

HEITOR VILLA-LOBOS E CANÇÕES PARA PENSAR UM BRASIL PLURAL

Ana Judite de Oliveira Medeiros¹

Laila Correa e Silva²

Resumo:

Sendo a música de Heitor Villa-Lobos um dos pilares do modernismo brasileiro, observa-se como sua música ultrapassou a data, o contexto e a temática, quando se descentralizou do movimento em busca de outros cenários. Em observância ao método narrativo do compositor, traçamos um breve panorama das apropriações estéticas de caráter regional na música modernista, a partir do conceito de música em potencial, sob duas escutas analítica e sintética, que privilegia a percepção sonora, a cognição dos elementos musicais e a elaboração de possíveis afetos musicais. Desse panorama, buscamos compreender o Brasil de início a meados do século XX, a através das canções de Villa-Lobos, e como reverbera nos dias de hoje. São das canções, que pensadas primeiramente para instrumento e depois adaptadas ao canto, que se encontram a simplicidade da tonalidade, diante da complexidade e pluralidade de temas regionais, acuradamente observadas e narradas pelo compositor.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Canções; Música em Potencial; Pluralidade.

405

¹ Doutora em Ciências Sociais com pesquisa em Música, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com intercâmbio na Universidade de Évora (Portugal), na área de Musicologia. Fez pós doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo (USP), em que investigou a descentralização do modernismo com a musica de Heitor Villa-Lobos. É Mestre em Ciências Sociais com pesquisa em Música (UFRN); Especialista em Educação (UFRN); Graduada em Educação Artística com Habilitação em Música (Departamento de Artes - DEARTE-UFRN); e em Piano pela Escola de Música (EMUFRN). Participou da Missão de Educação e Arte na África, em parceria com a UFRN, no ano de 2014, como professora e palestrante. É autora de artigos e capítulos de livros nos temas de Educação Musical, Canto Coral e Musicologia, sendo pesquisadora dos mesmos temas; e autora do livro "O Sertão Imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos" (2021), pela Editora Appris. É membro da comissão científica da Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical (RPEM - Lisboa), da Revista PerMusi (UFMG); e da Editora do IFRN. É pianista e professora titular do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, no Campus Natal. E-mail: ana.oliveira@ifrn.edu.br.

² Pós- Doutora em História Social na Universidade de São Paulo, USP/ DH-FFLCH e pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP. Participa do Laboratório de Estudos de História das Américas, LEHA, FFLCH- USP e é pesquisadora residente da BBM-USP (2023-2025). Graduada em Filosofia (2009), História (2015) e Estudos Literários (2022) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Mestra em Filosofia (2012) pela mesma instituição. É Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (2016-2021). E-mail. lailacorreaesilva@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-2333-5351>

HEITOR- VILLA LOBOS AND SONGS TO THINK ABOUT A PLURAL BRAZIL**Abstract:**

As Heitor Villa-Lobos' music is one of the pillars of Brazilian modernism, we can see how his music went beyond the date, context and theme, when it decentralized itself from the movement in search of other scenarios. In compliance with the composer's narrative method, we draw a brief overview of aesthetic appropriations of a regional nature in modernist music, based on the concept of potential music, under two analytical and synthetic listening, which privileges sound perception, the cognition of musical elements and the elaboration of possible musical affects. From this panorama, we seek to understand Brazil from the beginning to the middle of the 20th century, through Villa-Lobos' songs, and how it reverberates today. It is in the songs, which were first designed for instrument and then adapted to singing, that we find the simplicity of tonality, in the face of the complexity and plurality of regional themes, accurately observed and narrated by the composer.

Keywords: Villa-Lobos; Songs; Potential Music; Plurality.

1. Introdução

Há sempre algo de novo nas canções de Heitor Villa-Lobos, desde o vasto repertório à diversidade temática. Suas canções permeiam temas da música popular com inspiração nos salões, nos choros, na música de matriz africana e de melodias de povos indígenas do sertão nordestino. Mesmo a tratar de temas já conhecidos e habitualmente explorados no século XX, sua música ainda despertam o interesse por trazeram à superfície reflexões filosóficas referentes à musicologia contemporânea brasileira. Para as canções encontram-se captura de melodias indígenas, no papel da música composta para ambientes domésticos, no resgate do folclore e universo infantil, considerado a 'alma do povo' (Burke, 2008), e como essas refletem o Brasil interiorano e moderno que se construía no início do século XX. São das canções, que pensadas primeiramente para instrumento e depois adaptadas ao canto, que se encontram a simplicidade da tonalidade, diante da complexidade e pluralidade de temas regionais.

Após um século de modernismo brasileiro, vemos o quanto a obra de Heitor Villa-Lobos deixa nichos de valor a pensar o Brasil e sua contemporaneidade. É o compositor que pavimenta a ponte entre a música clássica e popular, naturalmente, ainda 'orgânica', por transitar entre os dois ambientes, nos grupos de choro e nas orquestras e cameratas no Rio de Janeiro, no início do século XX. Segundo o maestro Júlio Medaglia, na música de Villa-Lobos, o clássico não precisa seguir regras rígidas, nem o folclore é puro, como queria Mário de Andrade, mas como gostava de auto citar, afirmou durante uma conferência no Teatro Santa Rosa, em João Pessoa, em 1951, em tom aparentemente arrogante e ousado que "O folclore sou

406

eu!”; mas também afetuoso, quando disse que “o coração é o metrônomo da vida”, referindo ao amor pela música e em alusão ao mapa do Brasil em forma de coração³. Diante de sua postura autoafirmativa, por vezes jocosa, levava em consideração sua audição curiosa e investigativa, que provocou após a Semana de Arte de 1922, considerar moderno outros estados de arte no Brasil.

Segundo Duarte (2009), Villa-Lobos considerado por seus contemporâneos, um vínculo orgânico entre a música clássica e popular, sua escrita musical recebeu duras críticas. Entretanto, as críticas eram ambíguas, porque, por um lado sua escrita musical carecia de constantes revisões e correções; e por outro lado, mostrava-se sofisticada segundo Salles (2019), ao analisar os quartetos de cordas⁴.

Diante de uma ousadia intencional, a obra de Villa-Lobos está repleta de uma orquestração sofisticada, ao considerar a ‘alma’ do povo, em profundo sentimento no naipe de cordas⁵, até a valorização dos instrumentos de percussão e sua variedade, com solos e escrita que valoriza a diversidade de timbres (Salles, 2009; Perpétuo, 2018). É desse compositor que recordamos cinco canções para canto e piano, e como essas apontam para um Brasil plural, narrativo na linguagem da paisagem e do homem, segundo Benjamin (2011), situado como o “lugar” onde o homem “pensa”, segundo Spinoza⁶. As canções são: *Melodia Sentimental*, de 1958, retirada como fragmento do Poema Sinfônico Amazonas, de 1918; *Nesta Rua*, de 1947, de origem nas cantigas portuguesas, organizada no Guia Prático e no Ciclo das Cirandas; *Lundu da Marqueza de Santos*, de 1940, uma canção de amor cortesão em discreto ritmo de lundu; *Nhapopé*, de 1935, uma canção de amor dramática com tema do pássaro em língua indígena; e da *Canção Itabayana*, tema da Ária ‘Cantiga’ da Bachiana nº 4, de 1930, peças musicais executadas e comentadas pelas autoras no Recital Palestra ‘Heitor Villa-Lobos e canções de um Brasil plural’⁷.

407

³ Sobre o discurso de Villa-Lobos em João Pessoa. https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772006_b9a8b50a9c0c80d181422f711ed856c7.pdf

⁴ *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma de Funções*. Volume 1, Edusp, 2019.

⁵ Naipe das cordas: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.

⁶ Spinoza. Ética, proposição 40, segundo *scholium* (n.t.)

⁷ O Recital Palestra foi realizado no salão Villa-Lobos, da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (BBM) da Universidade de São Paulo (USP), no dia 24 de maio de 2024, as 12:30, com apresentação da historiadora Laila Correa e Silva; e dos músicos Ana Judite de Oliveira Medeiros, pianista; e Pedro Vaccari, cantor.

Nas peças foram observadas características do modernismo, a partir da perspectiva do compositor, em que foram identificadas similaridades entre suas origens regionais, influências étnicas, formas, estruturas e a estética modernista, que utiliza a forma clássica com o folclore, considerando sua narrativa e experiência etnomusical (Salles, 2009; Guérios, 2009; Perpétuo, 2018). A escolha das peças deu-se por sua diversidade regional, temática e o diálogo com a instrumentalidade entre o canto e o piano, e sobretudo, por apresentarem diferentes “Brasis”. A observação das peças, contextualizadas, deram o enfoque sociológico em que foi necessário ouvi-las e apreciá-las como um todo, isto é: de forma musicológica, na teoria a elas atribuída, em sua historicidade e sob análise crítica.

2. Desenvolvimento

A seleção das canções é apenas uma amostra da produção do músico, intelectual e educador Heitor Villa-Lobos (1887-1959), nascido no Rio de Janeiro e conhecido por todo o Brasil, e em várias partes do mundo, como um intérprete da cultura nacional, de uma cultura brasileira, de uma música brasileira. Ao desvendar o cenário musical e sua historicidade, podemos analisar as influências e caminhos adotados por Villa-Lobos para empreender uma definição (possível) de Brasil ou mesmo do que seria uma cultura brasileira. E nesta última frase temos dois elementos que permeiam a concepção da produção de Villa-Lobos e os principais temas da música, literatura, história e artes, desde o século XIX: ao menos na segunda metade do século XIX e a formação do Estado Nacional brasileiro.

408

Desde meados do século XIX o Brasil procurou definir não apenas a sua identidade (no singular), mas, também, desbravar um imenso território, completo e diversificado do ponto de vista étnico e cultural. Podemos traçar como marco a fundação do Instituto Histórico e Geográfico (IHGB), em 1839, como um primeiro movimento de coleta de informações e de construção de um discurso etnográfico, a partir de viagens patrocinadas pelo governo imperial, como por exemplo, a viagem do escritor romântico Antônio Gonçalves Dias para a Amazônia (1859). O propósito era estudar diretamente os indígenas das províncias do Norte, e encontrar uma população “menos mestiçada com os africanos, como se verifica na região da Corte” (Kodama, 2010, p. 264). Os propósitos políticos, à época, eram os de promover uma homogeneidade dos brasileiros a todo custo, negando a viabilidade da “assimilação” dos indígenas reais, em função da reafirmação do indígena histórico (tupi), extinto no período colonial. Além disso, identificava-se o elemento africano (negro, escravizado), como estranho e divergente, incapaz de ser abarcado pelo conceito de cidadania.

Com a Proclamação da República (1889), os conflitos no interior do país estavam em conflito cada vez mais, um marco foi Canudos, retratado por Euclides da Cunha em *Os Sertões: a Campanha de Canudos*, comprovando com o seu relato, que explorou etnograficamente o sertão de Antônio Conselheiro, que Canudos não era um problema político, mas uma questão social. Mário de Andrade, também explorou etnograficamente o Norte e o Nordeste do Brasil, entre 1927 e 1928 -1929, com o objetivo de coleta de materiais da cultura popular, a fim de encontrar as diferentes vozes do Brasil, em suas diferentes manifestações culturais, despertando as vertentes regionalistas de exploração do interior e promovendo estudos e produções artísticas.

Nas décadas seguintes, a literatura modernista irá desbravar as vozes do interior, como exemplo Ruth Guimarães, em *Água Funda* (1946) e Guimarães Rosa, *em Grande Sertão: veredas* (1956). A fala do “caipira”, as crenças, os elementos africanos e indígenas, se apresentaram literariamente na cadência da escrita. Mas, ainda há o desafio de apreender as diferentes manifestações culturais e, a partir delas, desenhar, escrever, musicar as identidades brasileiras, tão diversificadas e complexas e, ao mesmo tempo, tão utilizadas com propósitos políticos que buscaram distorcê-las, para promover um conceito de Nação, que até o momento está em disputa. O que seria a Nação ou em vista do quê os nacionalismos foram construídos e desconstruídos, desde o segundo Império? A música de Villa-Lobos foi ponto de encontro para refletirmos sobre esses aspectos. **409**

A cultura nacional, a cultura brasileira

Villa-Lobos foi um notável partícipe da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo e, nesta ocasião, participou de modo construtivo, agregando elementos que seriam cruciais para as artes, a partir daquele momento, como bem será ressaltado em cada uma das composições apresentadas aqui. A ideia de Villa-Lobos era construir, desde o início do movimento modernista, uma cultura nacional que interligasse o país de Norte a Sul, bem como estivesse em sintonia com a produção internacional, e, divulgar, sobretudo, em Paris, para onde viajou em 1923 e 1927, e Estados Unidos, a produção nacional, autoral, original. Isso resultou em obras de impacto ímpar, das quais algumas foram executadas e comentadas no Recital Palestra anteriormente citado e comentado por especialistas na obra villa-lobiana.

Socialmente e historicamente, Villa-Lobos participou de um momento crucial da República brasileira, de consolidação democrática, com seus altos e baixos. Esteve intimamente ligado ao governo de Getúlio Vargas e promoveu a educação musical em escolas públicas de todo o país, divulgando e democratizando a música nacional, rompendo barreiras entre erudito e popular- justamente questionando esses parâmetros e demonstrando como qualquer pessoa, com a instrução contínua e letramento musical, poderia fazer música e participar desse processo criativo e artístico, com o Canto Orfeônico, estabelecido como disciplina obrigatória nas escolas, sob a ditadura do governo Vargas. Nesse contexto, Villa desempenhou o papel de educador e de incentivador de canções cívicas de cunho nacionalista, outra face que a ideia de encontro com o nacional pode revelar, no contexto de uma ditadura e no culto à pátria como identificada com o dirigente ou o ditador, conforme o período nacional e mundial no qual Villa-Lobos compôs grande parte de seu repertório.

Apesar desse terreno político complicadíssimo, acirrado com a Segunda Guerra Mundial e com uma política externa varguista adepta dos Aliados, em 1942, Villa-Lobos apresentou suas obras em Nova Iorque, em 1944. Apenas para dimensionar as tensões que permearam a longa carreira de Villa-Lobos, abordaremos uma questão mais pontual, que permeia a ideia das canções selecionadas. Estamos temporalmente localizados no momento posterior à Primeira República (1889-1930). Após as elaborações modernistas, que passaram por várias fases, temos uma ideia central de encontro da cultura popular, identificada com o nacional, como já apontado.

410
Villa-Lobos, nas composições selecionadas aqui, destrincha a sua pesquisa, que precede a própria música, por assim dizer, desbravando o país, coletando lendas, causos, costumes, expressões artísticas e trazendo-as para a música nacional, centralizar e descentralizar, mas não apenas isso, o movimento realizado por Villa-Lobos aponta possibilidades de reflexões e saídas para pensar o “problema do nacional”: primeiro, o erudito e o popular em fusão (ou mais especificamente, demonstrando que a distinção entre eles não faz muito sentido, em arte, em música, e sobretudo, quando se pretende encontrar uma cultura nacional, expressão de várias vozes). O segundo, o encontro da “cor-local”, que em literatura, geralmente, se remete ao encontro da expressão artística com a paisagem, o clima, uma esfera do local, a captação que a arte pode fazer de uma esfera cultural e social muito própria; e o terceiro, os desafios e complexidades do nacional.

Considerando a inspiração na corrente decolonial, questiona-se a ideia de uma cultura nacional (ligada, obviamente, à ideia de Nação, Estado, País, Pátria). Lembrando por

exemplo a fala e a obra da intelectual e multi-artista Grada Kilomba (Kilomba, 2019), o que é o nacional? Quem está incluído nessa ideia e quem está excluído? É a partir de sua obra best-seller *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (Kilomba, 2019), mas também de produção artística, como a instalação que está agora no Inhotim, *O Barco*, de 2021,⁸ parece mais do que explícito que alguns corpos não podem estar incluídos nas definições de nação, cultura nacional, país. A construção de um estado moderno envolve, para nós, a questão de ter sido colônia, e todo o processo colonial envolveu violência imposta aos corpos e culturas conquistadas, escravizadas ou dizimadas.

Apesar da produção villa-lobiana explorar as múltiplas facetas dos brasis, não sabemos dimensionar ainda até que ponto se trata de uma interação construtiva para uma ideia de cultura, popular, nacional e quais são os seus limites. Ou até que ponto ainda estamos reproduzindo as imagens e preconceitos de artistas e etnólogos do romantismo que buscavam no bom-selvagem morto uma ideia de Brasil massacrado. Claro que estamos no Modernismo, com a ideia de *criar um Brasil* dentro de um novo mundo; mas os desafios da Semana de 1922 ainda estão presentes. Desde 1822, talvez, como o lundu da Marquesa de Santos, de Villa-Lobos possa nos sugerir.

411

3. Metodologia

Nas canções executadas no Recital Palestra, foram considerados o exame das letras, das expressões folclóricas e dos temas melódicos e rítmicos, a partir da abordagem teórica da música em potencial, que parte do conceito de ‘objeto virtual’ (Lopes, 2019), cuja utilização está no auxílio da linguagem em metáforas (Lakoff & Johnson, 2012). Essa abordagem fundamenta os caminhos metodológicos para rever a concepção da estética modernista e sua descentralização, quando alcançam outros cenários e contextos brasileiros.

Música em potencial: duas escutas

A música em potencial parte do conceito de objeto virtual, cuja utilização está em metáforas, contribui para a objetivação musical e sua construção mental. A considerar a escrita musical, sua estrutura de escalas, acordes e desenhos rítmicos, essas apontam para a ideia da música como ‘objeto’ virtual, como a são imaginados, segundo Lopes (2019). Sob essa lógica, a objetividade considera a partitura parte da ideia, que serve de parâmetro para a interpretação.

⁸ <https://www.inhotim.org.br/eventos/grada-kilomba-o-barco-2021/>

A outra forma de compreender a música como um ‘objeto’ virtual, dá-se através da objetivação que fazemos dela, a dizer que tem profundidade, altura, que “sobe” e “desce”; que tem intensidade “forte” ou “fraca”; duração que pode ser mais rápida ou lenta, sendo essas construções, do ponto de vista cognitivo, que possibilita compreender a música como um objeto de diferentes formas, texturas e construções mentais.

Essa é uma forma de falar metaforicamente da música, comparada a arquitetura, nas dimensões de altura, largura, profundidade, para comunicar a ideia, que não possuem dimensões reais, mas virtuais, imaginadas. Dessa forma, a música torna-se compreensiva, em termos weberianos, pelo uso de metáforas, que vai ao encontro das ideias clássicas, que afirmam serem utilizadas não são somente na linguagem poética, mas também na comunicação cotidiana. Ao trazermos metáforas à música, essas destinam-se a uma comunicação mais ampla e de conexões a outras ideias, em que há uma projeção de dois domínios conceituais: um cognitivo, de natureza concreta e experiencial; e o outro sensorial, de caráter mais abstrato, em que ambos permitem compreender o domínio-alvo, a ideia musical.

Sob o conceito de música em potencial, direcionamos duas categorias de escuta a fim de identificar características modernistas e a compreensão da pluralidade musical trazida pelo compositor. São as escutas analítica e sintética. Na escuta analítica, primária, envolve a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais; enquanto a escuta sintética, secundária, é desenvolvida a partir da elaboração de afetos musicais (Fornari, 2010; Medeiros, 2021). Em ambas busca-se apresentar a ideia musical, e dela extrair diferentes narrativas a fim de identificar pluralidade brasileira descrita nas canções de Villa-Lobos.

Escuta analítica, primária

A música sob escuta analítica, tem o primeiro aspecto observado na percepção sonora, o que nos chama atenção é porque há possibilidade de ouvir sem escutar, e escutar sem compreender; e ainda, compreender sem provocar emocionar, quando admitimos que a ideia trazida na música possa suscitar outras. Isso se dá porque ouvimos sons estando ou não conscientes de sua existência. Mas, se nossa atenção está voltada ao estímulo sonoro, então, podemos escutar e não somente ouvir. É possível ainda escutar sons, percebê-los, mesmo que esses não sejam provenientes de fontes sonoras físicas, como sons de música e vozes que

guardamos na memória ou que sonhamos. Por isso, podemos ouvir sem escutar, escutar sem ao menos compreender (Fornari, 2010).

Portanto, o que nos faz pensar sobre a natureza do som, onde ele está, como se propaga e como o ouvimos? E ainda, como ir à busca desse som? Dá-se a pergunta: onde está o som que escutamos? Poderia estar fora de nós, no mundo externo, como ondas de variação de pressão do meio propagante que nos atinge, no ar? Ou também estaria dentro de nós, de forma subjetiva, assegurado pela memória? Porque a memória também é seletiva e histórica (Halbwachs, 2003). É esse som guardado, memorizado, que pode ser percebido, interpretado e reagido, quando a partir dele trazemos de volta o mundo externo. Assim, passando a compreendê-lo no processo fisiológico, poderíamos reconhecê-lo, entendê-lo, recordá-lo e até nos emocionarmos a partir daquilo que ouvimos? De certa forma sim, ao considerar o som como uma informação que permeia o meio externo, isto é, o acústico, interno e subjetivo das nossas emoções (Wisnik, 1989).

O som é a informação que percebemos pelo sentido da audição, compreendemos pelos processos cognitivos e que, eventualmente, pode nos causar reações afetivas pela evocação de emoções. Nessa perspectiva, o som é uma informação multidimensional, com seus aspectos unidimensionais que se organizam nas categorias de percepção, cognição e afeto.

413

A percepção sonora frequentemente depende da direção em que se originam os sons e como se orientam as ações. Esse é um dos processos mentais que usamos diariamente seja para atravessar uma avenida, seja para ouvir trovoadas de uma tempestade se aproximando. Mesmo que não se saiba exatamente a origem do som, se de máquinas, se da natureza, é possível perceber suas intensidades sonoras, e suas alturas (*pitch*), se são ásperos ou abafados, se existe reverberação, entre outras percepções. Esses são os fatores externos, acústicos, que orientam a direção do som.

A percepção musical inicia-se pela audição humana, que trata de captar simultaneamente os sons pelo par de ouvidos, com sucessivas ondas de oscilações aproximadamente periódicas de compreensão e expansão do meio elástico, que é normalmente o ar, e no primeiro estágio da audição traduz a informação de oscilação mecânica e sinais elétricos pelos disparos neurológicos (o nervo vestíbulo coclear) e pelo cérebro (Nara, 1996; Todd, 2000). Esse processo ocorre continuamente em tempo real e se estende no domínio do tempo, desde a percepção de eventos sonoros rítmicos, em que eles se encontram espaçados por intervalos

acima da persistência auditiva, até intervalos menores que o período equivalentes ao início da percepção tonal, cerca de 50Ms ou 20 Hz. Do som é capaz de ser percebida sua localização espacial em eventos sonoros, considerando o seu limiar de localização. No entanto, não lhes é atribuída uma implicação cognitiva ou afetiva para o aspecto sonoro do sistema binaural (os dois ouvidos), o que faz com que este seja considerado como um aspecto perceptual do som (Fornari, 2010).

O segundo aspecto da escuta analítica, primária, é a cognição dos elementos musicais que consiste na lógica construída entre o tema melódico, o ritmo e a harmonia, como dialogam entre si. Nesse aspecto denominamos ser o *lugar* onde ‘o homem pensa’ a música, e para isso trazemos Spinoza⁹ em *Ética*, quando afirma ser o pensamento o resultado de um diálogo entre o intelecto, as emoções e a intuição, que nesta investigação, dá-se como consequência da percepção sonora obtida. A cognição diz respeito não apenas ao direcionamento e à recepção da informação sonora, mas à atenção que ela busca, enquanto função mental específica. A cognição evidencia a existência de um tratamento mental ativo e sofisticado da informação sonora, que ao ser captada pela percepção auditiva privilegia certas informações enquanto desconsidera outras, que para Barenboim (2009) e Fornari (2010), são critérios dinâmicos não necessariamente voluntários, e que processadas ao córtex auditivo, favorecem as sofisticadas funções de atenção⁴¹⁴ memória, linguagem e consciência.

É através da cognição, como escuta analítica, que nos permitiu detectar o reconhecimento de variedades nas propriedades sonoras das canções de Villa-Lobos, como saliências da melodia e dos ritmos. Isso se dá porque o processo cognitivo quando considera as funções filogênica e ontogênica, aprendidas e inatas, contribui para o afeto musical, desfazendo em parte que o emocional não está ligado ao racional, mas o processo cognitivo se beneficia das categorias que tratam do material musical mediado pela memória, cuja identificação está em similaridade e contrastes com a percepção sonora. Nesse processo são privilegiadas a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais, primeiro a partir da atenção ao estímulo sonoro, para escutar e não somente ouvir; e segundo, na lógica construída entre o tema melódico, os desenhos rítmicos e a harmonia, como dialogam entre si.

Considerado o aspecto cognitivo da música, seja instintivo ou aprendido, este contribui para o afeto musical, desfazendo em parte que é o emocional não está ligado ao racional, pelo contrário, ambos contribuem na potencialidade do outro, isto é, aprende-se

⁹ Spinoza. *Ética*, proposição 40, segundo *scholium* (n.t.)

satisfatoriamente aquilo que mais gosta. Isso porque o processo cognitivo se beneficia das categorias que tratam do material musical mediado pela memória, cuja identificação está em similaridade e contrastes anteriormente vindos da escuta analítica. Nesse processo são privilegiadas a percepção sonora e a cognição dos elementos musicais, primeiro a partir da atenção ao estímulo sonoro, para escutar e não somente ouvir; e segundo, na lógica construída entre o tema melódico, os desenhos rítmicos e o campo harmônico e como dialogam entre si.

Escuta sintética, secundária

A escuta sintética, desenvolvida a partir da percepção e da cognição, busca elaborar afetos musicais. Esses aspectos estão contidos nas emoções evocadas pela música, porque ocasionalmente, ao se escutar uma música, pode ser surpreendido por memórias episódicas, situações locais ou lembranças de pessoas. A música, como linguagem, é eficiente em despertar emoções, o que justifica ser usada para criar uma prosódia afetiva, como na canção, quando une a literatura e a música, ocorrendo parcerias na produção de obras religiosas, profanas, folclóricas, entre outras. Essa associação torna-se eficiente especialmente porque une a capacidade de significação semântica da linguagem com a significação afetiva da música, seu **415** *ethos*.

Essa associação torna-se eficiente especialmente porque une a capacidade de significação semântica da linguagem com a significação afetiva da música. Isto é, de associações e identificações, principalmente quando usadas de acordo com seu *ethos*, o caráter moral e psicológico. As canções, que unem literatura e música, que acontecem no tempo (*Kronos*), numa prosódia, que, especificamente na música, pode qualquer elemento sonoro alterar substancialmente em seu contexto afetivo, como andamento e performance. Sendo por isso uma característica do afeto musical um dos fatores que contribui para eficiência no seu papel de evocar emoções, tal como no drama ou na comédia, uma vez que a precisão da prosódia do intérprete é fundamental ao efetivo significado do contexto de afetos.

Do ponto de vista da Psicologia e Neurociência, busca-se entender como a música evoca emoções (Sloboda, 2001). Há três modelos principais de emoção musical, que descrevem a música em termos de emoções distintas (Juslin, 2003). O primeiro é o modelo dimensional, que propõe que as emoções podem ser decompostas em básicas e ortogonais, o que significa que podem ser tratadas como variáveis independentes num sistema de coordenadas. O segundo, o modelo do processo componente (Scherer, 2001), desenvolve a constatação da emoção

musical de acordo com a situação de sua ocorrência e o presente estado emocional do ouvinte. E o terceiro, o modelo bidimensional da emoção, a partir de seu aspecto reducionista, é aquele usado para mapear as emoções descritas pelo modelo categórico. Nesse caso, as duas dimensões são a “valência” e a “atividade”, em que uma representa a emoção de satisfação ou de insatisfação; e a outra, a emoção de excitação que se estende de “sonolento ao excitado”, emoções consideradas ortogonais pela mente humana.

No estudo do desenvolvimento dinâmico da emoção musical (Schubert, 1999), foi utilizado o modelo circunflexo para medir, em relação ao tempo, a variação de emoção musical constatada por um grupo de ouvintes sobre diversas peças do repertório clássico. As dimensões emocionais utilizadas foram as mesmas mostradas como “Valência e Atividade”. A partir delas, foram apresentados dois modelos lineares para cada peça musical: um para descrever a “valência”; e outro para “atividade”. Desses modelos, foram observadas medidas comportamentais para criar modelos mais genéricos, que apesar dos esforços nessa direção, não obtiveram resultados satisfatórios na previsão da “Valência e Atividade”.

Da tentativa, foi desenvolvido um modelo com descritores de alto nível (densidade de eventos, complexidade harmônica, brilho, claridade de pulso, repetição, articulação, claridade de tonalidade e modo), o qual permitiu obter resultados mais satisfatórios (Fornari, 2019). Desse modelo, foi possível prever adequadamente a “valência” para a peça musical, apesar de elucidar a possibilidade de predição das dimensões ligadas às constatações de emoção. Com isso, não se trata necessariamente da emoção evocada pela música, mas apenas da constatação do ouvinte em relação à intenção emotiva de uma peça musical.

416

Os aspectos da emoção evocada estão associados às variações de sinais biológicos involuntários, também chamados de “biossinais”, tais como a variação da resistência cutânea e a variação de batimento cardíaco ou respiratório. Ressaltamos que não iremos nos deter nesse campo. Em termos de afeto musical, os “biossinais” podem ser utilizados para descrever a variação de estados emocionais evocados, tanto de curta duração, *affect*, como de longa duração, *mood*. Os *affects* podem estar relacionados a curtos trechos musicais, ou trechos intra-musicais (da mesma música), no intervalo de tempo, o “agora musical”. Os *moods* são geralmente criados por períodos mais longos de escuta musical, relacionados ao tamanho total de uma obra ou de uma performance musical, com duração média de uma sinfonia, ou a duração 60 a 90 minutos de duração. Seus efeitos emotivos persistem por longos períodos e podem ser verificados na análise das variações de ritmos biológicos do indivíduo.

Para a música clássica (erudita) do século XX, foi justificado que as emoções evocadas aos ouvintes derivavam de um encadeamento de contextos advindos da organização de sons. A partir desses sons, o ouvinte eventualmente os associava com emoções relacionadas a fatos ocorridos em sua história de vida, em sua memória. Esse conceito fundamentou a teoria estética musical opondo-se à teoria dos afetos, como extensão da teoria estética de Kant sobre a música¹⁰. Em linhas gerais, a teoria dos afetos afirma que a música é uma arte que tem como propósito exprimir sentimentos pela modulação dos sons.

Na teoria estética de Hanslick (1988) a arte musical desvinculou desse compromisso exclusivo com a expressão do belo ou da transmissão de emoções prazerosas ao ouvinte. É dessa noção estética do século XX que se amplia a criação de estruturas musicais cuja engenhosidade e complexidade ocorrem em similaridade com a arquitetura, sendo esta eventualmente cóniga; isto é, percebida, compreendida e apreciada pelo ouvinte, por isso acatamos o termo “objeto virtual” como aquilo que objetivamos e imaginamos na estrutura musical, sua altura, profundidade, textura.

A teoria estética de Hanslick concentra todo o significado musical da obra em si, a qual mostra que, sem a cognição, não há comunicação e a obra passa a ser uma incógnita. Isso porque o significado da música está necessariamente atrelado à sua compreensão, e esta, à comunicação efetiva dos conceitos estruturados na composição. Esses fatores são mediados pela performance e adequadamente decifrados pela percepção, pela cognição e pelos afetos evocados. A evocação de emoções pode ser estudada também sob uma perspectiva evolutiva, como alegria, surpresa, raiva e outras, expressões comuns aos indivíduos. Isso leva a supor que essas expressões cumprem um papel atávico na comunicação humana do estado emocional, o que explica que emoções são evocadas quando a tendência de resposta é inibida ou é interrompido o comportamento (Meyer, 1956).

417

Para o Recital Palestra ‘Heitor Villa-Lobos e canções de um Brasil plural’, buscamos estabelecer nas canções similaridades de entre suas influências étnicas, formas, estruturas e localidades, a fim de pensar o Brasil de meados do século XX, em sua pluralidade, considerando o contexto de nacionalismo. Em sua execução canto e piano, identificam-se traços característicos do modernismo de Villa-Lobos, que em sua antropofagia musical como também

¹⁰ Para Kant (1980), que pensara no julgamento do belo, a música, em sua forma pura, sem texto, seria uma arte não representativa, e como tal, pode exprimir o belo livre, ou seja, aquele que não é associado a qualquer outra representação.

da descentralização desse modernismo brasileiro, no que contempla diferentes contextos musicais e históricos. Enquanto a cena do modernismo da Semana de 1922, apresenta a crescente industrialização, a influência da cultura de migrantes europeus, o Manifesto Antropofágico e o Movimento Pau Brasil, o retorno aos estudos indianistas do século XX (Volpe, 2001), acontece em outras partes do país diferentes influências que também são caracterizadas como modernistas e brasileiras. Nas canções de um Brasil plural aparecem diferentes cenários e influências, que a partir do conceito de música em potencial, sob as escutas analítica e sintética, apresentamos onde tornam-se modernistas apesar da diferença de data, localidade e temática, descritas no Quadro 1.

4. Resultados e Discussão

Ao aplicar a metodologia das escutas analítica e sintética, para as canções de Villa-Lobos, identificamos dois aspectos, o primeiro: essas canções relacionam-se integralmente com o sentido emocional do texto, ou seja, sobre o que se considera das influências do conteúdo expressivo do campo semântico; e o segundo: estabelecem similaridades e conexões estilísticas a fim de contribuir para a compreensão da pluralidade brasileira através do estilo musical de Villa-Lobos. Segundo Marun (2010), a compreensão do estilo de um compositor é, na verdade, determinada por suas relações associativas e por suas analogias, por isso, o gênero canção desvenda aspectos particulares e importantes de seu estilo por reunir a música e a literatura. **418**

A exemplo de duas canções, *Lundu da Marquesa de Santos* e *Nhapopé*, no cancionheiro de Villa-Lobos, a língua portuguesa arcaica determina um tratamento similar no musical, como na modinha *Lundu da Marquesa de Santos*, (Partitura 1). Nessa canção observamos uma linha melódica operística, à maneira das árias italianas em voga no século XIX. Por um lado, essa linha melódica é ampla, inspirada no *bel canto*, e o fraseado é tipicamente tonal, privilegiando cadências perfeitas. Por outro, a língua portuguesa popular/urbana demanda a adoção de um estilo sentimental evocativo da música popular, desenvolvendo melodias seresteiras na mão esquerda do pianista, *à la manière de la guitarre*.

É a voz que conecta a emoção sonora, na escuta analítica, como um substituto do sentimento, da imaginação, do pensamento e da cultura à qual pertence sua linguagem (Marun, 2010). Trata-se de um metaconceito para designar o efeito psíquico produzido por uma obra de arte a partir de sua recepção, em colaboração com o sujeito receptor: “Uma expressão material específica, parte de um sistema interativo que inclui o domínio ficcional do criador e de um

receptor disposto a colaborar com uma percepção global da obra, deixando nascer assim um efeito de “*efeito de vida*”.

A coesão dos elementos artísticos envolvidos depende conjuntamente com os estados da alma, dos sentimentos, e dos aspectos formais, a razão e a coerência da obra de arte, a qual provoca associações de imagens, e de imaginação, ou seja, determinações exógenas que são diretamente transpostas para a música por analogias mentais. A coerência na música de Villa-Lobos é fundamentada em uma filosofia fortemente calcada em valores da cultura brasileira. Sua coesão artística é atingida pela existência de células, motivos e temas reconhecíveis, como se fossem constituídos de uma *isotopia*¹¹. Em escuta analítica, primária, sob a forma, estrutura e textura são construídas a partir de múltiplos reações, que, relacionados, reelaborados e transfigurados, colocam a obra de Villa-Lobos na categoria das obras de arte capazes de tocar “a alma” brasileira em consciência ao estímulo original de onde advém suas referências populares, seja das cantigas, dos tocadores, dos chorões ou nas serenatas. É dessa forma que promove um “efeito da vida” sobre esse instante que se grava na memória, que esta poderá modificar a escuta. E sob escuta sintética, secundária, a experiência promoverá afetos, isto é, aquilo que se permite ser afetado como uma lembrança, e uma experiência de vida com sua cultura.

Na canção *Nhapopé* a referência de percussão instrumental é traduzida pelas duas mãos do pianista, como recurso essencialmente instrumental pianístico com o uso de arpejos, pedal, dinâmica, e das variedades de toque e do domínio sobre o fraseado (Partitura 1). O pianista realiza um amálgama das várias camadas rítmicas e harmônicas componentes dos típicos dos conjuntos populares instrumentais, modificando-os, multiplicando-os e transcendendo suas características essenciais. Dessa forma estabelece um sistema de sistemas diversos que se espelham e se traduzem.

Segundo Meeùs (1992, p.3), “a música pode sugerir imagens visuais, mas ela pode também traduzir uma obra pictórica”. No misterioso ambiente musical de *Nhapopé*, é percebida como explora a região grave do instrumento e traduz um poema sobre um misterioso ritual

¹¹ Em linguística e na ciência da literatura, classificam-se signos como isotópicos quando estes apresentam o mesmo significante (ou significantes bem aproximados) apesar de apontarem para significados e sentidos diferentes. Logo, por possuírem identidade formal no texto, os significantes podem ser classificados como isotópicos (Simões, 2003).

noturno. A inspiração afro-brasileira determina em Villa-Lobos o emprego de um discurso musical predominantemente modal, uma forma musical circular que explora elementos rítmicos característicos da cultura africana, carregados em *ostinatos* e notas pedais. A melodia é predominantemente curta, repetitiva e simétrica; as terminações dos fraseados evitam graus conjuntos e apresentam-se com terças ou quintas descendentes.

Sobre o recurso pianístico em Villa-Lobos, aparecem aspectos harmônicos em suas canções como o emprego de progressões cromáticas; o volume de acordes sobre pedal, seja inferior, seja superior; o uso de acordes alterados; o emprego pontual de atonalidade, de bi ou politonalidade; e o grande número de notas estranhas à harmonia e de resoluções inesperadas; como arpejos e cadências *à la guitarra*; emprego do diatonismo e do contraponto. Segundo Elias (1995, p.107), as quatro linhas temáticas da obra pianística de Villa-Lobos são recorrentes nas canções: “obras centradas sobre a natureza, obras com temas infantis relevantes, obras ligadas a temas de lendas ou de festas tradicionais e obras ligadas ao tema dos sentimentos, incluindo-se temas de expressões étnicas e *à la manière de la guitarre*”.

Ao considerar como Villa-Lobos teceu sua narrativa modernista do Brasil ‘profundo’ em suas canções, assemelha-se ao trabalho manual que apresentamos sob o conceito da música em potencial. A narrativa por ele desenvolvida em sua música, é ela própria uma forma artesanal de comunicação, em que o narrador “deixa sua marca” contada, como o compositor deixa a sua, na obra que escreve. A narrativa torna-se tão particular, quer seja do autor, do compositor, a qual Benjamin ainda salienta sua importância como a dos mestres e sábios. No caso do compositor, em sua função de narrador, dar seus ‘conselhos’ não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio sob seu olhar experiente ou até curioso, pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida. “Seu dom é poder contar sua vida; e sua dignidade, é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (Benjamin, 2011, p. 208).

420

Heitor Villa-Lobos, em sua experiência em diferentes regiões brasileiras, seja sertaneja, de perto ou de longe, permitiu percebê-las como são, e inclui-las em parte de sua obra. Nesse processo, a identidade na produção artística pode ser fruto de seu reconhecimento como prática social, uma espécie de foco virtual indispensável para o artista, que Lévi-Strauss (2008) trouxe em sua experiência antropológica. Para o autor após uma vivência em comunidades indígenas nos estados do Mato Grosso e de São Paulo, reconhece que “a

identidade é uma espécie de foco virtual ao qual nos é indispensável referir para explicar certo número de coisas, sem que tenha jamais uma existência real” (2008, p. 369).

Para Lévi-Strauss há na existência teórica um limite que não corresponde à realidade, por isso a necessidade de não se descartar a identidade, como existência própria. Seu posicionamento é sobre a percepção do social e do próprio indivíduo, que permite perceber o mundo e como é dotado de sentido. É essa identidade com sentido que está ligada diretamente à história e a seu contexto vivido, “é a história que serve de ponto de partida para a busca de inteligibilidade. Assim como se diz de certas carreiras, a história leva a tudo, mas contanto que se saia dela” (Lévi-Strauss, 2008, p. 371).

A fim de pensar o Brasil de início a meados do século XX, a partir de canções em contextos de nacionalismo e modernismo, percebemos como o compositor incluiu e incorporou sua vivência e seu próprio método de pensar e apresentar um Brasil tão diverso. Em seu método de narrar a vivência, estão suas impressões que reverberam nos dias hoje, quando consideramos as diferenças regionais e culturais, sem dimensionar apenas totalidades. A experiência musical do compositor apresenta-se como narrador, na lógica benjaminiana, porque traz a voz da experiência para sua música. Nessa direção, Benjamin, ao comentar *A voz da natureza*, de Leskov (2012), mostra que esta se exprime menos através da voz humana, e mais pela “voz da natureza”. A esse respeito, identificamos nas peças uma evocação dessa voz não humana, mas do lugar, da paisagem, da região que Villa Lobos dá lugar ao fato, ao *ethos* de sua regionalidade. É essa música que nos permite pensar um Brasil do século XX, de múltiplos nacionalismos e modernismos, que tiveram continuidade no século XXI, com intensidade e representatividade em constante movimento.

421

Partituras e Quadro

Partitura 1 – Lundu da Marquesa de Santos e Nhapopé

HEITOR VILLA-LOBOS E CANÇÕES PARA PENSAR UM BRASIL PLURAL

Ana Judite de Oliveira Medeiros / Laila Correa e Silva

The image shows two musical scores side-by-side. The left score is for 'Lundu da Marquesa de Santos' (nº 2), composed by Heitor Villa-Lobos in 1940. It features a piano part with dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'rall.' (rallentando), and a vocal part with lyrics in Portuguese. The right score is for 'Nhapolé' (nº 6), composed in 1935. It also features a piano part with dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'alleg.' (allegro), and a vocal part with lyrics in Portuguese. Both scores include publisher information: 'Unicos distribuidores - IRMÃOS VITALE - Editores - S. Paulo-Rio de Janeiro-Brasil'.

Quadro 1 – Canções em escuta analítica e sintética (percepção, cognição e afeto)

Canção	Percepção sonor	Cognição dos elementos musicais	Afetos
<i>Melodia Sentimental</i>	Sonoridade melancólica oriunda da tonalidade menor e do fraseado	Melodia de longo fraseado sob aacompanhamento de piano em quase ponteio.	Emoção de insatisfação (valência) Mais emoção e menos excitação (atividade)
<i>Nesta Rua</i>	Sonoridade melancólica menos infantil e um pouco misteriosa	Melodia de longo fraseado sob aacompanhamento de piano em quase diálogo.	Emoção de satisfação (valência)
<i>Lundu da Marquesa de Santos</i>	Sonoridade alegre, um pouco jocosa e quase dançante	Ritmo acentuado e contraste com a melodia mais descriptiva.	Emoção de satisfação (valência) Menos emoção e menos excitação (atividade)
<i>Nhapolé</i>	Sonoridade misteriosa intervalos largos em diálogo com o piano, mistério na narrativa descriptiva.	Ritmo acentuado e longos arpejos que antecedem o texto musical cantado.	Emoção de insatisfação (valência) Menos emoção e mais excitação (atividade)
<i>Canção Itabayana da 'Cantiga'</i>	Sonoridade melancólica 'saudade' à terra de C como canção da etnia Itabayana, e pontos de quase alegria com o ritmo baião.	Melodia de longo fraseado sob aacompanhamento de piano no mesmo diálogo, <i>ad libitum</i> e de expressividade. Contraste com a entrada rítmica na parte B e retorno a parte A	Emoção de insatisfação (valência) Mais emoção e menos excitação (atividade)

422

Referências Bibliográficas

BARENBOIM, Daniel. **A música desperta o tempo**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem**. In: Benjamin, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 49-73.

HEITOR VILLA-LOBOS E CANÇÕES PARA PENSAR UM BRASIL PLURAL

Ana Judite de Oliveira Medeiros / Laila Correa e Silva

DUARTE, Roberto. **Villa-Lobos errou... Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos.** São Paulo: Algol, 2009.

FORNARI, José Eduardo. **Percepção, Cognição e Afeto Musical.** In: Keller, D.; Budasz, R. (org.). *Criação Musical e Tecnologias: Teoria e Prática Interdisciplinar*. 2010. E-book. (Série Pesquisa em Música no Brasil, v. 2). Goiânia: AMPPOM, 2010. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/ebooks/> index.php/pmb/catalog/book/2. Acesso em: 27 abr. 2019.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação.** Curitiba: Edição do Autor, 2009.

JARDIM, Gil. **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos.** São Paulo: Editora Philarmonia Brasileira, 2005.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical, um contributo para a revisão da estética da arte dos sons.** Tradução de Artur Mourão. Covilhã: Lusofonia, 2011.

HALBWACKS, Maurice. **A memória coletiva.** 2ª edição. São Paulo: Centauro, 2003.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KODAMA, Kaori. **Os estudos etnográficos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1840-1860): história, viagens e questão indígena.** *Boletim Museu Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 5, n. 2, p. 253-272, maio-agosto, 2010.

423

LAKOFF, G; JOHNSON, M. L. **Metaphors we live by.** Chicago: Chicago University Press, 2012.

LESKOV, Nikolai. **O peregrino encantado.** Lisboa: Nova Veja, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** 3ª Edição. Campinas: Papirus, 2008.

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

MARUN, N. **Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villas-Lobos:** publicadas pela Editora Max Eschig [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MEDEIROS, A. J. de Oliveira. **O Sertão imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos.** Curitiba: Editora Appris, 2021.

MEYER, L. **Emotion and meaning in music.** Chicago: University Chicago Press, 1956.

PERPÉTUO, Irineu Franco. **História concisa As Bachianas Brasileiras de Villa Lobos.** Editora Apex- Museu Villa Lobos. Rio de Janeiro: MEC – Departamento de Assuntos Culturais, 2018.

HEITOR VILLA-LOBOS E CANÇÕES PARA PENSAR UM BRASIL PLURAL

Ana Judite de Oliveira Medeiros / Laila Correa e Silva

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas: UNICAMP, 2009.

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

SALLES, Paulo de Tarso. **Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma de Funções**. Volume 1, Edusp, 2019.

SLOBODA, John; JUSLIN, Patrick (org.): **Music and emotion: theory and research**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SCHERER, K.; ZENTENER, M. **Emotional effects of music: production rules**. In: SLOBODA, John; JUSLIN, Patrick (org.): *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p.361-392.

VOLPE, Maria Alice. **Indianism and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870'-1930**. Austin: The University of Texas at Austin; Ann Arbor, Michigan: UMI- Research Press, 2001.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

424