo de baião.



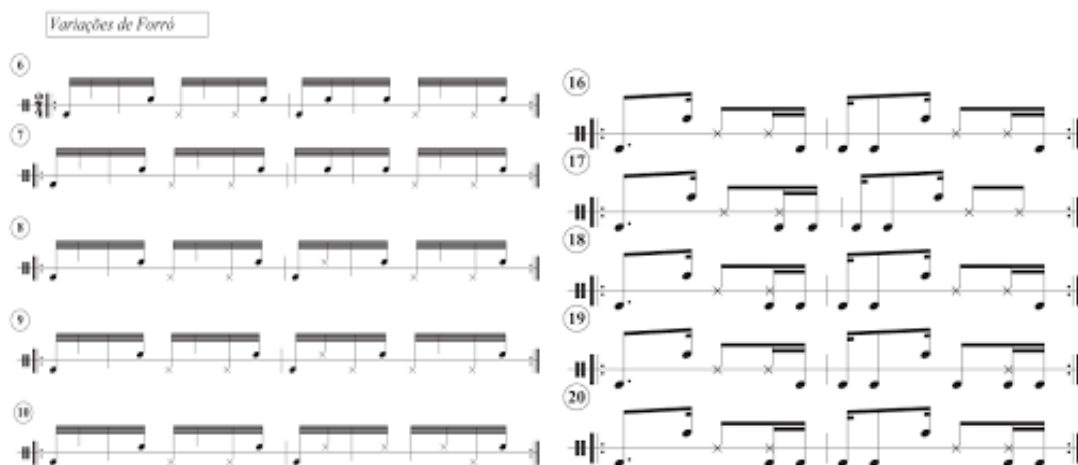
Fonte: Baião/zabumba⁸.

Do ponto de vista estritamente de análise duracional, e considerando a construção fenomenológica de análise rítmica *Just in Time* (Lopes, 2003; 2008), poderemos aferir que as qualidades perceptuais do ritmo base de baião (Figura 3) demonstram uma clara acentuação no 1º tempo, fundamental para uma efetiva recepção cognitiva da métrica binária característica. De forma complementar, a idiosincrasia de movimento (i.e. dançável) do baião é percebida através do grande desequilíbrio rítmico-métrico realizado, e expresso, pela semicolcheia na parte final do 1º tempo (ponto métrico bastante instável) e da colcheia na segunda parte do 2º tempo. Estando esta colcheia posicionada num ponto métrico relativamente instável, no entanto menos instável que a semicolcheia que a precede, ela acaba por iniciar a resolução perceptual do compasso binário, antecipando e resolvendo a instabilidade previamente iniciada e contribuindo para uma enfática resolução no 1º tempo que a sucede; estabelecendo perfeitamente assim a desejada métrica binária. Podemos então resumir que do ponto de vista da análise rítmica, o baião, através de uma funcional métrica binária, infere perceptualmente uma clara sensação de movimento a dois tempos: repouso/ação.

⁸ https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRnrMTKzK_T-dSKYMzxErTOkGW6m1gEF-1bBZUoEIWs-e8OaJr4.

Do baião, com origem no lundu, derivou-se o forró ganhando popularidade em todo Brasil por seu apelo menos dramático e mais festivo no período das festas juninas.

Figura 4 -Variações rítmicas do ritmo de baião.

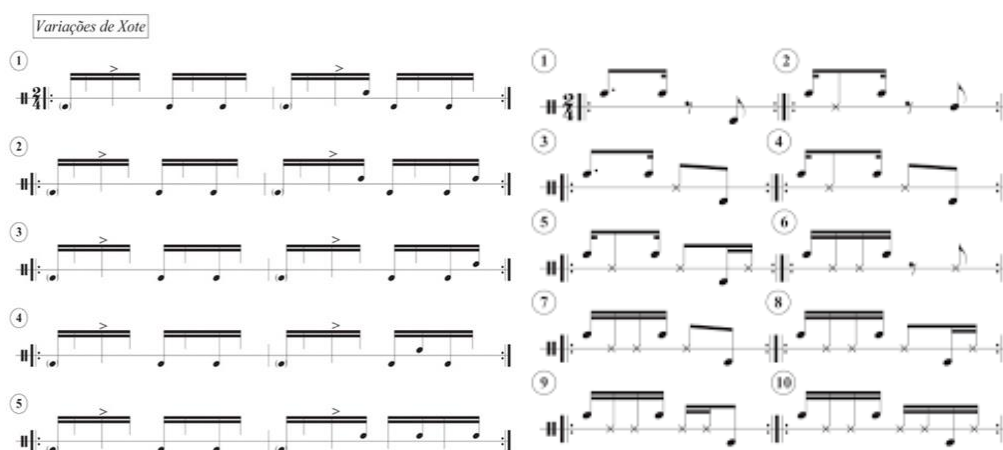


Fonte: Baião/zabumba⁹.

Com o forró outros gêneros são cultivados na música do Sertão, sempre associados às festas, a dança e também a poesia popular, de grande habilidade na rima e na arte de improvisar versos, como a embolada e o coco de roda. Nesses gêneros é comum a presença de dois ou mais, como xote e baião; toada e marcha rancheira, aboio e baião, coco e embolada, não interferindo nem descaracterizando a música como um todo. O xote apesar de ter uma forma particular de ser executada no Sertão, também é encontrado em outras regiões do Brasil, como nas regiões Centro-Oeste e Sul. Nessas regiões o xote, também é chamado de xótis, chótis ou escocesa, e seja qual for a sua denominação consiste num ritmo binário (2/4) e também quaternário (4/4), oriundo de uma dança de salão de origem europeia, que no Nordeste é executada como um ritmo/ dança também próximo ao forró. O xote, de origem alemã, significa “escocesa”, em referência à polca, em Portugal é conhecido como chotiça, que ao ser levado ao Brasil e misturar-se aos ritmos africanos, tornou-se apenas xote, como uma dança muito versátil.

Eis algumas de suas variações:

⁹ Fonte n° 5, referente ao site visitado.

Figura 5 - Variações rítmicas do xote e xaxado.

Fonte: Baião/zabumba¹⁰.

O xaxado, diferente do xote, não é uma dança encontrada em todo o Brasil, mas característica do Sertão, considerada uma variação do baião, sendo uma dança mais rápida e alegre, sapateada e geralmente acompanhada de um grupo instrumental composto por zabumba, dois pífaros e uma caixa clara. Como o baião, o xote e o xaxado, os ritmos de coco e embolada, são também chamados de “coco de improviso” ou “coco de repente”, que no Sertão tomam amplitude com a arte do improviso formado por uma dupla de “cantadores”, que ao som enérgico e “batucante” do pandeiro, montam versos com métrica precisa, de sons rápidos e improvisados, em que os parceiros estabelecem um desafio para quem der a resposta mais rápida e ritmada, por isso também ser chamado de “desafio” de cantadores com pandeiro ou viola.

A embolada é executada tanto nos sertões como nas zonas do litoral, seguindo as mesmas características de melodia declamatória, um movimento rápido de intervalos, com texto geralmente cômico, satírico ou descritivos, podendo ser composto de uma sucessão de palavras ligadas apenas pelo seu valor fonético, sendo que nos dois últimos casos o texto é muitas vezes repleto de aliterações e palavras ontogolíticas de pronúncia difícil, o que aumenta pela rapidez do movimento musical. Para a estrutura poética, são usados versos de sete ou cinco sílabas, com quadras e oitavas, que se repete dando movimento e graça à música (Alvarenga, 1950, p. 278).

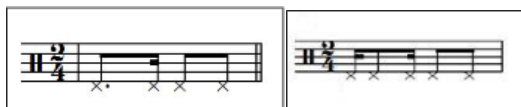
Segunda a autora, a embolada se enquadra mais como um método poético-musical que propriamente como uma forma ou gênero, e seguindo a mesma característica, está o coco, elaborado a partir da improvisação rítmica de versos com características indígenas e africanas.

¹⁰ Fonte nº 5, referente ao site visitado.

A meu ver, o coco representa a fusão mais harmoniosa entre a musicalidade cabocla e a negra. Mas o canto a tempo, marcado pelo ruído de instrumentos percutidos e pelas palmas das circunstâncias e a feição coreográfica com dançarinos executando os seus passos, isoladamente e sucessivamente, no meio do círculo, formado pelos demais, deixa transparente a contribuição africana (Azevedo, 1944, pp. 240-241).

O ritmo do coco presente tanto no Sertão, também é chamado no litoral de coco-de-praia; coco-de-ganzá, sendo este último apenas instrumental; coco-de-fila, apenas dança; e samba-de-coco, música e métrica. Os instrumentos usados nas formas de coco são: o ganzá, um tipo de chocalho indígena cilíndrico em folhas de flandres; o pandeiro e o surdo, juntamente com as palmas dos dançarinos. Segundo (Santos, 2000, p. 31; Azevedo, 1944, p. 241), a dança, inicialmente trazida dos campos de trabalho, da extração do coco nos litorais, chega até os engenhos de cana-de-açúcar e no pisar do barro para a construção das casas de pau-a-pique, entre outros, caracterizada pela improvisação do canto e o sapateado na dança. O canto nas várias formas de coco é dividido em estrofes improvisadas com refrão e coro, acrescidos de outros motivos melódicos em andamento rápido e sincopado, e as características mais ligadas ao baião são: o improviso nas melodias, a síncope e o desenho rítmico executado no surdo.

Figura 6 - Ritmo de Coco próximo ao Baião – Ritmo da Embolada.



Fonte: Medeiros (2014).

Em sua notação, observa-se a mesma métrica da melodia declamatória repetida e com rapidez, com a sequência de colcheias e semicolcheias, em andamento movido e acentuado no 1º tempo. Dos gêneros musicais apresentados, apesar de haver outros, segundo os autores citados, os mais característicos do Sertão são os de baião e da embolada, sendo esses identificados em partes das Bachianas de nº 1, na Introdução “Embolada”; e na de nº 4, na Ária “Cantiga”.

As Bachianas “sertanejas”

A Série Bachianas Brasileiras de onde foram retiradas as partes para apreciação musical sobre o tema do Sertão, consiste num conjunto de nove suítes para diversos grupos instrumentais e vocais, que remete à música de J. S. Bach.

A obra está situada na corrente neoclássica da primeira metade do século XX e foram escritas entre 1930 a 1945. Em cada suíte funde-se de maneira própria com a música folclórica e popular brasileira, especialmente no estilo do Choro e a musicalidade sertaneja, com traços do impressionismo francês e do romantismo alemão, acentuando a brasilidade.

A obra compreende a síntese entre a matriz musical brasileira e a linguagem de Johann Sebastian Bach, observada como uma concepção universalista e profundamente eurocentrada, a qual orientou Villa Lobos em olhar para o folclore musical dando-lhe um tratamento ‘bachiano’ a fim de elevá-lo ao patamar universal, e igualmente parte do pensamento modernista de Mário de Andrade (Applegate, 1998, p. 98).

Essa é uma das características da obra, seu sincretismo musical em que se fundem procedimentos diversos na sua origem, sendo conciliáveis entre os estilos popular e erudito (Kiefer, 1997). Das características estilísticas das Bachianas, está o uso do baixo contínuo, melodias superpostas, referências a trechos e finalizações utilizadas em Bach, a quem Villa Lobos lhe faz uma homenagem. A Série também estrutura-se a partir de um título duplo, onde o primeiro nomeia de forma neoclássica e o segundo aponta mais especificamente sua característica típica brasileira, como na Bachiana nº 1: na Introdução “Embolada”, no Prelúdio “Modinha” e na Fuga “Conversa”, nessa suíte tem-se o exemplo do primeiro título neoclássico e o segundo em referência ao estilo musical brasileiro que inspirou o compositor na suíte. É bem certo que através da história da música muitas correntes estéticas tiveram origem, floresceram e frutificaram e muitas posições pessoais foram tomadas em relação à criação artística, ora apoiando-se em premissas intelectuais, considerações de ordem filosófica, ora em implicações políticas e sociais, e Villa Lobos não fugiria a isso, seguindo sua “verdade” ou intuição artística, descobriu certa afinidade de procedimentos entre a música de Bach e a manifestação do populário musical brasileiro (Nóbrega, 1971).

As Bachianas aqui denominadas de “sertanejas”, são aquelas que trazem o tema do Sertão desenvolvidos em suas partes, seja pela presença de ritmos como do baião e da embolada, ou de temas de canções populares de tradição oral que trazem à superfície a ideia da região, são elas: a Bachiana nº 1, na Introdução “Embolada”; a de nº 2, na Dança “Lembrança do Sertão”; e a Bachiana nº 4 nas partes Coral “Canto do Sertão” e Ária “Cantiga”. Nelas estão presentes, além do título duplo, uma referência à paisagem e fauna sertaneja.

A Ária “Cantiga”

A Ária é o terceiro movimento das Bachianas Brasileiras n.4, e foi escrita em 1930 para piano solo, e em 1941 para orquestra, tendo como diferença entre as duas versões apenas o timbre da instrumentação. Suas duas principais características são: a referência ao estilo de composição com traços do barroco de Bach, por isso “bachiana”; e o folclore, por isso “brasileira”, que é evidenciado em dois momentos, na Ária como parte designada à canção que pertence a um contexto instrumental; e na Cantiga em que se encontram três tendências: o nacionalismo, o neoclassicismo e o modalismo.

O nacionalismo aparece através da citação melódica da canção popular “Ó mana deix’eu ir...” ou ainda como “Ó mana deix’eu ir pr’o Sertão do Caicó”, região rural do Nordeste, recolhidos por Mário de Andrade em 1918 e catalogados no Cancioneiro Popular Nordestino em 1938. Esse nacionalismo ainda é representado ritmicamente pelo baião e com melodia da 7ª abaixada, no modo mixolídio, que na versão orquestrada é executada por flautas e flautins, a fim de reproduzir a sonoridade de bandas de pífanos nordestinas. O neoclassicismo, está na peça como forma sonata, e utiliza o sistema modal e não o tonal; e o modalismo, escolhido no modo mixolídio desenvolve-se da seguinte forma na peça: Introdução A-B, Desenvolvimento B-A e Coda A-B.

Na **Introdução** em Ré bemol nota-se a sequência de acordes cromáticos descendentes que chegam até a dominante da tônica para resolver em Fá uníssono, que faz dessa nota um pedal. Daí segue a parte A com o tema da “Cantiga” em andamento *Lento*, salientando algumas dissonâncias e depois desenvolvido mais rápido, quase *ad libitum*. Sendo essa a primeira “tópica nordestina” identificada em linha laranja (figura 7), constatando uma aproximação.

Na parte B, retoma o *Lento* e segue em andamento um pouco mais movido.

Figura 7 - Partitura da Ária “Cantiga” - Introdução e parte A (Lento)

ARIA - (Cantiga)

No. 3 from
Bachianas Brasileiras No. 4

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1935

MODERATO 84 = ♩

88 = ♩

rall.

normurando

a tempo

rall.

a tempo

rall.

a tempo

rall.

Copyright © 1941 H. Villa-Lobos
Copyright © 1948 Consolidated Music Publishers, Inc.—All Rights Reserved
New edition revised by the composer

Figura 8 - Parte A (final); Desenvolvimento – parte B (Vivace)

The image displays a musical score for piano, divided into two main sections. The left section, labeled 'Parte A (final)', spans measures 83 to 92. It begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A green circle highlights a specific melodic phrase in the right hand, and a blue circle highlights a rhythmic pattern in the left hand. The right section, labeled 'Desenvolvimento – parte B (Vivace)', spans measures 93 to 102. It features a more complex texture with multiple melodic lines in both hands. Orange lines and circles highlight specific melodic phrases, while blue lines and circles highlight rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as dynamics (rit., f, p), articulation (accents), and performance markings (Vivace 132).

Fonte: Scribd, 2019

O **Desenvolvimento**, dividido em B-A, a parte B está em *Vivace*, com intervenção direta do ritmo de baião e superposições do tema que reaparece em meio a dança desse movimento, que ao final retoma o *Lento* com o tema A. Encontra-se nessa parte outras “tópicas nordestinas” do baião e do mixolídio, sendo essa uma aproximação com o tema, destacado nos círculos em azul, o baião, e na linha laranja, o tema da canção “Ó mana deix’eu ir...”, mais acentuado (figura 8).

Figura 9 - Desenvolvimento (continuação) – parte B (Vivace); Desenvolvimento (final) – parte A (Moderato).

Fonte: Scribd, 2019.

Na **Coda** encontram-se aspectos diversificados da peça. Inicialmente observam-se elementos, motivos melódicos de A e B na mesma sequência de acordes, que segundo Nóbrega (1971), são dicotomias entre o tradicional e o modo, referente à forma sonata e o folclore, respectivamente; o moderno, com o uso de dissonâncias e cromatismos; o urbano, com uso de instrumentos e público alvo; o rural, ao trazer temas da música nordestina e do baião; e o global por ser música erudita na estrutura de composição e regional nos elementos brasileiros manipulados na peça. Sob essa dicotomia poderiam estar pontos de distanciamento, mas pela presença incisiva das “tópicas nordestinas”, eles não se distanciam do tema na composição.

Figura 10 - Desenvolvimento (final) – parte A (Moderato); Coda – parte A – B

Fonte: Scribd, 2019

Em observação da partitura, claramente encontram-se as tópicas nordestinas que aproximam o tema e podem ser percebidas na peça. O compositor utiliza os elementos rítmicos e melódicos como parte de sua ideia da região, o baião de origem africana e indígena, e a melodia em tonalidade menor de origem ibérica, perpetuada na tradição oral, características culturais do Sertão enquanto lugar que guarda ou mantém essas tradições, sendo por isso tratado seu regionalismo, nos costumes, na forma de ver o mundo, na consciência de que a vida nessa região tem que ser sofrida por suas razões naturais e históricas, contribuindo, portanto, para a cristalização do “mito do Nordeste e do Sertão”, o lugar imutável. Dessa delimitação de concepções e tópicas, surge outra indagação: poderia esse regionalismo não ser mais percebido? Ou não mais oferecer identidade com a região? Para investiga-lo através da Ária “Cantiga”, foi elaborada uma atividade experimental descritiva de percepção e apreciação musical.

Identificando o tema na obra: aproximação ou distanciamento?

Após verificação do tema “Sertão” na Ária “Cantiga”, em que foram constatadas aproximações com o tema e, conseqüentemente, suas implicações no imaginário da região, buscaremos sob outra perspectiva, como o tema pode ser percebido para além do recurso da partitura. Na partitura foi possível identificar as “tópicas nordestinas” como *tropos* na construção da retórica musical, esse é um recurso visível e possível de interpretação, redução e sustentação do tema na obra, sendo uma importante ferramenta de análise e foi por muito tempo o registro que assegurou a perpetuação do material musical. Segundo Lopes (2014, p. 24):

A cultura ocidental de investigação e transmissão de conhecimento foi ao longo da história utilizando o texto escrito e dados quantificáveis como princípios base da sua postura científica, delineando uma perspectiva de base cartesiana. No que respeita à música, esta perspectiva quantificável é também fruto do grande desenvolvimento que a notação musical necessariamente sofreu, e que por seu lado acabou por servir bem a perspectiva da objetivação da música através de uma representação em papel.

Por considerar que a música é mais que a indicação da partitura numa racionalidade de uma formalização escrita, a notação traz consigo parte ou ideia do que a música é, porém, não sendo a sua totalidade. Deste modo, trata-se de um “objeto” auditivo que acontece no tempo, no *kronos*, e também passível de diferentes percepções, sendo influenciado pelo meio histórico e cultural, de como foi elaborado e, aqui salientamos, como é recebido, ouvido e apreciado. Consciente de sua amplitude, trazemos nessa etapa da análise da peça, a importância do ouvinte como parte do processo ou cadeia de percepção musical, a fim de descrever, indicar e verificar aproximações ou distanciamentos do tema na Ária “Cantiga”.

A relevância dada à voz do ouvinte e sua opinião parte também de que as experiências musicais não sejam desperdiçadas, segundo (Medeiros e Lopes, 2019) a importância de compartilhar o conhecimento dá-se também em ampliar o presente aproveitando as diferentes experiências musicais, como compreensão do seu tempo e do indivíduo nesse processo. Ao aproximar-se da obra de Villa Lobos (2019, p. 16-17), percebe-se o quanto é possível ser ressignificada pelo trânsito bilateral entre temas da cultura popular e erudita sem que ambas percam sua essência e estrutura.

Como a primeira parte contou com a identificação das “tópicas nordestinas” na partitura, a segunda parte, constitui a descrição do tema a partir da audição da peça em gravação de áudio. A atividade de caráter experimental, não quantitativa, apresentou uma projeção da opinião do ouvinte e sua percepção do tema na peça. As questões da atividade foram elaboradas com o intuito de obter informações mais próximas ao tema do Sertão, o que viria identificar a região e sua contemporaneidade, mas também deixando um espaço “livre” para manifestação da opinião pessoal e sugestão de outros títulos à peça, como forma mais sutil de percebê-la. Foi então que chegamos às seguintes questões: “Que instrumentos é possível identificar nessa música?”; “Há alguma melodia em destaque? Qual seria? E que instrumento faz essa melodia?”; “O que viria parecer mais próximo com o Sertão nessa música?”; “Que título você daria a ela?”; “Dê a sua opinião em relação se aprecia ou não essa música, e porquê”.

Dessas questões respondidas, foram quantificadas da seguinte forma: “Quantos identificaram os instrumentos”; “Quantos perceberam o solo durante a música”; “Quantos identificaram o instrumento solista”; “Quantos identificaram o tema do Nordeste ou Sertão”; “Quantos gostaram da música”; “Quantos deram outro título à música”; “Quantos associaram a música aos dias de hoje”. A quantificação das respostas será mostrada nas tabelas 1 e 2 a seguir.

A atividade foi realizada com estudantes do ensino médio (secundário) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, IFRN, em diversos campus da instituição, tendo um total de trezentas respostas, aproximadamente. Foi executada sob orientação dos professores de Música do Instituto, que procederam da seguinte forma: apresentaram à audição da Ária “Cantiga”, primeiro em gravação para piano e depois para orquestra, sendo ouvida por duas vezes, sem indicação do título nem da obra, apenas sobre a temática do Sertão nordestino e o compositor Villa Lobos, anteriormente estudado no programa de Música. Após a audição, os estudantes descreveram suas impressões na peça, identificações com o tema e o que perceberam dos instrumentos. Eis alguns resultados:

Tabela 1: Respostas à atividade experimental

Quanto identificaram os instrumentos	30 % sim	20 % não	10 % não souberam responder	40 % perceberam outros instrumentos
Quanto perceberam o solo durante a música	30% sim	50% não	20% não souberam responder	-----
Quanto identificaram o instrumento solista	20% sim	50% não	20% não souberam responder	10% não responderam
Quanto identificaram o tema do Nordeste ou Sertão	20% sim	40% não	30 % não souberam opinar	10 % não responderam
Quanto gostaram da música	30% sim	50% não	10 % não souberam opinar	10 % não responderam
Quanto deram outro título à música	60% sim	30% não	-----	10% não responderam
Quanto associaram a música aos dias de hoje	20% não	60% não	10 % não souberam opinar	10% não responderam

Fonte: Medeiros (2019)

Tabela 2: Respostas à atividade experimental.

Algumas sugestões de títulos	Algumas opiniões sobre a audição da peça
“Brincando na chuva”	- É bonita, mas não gosto!
“A festa de Caicó” (Sobre a canção “Ó mana deix’eu ir...”)	- É triste e as vezes alegre
“Subindo a Serra de Martins” (Região no oeste do estado do Rio Grande do Norte)	- É confusa, mas gosto, aprecio
“A Missão” (Sugestão de um filme)	- Lembra o filme “A Missão”

Fonte: Medeiros (2019)

Os procedimentos tiveram por objetivo entender como o compositor tratou a sonoridade sertaneja em sua obra e como pode ser identificada nos dias de hoje. Na primeira parte com a verificação das “tópicas nordestinas” na partitura, foi possível observar aproximações do tema na peça, principalmente como os elementos rítmicos e melódicos estavam dispostos. Na segunda parte, na atividade experimental, verificou-se que a partir das respostas obtidas, não houve exatamente uma aproximação do tema na peça, mas um distanciamento. Com isso observamos que apesar da presença do baião e da canção popular, não significa que a peça traga à superfície o tema do Sertão, mas outras ideias sobre a região, ou nela pode estar contida outra região.

Se os procedimentos realizados ainda não elucidam especificamente a questão, pelo menos apontam traços de identificação do tema, oferecendo nesse processo algumas mais questões: O que a sonoridade da peça traz da região? Que aspectos podem causar identificação, aproximação e afetos com a região? Seria essa uma relação com a paisagem sonora ou apenas uma percepção do ambiente a partir de sua referência climática e histórica? São essas e outras questões que pretendemos que surjam no decorrer da investigação em curso a fim de que possam elucidar melhor a problemática.

Considerações finais

Nos procedimentos realizados encontramos tanto aproximações como distanciamentos com o tema, causando grande interesse a investigação futura. Na primeira etapa, foram identificadas as tópicas “nordestinas” na Ária “Cantiga” da Bachiana nº 4, em que foram localizadas, classificadas e observadas em seu movimento na construção da retórica “sertaneja”. Na segunda parte, com a audição e participação do ouvinte, os estudantes do Instituto Federal, o tema se distanciou da peça sendo identificados outros aspectos, como da paisagem, de eventos, e até de filmes, com poucas associações ao tema, mesmo que o ritmo de baião e da canção popular tenha sido percebida por alguns, ainda não foram suficientes para identificar a cultura regional. Com isso, abre-se um campo de pluralismo de tendências sobre os *topoi*, como lugar-comum, e o imaginário do que pode revelar. Se a ideia de Sertão está próxima ou distante ainda não temos a resposta, mas afirmamos que é a participação do ouvinte, enquanto agente nesse processo que irá ampliar essa percepção da obra. A discussão, ainda que preliminar, que levantamos ao trazer o tema sobre “O Sertão imaginado na Ária ‘Cantiga’ das Bachianas Brasileiras”, parte da necessidade contemporânea de construir novas leituras e interpretações de um lugar, de sua cultura musical, sem apenas estar apegado a conceitos elaborados a mais de um século. É a possibilidade de elaborar múltiplas narrativas sobre a região além de seus estereótipos, de suas “verdades” historicamente aceitas. Com isso, questionamos também o que seria mesmo necessário nessa mudança de postura, ou se isso implicaria numa perda de identidade? Ou até mesmo se numa perspectiva de contemporaneidade progressista haverá interesse em cristalizar identidades construídas em contextos do passado? Com a investigação em curso, pretendemos assim contribuir para uma visão sociológica das Bachianas Brasileiras “sertanejas” de Villa Lobos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agawu, V. K. (1991). *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*, Princeton: Princeton University Press.

Albuquerque, M. J. (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. (5ª ed.). São Paulo: Editora Corte.

Alvarenga, O. (1950). *Songs of Dances Brazil*. (1ª ed.). Coleção: O Baile das Quatro Artes. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

Alvarenga, O. (1982). *Música Popular brasileira*. (2ª ed.). São Paulo: Duas Cidades.

Angenot, M. (1984). *Glossário da crítica contemporânea*. Lisboa: Editora Comunicação.

Andrade, M. (1972). *Ensaio sobre música brasileira*. (3ª ed.). São Paulo: Vila Rica.

Andrade, M. (1980). *Pequena História da Música*. (8ª ed.) Belo Horizonte: Itatiaia.

Bakhtin, M. M. (1986). *Speech Genres and Other Later Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.

Caldas, W. (2010). *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Editora Amarelly.

Cascudo, C. (1978). *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro.

Cascudo, C. (1952). *Literatura Oral*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

Cascudo, Câmara. M. (2001). *Judeus e franceses: três presenças no Brasil*. (3ª ed.). São Paulo: Editora Global.

Marcondes, M. A. (1998). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. (2ª ed. rev.). São Paulo: Art Editora.

Fryer, P. (2000). *Rhythms of Resistance: African musical heritage in Brazil*. NYC: Pluto Press.

Gurgel, D. (1996). *Cancioneiro Potiguar*. Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN.

Gurgel, D. (2006). *Espaço e Tempo do Folclore Potiguar*. (2ª ed.). Coleção Folclore Potiguar. Rio Grande do Norte: Governo do Estado do Rio Grande do Norte.

Kiefer, B. (1997). *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Belo Horizonte: Editora Movimento

Lopes, E. (2003). *Just in Time: Towards a Theory of Rhythm and Metre*. (PhD Dissertation, Department of Music). University of Southampton, UK.

Lopes, E. (2008). Rhythm and Meter Compositional Tools in a Chopin's Waltz. *Ad Parnassum Journal*, 6(11), 64-84.

Lopes, E. (2014). Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas. In C. Zurbach & J. A. Ferreira (coord.), *Investigação em Artes – Perspectivas* (pp. 23-36). Évora: EA-Universidade de Évora.

Medeiros, A. J. O., & Lopes, E. (2019). Música, Memória e Cultura: os romances medievais ibéricos na voz das rendeiras de Alcaçuz. *Revista UFG*, 19, 14-20.

Moisés, M. (2004). *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.

Nóbrega, A. (1971). *As Bachianas Brasileiras de Villa Lobos*. Editora Apex- Museu Villa Lobos. Rio de Janeiro: MEC – Departamento de Assuntos Culturais.

Piedade, A. (2003). *Brazilian jazz and friction of musicalities*. In E. Taylor Atkins (Ed.), *Planet Jazz* (pp. 41-58). Jackson: University Press of Mississippi.

Piedade, A., & Moreira, G. F. (2009). O nacional e neoclássico no Prelúdio das Bachianas Brasileiras nº 4 de Heitor Villa Lobos. *Simpósio Internacional Villa Lobos – Universidade de São Paulo*, 2009.

Piedade, A. (2013). A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído pensante*, 1(1), 1-23.

Ribeiro, D. (1995). O Brasil sertanejo. In *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (pp. 364-407). São Paulo: Companhia das Letras.