

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA *STRICTO SENSU*

NICOLÁS RAMÍREZ SALABERRY

TEMÁTICA INDÍGENA NAS OBRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS:
MANDÚ-ÇARARÁ

São Paulo

2017

NICOLÁS RAMÍREZ SALABERRY

TEMÁTICA INDÍGENA NAS OBRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS:

MANDÚ-ÇARARÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – como exigência final para a obtenção do grau de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Lutero Rodrigues da Silva

São Paulo

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S159t Salaberry, Nicolás Ramírez, 1981-

Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: *Mandú-Çarará* / Nicolás Ramírez Salaberry. - São Paulo, 2017.
136 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música brasileira. 2. Villa-Lobos, Heitor - 1887-1959.
3. Música indígena. I. Rodrigues, Lutero.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.981

FOLHA DE APROVAÇÃO

NICOLÁS RAMÍREZ SALABERRY

TEMÁTICA INDÍGENA NAS OBRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS: *MANDÚ-ÇARARÁ*

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Musicologia/Etnomusicologia, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva

IA - UNESP – Orientador

Profa. Dra. Susana Cecília Igayara

CMU / ECA - USP

Prof. Dr. Nahim Marun Filho

IA - UNESP

Local e data de aprovação

Aos meus familiares.

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente ao meu pai, Carlos Jorge (*in memorian*), por todos os ensinamentos de vida e pelas esperanças depositadas no ser humano.

Agradeço imensamente a minha mãe, Celsa, pelo seu exemplo de luta, dignidade inquebrantável e incomparável carinho.

Agradeço especialmente a minha querida *abuela* Maria Lina.

Agradeço as minhas queridas irmãs Liz Helena, Ana Laura e Angélica, e queridos irmãos Jorge Augusto e Derlis Miguel. Agradeço aos meus amados sobrinhos Cecília Anahí e Victor, pela alegria e amizade. Agradeço a Rita de Cássia, Liz Patrícia, Liz Paola, tia Teresita, tio Emilio, Sra. Bartyra e Sr. Antônio.

Agradeço a Ana Carolina por seu companheirismo e carinho.

Meus sinceros agradecimentos aos colegas e *hermanos* Bruno Sanches y Bruno Menegatti. Aos amigos Paulo Nunes, Elias K., Flávio Fachini, Nathalia Guerra, Tatiana Tognolli, Alejandra Sampaio, Suzi Rodrigues, Irene Félix, Humberto Caneppele, Carolina Coutinho, Fábio Miranda, Zaca de Oliveira, Giovanni Matarazzo, Larissa Costa, Rebeca Friedmann, Marina Sabino, Katia Gardin, Gustavo Sarzi, Anderson Chizzolini, Luan Franco, Helder Fouto, Sílvio Manzoni, Dolores Stinghen, Henrique Villas Boas, Mariane Claro, Vera e Pedro, Rafael Tosta, Klaus Wernet, Felipe Fraga, Felipe Joseba, Gustavo Amaral, Thiago Braz, Leandro César e João Lo Re (*in memorian*).

Aos amigos Hugo Bozzano, Miguel Diaz, Pedro Martínez, Romy Martínez, Adrián Santacruz, Bethania Urbietta, Emilio Villalba, Victor Aguilar, Pastor Rodriguez, Augusto Vera, Osvaldo Mendoza e Marcos Gayoso. Ao tio Victor, tia Nancy, Ariel, Emílio e Mateo Benjamin; a Irina e família; ao tio Oscar, Héctor e família. À escola de música “Maestro Herminio Gimenez”, da cidade de Itá – Paraguai. E a todos os colegas desta querida instituição, fundada pelo saudoso Professor Celso Bazán (*in memorian*).

Aos Professores de Pós-Graduação do IA - Unesp: Dorotéa Kerr, Lia Tómas, Carlos Stasi, Marcos Mesquita, Achille Picchi e Marcos Nogueira.

Aos colegas da Pós-Graduação do IA – Unesp, por todas as conversas e trabalhos realizados: Letícia Dias, Caio Chiarini, Caio Victor, Fliblio de Souza, Gesiel Vilarubia, Tiago Castro, Eder Wilker e André Repizo.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música do IA – Unesp, e a todos os funcionários da seção técnica de Pós-Graduação, especialmente a Angela Lunardi, Ivy Costa, Neusa Padeiro e Fábio Maeda.

Aos Professores Marcos Câmara de Castro, Mário Videira, Ivan Vilela, Susana Igayara, Pedro Paulo Salles, Marco Antonio da Silva Ramos e Yumi Watanabe. Agradeço as sugestões cedidas por Manoel Corrêa do Lago, Gabriel Ferrão Moreira, Alberto Ikeda, Ana Bueno, Mariana Teófilo, Denise Yamaoka, Daisy Fragoso, Paulo Oliveira e Paula Veneroso.

Sou grato à Professora Linice Jorge pelas valiosas contribuições para esta dissertação.

Ao programa “Guri Santa Marcelina”, pelas atividades realizadas como regente coral, principalmente nos pólos Osasco e CEU Alvarenga, onde foram trabalhados repertórios vocais relacionados com a temática indígena em Villa-Lobos.

Agradeço a Heloise Ferreira, pelas sugestões e leitura da presente dissertação. À Nathalia Guerra, pelas diversas traduções. Assim, também, pelas observações apontadas por Iara dos Santos, Rita Lourenço, Ana Carolina dos Santos Dores, Liz Helena Sallaberry, Ana Laura Sallaberry, Antônio Lourenço, Fábio Miranda, Bruno Sanches e Bruno Menegatti. Finalmente, agradeço ao Daniel Barbosa, revisor deste trabalho.

Agradeço a dedicação e profissionalismo do meu orientador Lutero Rodrigues.

Agradeço à Academia Brasileira de Música por proporcionar com rapidez a partitura editada da obra em estudo. Agradeço a Fernando Santos, que cuidadosamente realizou diversos trabalhos xerográficos. Agradeço ao atendimento recebido nas diversas bibliotecas consultadas: Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP; Biblioteca da ECA/USP; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin; Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH); Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros – USP; Mediateca do Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho da OSESP.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa obtida desde julho de 2016 até a finalização do mestrado.

[...]

*Depois disso, o verdadeiro Pai Ñamandu, para refletir seu coração,
fez saber-se divina a futura Mãe verdadeira dos Ñamandu;
o verdadeiro Pai Karaí, para refletir seu coração,
fez saber-se divina a futura Mãe verdadeira dos Karaí.
Também o verdadeiro Pai Jakaira, para refletir seu coração,
fez saber-se divina a futura Mãe verdadeira dos Jakaira.
E o verdadeiro Pai Tupã, para refletir seu coração,
fez saber-se divina a futura Mãe verdadeira dos Tupã.*

*Por terem recebido o lume divino
do próprio Pai primeiro;
por terem recebido a fonte da fala;
por terem recebido a fonte do amor
e as feiras de palavras do som sagrado;
por estarem unidos à origem do saber criador,
também os chamamos de
inspirados pais verdadeiros das palavras-almas;
inspiradas mães verdadeiras das palavras-almas.*

- A fonte da fala [Ayyu rapyta]. Mito cosmogônico dos Mbyá-Guarani. Trecho final.
Tradução poética de Josely Vianna Baptista, publicado no seu livro *Roça Barroca* (2011).

RESUMO

SALABERRY, Nicolás Ramírez. **Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: *Mandú-Çarará***. 136 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2017.

Esta dissertação pretende estudar múltiplos aspectos, presentes no Poema sinfônico *Mandú-Çarará* de Heitor Villa-Lobos, que possam estar relacionados com determinadas características identificadas na música indígena brasileira tratada por autores significativos, bem como, refletidos nos estudos mais recentes sobre o “elemento indígena” em Villa-Lobos. O Poema sinfônico *Mandú-Çarará*, que integra o conjunto de obras do compositor com esta temática indígena, foi elaborado a partir de relatos nativos recolhidos por João Barbosa Rodrigues (1890). Na busca por compreender as diferentes narrativas dos textos envolvidos, analisaremos a estrutura morfológica de cada uma delas. Destacaremos também aspectos musicais da obra que possam remeter às manifestações musicais indígenas. Finalmente, será apresentada uma possível relação entre o texto cantado e a música da obra.

Palavras-Chaves: Música brasileira. Mandú-Çarará. Heitor Villa-Lobos. Música indígena. Poema sinfônico.

ABSTRACT

This essay intends to study the multiple aspects from Heitor Villa-Lobos's Mandú-Çarará Symphonic Poem, which may be related to certain characteristics identified in Brazilian indigenous music studied by significant authors, as well as reflected in the most recent studies about the "indigenous element" in Villa-Lobos. The Mandú-Çarará symphonic poem, which integrates the composer's set of works with the indigenous theme, was elaborated from native accounts collected by João Barbosa Rodrigues (1890). In the search to understand the different narratives from the texts involved in the work, we will analyze the morphological structure of each of them. We will also highlight musical aspects of the work that may refer to indigenous musical manifestations. Finally, a possible relation between the sung text and the work's music will be presented.

Keywords: Brazilian music. Mandú-Çarará. Heitor Villa-Lobos. Indigenous music. Symphonic poem.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 – Programa de concerto no Teatro da Paz, Belém, com a participação de Villa-Lobos tocando o Violoncelo, em 1912.....	25
Figura 1.2 – Melodias recolhidas por Jean de Lery.....	34
Figura 1.3 – Exemplo musical recolhido por Henrich Manizer	35
Figura 1.4 – Músicas indígenas registradas por diversos pesquisadores e transcritas por Camêu.....	38
Figura 1.5 – Índios <i>Urubu-kaapor</i> : simultaneidade das vozes solistas formando ocasionalmente quartas paralelas.....	40
Figura 1.6 – Índios <i>Kayowá</i> , de 1949, no qual as vozes femininas dobram as vozes graves masculinas, originando quartas paralelas (Doc. Nº 38 M.I. - <i>Kayowá</i>)	40
Figura 1.7 – Canto <i>Borôro</i> , registrado por Karl Von Den Steinen, no qual homens e mulheres cantam em perfeito sentido de equilíbrio	41
Figura 1.8 – Tema <i>Guarani</i> , recolhido por Manizer, em que há repetição do motivo variado, fundamentando o desenvolvimento melódico	42
Figura 1.9 – Canto recolhido por Spix e Martius que apresenta repetição do motivo por diminuição	42
Figura 1.10 – <i>Teirú</i> (fonograma da coleção do Museu Nacional).....	42
Figura 1.11 – Grito ritual dos <i>Parecis</i> . Notas sustentadas em síncopas.....	43
Figura 1.12 – Curto motivo dos Botocudos em intervalos de terças e síncopa (recolhido por Manizer).....	43
Figura 1.13 – <i>Glissando</i> no último compasso. <i>Canto do Pedgê (maxakali)</i>	45
Figura 1.14 – Utilização de <i>glissando</i> (c.1). <i>Canto aos Komantxo (maxakali)</i>	46
Figura 1.15 – <i>Glissando</i> na Canção <i>Teirú</i> , recolhida por Roquette-Pinto e utilizada por Villa-Lobos	47
Figura 1.16 – <i>Amazonas</i> : utilização de graus conjuntos e quintas paralelas (cc. 1-3).....	49
Figura 1.17 – <i>Amazonas</i> : Tríades por quartas harmônicas que avançam por graus conjuntos (número 20 de ensaio – cc. 209 - 211)	50
Figura 1.18 – <i>Teirú</i> : intervalos de terças no início do contorno melódico vocal (cc. 11-12)....	51

Figura 1.19 – <i>Iara</i> : intervalo de terça no início do contorno melódico vocal (c.1).....	52
Figura 1.20 – <i>Amazonas</i> : construção do motivo do acompanhamento	55
Figura 1.21 – <i>Saudades das Selvas Brasileiras I</i> (pág. 3, último sistema, e pág. 4, primeiro sistema).....	55
Figura 1.22 – <i>Dansa do Índio Branco</i> [sic].....	56
Figura 1.23 – <i>Danças Características Africanas – Kankikis</i>	57
Figura 2.1 – Trecho da primeira página da partitura manuscrita <i>Mandú-Çarará</i> (Poema sinfônico ou Bailado) de Heitor Villa-Lobos	63
Figura 2.2 – Capa do livro <i>Poranduba Amazonense</i> , de João Barbosa Rodrigues	64
Figura 2.3 – Trechos selecionados por Villa-Lobos da lenda indígena Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Corupira e os Perdidos), utilizados no texto do Poema Sinfônico <i>Mandú-Çarará</i>	75
Figura 2.4 – Cantigas do Tamborinho: Mandu Çarará [VII].....	76
Figura 2.5 – <i>Cantos de Çairé N° 1</i>	90
Figura 2.6 – <i>Cantos de Çairé N° 2</i>	91
Figura 2.7 – <i>Çairé</i> , recolhido por Barbosa Rodrigues.....	92
Figura 2.8 – Duas Lendas em <i>Nheengatu</i> : O Iurupari e o Menino.....	93
Figura 2.9 – Duas Lendas em <i>Nheengatu</i> : O Iurupari e o Caçador.....	94
Figura 2.10 – Yurupari Curumi Irumo (O Yurupari o menino e), recolhido por Rodrigues....	95
Figura 2.11 – Yurupari Camunduçara Irumo (O Yurupari o Caçador e), recolhido por Rodrigues.....	96
Figura 2.12 – “Sorimáo u Ypirungaua”, lenda recolhida por Rodrigues	97
Figura 2.13 – Izy ou Yurupari, recolhida por Rodrigues.....	98
Figura 3.1 – Tema inicial apresentado pelo primeiro Clarinete	101
Figura 3.2 – Tema do Mandú-Çarará executadas pelas Trompas e Fagotes por quartas paralelas	102
Figura 3.3 – Tema do Mandú-Çarará cantado pelos Baixos-Barítonos	102
Figura 3.4 – Variação do tema do Mandú-Çarará realizada em oitavas pelas Trompas	103
Figura 3.5 – Variação do tema Mandú-Çarará. Vozes corais.....	104

Figura 3.6 – Variação do tema inicial (Oboés) e breves motivos secundários.....	105
Figura 3.7 – Acorde inicial da peça, construído por intervalos de quartas.....	106
Figura 3.8 – Acorde sustentado, formado por intervalos de quartas	106
Figura 3.9 – Arpejos formando um acorde por quartas no Piano.....	107
Figura 3.10 – Arpejos descendentes (Clarinete em Sib) e acordes por intervalos de quartas (Corne Inglês, Oboés e Flautas)	107
Figura 3.11 – Escalas descendentes e tema inicial por quartas harmônicas (Clarinetes em Sib, Oboés, Flautas e Flautim).....	108
Figura 3.12 – Vozes corais homofônicas em intervalos de quintas, quartas e oitavas	109
Figura 3.13 – Coro infantil, cantando a quatro vozes, em intervalos harmônicos por terças.	110
Figura 3.14 – Progressão de acordes por terças.....	111
Figura 3.15 – Saltos por terças com o texto “Currupira”	112
Figura 3.16 – Imitações à distância de terças, nas vozes infantis.....	113
Figura 3.17 – Intensa atividade rítmica, dentro de um tempo marcado com suas subdivisões	114
Figura 3.18 – <i>Ostinato</i> na Harpa e Viola, acompanhando o tema inicial.....	115
Figura 3.19 – <i>Ostinato</i> realizado pela percussão, assim como outros instrumentos	116
Figura 3.20 – Motivo principal do longo <i>ostinato</i> , iniciado pelo piano	117
Figura 3.21 – Primeira intervenção Coral. Notas repetidas e <i>glissando</i>	118
Figura 3.22 – Xilofone e Violinos realizam o <i>glissando</i> no momento em que o coro pronuncia a palavra “Currupira”.....	119
Figura 3.23 – <i>Glissando</i> simultâneo à palavra “Currupira”	120
Figura 3.24 – <i>Glissando</i> realizado pelos Clarinetes e Clarinete Baixo	121
Figura 3.25 – <i>Glissando</i> descendente realizado pelo coro infantil com a vogal “Á”	122
Figura 3.26 – Som onomatopaico “Uai!” no coral, atingido através de <i>glissando</i> ascendente	123
Figura 3.27 – Trecho Coral. Caráter onomatopaico	124
Figura 3.28 – Primeira intervenção do coro infantil, cantando o texto dos “meninos perdidos”	129

Figura 3.29 – Vozes infantis em superposição de terças	129
Figura 3.30 – Fusão dos textos nativos	130

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Texto em <i>nheengatu</i> do Poema sinfônico <i>Mandú-Çarará</i>	77
Tabela 2 – Estrutura morfológica comparada das três lendas indígenas.....	85
Tabela 3 – Função estrutural da cantiga Mandu Çarará [VII].....	86
Tabela 4 – Análise estrutural do argumento divulgado por Villa-Lobos.....	87
Tabela5 – Estrutura formal do Poema sinfônico <i>Mandú-Çarará</i>	100

LISTA DE ABREVIATURAS

A	Contralto
ABM	Academia Brasileira de Música
B	Baixo
c.	Compasso
Cap.	Capítulo
cc.	Compassos
Ind.	Indígena
MT	Mato Grosso
Pág.	Página
S	Soprano
T	Tenor
Trad.	Tradução

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 OBRAS DE VILLA-LOBOS COM TEMÁTICA INDÍGENA	22
1.1 ASPECTOS DA MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA	32
1.1.1 Relação intervalar	33
1.1.1.1 Intervalos de quartas	39
1.1.2 Aspectos rítmicos	40
1.1.3 Outros aspectos	44
1.1.3.1 <i>Glissando</i>	44
1.2 ASPECTOS MUSICAIS NA TEMÁTICA INDÍGENA DE VILLA-LOBOS.....	48
1.2.1 Relação intervalar e contorno melódico	48
1.2.2 Aspecto rítmico	53
1.2.2.1 <i>Ostinato</i>	53
1.2.3 Tópicos indígenas em Villa-Lobos.....	54
1.2.4 Instrumentos utilizados na temática indígena.....	57
2 POEMA SINFÔNICO MANDÚ-ÇARARÁ	62
2.1 EM BUSCA DA ORIGEM DO VOCÁBULO MANDÚ-ÇARARÁ.....	65
2.2 O ARGUMENTO DIVULGADO E AS LENDAS.....	71
2.3 ANÁLISE DA ESTRUTURA NARRATIVA DO ARGUMENTO DIVULGADO E AS LENDAS.....	80
2.3.1 Estrutura das lendas e a cantiga recolhidas por Barbosa Rodrigues	85
2.3.2 Estrutura do argumento divulgado por Villa-Lobos.....	87
2.4 OUTRAS OBRAS DE VILLA-LOBOS BASEADAS EM MATERIAIS RECOLHIDOS POR RODRIGUES:	90
3 ASPECTOS MUSICAIS EM MANDÚ-ÇARARÁ	100
3.1 RELAÇÕES INTERVALARES: TEMAS PRINCIPAIS E SUAS VARIAÇÕES	100

3.2	ACORDES POR QUARTAS.....	105
3.2.1	Intervalos de Quartas e Quintas no Tema Coral.....	108
3.3	ACORDES POR TERÇAS	109
3.4	ASPECTOS RÍTMICOS	113
3.4.1	O uso do <i>Ostinato</i>	115
3.5	TIMBRES E EFEITOS SONOROS.....	117
3.5.1	<i>Glissando</i>.....	117
3.5.2	Sons Onomatopaicos	123
3.6	RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		133

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa estudar aspectos composicionais das obras com temática indígena de Heitor Villa-Lobos, comparando-os com estudos sobre a própria música indígena brasileira; em seguida, como objeto de pesquisa, será estudado o Poema sinfônico *Mandú-Çarará*, do mesmo compositor.

O projeto inicial, proposto durante o processo seletivo para o curso de mestrado na Universidade Estadual Paulista - UNESP, pretendia estudar outra obra, o *Choros Nº 10*. Nesta composição, a utilização de textos com sons onomatopáicos, na parte coral, remeteria a uma fonética indígena readaptada por Villa-Lobos; o estudo aprofundado deste procedimento – das relações decorrentes e seus aspectos musicais – justificaria a pesquisa.

Uma vez iniciado o projeto na Pós-Graduação, foi percebido que a composição *Mandú-Çarará* ofereceria um material de estudo de maior interesse, na medida em que, praticamente, não existiam trabalhos consistentes sobre esta obra dentro do universo acadêmico.

Por outro lado, a partir do catálogo *Villa-Lobos: sua obra* (1972) e algumas partituras às quais tivemos acesso, identificamos e contextualizamos várias produções de Villa-Lobos com temática indígena. De igual maneira, e através dos estudos de Vicente Salles (1994), Paulo Guérios (2003), entre outros, esclarecemos as primeiras viagens realizadas pelo compositor ao Sul e Norte do país, bem como as possíveis implicações destas vivências na sua produção artística.

Em relação aos estudos de música indígena brasileira, foi realizado um levantamento de trabalhos significativos para compor um mapa referencial. O texto mais destacado é o livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977), de Helza Camêu. O volume possui um estudo detalhado da bibliografia existente sobre o assunto, com destaque para os registros de Jean de Lery (viajante francês), João Barbosa Rodrigues (botânico brasileiro), Edgar Roquette-Pinto (etnógrafo brasileiro), entre outros. Outro livro relevante é a tese *Escala, ritmo e melodia dos índios brasileiros* (1938), de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, publicado no Rio de Janeiro. Este trabalho tem como base os registros, realizados por viajantes e etnógrafos, de manifestações musicais dos índios brasileiros.

Utilizamos também a dissertação de mestrado *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: Observações musico-analíticas e considerações históricas* (2010), de Gabriel Ferrão Moreira, que já enfoca os elementos indígenas nas obras de Villa-Lobos, analisando os *Três Poemas Indígenas* (*Canide Ioune-Sabath; Teirú e Iára*), obra representativa desta parcela de

sua produção. Ainda foram relevantes os seguintes livros: *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos* (2006), de Luiz D’Anunciação; *Villa-Lobos: processos composicionais* (2009), de Paulo de Tarso Salles; *Villa-Lobos* (1961), de Andrade Muricy; *Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani* (2009), de Deise Lucy Oliveira Montardo. Por fim, dois artigos: “Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro” (PIEIDADE, 2009); “Heitor Villa-Lobos e a música dos índios brasileiros” (TARASTI, 1980); assim como as notas sobre a obra *Mandú-Çarará*, no encarte do LP “*Villa-Lobos na Música Sinfônico-Coral*” (1970), de autoria do compositor Marlos Nobre.

Com esta fundamentação bibliográfica, procuramos identificar aspectos semelhantes e divergentes entre a música indígena brasileira e os procedimentos utilizados por Villa-Lobos em suas obras com esta temática. Em seguida, dedicamo-nos ao estudo dos textos envolvidos em *Mandú-Çarará*, dentre eles, o argumento divulgado pelo compositor, que o inspirou a compor o Poema Sinfônico, e o texto em *nheengatu* que ele utiliza. Somente depois disto, será possível estudarmos a relação texto-música da própria obra.

As pesquisas foram iniciadas com o acesso à partitura manuscrita “*MANDÚ-ÇÁRÁ – Poema sinfônico ou Bailado*” [sic], conservada como material de consulta pelo Museu Villa-Lobos, do Rio de Janeiro. Os primeiros contatos com a obra já indicaram sua importância, não somente pela orquestração, mas também por se tratar de uma peça que partia de lendas indígenas que foram recolhidas na região do Rio Solimões por João Barbosa Rodrigues – botânico e pesquisador brasileiro.

Com esta relevante informação, foi iniciada uma pesquisa direcionada que nos levou a algumas publicações de Barbosa Rodrigues, em três bibliotecas situadas no campus universitário da USP. São elas: Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), e Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Foi nesta última que encontramos o livro raro *Poranduba Amazonense*¹, publicado por Rodrigues, em 1890.

Uma vez em contato com este material recolhido, foi percebido que existiam três lendas e uma cantiga indígenas que se relacionavam com o próprio argumento divulgado por Villa-Lobos, no catálogo *Villa-Lobos: sua obra* (1972). Foi constatado também que, em relação ao texto em *nheengatu* do Poema sinfônico – cantado pelo coro – o compositor utiliza trechos de uma das lendas recolhidas e o texto integral da cantiga, porém, reorganizados e

¹ Outras pesquisas que levaram ao texto de Barbosa Rodrigues foram as referências cedidas por Manuel Corrêa do Lago; assim, também, a nota de programa escrita por Fábio Zanon em ocasião das apresentações da obra *Mandú-Çarará*, em 2014, na Sala São Paulo.

apresentados numa nova disposição. Este assunto levou o autor da pesquisa a escrever o artigo “Poema Sinfônico Mandú-Çarará: análise do argumento e texto em *nheengatu*”, aprovado e publicado no Congresso da ANPPOM, em 2016.

Por outro lado, as diferentes narrativas – entre o argumento divulgado, o texto em *nheengatu* utilizado no Poema sinfônico e as lendas indígenas recolhidas por Rodrigues – apontaram a necessidade de uma ferramenta que permitisse compreender e comparar as diversas estruturas narrativas existentes. Desta maneira, e a partir de conversas familiares, obtivemos o aconselhamento da Profa. Dra. Linice da Silva Jorge, colocando-nos em contato com o livro *Morfologia e estrutura no conto folclórico* (1996), de Alan Dundes, que aborda a estrutura morfológica dos contos indígenas norte-americanos; assim também, o livro *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984 - [1928]), de Vladimir Propp, que apresenta um estudo pioneiro das sequências funcionais – ou ações dos personagens – presentes nos contos russos, comparáveis com os contos indo-europeus. Estes dois livros contribuíram de maneira significativa na identificação de ações estruturais dos diversos personagens – presentes nas lendas e cantiga indígenas brasileiras – que pudessem estar refletidas nos procedimentos utilizados por Villa-Lobos na elaboração do argumento divulgado, bem como na construção do texto cantado em *nheengatu*, da obra *Mandú-Çarará*.

Depois dos estudos realizados sobre aspectos musicais presentes nas obras com temática indígena de Villa-Lobos e de trabalhos relacionados aos textos da obra *Mandú-Çarará*, estarão à nossa disposição alguns elementos necessários para a compreensão da relação texto-música desta obra, como por exemplo: possíveis representações de personagens através de motivos rítmico-melódicos, caracterização dos coros em diferentes passagens, ambientações orquestrais, entre outros. Finalmente, no presente trabalho de dissertação, ficarão evidenciados diversos aspectos da música indígena brasileira que possam estar relacionados com o Poema sinfônico *Mandú-Çarará*, e conseqüentemente, com a temática indígena em Villa-Lobos. Em contraposição, identificaremos também alguns procedimentos desta temática que se afastam da música nativa.

CAPÍTULO I

OBRAS DE VILLA-LOBOS COM TEMÁTICA INDÍGENA

1 OBRAS DE VILLA-LOBOS COM TEMÁTICA INDÍGENA

Do conjunto de obras de Heitor Villa-Lobos, é muito expressiva a quantidade de composições que fazem referência à temática indígena brasileira. Podemos compreender por temática indígena uma série de elementos presentes nas produções do compositor que possam estar relacionadas ao universo indígena. Assim, iremos considerar a utilização de materiais (contornos melódicos e/ou textos) recolhidos por viajantes, pesquisadores e etnólogos. Nesse contexto, várias músicas indígenas foram tomadas pelo compositor como base para a realização de adaptações e arranjos, assim também, como fonte de inspiração para a elaboração de novas obras musicais. Das lendas indígenas utilizadas, várias delas foram mantidas com o texto nativo – *nheengatu*, *parecí*, *tupinambá*, entre outros. Já no idioma português, a grande maioria dos textos e argumentos, referentes à cosmologia indígena, foi produzida por não índios. Para o nosso estudo, consideraremos também os títulos das peças que possam estar relacionadas com esta temática – assim como as notas e observações – descritas no catálogo *Villa-Lobos: sua obra* (1972).

No livro *150 anos de música no Brasil* (1956) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, percebemos a presença desta temática nas obras de Villa-Lobos. Assim, o autor salienta:

Um ponto que chama a nossa atenção, na obra de Villa-Lobos, é o indianismo musical. Não o indianismo literário, do argumento, que já encontramos no *Guarani* ou no *Escravo*, de Carlos Gomes, ou nos primeiros poemas sinfônicos do próprio Villa-Lobos. Mas o emprego [*sic*] de autênticas melodias dos aborígenes, colhidas em velhas crônicas, como a de Jean de Lery, ou em obras científicas modernas, como a *Rondônia*, de Roquette Pinto. (AZEVEDO, 1956:267)

Na atualidade, há o consenso de que Villa-Lobos aproximou-se das diversas manifestações musicais indígenas, principalmente a partir de fontes recolhidas por etnógrafos e viajantes, ou seja, através de registros fonográficos, publicações, livros e coleções particulares. Isto não descarta a possibilidade dele ter encontrado, em suas viagens pelo Brasil, nativos de alguma etnia regional (MARIZ, 1983). Contudo, não há registros que comprovem que o compositor tenha realizado algum tipo de pesquisa de campo (coleta de músicas ou materiais etnográficos) na medida em que os materiais por ele utilizados (adaptações e composições) possuem, em sua grande maioria, as referências acima mencionadas.

Na revista *Mbaraka*, da Fundação Padre Anchieta, encontramos o artigo *Entre música e imagens: a recepção das obras de Villa-Lobos na França na década de 1920* (2009), escrito

por Anaís Fléchet – professora da *Université Paris-Sorbonne (Paris IV)*. A autora menciona que Villa-Lobos chegou a fazer consultas frequentes relacionadas às tradições indígenas em bibliotecas e museus do Rio de Janeiro, e afirma:

Suas principais fontes foram os livros sobre lendas indígenas, os estudos etnográficos de João Barbosa Rodrigues, as narrativas de viajantes europeus (Hans Staden, Jean de Léry, Johan Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius) e os instrumentos indígenas conservados no Museu Nacional. O conjunto desses documentos abriu a Villa-Lobos um novo universo musical e lhe forneceu numerosas melodias. (FLÉCHET, 2009:134)

Nesse mesmo contexto, as consultas contínuas feitas pelo compositor aos fonogramas registrados por Roquette-Pinto – guardados no Museu Nacional do Rio de Janeiro – são descritas pela autora suíça Lisa M. Peppercorn:

No início da carreira, Villa-Lobos havia mostrado um grande interesse pelas melodias folclóricas e etnográficas coletadas por Edgar Roquette-Pinto nas suas expedições às regiões ainda não exploradas no Brasil. Junto com Lucília, ele visitou o Museu Nacional, no Rio de Janeiro, para ouvir as gravações desses temas folclóricos e guardá-los de memória. [...]. Escolheu, portanto, a *Nozani-na*, que Roquette Pinto recolhera entre os índios Parecís, e usou o tema como base para o *Choros N° 3*, para vozes masculinas e sete instrumentos de sopro. (PEPPERCORN, 2000: 71, grifo da autora)

De igual maneira, Ademar Nóbrega, autor de referência no estudo das obras do compositor, também menciona que a canção *Nozani-na* foi utilizada por Villa-Lobos no ciclo dos *Choros*:

[...] a contribuição indígena identificada no ciclo de obras em estudo afirma-se de maneira ostensiva (*Choros n.º 3*) ou através de transfiguração temática (*Choros n.º 7* e *n.º 10*), num caso e noutro concorrendo para fixar passagens de forte expressividade. [...]. Trata-se de canção báquica **Nozani Ná**, recolhida por Roquette Pinto entre os índios Parecís, em 1912 e publicada em **Rondonia** [*sic*], [...] (NÓBREGA, 1973:17, grifo do autor).

Um trabalho mais recente, com título *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (2003), escrito pelo antropólogo Paulo Renato Guérios, traz referência de certos “manuscritos” de Villa-Lobos referentes a um “projeto de livro sobre o folclore brasileiro”; lá também estão anotadas as fontes de algumas canções indígenas, sendo preponderantes os materiais colhidos por Roquette-Pinto e, em menor medida, registros realizados por Jean de Lery, aqui transcritos:

Cantos Ameríndios do Brasil:

Canide-ioune: Tamoios, recolhido por Jean de Léry, 1530

Nozani-ná: Parecis, “canção báquica”, recolhida por E. Roquette-Pinto em 1908

Teiru: Parecis, canto fúnebre, recolhida por E. Roquette-Pinto em 1908

Ualalocê: Parecis, caça, recolhida por E. Roquette-Pinto em 1908

(Arquivo do Museu Villa-Lobos apud GUÉRIOS, 2003:25)

Por outro lado, em relação às possíveis viagens realizadas pelo compositor ao Norte do Brasil, existem algumas publicações que tratam deste acontecimento. O pesquisador Vicente Salles contribui de maneira decisiva para esclarecê-las no livro *A Viagem Maravilhosa de Villa-Lobos* (1994). A obra menciona a primeira tentativa de Villa-Lobos, em 1910, de viajar ao Norte – com duração de algumas semanas –, chegando somente até Recife. Em 1912, e descrita com mais detalhes, o compositor realiza outra viagem – mais de seis meses –, atuando como violoncelista na companhia artística (que incluía vários gêneros: operetas, mágicas, revistas, dramas e comédias) do ator Alves da Silva, passando por Salvador, Fortaleza e Belém do Pará.

No trecho final do seguinte programa de concerto está descrito: “Programa impresso do pianista baiano Manuel Augusto dos Santos, Teatro da Paz, Belém, 15.04.1912, com o concurso, na segunda parte, de Heitor Villa-Lobos (Col. Vicente Salles)”.

Figura 1.1 – Programa de concerto no Teatro da Paz, Belém, com a participação de Villa-Lobos tocando o Violoncelo, em 1912

PROGRAMA

CONCERTO PROMOVIDO PELO PIANISTA BRASILEIRO
M. AUGUSTO DOS SANTOS, COM O VALIOSO CONDOMÍNIO
DOS CELEBRES PROFESSORES: F. A. SANTOS MOREIRA,
ULYSSES NOBRE, H. VILLA LOBOS, E BOSIO
EM A NOITE DE 15 DE ABRIL DE 1912, NO FOCAL
DO THEATRO DA PAZ

PRIMEIRA PARTE

1.º — Tocata e Fuga Bach-Taubig
M. AUGUSTO DOS SANTOS

2.º — Sonata (quasi una Fantasia) (cello)
M. AUGUSTO DOS SANTOS
SIMPSON Beethoven
M. AUGUSTO DOS SANTOS

3.º (a) Uccelli di Fala (canto) T. Demza
(b) Credo de Otello Verdi
ULYSSES NOBRE

4.º — 12 Etudes Symphoniques (n.º 1º et 2º) Schumann
M. AUGUSTO DOS SANTOS

SEGUNDA PARTE

1.º (a) Etude Chopin
(b) Nocturne
(c) Bohémische Fant Smetana
M. AUGUSTO DOS SANTOS

2.º — Racconto da Bibeme (canto) Puccini
F. A. SANTOS MOREIRA

3.º (a) Gavotte (violoncello) Lee
(b) Arlequina Popper
H. VILLA LOBOS

4.º — Tarantelle Liszt
M. AUGUSTO DOS SANTOS

Os adorns pertencentes serão feitos pelo concertista
e apreciados professor E. Bosio
O Foco de Luz de este programa está por conta do Sr. João José
Cassiano principal do 1.º e 2.º

Programa impresso do pianista baiano Manuel Augusto dos
Santos, Teatro da Paz, Belém, 15.04.1912, com o concurso, na
segunda parte, de Heitor Villa-Lobos (Col. Vicente Salles).

Fonte: Coleção Vicente Salles (SALLES, 1994:33).

Vicente Salles menciona que, na mesma apresentação, Villa-Lobos esteve ao lado dos artistas Francisco Azevedo Santos Moreira (tenor da companhia Alves Silva), do barítono Ulysses Nobre e do maestro Ettore Bosio. Na segunda parte do programa, “coube a ele tocar duas curtas peças para violoncelo: a) *Gavotte*, de Lee, b) *Arlequin*, de Popper” (SALLES,

1994:32). Dessa maneira, percebemos que este registro representa um dos documentos mais fidedignos em relação às viagens realizadas pelo compositor ao Norte do país.

Chegando ao Amazonas, em meio à crise da borracha, a companhia Alves da Silva vai à falência. Agora desempregado, Villa-Lobos começaria então sua “grande aventura amazônica” por vários meses. Dessas viagens, existem dois registros da atuação artística de Villa-Lobos:

Duas datas marcam, na imprensa de Manaus, a sua passagem: 23 de junho, quando realizou um concerto no Teatro Amazonas, no qual o tenor Santos Moreira deu a primeira audição da *Japonesa* e 7 de setembro, quando deu outro concerto no mesmo teatro. Essas datas foram anotadas por Mário Ypiranta Monteiro, sem indicar contudo os respectivos programas. (SALLES, 1994:34)

No livro de Guérios, são estudados de maneira minuciosa vários fatos históricos relevantes – e muitas vezes polêmicos – que envolvem aspectos biográficos do compositor. Assim, e anterior às já mencionadas, é descrita a viagem ao Sul do país que também contribuiu para o início das atividades musicais de Villa-Lobos:

Por volta de 1908, Villa-Lobos mudou-se para Paranaguá. Cidade portuária do estado do Paraná. Não há informações fidedignas a respeito dos motivos que o levaram a ir para essa cidade, mas provavelmente mudou-se em busca de trabalho. [...]. Nas horas de folga de seu trabalho no comércio local, Villa-Lobos participava, portanto, de uma pequena orquestra local, mantendo seu vínculo com a música. (GUÉRIOS, 2006: 59)

Com base nos registros de Vicente Salles, principalmente, o autor menciona que as viagens de Villa-Lobos, realizadas ao Nordeste e Norte, citadas anteriormente, tiveram grande repercussão na vida artística do compositor:

Em 1912, Villa-Lobos partiu em viagem pelo Norte e pelo Nordeste do país como violoncelista da companhia do ator Alves da Silva, que era acompanhada por uma orquestra formada por músicos convocados pelo maestro Luís Moreira. Vicente Salles (1979:11) relata que a companhia incluía os gêneros mais variados: operetas, mágicas, revistas, dramas e comédias. As viagens eram feitas em navios costeiros, pois não havia ainda na época uma estrutura viária que possibilitasse esses grandes deslocamentos por terra. (GUÉRIOS, 2006:61)

Por outro lado, e pelas documentações apresentadas, o autor corrobora que não há indícios que constatem a realização de uma coleta de dados folclóricos e musicais, por parte do compositor, nas diferentes regiões visitadas. No entanto, menciona que essas experiências artísticas significaram para Villa-Lobos “o início de sua carreira como músico profissional” (GUÉRIOS, 2006:62).

A grande quantidade de obras escritas por Villa-Lobos em 1912 é a prova desse começo de carreira como músico profissional. “Consultando o catálogo do compositor, verifica-se que o ano de 1912, durante o qual viveu cerca de 8 meses na Amazônia, é bastante fecundo” (SALLES, 1994:35). Algumas dessas composições, apresentadas pelo autor são: *Miniaturas n° 5*, *Suíte Infantil n° 1*, *Noite de Luar*, *Ave Maria* (canto e órgão), *Suíte de cordas*, *Brinquedo de roda*, *Petizada* (6 peças infantis para piano solo), *Suíte popular brasileira* (para violão), entre outras.

Com uma concepção mais ampla, em relação ao tratamento e coerência das obras de Villa-Lobos, o etnomusicólogo Manuel Veiga salienta:

O Villa-Lobos que homenageamos é o criador de uma obra que nos faz sentir brasileiros à sua maneira, não um antropólogo ou etnomusicólogo que não foi. A verdade que compositores tomam como ponto de partida para suas obras não tem um compromisso prosaico com o certo e errado dos musicólogos, mas com a coerência do que produzem. Dessa maneira indireta refletem a vida. (VEIGA, 2012:1-2)

Por outro lado, existem informações específicas sobre o tratamento orquestral, dado por Villa-Lobos, para certos instrumentos típicos brasileiros, alguns deles, próprios de determinadas regiões do país. Dessa maneira, no livro *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos* (2006), de Luiz D’Anuniação – pesquisador e percussionista brasileiro –, encontramos a presença do instrumento de percussão “tambu-tambi”, empregado no *Choros N° 6*:

[...] o tambu-tambi na percussão inicial dos *Choros n. 6*, uma verdadeira simbiose da expressão natural e percussiva do índio com a nossa herança africana: na entonação tímbrica da voz superior ele faz cantar, percussivamente, a marcação característica e isócrona do bastão de ritmo indígena, enquanto na entonação tímbrica da voz inferior ele utiliza uma célula própria do tambor chamado crivador [tambor imitado pelo tambu-tambi] na “parelha” do batuque maranhense Tambor de Crioula. Essa magistral elaboração mostra que Villa-Lobos além de conhecer o Tambor de Taboca [bambu ou taquara] maranhense conhecia também a sua melódica percussiva. (ANUNCIACÃO, 2006:28, grifo do autor)

As pesquisas de campo do autor revelaram que a execução do instrumento de percussão tambu-tambi era pouco conhecida em outros lugares do Brasil, na medida em que pertencia a uma prática própria de cegos pedintes frente à igreja do Carmo, no Maranhão:

O cognome tambu-tambi foi fruto do linguajar dos cegos pedintes que esmolavam batendo duas tabocas, no chão na porta da Igreja do Carmo, na praça João Lisboa, em São Luís do Maranhão (ANUNCIACÃO, 2006:75).

Através destas informações, acrescentamos mais um elemento que poderia corroborar a passagem do compositor por essas regiões do país. Não se trata da mera utilização do instrumento tambu-tambi, senão também da sua correta escrita musical em relação às fontes de referência.

Em 1927, Villa-Lobos realizou uma segunda viagem à Paris e, nesta oportunidade, apresentou várias de suas obras na *Salle Gaveau*, prestigiosa sala de concertos. O evento contou com a participação de uma numerosa audiência, rendeu generosas críticas e proporcionou a Villa-Lobos o reconhecimento internacional (MARIZ, 1983; PEPPERCORN, 2000; GUÉRIOS, 2003).

Esta significativa repercussão foi reforçada também através do artigo da jornalista Lucie Delarue Mardrus – publicado pela revista *L'Intransigeant* –, dias antes do mencionado concerto. Acontece que nesta ocasião foram relatadas várias histórias fantasiosas em relação ao suposto sequestro sofrido por Villa-Lobos em mãos de uma tribo indígena com práticas canibais. Teria sido resgatado com vida graças à ajuda de expedicionários de uma missão científica alemã da qual o compositor faria parte. Este mesmo relato, na verdade, possui muita semelhança com as aventuras vividas pelo viajante alemão Hans Staden², publicadas por ele no século XVI (MARIZ, 1983:52).

Na Europa, estas mesmas “estórias” representaram um ingrediente a mais no crescente interesse do público pelas obras de Villa-Lobos. Entretanto, tudo isso contribuiu também para que muitos admiradores de Villa-Lobos, principalmente no Brasil, chegassem a reprová-lo a partir desse momento (MARIZ, 1983; PEPPERCORN, 2000; GUÉRIOS, 2003; FLÉCHET, 2009).

Gerou-se também certo distanciamento de Mário de Andrade que, depois do conhecimento destas declarações, publicou crítica bastante irônica na qual acrescentou “maiores detalhes” jocosos sobre como teria sido o encontro do compositor com os índios antropófagos das selvas brasileiras. Assim, e a partir do artigo publicado por Mardrus, Mário de Andrade comenta que Villa-Lobos:

Foi pegado pelos índios e condenado a ser comido moqueado. Prepararam as índias velhas a famosa festa da comilança (o artigo não diz se ofereceram primeiro ao Villa a índia mais formosa da maloca) e o coitado, com grande dança, trons de maracás e

² “Hans Staden nasceu em Homberg, Hesse, ignorando-se quando e onde faleceu. Viajou duas vezes para o Brasil, como artilheiro em naus espanholas. [...]. Indo caçar, Staden foi aprisionado pelos Tupinambás, condenado à morte e a servir de alimento numa refeição guerreira. Viveu dez meses e meio entre os selvagens, sendo resgatado por um navio francês em 1554, voltando à sua pátria. Em 1557, publicou em Marpurgo, Hesse, a narrativa de suas aventuras dramáticas, descrições da vida indígena, com ilustrações em xilogravuras” (CASCUDO, 2001:25).

roncos de japurutus, foi introduzido no lugar do sacrifício. Embora não tivesse no momento nenhuma vontade para dançar, a praxe da tribo o obrigou a ir maxixando até o poste de sacrifício. E a indiada apontava pra ele, dizendo: “ – Lá vem a nossa comida pulando!” E as danças mortuárias principiaram. [...]. Felizmente pra nós e infelizmente pra Etnografia brasílica, a dança parou no meio. (ANDRADE, 1976:144)

Esta e outras críticas semelhantes, divulgadas na época, significaram uma espécie de estigma para o resto da vida do compositor. As próprias narrativas fantasiosas permitiram a criação de um terreno propício para que vários projetos de Villa-Lobos – já realizados ou por produzir – fossem passíveis de algum tipo de desconfiança, inclusive colocando em perspectiva algumas declarações suas que pudessem ser mais polêmicas.

Segundo pesquisa recente, realizada por Gabriel Ferrão Moreira (2010), Villa-Lobos tem dois procedimentos em relação ao material indígena utilizado em suas composições. O primeiro deles “se torna explícito através da citação da fonte” (MOREIRA, 2010:139). Esta referência pode ser considerada como direta ou, utilizando o termo do autor citado, “explícita”. Em nossa opinião, este é o caso das obras que possuem características específicas tais como: os materiais compilados por Roquette-Pinto; textos e canções recolhidas por Jean de Lery e lendas coletadas por Barbosa Rodrigues com textos nativos.

Um segundo procedimento acontece por:

[...] um reconhecimento diverso, que pode estar expresso pelo título das obras – como em *Amazonas* ou *Rudá* – ou em seções de forte caráter indígena dentro das peças, pela estilização dos materiais originais, através de uma apropriação e elaboração desses materiais pelo compositor. (MOREIRA, 2010:139)

Nesta referência indireta (implícita, segundo o mesmo autor) – que não necessariamente é indígena, mas remete-se a esta temática –, percebemos na idiosincrasia e na cosmologia nativas abordadas, na sonoridade (utilização de elementos presentes na música), em texto com sonoridades que remetem a uma hipotética língua indígena, em lendas reelaboradas, em instrumentos característicos, em título das obras, entre outros.

Ainda que não fosse um critério obrigatório na composição de temática indígena de Heitor Villa-Lobos, o uso de melodias indígenas originais é um dos procedimentos sobre o qual ele constrói parte de sua composição *indígena*. [...]. De qualquer forma, geralmente há algum tipo de intertextualidade na composição, que a justifica como indígena (como uma composição que não foi totalmente “inventada” por Villa-Lobos). Quando há uma melodia indígena, o grau de *autenticidade* justifica chamá-la de indígena, [...] (MOREIRA, 2010:127, grifo do autor).

O que pretendemos enfatizar neste ponto é que, se pudéssemos utilizar uma escala, na qual fosse possível estabelecer quais obras adaptadas ou compostas por Villa-Lobos são, em

maior ou menor medida, autenticamente indígenas, pela “intertextualidade” apontada por Moreira (2010), todas elas condiriam com a temática indígena.

Considerando a referência indireta a esta temática, concomitante com uma composição “inventada” por Villa-Lobos, pode-se considerar a seguinte afirmação de Manuel Veiga:

Vale lembrar Villa-Lobos, entre outros de nossos nacionalistas musicais, pelas imagens do índio e da Amazônia que nos traz. [...]. Mas de música indígena são apenas afrescos grandiosos em que pesa mais a imaginação do que a realidade. (VEIGA, 2012:1)

Desta maneira, até que ponto a relação do compositor com a música nativa tende mais para a “imaginação” do que para a “realidade”? Assim também, poderíamos identificar elementos em suas composições que se aproximam ou sejam semelhantes ao que conhecemos por música indígena?

Para ter uma visão mais abrangente deste repertório – através de partituras acessadas e referências do catálogo *Villa-Lobos: sua obra* –, elencaremos algumas composições que possam ter relação com esta temática indígena:

MUSICA CORAL E VOCAL

Aboios – Sobre temas Ameríndios-mestiços do Rio Amazonas, 1935; *Cântico do Pará – Tema guerreiro*, 1935; *Cantos de Çairé N° 1, 2 e 3 – Folclore Amazônico*, (canto N° 1 e N° 2 coletados por Barbosa Rodrigues), 1941; *Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu: O Iurupari e o Menino, O Iurupari e o Caçador*, (lendas compiladas por Barbosa Rodrigues), 1952; *Ena-Mokocê*, 1933; *Evocação – Sobre temas ameríndios do solo do Amazonas*, 1941; *Heranças de nossa raça*, 1934; *Nossa América*, 1942; *Paraguai* [extraviada], 1904; *Argentina*, 1935; *O canto do Pajé – Baseado na música primitiva do aborígene brasileiros [sic] com fragmentos de ritmos da música popular hespanhola [sic]*, 1933; *Canção do Carreiro – Seresta N° 8: Sobre temas [sic] selvagens dos boiadeiros e carreiros, entre os índios e mamelucos do Brasil*, 1926.

MÚSICA SINFÔNICA E SINFÔNICO-CORAL³

Alvorada na Floresta Tropical, 1953; *Amazonas – Sobre um conto indígena de Raul Villa-Lobos*, 1917; *Curupira [sic]*, [extraviada], 1937; *Danças Africanas: Danças indígenas*, 1916; *Danças características africanas: Kankukus, Kankikis – sobre temas dos índios Caripunas de MT*, versão para piano, 1914-1915; *Descobrimento do Brasil: Suítes Nº 1, 2, 3 e 4*, 1937; *Primeira Missa no Brasil*, 1937; *Erosão – Lenda Ameríndia Nº1: Sol e a Lua – A origem do Rio Amazonas*, (lenda recolhida por Barbosa Rodrigues), 1950; *Floresta do Amazonas: Cair da tarde, Canção do Amor, Veleiro*, 1958; *Izi [Izy ou Yurupari]*, [extraviada], (lenda coligida por Barbosa Rodrigues), 1957; *Mandú-Çarará* (lenda reunida por Barbosa Rodrigues), 1940; *Uirapuru*, 1917, [versão coral, 1944]; *Canções Indígenas: Pai do Mato (poema ameríndio), Ualalocê (lenda dos índios Parecis para comemorar a caça), Kamalalô*, 1930; *Canções típicas brasileiras: Mococê-cê-maká (dorme na rede – Canção para acalantar as criancinhas entre os índios Parecis), Nozani-ná (Canto dos índios Parecis da Serra do Norte, Matto Grosso), Papai Curumiassu (Canção de rêde entre os caboclos do Pará)*, 1919-1935; *Nozani-ná* (recolhido por Roquette-Pinto), versão coral, 1933; *Papai Curumiassú*, versão coral, 1933; *Modinhas e canções: Nhapopé*, 1942; *Serestas: Canção do Carreiro*, 1923-1940; *Suite Sugestina: L'Enfant et le Iourupari [O Yurupari e o menino]*, cinema, 1929; *Três Poemas Indígenas: Canidé Ioune-Sabath (Sobre um tema indígena brasileiro de 1553, recolhido por Jean de Lery), Teirú (Canção que celebra a morte de um cacique da tribo indígena Pareci), Iara* (versos de Mário de Andrade), canto e orquestra, 1926; *Canide Ioune-Sabath*, versão coral, 1933; *Nonetto – Impressão rápida de todo o Brasil*, 1925; *Rudá – Dio d'Amore (bailado ameríndio)*, 1951; *Sinfonia Ameríndia Nº 10* (versos do Padre Anchieta), 1952; *Choros Nº 10*, 1926.

MÚSICA PARA PIANO

Ciclo Brasileiro Nº 4: Dança do índio branco, 1936-37; *Petizada Nº 5: Sací*, 1912; *Saudades das Selvas brasileiras – influencia dos índios do Pará*, 1927; *Sul América – Impressão espiritualizada dos folclores típicos de países da América do Sul*, 1925.

³ Em relação às datas das obras de Villa-Lobos com esta temática, cabe destacar que a grande maioria foi realizada após a viagem do compositor para Paris. Neste sentido, “desde sua chegada à capital francesa, em 1923, ele alimenta a retórica da alteridade ao atribuir títulos nacionais em suas criações: *Três poemas indígenas, Danças dos índios mestiços do Brasil, Choros Nº 3: pica-pau e Choros Nº 5: Alma brasileira*” (FLÉCHET, 2009:138, grifo da autora).

OUTRAS FORMAÇÕES

Fantasia de movimentos mistos – Transfigurações de várias tribos do Brasil, violino e piano, 1922; *O canto do Pajé*, versão para Banda, 1933; *Choros N° 3* (tema predominante da canção *Nozani-ná*), 1925; *Choros N° 6*, 1926; *Choros N° 7* (tema da canção *Nozani-ná*), 1924; *Dois Choros (bis)*, 1928.

Neste ponto, algumas obras consideradas extraviadas reforçam ainda mais o interesse latente do compositor em produzir com esta temática, por exemplo, *Curruçupira [sic]* – partitura extraviada –, cuja lenda indígena foi registrada em uma nota escrita pelo próprio Villa-Lobos.

Em relação à participação da música indígena na formação da linguagem musical de Villa-Lobos, Eero Tarasti, importante musicólogo finlandês, em artigo publicado no Brasil, menciona que:

Ao se estudar a produção de Villa-Lobos não se pode deixar de perceber que os nomes de várias composições fazem referência aos índios: Uirapuru, Rudá, Mandú-Çarará, Amazonas, Dança do Índio Branco, etc. Estes títulos tão exóticos, já, por si só, convidam o pesquisador para ponderar se nas composições talvez apareça alguma influência direta da música indígena autêntica. (TARASTI, 1980:65)

Percebemos, então, que existem obras de Villa-Lobos que podem remeter-se a aspectos intrínsecos da música nativa, em outras palavras, àquelas relacionadas à construção rítmica e melódica da música indígena brasileira. Por outro lado, para identificar esses aspectos, seria necessário um mapeamento das publicações e estudos aprofundados dos elementos reais da música dos índios brasileiros. Desta maneira, poder-se-ia realizar uma série de comparações que permitissem verificar se a música indígena recriada por Villa-Lobos corresponde, em maior ou menor grau, a uma música nativa já existente. Com estes estudos, abriríamos um leque maior de possibilidades para futuras reflexões sobre o assunto.

1.1 ASPECTOS DA MÚSICA INDÍGENA BRASILEIRA

Abordaremos alguns trabalhos significativos, existentes na bibliografia brasileira, que estudaram as manifestações musicais dos indígenas do Brasil. Dessa maneira, as principais referências serão os estudos pioneiros de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1938) e de Helza Camêu (1977).

1.1.1 Relação intervalar

Quando Luiz Heitor Corrêa de Azevedo se apresenta “ao concurso para provimento da cadeira de *folclore nacional* da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil”, escreve a tese *Escala, ritmo e melodia dos índios brasileiros*, publicado no Rio de Janeiro, em 1938, pelo *Jornal do Comercio, Rodrigues & Cia*. Este trabalho tem como base os registros realizados por viajantes e etnógrafos de manifestações musicais dos índios brasileiros, abordando assim escalas, intervalos, ritmos, instrumentos, entre outros.

Em relação à escala dos instrumentos exemplificados por Roquette-Pinto no seu livro *Rondônia* (1938), o autor diz que “os sons produzidos pelos instrumentos indígenas revelam singular identidade com o nosso sistema musical, reproduzindo terças, quartas, quintas e oitavas perfeitamente afinadas e dividindo a oitava em sons que guardam entre si a mesma relação que em nossas tonalidades” (AZEVEDO, 1938:20).

A princípio esta afirmação poderia causar certa surpresa por se tratar de duas culturas distantes – a ocidental e a ameríndia – nas quais, apesar das grandes diferenças, o autor consegue identificar algumas características semelhantes em relação às suas escalas musicais. Um trabalho recente chamado *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do alto Xingu* (2004), de Acácio Tadeu Piedade – apresentado como tese de doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – possui uma análise que poderia ser válida neste momento dos nossos estudos. Nas considerações finais sobre o “sistema tonal Wauja”, o autor explica:

É necessário tocar em uma questão importante, que é a tonalidade, pois sistemas musicais como o dos Wauja são eminentemente tonais. São tonais não porque há uma relação do tipo dominante-tônica, tão prevalente na música ocidental, mas porque estão organizados segundo uma lógica hierárquica que envolve um eixo principal, chamado centro tonal, e as tensões que giram em torno deste. O sistema musical Wauja é tonal, ou melhor, como diz Menezes Bastos (1990), tonal-motívico, pois o sistema tonal se encontra em diálogo com o sistema motívico, constituindo o plano expressivo da música. Entretanto, a noção de tonalidade envolve a idéia de hierarquia e de tensão, mas não necessariamente associada a uma teoria da expectativa que afirma que o sentido da música está no jogo entre a tensão da expectativa e o relaxamento da satisfação do desejo criado pela tensão (este é o modelo de Meyer, 1956). (PIEADADE, 2004: 211)

Guardando as devidas diferenças entre as músicas indígenas estudadas por Azevedo e Piedade, talvez, esta explicação [eixo tonal, centro tonal, sistema tonal-motívico e as tensões geradas] possa aproximar-se daquilo que o musicólogo Luiz Heitor identificou como

semelhanças entre a música tonal ocidental e a música praticada pelos índios Parecis, ao executarem suas respectivas flautas.

Dando continuidade ao trabalho de Azevedo, ele apresenta as flautas parecis, guardadas no Museu Nacional, que se dividem em três tipos: “grave (*zoratealó*), médio (*teirú*), e agudo (*zoalocê*)”. Estas flautas, em conjunto, apresentam a seguinte escala ascendente (Lá, Si, Dó#, Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá), ou seja, fica “a oitava fracionada em cinco tons e dois semitons, à semelhança da nossa escala diatônica”. As afirmações em relação à escala heptafônica, estão fundadas também nas “possibilidades de certos instrumentos e por um grande número de melodias recolhidas em fonogramas ou notadas pelos etnógrafos”, contudo, o “âmbito dessas melodias, porém, é muito curto e raramente atinge uma oitava” (AZEVEDO, 1938:20-22).

Cabe destacar que estes registros se devem às pesquisas e fonogramas realizados por Edgar Roquette-Pinto, etnógrafo brasileiro, que, em 1912, participou das expedições rumo a Serra do Norte (MT), junto com o Marechal Rondon.

Em relação aos intervalos de segundas, o autor salienta que nas músicas indígenas brasileiras “encontramos semitom em quase [*sic*] todas as suas melodias, mesmo em algumas de formação rudimentar, constituídas, apenas, por dois ou três sons”, e dá como exemplo os cantos registrados por Jean de Lery⁴ em sua *História de uma viagem feita à terra do Brasil*. Também, destaca, nos dois exemplos apresentados à continuação, que o primeiro canto “forneceu a Villa-Lobos o tema de um dos seus *Tróis Poèmes Indiens*, para canto e orquestra” (AZEVEDO, 1938:23). O primeiro exemplo representaria o canto *Canidé Ioune* (Ave Amarela):

Figura 1.2 – Melodias recolhidas por Jean de Lery



Fonte: Azevedo (1938:23). Digitalização realizada pelo autor.

⁴ Jean de Lery (França, 1534 – Suíça, 1611). Viaja ao Rio de Janeiro, em 1557, e retorna a França no ano seguinte. Torna-se ministro calvinista. Em 1578, publica o seu livro sobre o Brasil, várias vezes reimpresso e traduzido a várias línguas (CASCUDO, 2001:34).

O autor coloca também em consideração as melodias construídas com outros intervalos que não os graus conjuntos, aparecendo sistematicamente os intervalos de terça, quarta, quinta, sexta e oitava. Dá certo destaque aos trabalhos do antropólogo russo Henrich Manizer⁵, que chegou à conclusão de que o intervalo preferido na música dos indígenas brasileiros é a terça. Sendo possível constatar esta predominância intervalar, os desdobramentos em relação às obras de Villa-Lobos com esta intenção indígena podem ser significativos.

Figura 1.3 – Exemplo musical recolhido por Henrich Manizer



Fonte: Azevedo (1938:28). Digitalização realizada pelo autor.

Em relação às melodias que utilizam outros intervalos que não os graus conjuntos, o autor expõe exemplos que buscam “não ultrapassar acanhados limites extremos”, entre eles, aqueles que são construídos dentro de um intervalo de terça menor. Assim também, apresenta: canto masculino dos Borôros, registrados por Karl Von Den Steinen⁶, o qual transforma-se em “monótono recitativo sobre um único som”; registros realizados por Manizer, nos quais existem motivos rítmicos “em dois únicos sons”; e, finalmente, registros em que “até mesmo com um único som há cantos” (AZEVEDO, 1938:31-32).

Deve-se observar que, com os exemplos descritos, percebemos uma ampla utilização de notas relativamente estáticas, com pequenas variações rítmicas, que podem caracterizar aspectos intrínsecos à música indígena, sobretudo àquelas atreladas aos ritmos repetitivos e aos *ostinati*.

Outro estudo que utilizaremos na dissertação será o livro *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*, de Helza Camêu, publicado no Rio de Janeiro, em 1977. Na obra, encontramos um trabalho abrangente e significativo dos registros históricos existentes das manifestações das músicas indígenas no Brasil. Estas pesquisas e estudos foram iniciados em

⁵ Henrich Henrikovitch Manizer (1889-1917). Antropólogo russo. Participou da 2ª Expedição Científica Russa a América do Sul (1914-1915). Parte de suas coleções recolhidas entre os índios *Botocudos* estão no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Em São Paulo, estudou os índios *Kaigang*, e, em Minas Gerais, os índios *Krenak*; assim também, em menor medida, estudou os índios *Kadiwéu*, *Terena* e *Ofaié-Xavante* (SILVA, 2013:97).

⁶ Karl von Den Steiner (1855-1929), médico e etnógrafo alemão, realizou a volta ao mundo entre 1878-79. No Brasil, partiu de Cuiabá, MT, alcançando Belém do Pará em 1884. Através de suas pesquisas, fixou a filiação dos indígenas *Bocairis* à raça *Caraiiba* e não aos *Tupi-Guaranis*, como se pretendia. Foi professor na Universidade de Marburgo e presidente da Sociedade Geográfica de Berlim. Publicou vários trabalhos considerados definitivos na época (CASCUDO, 2001:154, grifo nosso).

1930, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, quando o diretor era o próprio Edgar Roquette-Pinto.

Na introdução do livro, Camêu estabelece algumas observações iniciais. Assim, destacamos algumas delas: considerar a formação e prática da música indígena; conhecer as características gerais e o sentido que lhe é atribuído nos grupos; desenvolvimento não uniforme devido à diversidade e particularidade de cada grupo; processo contínuo de transformação; e a inexistência de um tipo uniforme de música indígena, porém, a proximidade de todas elas por causa do “caráter primário comum”.

No decorrer da obra, a autora busca estabelecer paralelos entre o desenvolvimento da música indígena, afirmando estar em estágio primário em relação à música ocidental. Ainda, analisa a música indígena e identifica os possíveis percursos que levarão a estágios mais desenvolvidos.⁷ (CAMÊU, 1977).

A seguir veremos o estudo que a autora fez sobre os registros históricos dos cantos tupinambás, realizados por Jean de Lery – durante sua visita ao Brasil no século XVI – e publicados pelo próprio autor no livro *Histoire d’un voyage fait [sic] en la terre du Bresil, autrement dite America* [História de uma viagem feita à terra do Brasil]. A partir da 3ª edição, de 1585, além dos textos, aparecem por primeira vez os cantos tupinambás, publicado por Antoine Chuppin (CAMÊU, 1977:83-101). E aclara:

São os cantos tupinambás insertos em *Histoire d’un voyage fait [sic] en la terre du Bresil, autrement dite America*, de Jean de Lery, que hoje orientam sobre a linha geral da música do índio brasileiro. Não importa que essa contribuição se ressinta de certa superficialidade, visto, assim mesmo, conter elementos de importância sobre a estrutura da música indígena. (CAMÊU, 1977:82)

Neste registro, assim como fizera Corrêa de Azevedo em seus trabalhos, Camêu reconhece alguns aspectos estruturais, que mais tarde teriam a constatação da sua relevância através da comparação com documentos posteriores. Estes registros dos cantos tupinambás

⁷ Hoje em dia, existe certo consenso de que cada etnia pode chegar a possuir características altamente sofisticadas e complexas, mesmo que pareçam simples – ou em “estágio primário” – em relação às outras culturas. Como exemplo, selecionamos o seguinte trecho do livro *O som e o sentido*: “Nos exercícios vocais dos pigmeus, verdadeira arte da fuga modal, não evolutiva, baseada no princípio repetitivo, uma voz entra cantando uma seqüência [sic] que se apóia ritmicamente ora no tempo ora no contratempo [...]. Sobre essa voz entra uma segunda que varia sobre o motivo rítmico da primeira, com entradas melódicas diferentes, e assim também uma terceira, uma quarta, uma quinta. O resultado, a partir de certo ponto, não será mais o de linhas melódicas distintas e sobrepostas, **mas de uma pulsação complexa de acordes em permanente fluxo anguloso**, porque quebrado pelo recorte dos contratempos. [...]. E, no entanto, **é lugar-comum nas histórias da música centradas na tonalidade afirmar que a polifonia é uma criação da música européia a partir do século IX, relegando as músicas ditas “primitivas” ao domínio “inferior” da pura monodia**” (WISNIK, 2011: 95-96, grifo nosso).

demonstram a ampla utilização de melodias por graus conjuntos, uma possível quadratura rítmica dos cantos e uma proximidade com a tonalidade:

Os cantos tupinambás possivelmente estão representados em suas linhas gerais, por isso abreviados. Mas o quadro que oferecem faz ver que a idéia musical se move por intervalos muito próximos ou consta apenas de um som. Em dois números, o 1º (o Canidé Iuve) [*sic*] e o 4º, a linha musical se encaminha para a conclusão, enquanto nos demais fica em suspenso, dando oportunidade ao canto infinito. Se o canto se conclui, é claro que há sentido tonal. A repetição sistemática dá lugar à quadratura do canto. (CAMÊU, 1977:82)

Na estrutura do canto tupinambá, tal como este foi grafado na primeira vez, Camêu identifica que: está realizado por intervalos muito próximos, havendo uma vez o salto de quarta justa; ritmo uniforme consequente da repetição de um inciso; movimento equilibrado sem predominância ascendente ou descendente; plano formal naturalmente embrionário; e inevitável uniformidade rítmica como consequência da repetição sistemática do inciso, dando o plano A₁, A₂, A₃ (CAMÊU, 1977:94).

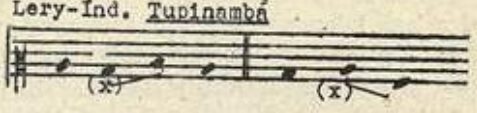
Por um lado, temos estas características principais identificadas por Camêu nos cantos tupinambás registrados por Lery. Por outro, com base em diversos trabalhos recolhidos por reconhecidos estudiosos e viajantes, a autora defende que as possibilidades intervalares são ainda mais abrangentes, isto devido às recorrências destes procedimentos:

Na música indígena também podem ser notados intervalos largos, ultrapassando a oitava e ainda intervalos alterados correspondendo aos chamados aumentados e diminutos. Não será possível encarar estes últimos como acidentais, resultantes de entoação deficiente, porque os mesmos se repetem num mesmo canto várias vezes, como também em outros, tal como acontece com os *Urubus-Kaapor*, com os *Krenak*, com os *Maxacali*. (CAMÊU, 1977:103, grifo da autora)

Dessa maneira, a autora expõe vários exemplos pelos quais é possível constatar a ampla utilização de intervalos de terça, elemento fundamental que caracteriza a formação de arpejos de acordes perfeitos na música ocidental. Assim, encontramos registros de Jean de Lery (Indígena *Tupinambá*), Spix e Martius (Ind. *Juri* e Ind. *Mura*), João Barbosa Rodrigues (Ind. *Krixaná*), Guido Boggiani (Ind. *Kadiweu*), Koch Grünberg (Ind. *Taulipang* e Ind. *Makuxi*), Roquette-Pinto (Ind. *Parecí*), Darcy Ribeiro (Ind. *Kadiweu*), Egon Schaden (Ind. *Kayowá*) e Max Boudin (Ind. *Maxakali* e Ind. *Urubu*).


Figura 1.4 – Músicas indígenas registradas por diversos pesquisadores e transcritas por Camêu

Ex. 4 Lery-Ind. Tupinambá



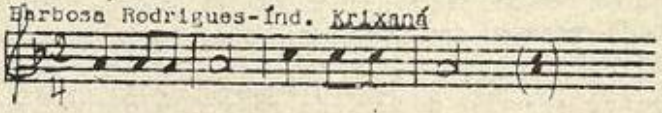
Em Spix e Martius (1818/23) depara-se com maior soma de dados a esse respeito, pois notam-se desenhos mais desenvolvidos semelhantes a harpejos comuns à música ocidental:

Ex. 5 Spix e Martius-Ind. Juri Ind. Mura



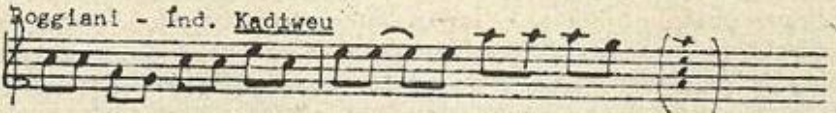
Entre 1885/86, João Barbosa Rodrigues registrou o intervalo de 3ª menor em quase todos os cantos que conseguiu grafar:

Ex. 6 Barbosa Rodrigues-Ind. Krixaná



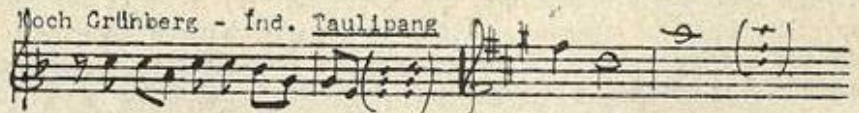
Um canto entoado por uma mulher kadiweu ouvido por Guido Boggiani, em 1892, oferece mais um exemplo de que a formação de certas fórmulas é instintivamente encontrada:

Ex. 7 Boggiani - Ind. Kadiweu



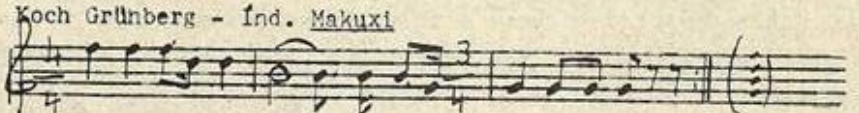
Nos cantos de grupos localizados na faixa Roraima-Orenoco, gravados por Koch Grünberg, há alguns desenhos com essa mesma característica:

Ex. 8 Koch Grünberg - Ind. Taulibang



Outro exemplo bem interessante encontra-se na coletânea do mesmo etnólogo e este com relação ao acorde de 7ª:

Ex. 9 Koch Grünberg - Ind. Makuxi



Fonte: Camêu (1977:104).

Como resumo geral, a autora afirma que “o que se nota com frequência na música indígena brasileira, sobretudo vocal, são: a repetição de um único som; o encadeamento de

2as. maiores e menores e de 4a. justa; o encadeamento de 3as. maiores e menores” (CAMÊU, 1977:185).

Até agora, nos estudos apresentados por Helza Camêu e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, conseguimos identificar várias relações intervalares semelhantes⁸, sendo elas: repetição de um som; encadeamento por graus conjuntos; ampla utilização de terças maiores e menores; encadeamento por quartas; não menos presentes, os intervalos de quintas e sextas; assim também, âmbitos maiores que uma oitava. Inevitavelmente, surge uma comparação com a música tonal e modal ocidental, porém, os dois autores frisam que esta semelhança não representa por si só uma intenção tonal por parte dos indígenas.⁹

1.1.1.1 Intervalos de quartas

Em relação aos intervalos de quartas, temos exemplos significativos da música dos índios *urubu-kaapor*, recolhidos em 1948 por Max Boudin e três anos mais tarde por Darcy Ribeiro (CAMÊU, 1977:158-159):

⁸ Um contraponto a estas afirmações são os trabalhos realizados por Luciano Gallet (1893-1931) – pianista e pesquisador – que foi considerado “um dos maiores animadores da música brasileira”. No seu livro *Estudos do folclore* (1934), o autor chegou a várias conclusões sobre a música brasileira, indígena e afro-brasileira, algumas delas consideradas polêmicas: “Espero ter comprovado até aqui os seguintes pontos já citados: 1 – O índio já era músico antes da descoberta; 2 – Por causa da catequese a sua música foi transformada; 3 – Ao fim de algum tempo depois de contato com a civilização, o caráter indígena musical tinha desaparecido; 4 – Nos tempos atuais, constata-se que os índios entre si, em épocas afastadas, conservam feitiço próprio e à parte. E não sofrem influência alheia anterior às descobertas, como não influenciam posteriormente o feito dos descobridores; 5 – Por consequência [*sic*] a música dos índios mantém-se afastada da música brasileira atual; 6 – Nas épocas antigas, século XVI, dominados no seu ambiente e na sua intelectualidade, os seus meios próprios de expressão são abolidos, antes da chegada dos negros-africanos ao Brasil. [...] E chego à conclusão de que a música do índio constitui, para nós de agora, um elemento quase que exótico, a ser aproveitado futuramente” (GALLET, 1934 apud CASCUDO, 2003:299). Na presente dissertação, algumas destas afirmações, apresentadas por Gallet, são enxergadas de maneira diferente na medida em que existem numerosos trabalhos recentes que comprovam a vitalidade de várias tribos indígenas brasileiras, embora constantemente ameaçadas, e a prática cotidiana de suas manifestações musicais próprias.

⁹ “Por em dúvida a existência da música indígena nos dias de hoje, assim como negar autenticidade aos documentos recolhidos por pessoas não especializadas, não parece atitude acertada, pois somente o estudo comparativo poderá esclarecer certos problemas. Haja vista a coincidência verificada entre um canto *grafado* por Barbosa Rodrigues, entre 1885 e 86, e o *gravado* por Roquette-Pinto, em 1912, em tribos afastadas pela etnia, pela distancia e no tempo. Se a contribuição de Barbosa Rodrigues alguma vez foi considerada duvidosa pelo fato de não ser músico, o documento gravado por Roquette-Pinto veio confirmar o esforço útil daquele estudioso” (CAMÊU, 1977: 16-17, grifo da autora).

Figura 1.5 – Índios *Urubu-kaapor*: simultaneidade das vozes solistas formando ocasionalmente quartas paralelas

The image shows a musical score for three voices. The top staff is labeled 'Doc. nº 116 M.I. - Urubu'. The middle and bottom staves are labeled 'Ex. 54'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The three staves show simultaneous solo voices that occasionally form parallel fourths.

Fonte: Camêu (1977:158).

Figura 1.6 – Índios *Kayowá*, de 1949, no qual as vozes femininas dobram as vozes graves masculinas, originando quartas paralelas (Doc. Nº 38 M.I. - *Kayowá*)

The image shows a musical score for two voices. The top staff is labeled 'Mulheres' and the bottom staff is labeled 'Homens'. The music is written in a key with one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The women's part is a single melodic line, and the men's part is a harmonic accompaniment, illustrating the doubling of voices.

Fonte: Camêu (1977:160). Digitalização realizada pelo autor.

1.1.2 Aspectos rítmicos

Em relação à rítmica, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo expressa que “a música dos índios brasileiros, como toda música dos primitivos¹⁰, é constituída pela indefinida repetição de um curto motivo, muito mais caracteristicamente rítmico do que melódico” (AZEVEDO, 1938:17).

Por outro lado, e em relação à voz, o autor afirma que a “transição do falado para o cantado” se caracterizava mais pela indeterminação rítmica. Contudo, por se tratar de uma manifestação musical atrelada à dança – apresentada principalmente nos rituais –,

¹⁰ Mais uma vez, vemos o termo “primitivo” sendo usado como referência a uma sociedade não-letrada, embora possuidora de “certas metas comuns” em relação a outras culturas ocidentais. Neste sentido, selecionamos o seguinte trecho: “As principais manifestações da Cultura, da Arte, da Religião, da Mitologia, da Filosofia, da Literatura, da Música, da Ciência e da Tecnologia, têm variado enormemente em diferentes partes do mundo e em diferentes períodos. Sem embargo disso, **todas as culturas têm colimado certas metas comuns: permitir às pessoas viverem e trabalharem juntas com um mínimo de atrito, dar-lhes um sentimento de segurança, de pertencimento à comunidade, de propósitos na vida.** [...] Se julgarmos as várias culturas pelas manifestações, freqüentemente [*sic*] nos sentiremos desconcertados com as suas diferenças. Se as julgarmos pelas metas, perceberemos a sua unidade essencial – uma unidade forjada por necessidades e aspirações comuns a toda a humanidade”. (MONTAGU, 1977:254-255, grifo nosso)

necessariamente, deveria ser “ritmicamente regular, constituída por fórmulas repetidas e suscetíveis de análise” (AZEVEDO, 1938:36). Ou seja, a presença de ritmos bem definidos na música indígena em grande medida se deve aos movimentos uniformes e coordenados presentes nos rituais dançados.

Para Helza Camêu, o ritmo atua como um elemento aglutinador entre a palavra, a própria música e o movimento corporal característico dos cultos e danças. Assim, a autora afirma que o ritmo “É básico, sem ser principal. Sua finalidade é dar lógica ao todo, estabelecer a unidade, aproximando partes independentes” (CAMÊU, 1977:13). Para a pesquisadora, essa relação se manifesta da seguinte maneira:

Na música indígena, [...], há dois tipos de prolongação: a repetição simples e o desenvolvimento. Tanto um como outro conduz à maior extensão da linha musical, mas guardando diferenças entre si: a repetição se prende estritamente ao motivo único, enquanto o desenvolvimento se apóia na modificação do tema, embora em proporções modestas. (CAMÊU, 1977:134)

Voltando aos trabalhos de Luiz Heitor, percebemos que esse desenvolvimento possui uma visível linha de raciocínio; assim, afirma que a “repetição elaborada, isto é, transformada ou enriquecida” presente na música indígena também é um dos “recursos análogos” empregados na música ocidental; e que, “o senso de organização do mundo sonoro, de relação e simetria entre as figuras musicais, tem desenvolvimento idêntico, mesmo entre os povos mais afastados” (AZEVEDO, 1938:41). Vejamos, então, os exemplos musicais apontados pelo autor:

Figura 1.7 – Canto *Borôro*, registrado por Karl Von Den Steinen, no qual homens e mulheres cantam em perfeito sentido de equilíbrio

The image displays a musical score for the Bororo song. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled 'Mulheres' (Women) and the bottom one is labeled 'Homens' (Men). The second system also has two staves: the top one is labeled 'M' (Male) and the bottom one is labeled 'H' (Female). The music is written in a 2/4 time signature. The 'Mulheres' and 'M' parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the 'Homens' and 'H' parts feature a more rhythmic, repetitive pattern of eighth notes. The score includes a fermata over the final measure of each part.

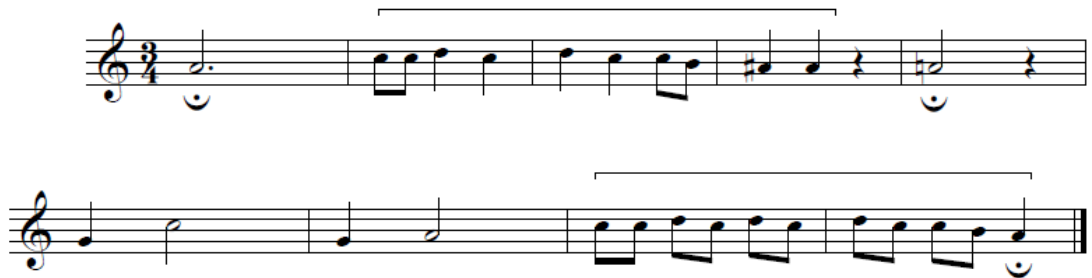
Fonte: Azevedo (1938:41). Digitalização realizada pelo autor.

Figura 1.8 – Tema *Guarani*, recolhido por Manizer, em que há repetição do motivo variado, fundamentando o desenvolvimento melódico



Fonte: Azevedo (1938:42). Digitalização realizada pelo autor.

Figura 1.9 – Canto recolhido por Spix e Martius que apresenta repetição do motivo por diminuição



Fonte: Azevedo (1938:42). Digitalização realizada pelo autor.

A presença de um tipo de sincopa é muito utilizada pelos indígenas, na medida em que “os sons destinados ao repouso melódico”, ou seja, os finais de frases são atacados com uma “pequena antecipação” (AZEVEDO, 1938:39). Como exemplo, o pesquisador apresenta a canção indígena *Teirú*, aqui transcrito a partir da fonte principal, entre outros:

Figura 1.10 – *Teirú* (fonograma da coleção do Museu Nacional)

Ua-i-ê au - tiá ha - rê-nê-zê - - - - - za - lô - ka -

rê uê - rô - rê - tô - - - - -

Fonte: Roquette-Pinto (1938:332). Digitalização realizada pelo autor.

Figura 1.11 – Grito ritual dos *Parecis*. Notas sustentadas em síncopas



Fonte: Azevedo (1938:24). Digitalização realizada pelo autor.

Figura 1.12 – Curto motivo dos Botocudos em intervalos de terças e síncopa (recolhido por Manizer)



Fonte: Azevedo (1938:28). Digitalização realizada pelo autor.

Identificamos então que os dois autores reconhecem a regularidade métrica na música indígena brasileira e que esta característica está profundamente ligada às atividades ritualísticas das tribos. Embora seja predominante a utilização de divisões regulares, pode existir a ocorrência de métricas desiguais, assim, a autora expõe que:

É sabido que o indígena sempre realiza sua música em divisões regulares, mas também sabe expressar-se em metro desigual. Isso, que poderá alterar as acentuações do discurso musical, não atinge de maneira nenhuma o lado rítmico, marcado pelas inflexões do motivo principal. (CAMÊU, 1977:134)

São apresentados então, alguns exemplos relacionados à regularidade rítmica, algumas delas constatadas por diversas pesquisas em lugares e momentos diferentes, entre eles destacamos:

Nos exemplos apresentados por Jean Lery, relativos à música tupinambá (século XVI), o canto é silábico, havendo assim interdependência entre linha musical e letra. Neles, a regularidade rítmica é absoluta, visto sua extensão estar ligada à repetição sistemática. O mesmo foi notado em outras tribos visitadas nos séculos XVIII, XIX e XX. Nas pesquisas de Koch Grümberg (1909) e Roquette Pinto (1912), o ritmo é uniforme mesmo quando a ideia musical se modifica. Com os cantos religiosos gwaikurus, [...], nota-se que entre os dois motivos que formam os números, embora haja diversidade de ideias, a citada regularidade persiste, o que vem provar a existência de inteligência musical. (CAMÊU, 1977: 135)¹¹

¹¹ Em relação à capacidade cognitiva do ser humano, o pensador e linguista americano Noam Chomsky declara: “A jornada a partir da África se inicia aproximadamente naquela data [cerca de 60 mil anos atrás] e se desenrola muito rapidamente em tempo evolucionário. Um dos primeiros lugares para onde nossos ancestrais se dirigiram foi o Pacífico – o sul da Eurásia. Chegaram à Nova Guiné, à Austrália, e assim por diante, onde vivem agora o que chamamos de “povos primitivos”, que na verdade são, para todos os efeitos, idênticos a nós. Não há qualquer diferença genética cognitivamente significativa que alguém tenha detectado entre nós e eles. Se acontecesse de eles estarem aqui neste momento, estariam falando inglês; e se acontecesse de nos encontrarmos no meio deles, estaríamos falando sua língua. Tanto quanto se sabe, virtualmente não existe diferença genética detectável no seio de nossa espécie que seja relacionada à linguagem – de fato, o mesmo se pode dizer em relação às nossas demais características” (CHOMSKY, 2014:29, grifo do autor).

1.1.3 Outros aspectos

1.1.3.1 *Glissando*

Os efeitos sonoros estão também presentes na música indígena brasileira, porém, em menor medida:

Efeitos sonoros, alguns dos quais podem ser classificados como ornamentos, não são vulgares. Efeitos sonoros reais só foram verificados em um ou outro grupo caracterizados pela oscilação da voz, pelo trêmulo, pelo falsete. É certo que com o falsete pode-se admitir um recurso, mas no canto de certas tribos porta-se como efeito real. (CAMÊU, 1977: 167)

Como extensão da “oscilação da voz”, e digno de destaque, é a utilização dos *glissandi* descendentes, principalmente nos finais de frases dos cantos dos índios *Kayowás*, gravados por Egon Shaden, em 1949, bem como nos coros *Maxakalis*, recolhidos por Max Boudin, em 1948, ambos transcritos pela autora do livro (CAMÊU, 1977. In: Suplemento musical: 44-53), nas páginas a seguir.

Figura 1.13 – *Glissando no último compasso. Canto do Pedgê (maxakali)*

Doc. N.º 56 Canto do Pedgê
(côro) Ind. Maxakali

$\text{♩} = 96$

Côro

1. Tempo

Glissando em cromático

Museu do Índio - Rio 1963

Khaloum

Fonte: Camêu (1977). In: Suplemento musical: 52.

Figura 1.14 – Utilização de *glissando* (c.1). *Canto aos Komantxo (maxakali)*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is titled "Doc. N.º 61 Canto aos Komantxo" with "(côro)" written below. The score consists of eight staves of music. The first staff is circled in black and contains the tempo marking "♩ = 104" and the instruction "gliss" above a descending melodic line. The rest of the score is written in a similar style, with various rhythmic values and accidentals. At the bottom right, there is a signature and the text "Museu do Indio - Rio - 1953" and "Helder Gonçalves".

Fonte: Camêu (1977). In: Suplemento musical: 53.

Mesmo com a notação dos *glissandi* nas próprias partituras transcritas pela autora, este efeito sonoro é pouco ressaltado por ela. Contudo, na parte final de uma das transcrições realizadas, especificamente nos coros *Kayowás*, pode-se ler: “As terminações sempre c/a [sic] mesma exclamação em glissando descendente Ah!” (CAMÊU, 1977. In: Suplemento musical: 44). Percebemos, então, que este mesmo registro possibilita identificar a relativa recorrência deste procedimento na música indígena.

Em trabalhos específicos sobre as músicas indígenas *Guarani*, transcritos por Deise Montardo (2009), este aspecto aparece com frequência, principalmente nos finais de frases.

Nas palavras da autora:

Algumas das canções Kaiowá, por sua vez, são finalizadas com um glissando descendente *Haaa!!!*, definido na exegese como uma chegada, uma aterrissagem. As canções do ritual Mbyá/Chiripá são finalizadas com um *rallentando*. (MONTARDO, 2009:158, grifo da autora)

Por outro lado, Eero Tarasti menciona também a utilização dos *glissandi* na música indígena como movimentos melódicos, porém sem escala articulada, produto de um possível “fenômeno de degeneração de uma escala original ou como suas formas primitivas”; assim “várias canções contêm glissandos [*sic*], que parecem procurar expressar apenas o “movimento” melódico sem escala articulada” (TARASTI, 1980:68).

Independente da ausência de uma “escala articulada”, o fato reconhecido pelo autor é que, na música indígena brasileira, existe a utilização destes *glissandi*. Identificamos, então, mais um elemento característico da música indígena que é amplamente utilizado por Villa-Lobos na ambientação das suas obras com esta temática.

Figura 1.15 – *Glissando* na Canção *Teirú*, recolhida por Roquette-Pinto e utilizada por Villa-Lobos

TEIRU'
(INDIOS PARECÍS)

The image shows a musical score for the song 'TEIRU' (INDIOS PARECÍS). The score is written in a single system with six staves. The first five staves contain the main melody with lyrics underneath. The sixth staff shows a final line of music with a glissando (a wavy line) leading to the word 'ah...'. A black box highlights this glissando. The score is in 2/4 time and G major.

Ua _ i _ ê au _ tiá ha _ rê _ nê _ zê za _ lô _ Ka _
rê uê _ rô _ rê _ tô A _ mô _ ki _ tiá ta _ no _ han . .
. Nü _ i _ tá ti _ á _ ha _ za _ kô
Ta _ hã _ re ka _ lô _ rê mau _
cê Uai na _ za rê Uai _ te kô
ah

Fonte: Roquette-Pinto (1938:332).

Depois de termos apresentado as principais características intervalares dos contornos melódicos realizados pelos indígenas brasileiros, entre eles: a utilização de uma escala *heptafônica* (ou parte dela); a presença de graus conjuntos; a ampla utilização de terças, quartas e quintas; a predominância de temas melódicos num âmbito intervalar menor que uma oitava; as variações melódicas e rítmicas; os pontos de repouso parcial e conclusivo – mesmo sendo um tema rítmico-melódico que possa ser repetido indefinidamente –; e, por último, os paralelismos harmônicos quando existem mais de uma voz. Todos esses elementos serão levados em consideração ao estudarmos as obras com temática indígena de Villa-Lobos.

1.2 ASPECTOS MUSICAIS NA TEMÁTICA INDÍGENA DE VILLA-LOBOS

Quando Villa-Lobos compõe suas obras com temática indígena, surge certo interesse em identificar os possíveis elementos da música nativa brasileira que possam ter sido utilizados pelo compositor para tal fim. Estes aspectos passam principalmente pelas escalas utilizadas, o contorno melódico com suas relações intervalares, os componentes rítmicos e mais evidentemente as repetições e *ostinati*; assim também, as possíveis variações rítmicas e melódicas e os intervalos harmônicos quando produzidos por duas ou mais vozes simultâneas. Além desses elementos, estão também os aspectos que remetem à cosmologia indígena, não necessariamente musical, como o idioma nativo utilizado, as lendas, as referências às danças – como no caso do termo *bailado* –, apontadas em algumas partituras para indicar o caráter da obra, entre outros.

1.2.1 Relação intervalar e contorno melódico

Em sua dissertação de mestrado, Gabriel Ferrão Moreira (2010) estuda os *Três poemas indígenas: Canide Ioune-Sabath; Teirú; e, Iara* – obra composta por Villa-Lobos em 1926 – e identifica a recorrência de alguns aspectos musicais utilizados pelo compositor na própria adaptação das obras. Assim, analisa a primeira peça *Canide Ioune-Sabath* – música mencionada nos estudos de Azevedo (1938) e Camêu (1977) –, que possui melodia e texto tupinambá recolhidos no litoral brasileiro pelo viajante francês Jean de Lery, no século XVI. Já *Teirú* – apresentada também por Azevedo (1938) – foi registrado por Edgar Roquette-Pinto, na região da Serra do Norte (MT), especificamente na aldeia *Parecí*, durante as expedições científicas junto ao Marechal Rondon, em 1912. Por último, *Iara* foi composta integralmente por Villa-Lobos, com texto de Mário de Andrade.

O aspecto significativo deste estudo está na identificação de procedimentos recorrentes na construção dessas músicas – algumas delas transcritas a partir de melodias indígenas – que foram adaptadas posteriormente por Villa-Lobos. Em relação aos graus conjuntos, é apontado:

A utilização dos graus conjuntos que representam muito bem o índio é a que se pode observar nas transcrições utilizadas por Villa-Lobos, como Nozani-ná, Teirú, Canide Ioune e Sabath. A melodia baseada em graus conjuntos, de pequeno âmbito – no máximo uma quinta – é característica dessas transcrições indígenas utilizadas pelo compositor. Além disso, os movimentos e poucos saltos são balanceados e compensados, retornam para um centro modal, uma nota de referência sobre a qual a melodia gravita (logo passagens muito diatônicas ou tonais não se encaixam propriamente nesse conceito). (MOREIRA, 2010:146)

Nestas afirmações, podemos perceber rapidamente algumas semelhanças entre os procedimentos apresentados por Camêu e Azevedo e certos aspectos composicionais nas peças de Villa-Lobos baseadas em transcrições de músicas nativas. Assim como foi mencionado nos estudos da música indígena, constatamos nestas obras de Villa-Lobos a presença de graus conjuntos em pequeno âmbito e movimentos parcimoniosos que polarizam sempre para uma nota central (ver 1.1.1).

O estudioso apresenta, então, outros exemplos de obras de Villa-Lobos com temática indígena que possuem graus conjuntos, dentre eles: *Amazonas*, *Canção Indígena (Ualalocê)*, *Ciclo Brasileiro (Dança do Índio Branco)*, *Danças Características Africanas (Farrapos, Kankikis)*. Vejamos um dos exemplos utilizados por Moreira:

Figura 1.16 – *Amazonas*: utilização de graus conjuntos e quintas paralelas (cc. 1-3)

AMAZONAS
(BAILADO INDIGENA BRASILEIRO)

H. VILLA - LOBOS
(Rio, 1917)

pour Piano

Contemplação do Amazonas
Andante

The image shows a musical score for the piece 'Amazonas' by Heitor Villa-Lobos. It is for piano and features two staves. The right-hand part (treble clef) begins with a tempo marking of 'Moderato' and a dynamic of 'ff'. It includes a melodic line with a 'sfz' (sforzando) accent. The left-hand part (bass clef) starts with a dynamic of 'ppp' and a 'rall.' (rallentando) marking. The score transitions to a section titled 'Contemplação do Amazonas' with a tempo of 'Andante' and a dynamic of 'pp'. The key signature changes to one flat (B-flat major or D minor) and the time signature changes to 2/4. The piece concludes with a final cadence.

Fonte: Max Eschig (1953) apud Moreira (2010:141).

De igual maneira, o autor identifica, além da ampla utilização de graus conjuntos, os intervalos harmônicos predominantemente por quartas – e sua inversão – ressaltando que estes aspectos podem conformar aquilo que ele reconhece como “tópica indígena”, termo que iremos esclarecer adiante:

Esses procedimentos unidos – os acordes de quarta e o movimento por graus conjuntos – parecem construir uma tópicos indígena de Villa-Lobos, pois podem ser encontradas em outras obras com referências indígenas, [...] (MOREIRA, 2010:58).

Vários trechos nas músicas com temática indígena de Villa-Lobos se caracterizam por passagens constituídas por arpejos e acordes formados por intervalos de quartas. Em se tratando deste procedimento utilizado pelo compositor – assim também a inversão deste intervalo, que resulta no intervalo de quinta –, o autor aponta que “Villa-Lobos as utiliza, na maioria das vezes como estruturas de textura e ambientação – no acompanhamento –, baseando a construção melódica dos temas sobre intervalos de segundas e terças” (MOREIRA, 2010:155). O estudioso associa também este aspecto como um procedimento que remete a uma sonoridade “primitiva” da música europeia, e dá como exemplo obras dos nacionalistas russos, conhecidos por “grupo dos cinco”, que caracterizavam desta maneira o “bárbaro”.

Neste sentido, Paulo de Tarso Salles cita algumas declarações realizadas por Arnold Schoenberg (1874 - 1951) em relação aos “complexos sonoros” – acordes a sete, oito, nove, dez e doze vozes – formados por quartas, e considera que:

Dessa declaração de Schoenberg, ressalta a percepção de pelo menos duas abordagens dos problemas de organização harmônica da nova música em gestação no século XX: a dos músicos vienenses (Schoenberg, Berg e Webern) e a de Debussy e Dukas. Sem dúvida, Villa-Lobos está mais próximo desta última, assim como Milhaud, os Cinco Russos, Stravinsky e Varèse. Todavia, em que pese a diferença entre essas grandes (e genéricas) abordagens, pode-se falar em uma concepção nova dos fenômenos harmônicos, que é comum a toda essa geração de músicos. (SALLES, 2009:131)

Figura 1.17 – Amazonas: Tríades por quartas harmônicas que avançam por graus conjuntos (número 20 de ensaio – cc. 209 - 211)

Fonte: Max Eschig (1953).

Por outro lado, e tendo como referência os registros estudados por Camêu, percebemos uma ampla quantidade de melodias indígenas cujos temas são construídos com diversos intervalos, incluindo os intervalos de quartas. Porém, este intervalo raramente é utilizado de maneira sistemática, como utilizado por Villa-Lobos.

Esta característica reforça a afirmação de Moreira quando reconhece a utilização das estruturas por quartas como parte da “tópica do natural” nas músicas com temática indígena em Villa-Lobos; assim, isto é percebido principalmente na sonoridade do “primitivo” europeu e em menor medida na música indígena brasileira.

Também relevantes para o autor, são os intervalos de terças que estão presentes nos *Três Poemas Indígenas*; de igual maneira, em transcrições de músicas indígenas que, posteriormente, foram adaptadas por Villa-Lobos. Este é o caso da peça *Teirú*, recolhida por Roquette-Pinto, mencionada também nos estudos de Azevedo (ver 1.1.2 – Figura 1.10).

Figura 1.18 – *Teirú*: intervalos de terças no início do contorno melódico vocal (cc. 11-12)

The image shows a musical score for the piece 'Teirú'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, 2/4 time, and starts with a melodic contour of intervals of thirds. The piano accompaniment is in bass clef, 2/4 time, and features chords with intervals of thirds. The tempo is marked 'Muito lento (♩ = 50)'. The key signature has one sharp (F#). The vocal line is marked 'mf' and the piano accompaniment is marked 'p'. The lyrics 'Ua.i . ê . au . tiá ha.rê.nê.zê...' are written below the vocal line.

Fonte: Max Eschig (1929) apud Moreira (2010:83).

Assim também, estão as criações realizadas pelo compositor que remetem ao universo nativo; isto acontece na peça *Iara*, cujo contorno melódico está inspirado a partir de aspectos intervalares existentes em transcrições de músicas indígenas.

Figura 1.19 – *Iara*: intervalo de terça no início do contorno melódico vocal (c.1)

IÁRA

Poésie de **MARIO DE ANDRADE** Musique de **H. VILLA-LOBOS**
Rio 1926

CANTO

Modéré *f* *3* Un peu animé

Nes.te ri.o tem uma i - á - ra...

PIANO

Modéré *p* Un peu animé (♩ = 112) *rf* *p* *rf*

Fonte: Max Eschig (1929) apud Moreira (2010:103).

Neste ponto, é mencionado que “essa inspiração nas melodias indígenas coletadas pode-se [sic] percebida quando se observa o uso do salto de terça nessas composições de Villa-Lobos”, bem como, pela semelhança entre as “melodias criadas com as melodias indígenas das transcrições” (MOREIRA, 2010:146-147).

Dessa maneira, Moreira reconhece que Villa-Lobos busca representar o indígena através da utilização de certos aspectos musicais – que podem estar presentes na própria música indígena –, entre eles: intervalos de segundas (graus conjuntos), terças (principalmente em contornos melódicos), intervalos de quartas (harmônicos e melódicos), entre outros:

Esses elementos musicais que constroem o *indígena* em Villa-Lobos [...] são construídos pela experiência particular do compositor com as melodias indígenas que conheceu, onde alguns elementos salientes – como os graus conjuntos, intervalos harmônicos de segundas e terças, e repetições de trechos curtos – são escolhidos para a reprodução dessa ambientação *indígena* em obras nas quais Villa-Lobos cria livremente. (MOREIRA, 2010:140, grifo do autor)

Outros elementos que fazem parte da “ambientação” indígena em Villa-Lobos são: utilização de sons onomatopáicos que remetem às práticas indígenas, *ostinati*, paralelismos; assim também, o próprio texto indígena: *Tupinambá* em *Canide Ioune-Sabath*; e *Parecí* em *Teirú* (MOREIRA, 2010).

1.2.2 Aspecto rítmico

Nas obras de Villa-Lobos, a rítmica representa um dos componentes mais expressivos da sua produção musical. O pesquisador Paulo de Tarso Salles menciona que “a música de Villa-Lobos apresenta combinações rítmicas luxuriantes, que por vezes evocam diretamente a música popular brasileira e, em seus momentos mais interessantes, geram complexas superposições de texturas” (SALLES, 2009:166). Esta evocação direta à “música popular brasileira” representará nosso foco nesta seção; mesmo assim, cabe ressaltar que, de maneira geral:

O ritmo, em boa parte da produção musical villalobiana, é um elemento coordenador de vários aspectos referentes à estruturação da composição. Ele naturalmente atua em conjunto com fatores harmônicos, texturais e melódicos, mas definitivamente é a chave dos processos de montagem composicional, [...] (SALLES, 2009:182).

Por outro lado, no trabalho de Moreira, identificamos uma assimilação por parte do compositor – através do contato com as transcrições existentes das músicas indígenas – que lhe permitiu uma visão bastante abrangente da estrutura geral da música dos nativos:

[...] as melodias de caráter indígena em Villa-Lobos possuem um perfil no qual são valorizados os padrões rítmicos do pulso e suas divisões binária e ternária. Também como pode ser extraído dos exemplos das transcrições, Villa-Lobos provavelmente tomou essas partituras por inspiração para compor suas peças de caráter indígena, mesmo naquelas composições que não são referentes a nenhuma transcrição ou música específica (como as que foram compostas inteiramente por Villa-Lobos). (MOREIRA, 2010:223)

Neste sentido, é predominante a marcação do tempo com métricas regulares e, em menor medida, as métricas irregulares – com suas respectivas subdivisões rítmicas –; assim também, são amplamente utilizados os *ostinati*, repetições, imitações e síncopas. Talvez estes elementos sejam muito perceptíveis. Porém, que procedimentos específicos poderiam corroborar esta visível ligação entre a música nativa e as obras do compositor estudado?

1.2.2.1 *Ostinato*

De forma geral, em diversas composições de Villa-Lobos estão presentes os *ostinati* como parte estrutural das obras. Nas palavras de Salles, podemos observar que “[...] uma estrutura essencial que emerge na música villalobiana dos anos de 1920 é a figuração de

ostinato como fundo textural, que ele explora sistematicamente em muitas de suas obras desse segundo período criativo” (SALLES, 2009:78).

Este procedimento continuou sendo amplamente utilizado por Villa-Lobos e obteve a mesma relevância nas suas músicas com temática indígena, agora caracterizando uma sonoridade nativa, ou seja, pode-se perceber que “a utilização frequente do *ostinato* na música de temática indígena em Villa-Lobos indica a importância desse elemento musical na construção do universo indígena sonoro de Villa-Lobos” (MOREIRA, 2010:200).

Por outro lado, nessas obras, este elemento se torna relevante sem ser principal, permitindo grandes possibilidades composicionais:

O motivo pelo qual Villa-Lobos escolheu o *ostinato* para ser um elemento estruturante de algumas peças, [...], parece ser a eficiência dessa sonoridade como significante do que é indígena em sua música. Assim como em todas as outras estruturas com as quais representa o indígena, Villa-Lobos desenvolve o *ostinato* com interesses diferentes em cada composição, bricola, transforma, mas mantém o caráter estático na dimensão rítmica, sem tornar a “melodia” do *ostinato* interessante a ponto de ser um motivo musical convencional (e demandar seus desenvolvimentos, variações, etc.). (MOREIRA, 2010:207)

Com todos estes estudos, Moreira delimita alguns procedimentos utilizados por Villa-Lobos – incluindo a intertextualidade¹² e autenticidade¹³ – que permitem identificar os componentes dessa música com intenção indígena, valendo-se também das próprias tópicas indígenas.

1.2.3 Tópicas indígenas em Villa-Lobos

Tópicas indígenas é um termo que vem sendo desenvolvido por Acácio Tadeu Piedade e Gabriel Ferrão Moreira. A proposta é identificar, nas obras de Villa-Lobos, um conjunto de elementos interconectados que geram um novo significado compreensível para um público conhecedor desses códigos culturais, neste caso, atrelado à representação do universo indígena. Assim, nas palavras do estudioso:

¹² Intertextualidade: termo utilizado por Gabriel Ferrão Moreira para designar as relações existentes entre o universo indígena e os elementos presentes nas obras de Villa-Lobos que possam fazer referência a este mesmo universo: textos ou lendas indígenas (originalmente nativas ou não), composições musicais (originalmente nativas ou não), entre outros.

¹³ Autenticidade: termo utilizado por Moreira para designar aquelas composições de Villa-Lobos que utilizam diversas referências musicais atreladas aos indígenas (transcrições de melodias indígenas originais ou criações inspiradas nestas mesmas transcrições) para desta forma, representá-los.

Tópicas são figuras retóricas na música, e entendê-las implica em tomar a música como discurso e assumir o interesse comunicativo do compositor. Determinadas figurações são empregadas na narrativa musical com o objetivo de serem compreendidas, caso contrário há um fracasso comunicativo que equivale à inexpressão. (PIEADADE, 2009:127)

Nas tópicas indígenas, percebemos a intenção do compositor de expressar um conjunto de procedimentos determinados que remeta à cosmologia indígena e seja passível de ser reconhecida pelo ouvinte.

Vejamos, então, estes procedimentos presentes em trechos musicais selecionados e exemplificados por Moreira (2010).

Tópicas indígenas em *Amazonas* (construção do motivo do acompanhamento, cc. 3-4): melodia sobre o pulso, graus conjuntos e quintas paralelas, circularidade na dinâmica:

Figura 1.20 – *Amazonas*: construção do motivo do acompanhamento

Fonte: Max Eschig (1953) apud Moreira (2010:232).

Tópicas indígenas em *Saudades das Selvas Brasileiras*: quartas paralelas superpostas, movimentação por pulso e salto de terça menor paralela entre as estruturas dos acordes:

Figura 1.21 – *Saudades das Selvas Brasileiras I* (pág. 3, último sistema, e pág. 4, primeiro sistema)

Fonte: Moreira (2010:232).

Tópicas indígenas em *Dansa do Índio Branco* [sic] (cc. 14-23): *ostinato*, paralelismos, repetição:

Figura 1.22 – *Dansa do Índio Branco* [sic]

The image displays a musical score for piano accompaniment, organized into three systems. The first system begins at measure 11, indicated by a small box in the upper left. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bass line is characterized by a strong ostinato pattern of repeated eighth-note chords. The upper voices (treble clef) feature parallel motion and repetitive rhythmic motifs. The third system concludes at measures 107-10, as noted in the bottom left corner. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and chord markings.

Fonte: Villa-Lobos Music Corporation (1948) apud Moreira (2010:233).

Tópicas indígenas em *Danças Características Africanas (Kankikis)*; cc. 1-9: quartas paralelas, ostinato, movimentação por graus conjuntos, repetição de um motivo, construção melódica sobre pulsos e suas divisões:

Figura 1.23 – Danças Características Africanas – Kankikis

DANZA INDIGENA Nº 3

H. VILLA-LOBOS, Op. 65

Allegro bene marcato. Allegro frenetico

PIANO

ff *P*

martellato *Poco cresc.*

Fonte: Moreira (2010:232).

1.2.4 Instrumentos utilizados na temática indígena:

Em várias obras sinfônicas de Villa-Lobos, a seção de percussão está caracterizada pela ampla diversidade tímbrica e instrumental, muitas vezes referenciadas nos diferentes ritmos populares brasileiros. Além da própria escrita musical, vários instrumentos utilizados estão diretamente relacionados com manifestações folclóricas e populares – reco-reco, tamborim, surdo, cuíca, entre outros. O mesmo acontece com alguns instrumentos de origem indígena.

O pesquisador e percussionista Luiz D’Anunciação abordou este assunto no seu livro *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos* (2006). Neste trabalho, o autor reconhece que os instrumentos típicos utilizados por Villa-Lobos provinham do “populário” e do “índio”; assim também, “retratavam o sentimento popular de uma vida musical urbana da qual ele participou ativamente, do folclore, do índio [...]” (ANUNCIÇÃO, 2006:25, 29).

Dessa maneira, o pesquisador descreve alguns instrumentos de origem indígena que foram adaptados pelo compositor. Em seguida, faremos um resumo das definições dos instrumentos apontados pelo autor:

- Tambu-tambi: utilizados no *Choros Nº 6*, são dois instrumentos complementares, percutidos por um único executante. Está baseado no bastão de ritmo indígena e também no tambor de taboca maranhense (gomos de bambu ou taquara), de origem africana.
- Pío: presente na *4a. Suite do Descobrimento do Brasil, Choros Nº 9* e *Sinfonia Nº 10 – Ameríndia*. É utilizado pelo indígena para caçar pássaros e produz um som sem afinação determinada – semelhante ao do animal silvestre – no momento em que é friccionada uma vareta fina de aproximadamente 40 centímetros.
- Caracaxá: utilizado no *Choros Nº 8*, é um tipo de chocalho indígena feito de uma grande leguminosa seca. Villa-Lobos adaptou este instrumento a partir de um chocalho que continha casca de coco.
- Tambor tartaruga: presente no *Choros Nº 6*. A carapaça da tartaruga é percutida por uma baqueta, produzindo um som médio. Entre os indígenas brasileiros, é utilizado pelos *Wai wai* (Rondônia), *Arara* (Pará) e *Carajá* (Tocantins).
- Matraca selvagem: utilizado na versão orquestral de *Teirú (Três Poemas Indígenas)*, são dois bastões que produzem som ao percutir um no outro. Estão presentes nas cerimônias indígenas.

Todos estes instrumentos elencados foram apresentados por Anunciação (2009) como pertencentes às tradições de diversas tribos indígenas brasileiras. Este fato reforça ainda mais a intenção de Villa-Lobos de representar o índio nas suas músicas com esta temática. Apesar de o reco-reco ter sua origem conhecida na Europa – cujo exemplar mais antigo está datado em milhares de anos – o autor salienta que o instrumento foi também utilizado pelo nativo brasileiro.

É também relevante a utilização do chocalho nas músicas de Villa-Lobos. Embora esteja presente – ao longo da história – em várias regiões do planeta, este instrumento continua sendo amplamente utilizado nos rituais indígenas, atividade esta documentada nos primeiros registros de viajantes estrangeiros nas terras brasileiras. Percebemos, através do chocalho – ou maracás – o diálogo de Villa-Lobos com as manifestações musicais indígenas.

Por outro lado, o bastão de ritmo indígena, mencionado pelo autor, está bastante documentado nos estudos relacionados à música nativa, por exemplo, nos trabalhos de Camêu (1977), Montardo (2009), Azevedo (1938), entre outros.

Luiz Heitor menciona que a utilização dos instrumentos de percussão nas danças – em particular o chamado “bastão de ritmo” ou “taquaras” – está destinada a marcar o acento de um dos tempos da dança em forma regular; assim, chega-se à noção do tempo forte e tempo fraco, predominante, porém não exclusivo (AZEVEDO, 1938:36).

Além dos tambores indígenas estudados por Camêu, os instrumentos de sopros possuem grande relevância nas manifestações musicais indígena. Assim, a autora menciona que “no meio indígena brasileiro predominam duas categorias: percussão e sopro” (CAMÊU, 1977:191).

Este primeiro capítulo teve como ponto de partida a contextualização das obras com temática indígena de Heitor Villa-Lobos; a identificação de diversos registros musicais indígenas aos quais se aproximou (principalmente a partir de fontes recolhidas por viajantes e etnógrafos); a constatação de algumas viagens realizadas ao Sul e Norte do país, assim como a polêmica gerada a partir da publicação de relatos fantasiosos. Citamos, então, algumas obras do compositor que pudessem estar relacionadas com esta temática, seja por referências diretas (adaptação de materiais colhidos por viajantes, pesquisadores e etnógrafos), ou indiretas (títulos ou subtítulos de obras, alusão ao universo indígena, idioma nativo utilizado, intertextualidade, entre outros).

Depois de realizar esta primeira abordagem, foi proposto um estudo bibliográfico que tratasse de certos aspectos da música indígena brasileira para, posteriormente, relacioná-los com as obras de Villa-Lobos com esta temática. Dos trabalhos existentes, destacamos a pesquisa de Helza Camêu (1977) e de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1938). Ambos os autores reconheceram que na música indígena brasileira existe: predominância de graus conjuntos e intervalos de terças em âmbitos menores que uma oitava; presença de intervalos de quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas e, em menor medida, intervalos compostos; rítmica com pulsos marcados e motivos de contornos melódicos com certas variações. Outros recursos como os efeitos sonoros, *glissandi*, *ostinati* e instrumentos característicos, também foram estudados.

Em seguida, foi destacado o estudo de Gabriel Ferrão Moreira (2010), baseado em trabalhos de Acácio Tadeu Piedade (2009); assim também, referências aos estudos de Paulo de Tarso Salles (2009) relacionados aos processos composicionais em Villa-Lobos. Os estudos dos dois primeiros autores mencionados contribuíram na compreensão de elementos que caracterizam as obras de Villa-Lobos com temática indígena; de igual maneira, identificaram várias destas características como constituintes das “tópicas indígenas” em Villa-Lobos.

Finalmente, propusemos uma possível comparação entre as obras de Villa-Lobos com a própria música nativa. Feito isso, pôde-se, então, reconhecer uma quantidade relevante de aspectos musicais em Villa-Lobos – incluindo a utilização de instrumentos típicos brasileiros – que fazem referência a certos elementos também encontrados na música indígena.

CAPÍTULO II

POEMA SINFÔNICO *MANDÚ-ÇARARÁ*

2 POEMA SINFÔNICO MANDÚ-ÇARARÁ

O Poema sinfônico ou Bailado *Mandú-Çarará* foi composto por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em 1940. A estreia foi realizada no Rio de Janeiro, no dia 10 de novembro de 1946, pela Orquestra e Coro do Teatro Municipal e Orfeão Artístico do Colégio Pedro II, regida pelo próprio Villa-Lobos.

A partir de lendas indígenas recolhidas por João Barbosa Rodrigues¹⁴ durante sua expedição científica no Amazonas, Villa-Lobos elaborou um argumento – publicado no catálogo *Villa-Lobos: sua obra* (1972) –, que serviu como fonte de inspiração para a realização deste Poema sinfônico. Obra bastante representativa dentro das peças com temática indígena do compositor, é cantada por dois coros – misto e infantil – e utiliza somente texto em *nheengatu*¹⁵, encontrados em trechos deste mesmo material recolhido por Rodrigues.

A fonte que estamos utilizando para os nossos estudos é a partitura manuscrita da obra. Está conservada como material de consulta pelo Museu Villa-Lobos, do Rio de Janeiro, e faz referência às lendas e textos em *nheengatu* que estudaremos no nosso trabalho. Esta partitura possui por título “MANDÚ-ÇARARÁ [*sic*]¹⁶, Poema sinfônico ou Bailado, com dois coros, mixto [*sic*] e infantil”. Traz dedicatória “A Mindinha” e a seguinte observação no cabeçalho esquerdo: “Sobre lendas ameríndias dos indígenas do rio Solimões do estado do Amazonas, recolhidas por Barbosa Rodrigues”. Contém, também, o nome do compositor, lugar e data de composição, anotados no cabeçalho direito: “H. Villa-Lobos (Rio, 1940)”.

¹⁴ João Barbosa Rodrigues (RJ, 22/06/1842 – RJ, 6/03/1909). Botânico, antropologista, etnógrafo. Dirigiu o Jardim Botânico do Amazonas (Manaus) e o do Rio de Janeiro. Completou as classificações de von Martius, Spruce e Wallace, descobrindo novas espécies de palmeiras. Seus trabalhos sobre orquídeas são clássicos. Explorou os rios Capim, Tapajós, Trombetas, Urubu, Jatapu, Jamundá e o Jauaperi, onde pacificou os Crixanás. Suas memórias, relatórios de viagens científicas e vocabulários confrontados despertaram interesse cultural na época [...] (CASCUDO, 2001: 214).

¹⁵ *Nheengatu*: “língua boa”, língua geral falada atualmente no Amazonas, às margens do Rio Negro, principalmente em vilas e comunidades ribeirinhas e nas cidades de Barcelos, Santa Isabel e São Gabriel da Cachoeira, onde é uma das línguas oficiais. Originou-se da língua geral amazônica, surgida no século XVIII, como um desenvolvimento histórico do tupi antigo (NAVARRO, 2013: 337).

¹⁶ A partir de agora, quando nos referirmos ao Poema sinfônico, será adotada a fonte em itálico: *Mandú-Çarará*. Quando for referente ao personagem, a grafia será: Mandú-Çarará; e quando for a “Cantiga”, estará acompanhada pelo número romano, presente na fonte primária de referência: Mandu Çarará [VII].

Figura 2.1 – Trecho da primeira página da partitura manuscrita *Mandú-Çarará* (Poema sinfônico ou Bailado) de Heitor Villa-Lobos

Fonte: Villa-Lobos (1940). Partitura manuscrita.

Em relação às informações presentes na partitura manuscrita¹⁷, um estudo mais aprofundado referente a essas lendas ameríndias nos leva, inevitavelmente, a indagações sobre as características intrínsecas das próprias lendas que poderiam compor esse universo pesquisado por Villa-Lobos.

Nesse momento da pesquisa, contávamos com algumas informações sobre os textos publicados por Barbosa Rodrigues, referências cedidas por Manuel Corrêa do Lago, musicólogo brasileiro, como também, uma nota de programa publicada pelo pesquisador e

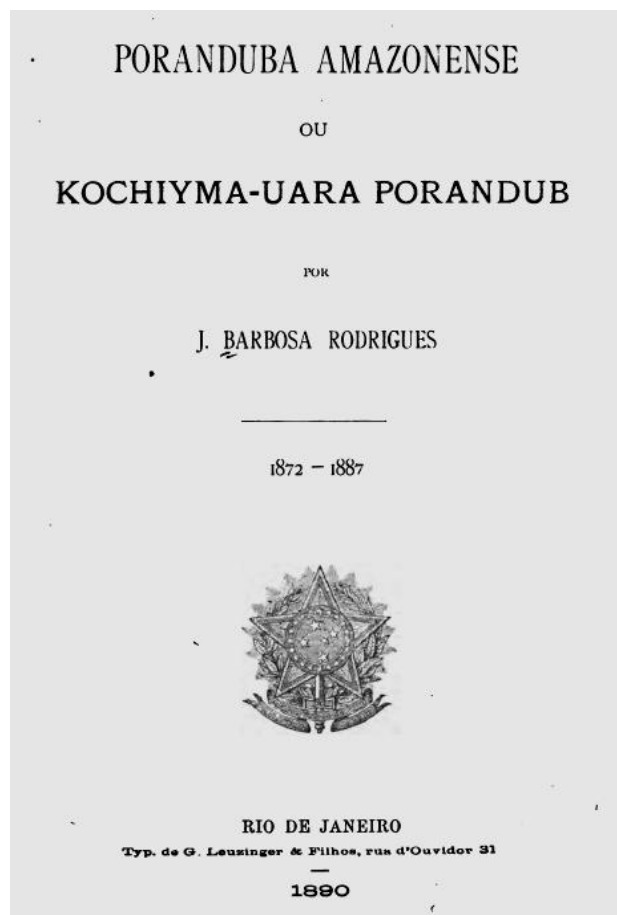
¹⁷ Em várias partituras editadas da obra *Mandú-Çarará* – assim como no catálogo *Villa-Lobos: sua obra* – lê-se a indicação “cantata profana”, porém, esta informação não se encontra na partitura manuscrita (considerada fonte principal). Contudo, no Dicionário Grove, há uma definição para este termo: “cantata profana: obra coral de Bartók (1930), sobre seu próprio texto, baseada numa *colinda* (forma musical do folclore romeno) (Dicionário Grove de música: edição concisa/editada por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994:164, grifo do autor). A primeira edição da partitura *Mandú-Çarará* foi realizada, em Paris, pela “Éditions Max-Eschig” (VILLA-LOBOS, 1972:115). Outra edição foi produzida, em Nova York, pela “Villa-Lobos Music Corporation” (1949), cuja parte coral tivemos acesso. Em 2008, utilizando novamente a indicação “Poema sinfônico ou Bailado” (assim como na partitura manuscrita), foi realizada uma reedição pela “Academia Brasileira de Música” como parte do “Projeto Villa-Lobos Digital”, baseada na publicação da “Éditions Max Eschig 1988”.

violonista Fábio Zanon, na *Revista Osesp*, em ocasião das apresentações da obra *Mandú-Çarará* interpretadas pela Osesp em junho de 2014 (ZANON, in: *Revista Osesp*, 2014:30).

Desta maneira, surgiu o interesse por seus títulos, conteúdos, temáticas, lugar em que foram registrados, possíveis etnias que transmitiram as informações; enfim, os elementos constitutivos dessas mesmas lendas, utilizadas como fonte de inspiração na elaboração da obra *Mandú-Çarará*.

Em busca destes relatos indígenas, foi feita uma pesquisa direcionada, durante o primeiro semestre de 2015, levando-nos à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo (USP). No acervo da instituição, encontramos o livro raro *Poranduba Amazonense* ou “Kochiyma-Uara Porandub” de João Barbosa Rodrigues, publicado no Rio de Janeiro pela editora Typ. de G. Leuzinger & Filhos, em 1890. Em seguida, foi constatado que existiam três lendas indígenas e uma cantiga, contidas neste material, que apresentavam semelhanças com o argumento divulgado por Villa-Lobos (assunto desenvolvido no Capítulo 2.2).

Figura 2.2 – Capa do livro *Poranduba Amazonense*, de João Barbosa Rodrigues



Fonte: Rodrigues (1890).

2.1 EM BUSCA DA ORIGEM DO VOCÁBULO *MANDÚ-ÇARARÁ*

Em nota escrita por Villa-Lobos, publicada no catálogo *Villa-Lobos: sua obra* (1972), estão descritos os personagens envolvidos no argumento do Poema sinfônico *Mandú-Çarará*. Assim, um dos personagens mais relevantes está caracterizado da seguinte maneira: “Mandú-Çarará: era um jovem índio misterioso, forte, belo e alegre, que dançava por amor. Todos o julgavam a encarnação da magia da dança” (VILLA-LOBOS, 1972: 220).

Nas pesquisas etnográficas de João Barbosa Rodrigues – presentes no livro *Poranduba Amazonense* (1890) –, este termo está registrado no sub-capítulo “Cantigas do Tamborinho” e assume a escrita “Mandú Çarará”. Ao todo, existem duas cantigas (Mandu Çarará [VII], recolhida na região do Rio Solimões, e Mandu Çarará [IX]: o Manuel albino ou assa) e uma quadra moderna, registrada em nota de rodapé:

Na beira do rio
Mandu Çarará
Encheu o samburá
Mandu Çarará

(RODRIGUES, 1890:332)

O autor apresenta também algumas definições para esta palavra. Assim, em uma das referências relevantes para o nosso trabalho, Rodrigues salienta que o termo “Mandu” representa um apelido cujo significado é Manoel [nome próprio], e que “Çarará” é o nome dos albinos ou assas com cabelos avermelhados. Outras acepções secundárias apontadas para Mandu são: antigamente usado para designar uma planta de raiz comestível conhecida por *Mandu-rapó*; nome de um pequeno caranguejo que vive nas marinhas do Pará (RODRIGUES, 1890:332, grifo do autor).

Há, também, na tradução de uma das cantigas recolhidas por Rodrigues, a referência de que “Mandú Çarará” vem de longe e não pertence a estas regiões, ou seja, Mandu ou Manoel é na verdade um forasteiro:

- D’onde és filho, Mandu Çarará? És d’aqui? Não, não és filho d’aqui.
- É longe a minha terra.
- Nós procuramos peixe, e não dás. Onde é que estás?

(RODRIGUES, 1890: 332)

Já nos registros do etnógrafo Couto de Magalhães – em seu livro *O Selvagem*, publicado em 1876 –, a escrita assume a grafia “Mandú Sarará”. Em relação à estrutura dos versos em guarani de uma “cançoneta” semelhante ao próximo exemplo, o autor observa que

a “rima e metro são espanhóis”. Dessa maneira, com a mistura de línguas e culturas diferentes “pouco a pouco uma língua predomina”, a portuguesa, com resquício da língua indígena. A cançoneta Mandú Sarará é apresentada com a designação de “quadra popular do Amazonas”. Vejamos então este material recolhido por Couto de Magalhães:

Vamos dar a despedida,
Mandú sarará
Como deu o passarinho;
Mandú sarará
Bateu asa, foi-se embora,
Mandú sarará
Deixou a pena no ninho.
Mandú sarará

(MAGALHAES, 1975: 90)

Anos mais tarde, essa mesma quadra seria levemente adaptada e utilizada por Mário de Andrade no livro *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, publicado em 1928. Este poema integra o capítulo XVII, “Ursa Maior”; porém, a palavra “Mandú sarará” está substituída por outra: “Taperá”, de origem *tupi*, que é o nome dado a uma espécie de andorinha; ou a ação de sair de casa (FONSECA, 2004). Apresentamos aqui esta adaptação:

Vamos dar a despedida,
– Taperá,
Talequal o passarinho,
– Taperá,
Bateu asa foi-se embora,
– Taperá,
Deixou a pena no ninho.
– Taperá...

(ANDRADE, 1999:158)

Por outro lado, neste mesmo livro de Andrade, existe um segundo poema no capítulo VII, “Vei, a Sol”, que se utiliza também do termo “Mandu Sarará”, agora reelaborado pelo próprio autor a partir de diversas fontes (FONSECA, 2004). Apresentamos a seguir, este canto expresso por Macunaíma¹⁸:

¹⁸ A partir da seleção de quatro “cantos” presentes no livro *Macunaíma* de Mário de Andrade, o compositor brasileiro Mozart Camargo Guarnieri (1907 - 1993) escreveu a peça *Quatro Poemas De Macunaíma* (1931), que inclui as seguintes partes: 1- Rudá, Rudá; 2- Antianti é Tapejara; 3- **Mandu Sarará**; 4- Sai Aruê. A pesquisadora Marion Verhaalen – em seu livro *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida* (2001) – aponta que “essas quatro canções, com base em textos folclóricos, receberam um acompanhamento orquestral [...]” e que “Guarnieri programava com frequência [*sic*] as últimas três peças desse ciclo” (VERHAALLEN, 2001:249, grifo nosso).

Quando eu morrer não me chores,
Deixo a vida sem sodade;
- Mandu sarará,

Tive por pai o desterro,
Por mãe a infelicidade,
- Mandu sarará,

Papai chegou e me disse:
- Não hás de ter um amor!
- Mandu sarará

Mamãe veio e me botou
Um colar feito de dor,
- Mandu sarará

Que o tatu prepare a cova
Dos seus dentes desdentados,
- Mandu sarará

Para o mais desinfeliz
De todos os desgraçados,
- Mandu sarará...

(ANDRADE, 1999: 67)

Até agora, em quase todas as referências registradas, percebemos que a estrutura dos versos – cançonetas, quadras, cantigas, ou cantos – permanece semelhante, ou seja, depois de cada verso aparece sempre, a modo de resposta, a palavra “Mandú Çarará” ou “Mandú Sarará”.

Voltando para a pesquisa realizada por Maria Augusta Fonseca, professora de Teoria Literária da Universidade de São Paulo (USP), na referência ao vocábulo Mandú Sarará menciona que:

[...] a expressão habita pelo menos duas versões diferentes de cantos, na forma de refrão: uma documentada no século XIX (acredita-se que pela primeira vez) pelo linguista e etnólogo Couto de Magalhães; outra, trabalhada por Mário de Andrade, em *Macunaíma*, com objetivo estético definido. (FONSECA, 2004:97)

Em relação às origens da palavra, a mesma autora salienta que “as várias fontes consultadas indicam *Mandu* como vocábulo que deriva do nome próprio Manuel” (FONSECA, 2004:97, grifo da autora). Assim também, ela transcreve uma citação do livro *O Tupi na Geografia Nacional*, do pesquisador brasileiro Teodoro Sampaio [1885-1937], apontando que o termo é um:

[...] modo incorreto de pronunciar Manuel entre os índios catecúmenos. Era o nome de uma espécie de fantasma que, nas mascaradas das aldeias, se apresentava envolvido em palha, como um feixe de folhas secas. *Mand-u*, o feixe que vem, ou anda. (SAMPAIO, 1987 apud FONSECA, 2004:97, grifo da autora)

Existem outras acepções para a denominação Mandú. Uma ampla pesquisa no assunto encontra-se no livro *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore* (1937), de Antonio Joaquim Souza Carneiro (1881 - 1942). Segundo o autor, “Mandú parece nos ter vindo do quicongo: – *muntu*, pessoa [sic], e *dudú*, fantasma negro. *Mundu* diziam os Africanos de origens e muitos creoulos [sic] seus descendentes ainda assim pronunciavam, embora que os Brasileiros, dizendo *mandú* como aqueles entendem que se deve dizer *mundú*, não o distingam de *mandú* ameríndio” (CARNEIRO, 1937:242, grifo do autor).

Outra referência sobre o termo está no documentário *Mandu - Por baixo do pano* (2007), realizado pelo LEAA – Laboratório de Etnomusicologia e Audiovisual/Recôncavo. O personagem Mandú é apresentado como um ser mitológico próprio da cultura afro-brasileira, muito popular no recôncavo baiano nos dias de festas profanas, principalmente na *Festa da Nossa Senhora da Ajuda*. Ele realiza sua misteriosa aparição com danças e falas irreconhecíveis; assim, este tipo de *Egum* – um dos deuses da mitologia africana – aparece para desfazer todas as impurezas e mal-entendidos familiares. A pessoa que veste este disfarce antropomórfico deve ficar irreconhecível e totalmente encoberta com panos, desde a cabeça até os pés¹⁹.

Semelhante ao disfarce apresentado no documentário mencionado, o Mandú de Angola “usa peneiras no alto da cabeça e não só as cobre como se veste de *haique*, pano branco com que se envolve, deixando só os pés descobertos e uma fresta para ver o caminho” (CARNEIRO, 1937:242, grifo do autor).

Com o passar do tempo, a disseminação desta lenda²⁰ no recôncavo baiano foi paulatina, assim, “os *mandús*, que então apareciam somente nas festas do Fortinho de Itapagipe, na Bahia, passaram, isolados, aos dois, aos três e aos grupos a participar dos bandos anunciadores de todas as festas de Igreja e, por fim, do Carnaval” (CARNEIRO, 1937:278, grifo do autor).

Em outra publicação, realizada por Arthur Ramos, em 1935, encontramos um texto relacionado com os autos e festas populares, particularmente os bailes pastoris realizados na

¹⁹ Informação obtida a partir do documentário *Mandu - Por baixo do pano* (2007), realizado pelo LEAA – Laboratório de Etnomusicologia e Audiovisual/Recôncavo – e NESTTA trilha audiovisual. Pesquisa e produção: Camila Morgause. Fotografia, edição e trilha de abertura: Fabrício Jabar. Vídeos disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=nrjW1eoZEKg> (Acessado em 25/11/2016); <https://vimeo.com/64896623> (Acessado em 30/04/2017).

²⁰ No livro *Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore* (1937), o autor Souza Carneiro apresenta, no capítulo XVII, a lenda de três mandús ou “tutús angolêses” – *Zambê* [com as pernas tortas em “x”], *Cambê* [com as pernas tortas] e *Manê* [tolo] – dedicados “aos três grandes orixás do culto gêge-iorubano, considerada a fusão das religiões afro-negras na Bahia. Um *zambê* ou *zambêta*, a *Xangô*. Um *cambe* ou *cambaio*, a *Ifan*. E um *manê* ou *manêta* a *Obatalá*” (CARNEIRO, 1937:273, grifo do autor).

Bahia. Ali existe um trecho que trata dos ranchos populares que se utilizavam do totemismo – classificação dos grupos populares segundo animais, plantas e até objetos inanimados. Dessa maneira, nessa classificação aparece o termo em estudo:

São vários os *bichos* dos ranchos. A principio, conforme o mesmo autor [Dr. Souza Britto, reproduzido por Nina Rodrigues], eram a *burrinha* e o *boi*. Depois vieram o *cavallo*, a *onça*, [...]; seres fabulosos como a *phenix*, a *sereia*, o *caypora*, o *mandú*; plantas e flores: *laranjeira*, *rosa Amelia*, *rosa Adelia*, e por último até seres inanimados, [...] (RAMOS, 1935:81, grifo do autor).

Por outro lado, e agora identificando a utilização do termo “Mandú” relacionado com as lendas indígenas, destacamos o livro *Mandú (o eremicola): romance indo-brasileño neontológico e nativista* (1901), escrito por Ulysses de Pennafort (1855-1921), pesquisador e cônego do Ceará. Neste romance, o personagem Mandú é um jovem índio “esbelto e formoso” que mora com a família numa aldeia – situada perto do mar –, cuja principal atividade é o cultivo, coleta, caça e pesca. Certo dia, o pai de Mandú convida-o por primeira vez para visitar uma ilha afastada; e assim o fazem. Nos preparativos para o retorno, uma forte tempestade afasta o barco em que estava Mandú e ele é empurrado para dentro do mar. Depois disso, naufraga numa acidentada ilha chamada “itaguaçu” e consegue sobreviver nesse lugar inóspito por mais de três anos. Depois de várias desventuras e demonstrações de religiosidade, Mandú – cujo nome de batismo é Manuel – consegue ser resgatado por sua família e todos atribuem este acontecimento a um milagre realizado pelo Deus cristão. Na aldeia ele é recebido com muitas festas e danças. Finalmente, passa a ser um Padre devoto da religião católica (PENNAFORT, 1901).

No seguinte trecho do livro *Macunaíma: a mensagem e o texto* (1974), escrito pela estudiosa Telê Ancona Porto López, percebemos que as “assimilações eruditas” ou os valores “civilizados” para o entendimento do “lastro cultural do índio” na “Literatura brasileira”, encontra um relevante exemplo no mesmo livro *Mandú (o eremícola)*, inclusive para Mário de Andrade:

Para melhor explicar o problema é preciso trazer à tona um herói indígena pouco conhecido, [...]. É o herói de muito caráter, Mandú, da obra catequética do Cônego Ulysses de Pennafort, *Mandú – (O Eremícola): Romance Indo-Brasileño*, editado no Ceará em 1901. O livro faz parte da biblioteca de Mário de Andrade. Pennafort, no Prefácio a que chama de “Prelúdio”, expõe os objetivos de uma literatura nacional, baseado nas idéias de Alencar, mas sempre se atendo aos problemas da linguagem. [...]. Pennafort assim faz em seu romance, intercalando na narração, a cada momento, descrições da natureza e abundantes palavras indígenas. Mas nunca chega a apresentar o brasileiro, nem sequer o índio, pois Mandú, piá catequizado e robinson em uma ilha, é o modelo das virtudes cristãs em que o autor acredita. É personagem esquemática, demonstrativa. [...]. Mandú é um herói importante:

demonstra uma concepção, mas de forma exterior e acadêmica; é a prática não válida, principalmente porque despreza a contribuição do negro e força a narração a empregar palavras tupis. [...]. Pennafort quer apresentar um herói indígena, mas não o consegue porque isola Mandú de sua cultura. (LOPEZ, 1974:78-79)

Através deste romance de Pennafort, em que o personagem Mandú é apresentado como um jovem índio, podemos reconhecer algumas características que podem ser associadas às narrativas dos textos publicados por Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, assim como no próprio argumento divulgado por Villa-Lobos. Em nosso entendimento, este livro possui elementos históricos, válidos como fonte relevante, e poderia ter sido utilizado como inspiração para as adaptações realizadas por Villa-Lobos do argumento da sua obra *Mandú-Çarará*.

Assim também, percebemos que o personagem denominado “Mandú” existe tanto na cultura africana (apresentado como um ser sobrenatural e misterioso por contar com um disfarce), como na cultura ameríndia (com características de índio catequizado).

Por outro lado, o termo “Sarárá” está bastante documentado em vários dicionários Tupi-Guarani, entre eles:

- Sarará: crespo, encaracolado; o cabelo do mulato, de onde, pois, chamarem-se em alguns lugares também sarará aos ruivos de cabelo encaracolado; bem enrolado²¹.
- Sarará: *sara´rá*, “mestiço ruivo”; *sarassará*, espécie de formiga²².
- Sarará: sardento; pessoa [*sic*] albina; no Amazonas, pequeno siri vermelho; variedade de lepidóptero, cupim alado, mariposa²³.
- Sarará: no português do Brasil, assumiu outros significados: diz-se da cor alourada ou arruivada do cabelo muito crespo, característico de certos mulatos; diz-se do cabelo crespo e dessa cor: cabelo sarará; diz-se de mestiço com cabelo sarará: mulata sarará (in *Novo Dicion. Aurélio*)²⁴.

²¹ Definição extraída do livro *Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português*, de E. Stradelli; revisão Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial: 2014:479.

²² *Dicionário Morfológico Tupi-Guarani*, de Moacyr Costa Ferreira. 3ª ed. São Paulo: Edicon, 2007:134.

²³ *Dicionário Tupi-Português: com esboço de gramática de Tupi antigo*, de Luis Caldas Tibiriçá. 2ª ed. São Paulo: Traço editora, 1984:171.

²⁴ *Dicionário de tupi antigo: a indígena clássica do Brasil*, de Eduardo de Almeida Navarro. São Paulo: Global, 2013:438.

Finalmente, a partir da definição apresentada por Villa-Lobos do personagem Mandú-Çarará, podemos identificar algumas relações com as demais definições já estudadas. Há fusão de vocábulos presentes tanto na cultura indígena (Barbosa Rodrigues, Couto Magalhães e Ulysses Pennafort) como na cultura afro-brasileira (Arthur Ramos e Souza Carneiro); a presença de um “ser fabuloso”, associado com o sobrenatural (A. Ramos e S. Carneiro), um ser “misterioso” e a “encarnação da magia da dança”, sempre em movimento, e que se expressa principalmente através da dança (Villa-Lobos); a participação do personagem na ajuda e resolução de problemas familiares ou mal-entendidos, acontece tanto no documentário *Por baixo do pano* (acima referenciado na nota de rodapé) como no argumento divulgado por Villa-Lobos (assunto que será estudado mais adiante neste capítulo). Por outro lado, neste mesmo documentário, assim como na definição apresentada por Teodoro Sampaio e nos estudos apresentados por Souza Carneiro, o personagem aparece totalmente encoberto, ou seja, com uma espécie de disfarce; justamente o contrário é apresentado por Villa-Lobos, que descreve Mandú-Çarará como um “jovem índio, forte, belo e alegre”, descrição que pode levar à possibilidade de se tratar de um “mestiço albino”.

Depois destas observações, apresentamos uma proposta para definir o termo estudado:

Mandú-Çarará, de origem “tupi-guarani” e afro-brasileiro, designa o nome de um ser misterioso e sobrenatural caracterizado pela dança. Sua aparência física está marcada pelo albinismo, cabelos crespos e ruivos. Muito popular nas aldeias, povoados e vilarejos amazônicos, sua presença foi difundida através de relatos e cantigas durante o século XIX.

2.2 O ARGUMENTO DIVULGADO E AS LENDAS

O argumento divulgado²⁵ por Villa-Lobos como inspiração para o Poema sinfônico trata da história de dois irmãos ameríndios – uma linda jovem e um rapaz vivo e arguto – que, por serem muito gulosos e sedentos de amor, são levados pelo pai para o interior da floresta como castigo. Um dos objetivos dele é afastar a sua própria filha do índio misterioso Mandú-Çarará, considerado a encarnação da magia da dança, por quem ela está apaixonada. Perdidos na floresta, os dois irmãos sobem em uma grande árvore, vêem uma fogueira e encontram-se

²⁵ Argumento divulgado: este termo faz referência ao texto utilizado por Villa-Lobos como inspiração para a elaboração do Poema sinfônico *Mandú-Çarará*, posteriormente publicado no catálogo *Villa-Lobos: sua obra*.

com o manhoso Curupira²⁶. Os irmãos conseguem enganar o Curupira e sua velha mulher que planejavam comê-los; assim, na ausência dele, os dois matam a velha índia, colocando seu corpo dentro da refeição do próprio Curupira. Ao retornar, Curupira come por engano a carne da mulher; em seguida, percebe a desgraça sucedida e, na sua tristeza, invoca todas as almas e gênios da floresta – ligados à força do mal – que, de súbito, vagam sobre a terra. Depois da fuga, os jovens índios se refugiam na casa paterna, onde os aguarda Mandú-Çarará (VILLA-LOBOS, 1972: 220-21). “Este argumento [divulgado por Villa-Lobos], quando comparado com as lendas recolhidas por João Barbosa Rodrigues, dá espaço a várias considerações” (SALABERRY, 2016). Vejamos então os materiais recolhidos por Rodrigues:

No livro *Poranduba Amazonense*, a “Primeira Parte” trata das “Lendas Mythologicas” [sic]. Neste capítulo, encontramos três lendas que envolvem o Curupira e os meninos, estas são: “Curupira Caíma Eta Irumo [IX]” (O Corupira [sic] e os Perdidos) da região de Teffé; “Curupira Curumi Etá Irumo [IV]” (O Corupira [sic] e os Meninos) da região do Rio Branco; e “Variante da Lenda Antecedente [V]” [O Curupira e os Meninos] da região do Rio Negro. Assim também, no que seria a “Quarta Parte”, encontramos outro trecho do livro que trata do assunto estudado: as Cantigas do Tamborinho, particularmente a cantiga “Mandu Çarará [sic] [VII]”, da região do Rio Solimões (RODRIGUES, 1890).

Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Corupira e os Perdidos): Um Pai deixa os dois filhos no meio da mata por serem muito gulosos, estes se perdem e depois encontram-se com o Curupira. Os meninos pedem comida e Curupira os alimenta com um pedaço da sua perna, em seguida eles fogem. Curupira tem a intenção de comê-los e grita pela sua carne que responde da barriga dos meninos: Ohô!; mas estes conseguem fugir ao vomitarem a carne ingerida. Com a ajuda de uma Cotia e um Macaco retornam para a casa da Mãe, porém, ela não mais esperava encontrá-los (RODRIGUES, 1890: 80-81).

Curupira Curumi Etá Irumo [IV] (O Corupira e os Meninos)²⁷: Dois meninos se perdem na floresta e são sequestrados por Curupira e sua mulher. O menino mais velho é morto pelo Curupira. O menino mais novo consegue matar a mulher colocando-a em uma

²⁶ Na presente dissertação, utilizaremos a grafia “Curupira” [uma letra “r”] para designar ao personagem dos diferentes relatos e argumentos. Por outro lado, a grafia “Currupira” [duas letras “r”] será utilizada para fazer referência ao texto cantado em *nheengatu* do Poema sinfônico *Mandú-Çarará*. A seguir, apresentamos a definição divulgada pelo próprio compositor. Currupira [sic]: índio anão, terrível e infernal que seduzia as jovens índias transformando-as em fiéis servidoras; apesar disso, e através de uma pedra mágica chamada Muirakitám [sic], poderia ser transformado no mais valente guerreiro, trazendo de volta a paz e alegria a todas as famílias autóctones brasileiras (VILLA-LOBOS, 1972:213).

²⁷ Na nota de rodapé da publicação desta lenda, o próprio Barbosa Rodrigues afirma: “Em ambas as versões acima, encontro o influxo de um conto europeu na mythologia [sic] indígena. É o conto de *João e Maria* aclimado, adaptado à natureza local reproduzido pela imaginação do índio, influenciado pelos *Meninos perdidos*, de Coimbra e pela *Bicha de sete cabeças* de Ourilhe [...]” (RODRIGUES, 1890: 49, grifo do autor).

panela; sem saber, Curupira devora a própria mulher. Apesar da tentativa de Curupira matar o menino, este consegue fugir com a ajuda do Macaco para a casa da Mãe (RODRIGUES, 1890: 51-52).

Variante da Lenda Antecedente [V] [O Curupira e os Meninos]: Na ausência da Mãe, dois meninos saem para buscar peixe. No caminho aparece o Curupira que se oferece para ajudá-los; eles aceitam, mas depois se perdem. Já de noite, Curupira dá refugio aos meninos na sua casa, porém, um deles percebe o engano: eles seriam a refeição do Curupira. A mulher do Curupira mata o menino mais novo e, ao perceber isso, o menino mais velho se vinga matando-a. O Curupira retorna chamando pela sua mulher e o cuspo enterrado dela responde: Uh! Uh! Por engano, Curupira come a carne da própria mulher, e ao perceber isto, começa a chorar. Furioso, Curupira sai à procura do menino, mas este consegue matar o Curupira com uma flecha envenenada; depois disso, volta para a casa da Mãe. Desde então, Curupira mata crianças para vingar a morte da sua mulher (RODRIGUES, 1890: 57-58).

Mandu Çarará [VII] (Cantigas do Tamborinho): Vamos dançar, Mandu Çarará./ Por esta noite, Mandu Çarará./ Há muito tempo estou aqui, Mandu Çarará./ Eu sempre te vejo, Mandu Çarará./ Mesmo que tu vejas, Mandu Çarará./ Como tu estas?, Mandu Çarará./ Eu mandei meu coração te buscar, Mandu Çarará./ Meu coração não te achou, Mandu Çarará./ Dói bem no teu coração, Mandu Çarará. (RODRIGUES, 1890: 318-319).

Com o exposto, verificamos que há coincidências entre o argumento divulgado por Villa-Lobos e cada um dos relatos recolhidos. À continuação elencaremos as semelhanças mais relevantes: a ação do Pai ao colocar os dois meninos no meio da mata, por serem gulosos, e estes se encontrarem com Curupira, encontra-se na lenda Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Corupira e os Perdidos); o fato de que os meninos sejam sequestrados por Curupira e sua mulher, encontra-se na lenda Curupira Curumi Etá Irumo [IV] (O Corupira e os Meninos); o desenlace final, quando existe a ação da fuga, depois de ser morta a velha mulher e o engano do desconsolado Curupira, encontra-se na Variante da Lenda Antecedente [V] [O Curupira e os Meninos] (SALABERRY, 2016). Já o ponto em comum entre o argumento divulgado por Villa-Lobos e a cantiga Mandu Çarará [VII] está na própria presença do personagem Mandú-Çarará – que se caracteriza por suas paixões e pela dança. O compositor acrescenta ainda um aspecto misterioso, persuasivo e divino ao personagem.

Por outro lado, em Villa-Lobos existem características que não coincidem com as lendas recolhidas por Rodrigues. O mais significativo está na relação que nunca chega a acontecer entre o Curupira e Mandú-Çarará em nenhuma das lendas recolhidas. Ali também não há analogia alguma entre os meninos perdidos e o próprio Mandú-Çarará; e de igual

maneira, não encontramos sequer uma referência sobre o fato de existir uma menina e a paixão desta por Mandú-Çarará, aspecto apresentado em Villa-Lobos (SALABERRY, 2016). Por fim, na lenda recolhida, a fuga dos meninos finaliza na chegada à casa da Mãe (Rodrigues) e não ao retornarem à “casa paterna” e em companhia de Mandú-Çarará (Villa-Lobos). Contudo, o mais marcante é que em nenhuma das lendas sobre o Curupira e os meninos, referidas por Barbosa Rodrigues, encontra-se sequer uma alusão ao personagem Mandú-Çarará.

Constatamos, assim, que o argumento divulgado por Villa-Lobos, em grande medida, envolve as três lendas e a cantiga acima mencionadas. Tudo isso demonstra não somente a fusão que Villa-Lobos realizou, senão também a recriação e a adição de novos fatos às lendas recolhidas, bem como, configuração de alguns personagens.

Destacamos também, na construção do argumento divulgado, a amálgama realizada pelo compositor a partir de relatos indígenas pertencentes a regiões geograficamente distantes – Teffé, Rio Branco, Rio Negro e Rio Solimões – e, por conseguinte, povoados e aldeias indígenas diferentes.²⁸

No Poema sinfônico *Mandú-Çarará*, o texto em *nheengatu* – cantado pelo coro misto e infantil – está completamente relacionado a alguns trechos presentes nos relatos indígenas recolhidos por Rodrigues, cujos enredos foram estudados acima. Dessa maneira, na primeira parte da obra, “Villa-Lobos utiliza Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Corupira e os Perdidos) da região de Teffé” (SALABERRY, 2016). O texto desta lenda indígena também está escrito em *nheengatu* e conta com uma tradução literal para o português.

Na figura seguinte – que contem a lenda assinalada –, o texto selecionado e utilizado por Villa-Lobos encontra-se destacado nos retângulos, estando enumerado segundo a ordem de aparição no Poema sinfônico *Mandú-Çarará*.

²⁸ Na região amazônica, há uma quantidade significativa de relatos relacionados com o personagem Curupira. Dentre os materiais recolhidos por Barbosa Rodrigues, sublinharemos àqueles utilizados por Villa-Lobos: “Os meios indijenas [sic] do rio Negro, do Solimões, do Amazonas e seus afluentes estão cheios de contos e lendas do *Curupira*, entre os quais Barboza [sic] Rodrigues em sua *Poranduba* nos apresenta [sic] os seguintes: *Curupira Camunuçara Irumo* – O Curupira e o caçador (Rio Branco); *Curupira Camunuçara Irumo* – O Curupira e o caçador (Rio Solimões); *Curupira pariema Irumo* – O Curupira e o infeliz (Rio Negro); *Curupira Curumi eta Irumo* – O Curupira e os meninos (Rio Branco); *Curupira Jepé Cunhã Irumo* – O Curupira e a mulher (Rio Amazonas); *Curupira Remiara Irumo* – O Curupira e o seu alimento (versão do Rio Negro); *Curupira Poriaiçua Irumo* – O Curupira e o pobre (Rio Negro); *Curupira Caima Eta Irumo* - O Curupira e os perdidos (Tefé); *Curupira cunhan irumo* – O Curupira e a mulher (versão de Silves)” (ORICO, 1930:129, grifo do autor, sublinhado nosso).

Figura 2.3 – Trechos selecionados por Villa-Lobos da lenda indígena Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Corupira e os Perdidos), utilizados no texto do Poema Sinfônico *Mandú-Çarará*

IX

CURUPIRA CAÍMA ETA IRUMO

O corupira e os perdidos

(TEFFÉ)

3 Mocaen (¹) taina yepé paya o mumbure caa peterpe, teára
Dous filhos um pai botou matto no meio gulosos
reté, intiana u cêca aintá remiú i o poi arama aintá.
verdadeiros e não já chegar elles comida elles dar de comer para elles.

4 Ariré aintá o puitá caa pe o caima. Açuhy aintá o iupire
Depois d'isso elles ficaram matto no perdidos Depois elles subiram

5 muirá uaçu recé. Açuhy o maan Curupira ra'á. Uyé o ço
páo grande no. Depois viram do Corupira o fogo. Desceram foram

6 arama tatá recé. Aé ana o acema Curupira a mocaen
para fogo onde. E' já acharam Corupira moqueando
çoð cuera.
carne.

7 Aintá iumacy icó. Aé ana o iururé Curupira chii,
Elles fome estavam. E já pediram Corupira do

8 i mocaen chiuara (²).
seu moqueado pedaço.

1 — Ce ramonha, re meen cha ú ne remiara ?
— Meu avô, tu dás me comer tua caça ?

2 — Eré.
— Sim.

10 O monuca ana ce timan roðcuera. O meen, aintá o ú.
Cortou da perna carne. Deu elles comeram.

9 — Maa rupi ce rapé ce ramonha ?
— Por onde meu caminho meu avô ?

Aé ana Curupira o çuachara.
E' já Corupira respondeu.

(1) Por *mocoim*.
(2) *Chiuara*, do que existia.

Fonte: Rodrigues (1890:77) apud Salaberry (2016).

Ao conferir com o texto cantado da própria partitura, constatamos que Villa-Lobos selecionou e reorganizou trechos desta lenda recolhida modificando-a consideravelmente. Como resultando da nova disposição, surge uma nova narrativa do texto recolhido. Logo depois desta primeira apresentação, Villa-Lobos seleciona e utiliza integralmente o texto em *nheengatu* de uma das Cantigas do Tamborinho: Mandu Çarará [VII], recolhida também por Rodrigues na região do Rio Solimões (SALABERRY, 2016).

Figura 2.4 – Cantigas do Tamborinho: Mandu Çarará [VII]

VII

Mandu Çarará

(RIO SOLIMÕES)

— **Yá munhan moracé,**
Vamos dansar,
Mandu çarará.
Mandu çarará.

Qua petuna rupi,
Esta noute por,
Mandu çarará.
Mandu çarará.

— **Cuchiima cha icó,**
Ha muito tempo aqui estou,
Mandu çarará.
Mandu çarará.

319

Cha maan ten indé,
Eu vendo sempre ti,
Mandu çarará.
Mandu çarará.

Ayué (¹) taá re maan,
Mesmo que tu visses,
Mandu çarará.
Mandu çarará.

Mahy taá re recó,
Como que tu estás,
Mandu çarará.
Mandu çarará.

— **Cha manu ce peá ne recare,**
Eu mandei meu coração te buscar
Mandu çarará.
Mandu çarará.

— **Ce peá inti ne uacema,**
Meu coração não te achou,
Mandu çarará.
Mandu çarará.

Çacé catu ne peá pe
Dóe bem teu coração no
Mandu çarará.
Mandu çarará.

Fonte: Rodrigues (1890: 318-319) apud Salaberry (2016).

Com os exemplos referidos, percebemos a junção realizada por Villa-Lobos de partes do texto da lenda Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Corupira e os Perdidos), da região de Tefé, com o texto integral de uma das Cantigas do Tamborinho: Mandu Çarará [VII], da região do Rio Solimões, portanto, textos de regiões diferentes (SALABERRY, 2016).

Considerando todos os trechos selecionados pelo compositor, o texto em *nheengatu* do Poema Sinfônico *Mandú-Çarará* assume a seguinte disposição:

Tabela 1 – Texto em *nheengatu* do Poema sinfônico *Mandú-Çarará*

Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Corupira e os Perdidos)		
Texto em <i>nheengatu</i>	Tradução literal	Trad. de Rodrigues²⁹
1- Ce ramonha, re meen cha ú ne remiara?	1-Meu avô, tu dás me comer tua caça?	1-Meu avô, tu me dás tua caça para comer?
2- Eré	2- Sim.	2- Sim.
3- Mocaen tainá yepé paya o mumbure caa peterpe, teára reté, intiana u cêca aintá remiú i o poi arama aintá.	3- Dous filhos um pai botou matto no meio gulosos verdadeiros e não já chegar elles comida elles dar de comer para elles.	3- Um pai botou no meio do matto dous filhos por serem verdadeiros gulosos e não chegar para elles a comida e para não lhes dar de comer.
4- Ariré aintá o puitá caa pe o caíma.	4- Depois d'isso elles ficaram matto no perdidos.	4- Depois disto ficaram perdidos no matto.
5 – 6 - Açuhy o maan Curupira ra'á. Uyé o ço arama tatá recé. Aé ana o acema Curupira	5 – 6 -Depois viram do Corupira [<i>sic</i>] o fogo. Desceram foram para fogo onde. E' já acharam Corupira	5 – 6 – Viram o fogo do Corupira [<i>sic</i>]. Desceram e foram para onde estava o fogo. Acharam o Corupira
7 – 8 - Chii, i mocaen chiuara.	7- 8 - Do seu moqueado pedaço.	7- 8 – Um pedaço do moqueado do Corupira.
9- Maa rupi ce rapé ce ramonha?	9- Por onde meu caminho meu avô?	9- Por onde é meu caminho, meu avô?
10- O monuca ana ce timan roôcuera. O meen, aintá o ú.	10 - Cortou da perna carne. Deu elles comeram.	10 - Cortou carne da perna e deu para que elles comessem.

Continua

²⁹ Nesta tradução, realizada por Rodrigues da lenda *Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Corupira e os Perdidos)*, as regras ortográficas e gramaticais foram preservadas tal qual a publicação de 1890.

Continuação		
Cantigas do Tamborinho: Mandu Çarará [VII]		
Texto em <i>nheengatu</i>	Tradução literal	Tradução explicativa³⁰
- Yá munhan moracé, Mandu çarará. - Qua petuna rupi, Mandu çarará. - Cuchiima cha icó, Mandu çarará. - Cha maan ten indé, Mandu çarará. - Ayué taá re maan, Mandu çarará. - Mahy taá re recó, Mandu çarará.	- Vamos dansar, Mandu çarará - Esta noute por, Mandu çarará. - Ha muito tempo aqui estou, Mandu çarará. - Eu vendo sempre ti, Mandu çarará. - Mesmo que tu visses, Mandu çarará. - Como que tu estás, Mandu çarará.	- Vamos dançar, Mandu Çarará. - Por esta noite, Mandu Çarará. - Há muito tempo estou aqui, Mandu Çarará. - Eu sempre te vejo, Mandu Çarará. - Mesmo que tu vejas, Mandu Çarará. - Como tu estas?, Mandu Çarará.
- Um! Um! Um! Um! - O Curupira ú!	- Um! Um! Um! Um! - O Curupira!	- Um! Um! Um! Um! - O Curupira!
- Cha manu ce peá ne recare, Mandu çarará. - Ce peá inti ne uacema, Mandu çarará. - Çacé catu ne peá pe, Mandu çarará.	- Eu mandei meu coração te buscar, Mandu çarará. - Meu coração não te achou, Mandu çarará. - Dóe bem teu coração no, Mandu çarará.	- Eu mandei meu coração te buscar, Mandu Çarará. - Meu coração não te achou, Mandu Çarará. - Dói bem no teu coração, Mandu Çarará.
		Conclusão

Fonte: Rodrigues (1890). Villa-Lobos (1940) – Texto da partitura manuscrita.

Na tabela acima, podemos visualizar a ordem da nova disposição do texto do Poema sinfônico *Mandú-Çarará* e, também, suas respectivas traduções.

³⁰ Na tradução explicativa da cantiga Mandu Çarará [VII], visando uma melhor compreensão do leitor, o texto foi escrito segundo regras gramaticais vigentes.

Um ponto interessante, em relação ao texto da partitura, é o som onomatopaico que Villa-Lobos explora bastante no coro. Assim, na obra aparecem várias vezes o som “Um!” que pode representar trechos das próprias lendas recolhidas acima apresentadas (SALABERRY, 2016); por exemplo, a resposta da carne ao chamado do Curupira: “A carne respondeu lhe da barriga dos perdidos: Ohô!” (RODRIGUES, 1890: 81); ou a resposta do cuspo ao Curupira: “O cuspo que o menino enterrára [*sic*], respondeu ao Curupira: Uh! Uh!” (RODRIGUES, 1890: 58). Por outro lado, há também o som onomatopaico do compasso final da obra que por meio de um *glissando* sustenta a exclamação “Uai!”.

Ao considerar tudo o que foi apresentado, vê-se uma nova lenda concebida por Villa-Lobos – a partir de fontes primárias – consolidar-se como argumento inspirador do Poema sinfônico *Mandú-Çarará*. Foram constatadas diferenças em relação às lendas recolhidas com o argumento divulgado: adaptação ou criação de um novo personagem e a fusão das lendas recolhidas com a cantiga. Algo semelhante aconteceu com o texto em *nheengatu*, presente na obra, que é o resultado da seleção e reorganização de trechos pré-existentes de uma das lendas e a cantiga. Além disso, este mesmo texto estabelece uma narrativa que pode chegar a ter diferenças com o próprio argumento divulgado pelo compositor (SALABERRY, 2016), assunto que estudaremos a seguir.

Até o momento, verificamos a construção do argumento divulgado e a utilização do texto em *nheengatu* no Poema sinfônico *Mandú-Çarará*. De agora em diante, iremos refletir sobre a relação existente entre eles. Assim, percebemos que ambos conduzem a desenlaces complementares, porém, divergentes em alguns aspectos.

O texto cantado faz referência a dois irmãos que, por serem gulosos, são levados pelo Pai para o meio da mata; ou seja, este castigo acontece pelo fato de terem comido muito; já o argumento divulgado menciona – mais do que a gula dos meninos – a necessidade que tem o Pai de esconder os filhos no meio da mata, principalmente a filha que está apaixonada por Mandú-Çarará. Por outro lado, no texto coral, há bastante ênfase ao pedaço de carne que Curupira oferece aos meninos para alimentarem-se, inclusive sob constantes pedidos destes; isto não acontece no argumento divulgado, em que Curupira come por engano a carne da própria mulher.

Também, o texto coral traz a imagem de um Curupira/ardiloso, sem necessariamente estar em oposição a um Mandú-Çarará/amado; assim, segundo este texto em *nheengatu*, não se observa um desfecho satisfatoriamente compreensível. Dessa maneira, conseguimos entender o desenlace final somente através do argumento divulgado por Villa-Lobos, no qual, fica evidenciado um Curupira/infernal em contraposição a um Mandú-Çarará/herói.

É no argumento divulgado que fica narrado o retorno com sucesso dos meninos para a casa paterna, e desta vez, na presença de Mandú-Çarará. Em Villa-Lobos, o personagem Mandú-Çarará assume um papel relevante por gerar um conflito inicial. Assim, o motivo principal do Pai, ao esconder a filha apaixonada no meio da mata, é justamente o desejo de afastá-la do representante da magia da dança. Outro exemplo é o momento em que os dois irmãos conseguem se salvar quando chegam ao lar – não sem antes passarem pelas desventuras com o Curupira; dessa maneira, a versão que Villa-Lobos escolhe para os meninos é aquela em que saem ilesos, ou seja, nenhum deles é morto pelo Curupira ou pela velha índia, dando assim um caráter menos fatalista ao argumento.

Além disso, a presença de Mandú-Çarará na casa dos meninos, e implicitamente em companhia dos pais destes, leva a entender que houve um acordo ou um entendimento entre eles. Indo mais longe, pode-se considerar agora que o personagem poderia chegar a conquistar a jovem índia. Por último, a referência amorosa da própria cantiga Mandu Çarará [VII] poderia ser interpretada como uma “ária” que expressa um sentimento pelo herói.

Por que existiram tais adaptações por parte do compositor? O que visou Villa-Lobos em relação a este novo argumento? Para responder estas questões, e contando com uma bibliografia específica – apresentada a seguir –, passamos agora ao estudo morfológico das diferentes narrativas já apresentadas.

2.3 ANÁLISE DA ESTRUTURA NARRATIVA DO ARGUMENTO DIVULGADO E AS LENDAS

Para este estudo, serão utilizadas algumas propostas de análise estrutural e morfológica do folclorista americano Alan Dundes (1934 - 2005) e do folclorista russo Vladimir Propp (1895 - 1970).

As diferenças em relação às narrativas - ou seja, as diversas ações realizadas pelos personagens - tanto das lendas de origem indígena como das adaptações realizadas pelo compositor, podem ser compreendidas através da utilização de ferramentas de análise estrutural e morfológica, que partem de funções bem definidas, propostas por autores que abordaram gêneros semelhantes. É o caso do ensaio *Morfologia e Estrutura no Conto Folclórico* (1996), escrito por Alan Dundes. Este trabalho estuda os contos indígenas norte-americanos, e tem como ponto de partida a morfologia proppiana – Vladimir Propp – de mitos e contos tradicionais.

A disposição das diferentes narrativas estudadas encontra também reflexos e semelhanças nas principais funções estruturais propostas por Vladimir Propp para os contos de fadas russos, especificamente no trabalho *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984 – [1928]). De igual maneira, as abordagens de Dundes, ao estudar os contos indígenas norte-americanos que guardam semelhanças com as lendas indígenas amazônicas, contribuem para a compreensão da narrativa da obra *Mandú-Çarará*, na medida em que esta obra parte de três lendas e uma cantiga indígena.

Para Vladimir Propp, os contos de fadas russos possuíam uma estrutura morfológica que se evidenciavam através das “funções” ou ações dos seus personagens. Ele entendia por morfologia como “uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (PROPP, 1984:25); assim, identificou 31 funções fixas:

Isso não significava que todas as trinta e uma funções possíveis ocorriam necessariamente em qualquer conto dado, mas, antes, que aquelas que ocorriam estariam numa ordem previsível. Propp concluiu que todos os contos de fada, por motivos morfológicos, pertenciam a um único e mesmo tipo estrutural de conto. (DUNDES, 1996:82)

Dessa maneira, nem todas as funções estariam presentes em todos os contos, porém, seguiriam uma ordem pré-estabelecida chamada “sequência”:

A inestimável contribuição de Propp, do ponto de vista teórico, foi ter definido de maneira mais precisa uma unidade formal, a função; além disso, demonstrou o caráter fixo da seqüência [*sic*] de várias de suas unidades num conto; e mostrou que contos com conteúdo aparentemente muito diferente podiam, na verdade, pertencer a um tipo estrutural idêntico, definido por critérios morfológicos determináveis. (DUNDES, 1996: 83)

Baseado no antropólogo e lingüista Kenneth L. Pike, Dundes utiliza parte das terminologias deste. O folclorista americano afirma que “em outras palavras, a função de Propp no esquema de Pike se chamaria MOTIVEMA” (DUNDES, 1996:203, grifo do autor). O motivema, que segue uma ordem pré-definida, está caracterizado por uma ação globalizante na qual podem ser incluídas diversas ações específicas, ou seja, o motivema se estabelece como uma ação estruturante. Temos como exemplo o motivema “carência” – ou dano sofrido pelo personagem –, que aparece num ponto determinado, em relação aos outros motivemas, e pode ser representado de inúmeras maneiras.

Das 31 funções definidas e enumeradas, elencaremos aquelas que poderiam ser comparadas com as ações dos personagens existentes no argumento divulgado por Villa-Lobos:

1. Um dos membros da família sai de casa (definição: afastamento)
2. Impõe-se ao herói uma proibição (definição: proibição ou interdição)
3. A proibição é transgredida (definição: transgressão ou violação)
6. O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (definição: ardil)
7. A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo (definição: cumplicidade ou engano)
8. O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (definição: dano ou carência)
16. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto (definição: combate)
18. O antagonista é vencido (definição: vitória)
19. O dano inicial ou carência são reparados (definição: reparação de dano ou carência)
20. Regresso do herói (definição: regresso)
21. O herói sofre perseguição (definição: perseguição)
22. O herói é salvo da perseguição (definição: salvamento)
31. O herói se casa e sobe ao trono (definição: casamento)

(PROPP, 1984:31-60)

As funções expressas no padrão sequencial de Propp, quando comparadas às ações dos personagens do argumento divulgado por Villa-Lobos, evidenciam certa ambiguidade na atuação dos meninos perdidos. Ora são vítimas e sofrem uma carência (sequestro por parte do Curupira), ora são heróis e ludibriam o próprio Curupira; assim também, a ação de Mandú-Çarará como herói não fica bem definida no começo do argumento, na medida em que só no final exerce realmente alguma ação – danças e cantos alegres – no momento em que os meninos retornam à casa paterna. Em outras palavras, os meninos conseguem salvar-se sem a ajuda de Mandú-Çarará. Vejamos, a seguir, se estas aparentes divergências modificam estruturalmente o argumento divulgado por Villa-Lobos em relação às lendas indígenas:

Diferente do que afirmavam vários estudiosos dos contos indígenas norte-americanos, Dundes demonstra que estes contos, quando analisados estruturalmente com os conceitos de motivemas (funções e sequências), contavam com uma estrutura coerente e bem definida.

A conclusão mais importante que se pode tirar do presente estudo é a de que os contos indígenas norte-americanos são estruturados e não mais seriam conglomerados casuais e aleatórios de motivos livremente flutuantes. [...]. Para a teoria do folclore é importante a descoberta de que os contos dos índios norte-americanos são passíveis de ser submetidos com sucesso a uma análise morfológica de seus componentes; [...]. (DUNDES, 1996:167).

Mais ainda, essa afirmação ganha maiores proporções quando os “padrões estruturais dos contos indígenas norte-americanos” permitem uma relação com outros “aspectos da cultura ameríndia”, como o da música e da poesia (DUNDES, 1996).

A definição de padrões estruturais nos contos indígenas norte-americanos sugere que a abordagem por padrões pode ser estendida a outro aspecto da cultura ameríndia. Os padrões estruturais tiveram sua existência reconhecida há muito tempo na música, na poesia, nas línguas e nos rituais desses povos. Na verdade, é mais do que tempo de aplicar a abordagens por padrões a todos os materiais folclóricos dos indígenas. (DUNDES, 1996:167)

Nos contos ameríndios, os personagens não se caracterizam por seguirem a regra da dualidade existente entre o bem e o mal – presente nos contos indo-europeus. Isso não representa uma falta de coerência ou uma ambigüidade dos personagens da narração, na medida em que estes contos ameríndios seguiam principalmente uma sequência estrutural, chegando a ser possível estabelecer comparações³¹, inclusive, com determinados contos indo-europeus.

Evidentemente, a análise de Propp se referia aos contos de fadas russos, que, como muitos contos indo-europeus, contêm elementos do tradicional dualismo entre bem e mal, entre herói e vilão. Nos contos indígenas norte-americanos este dualismo como tal não aparece como regra. Infelizmente, os compiladores etnocêntricos dos contos indígenas sempre tendem a introduzir neles um dualismo tradicional. [...]. Mas ainda existem muitos estudiosos do folclore indígena dos Estados Unidos que se deixam perturbar com o fato de as personagens dos contos tradicionais não serem boas nem más, mas, ao invés, uma curiosa mistura de ambos. (DUNDES, 1996:113)

Esta afirmação esclarece algumas considerações no momento em que analisamos a ambigüidade do caráter do próprio Curupira (em um momento, ajuda os meninos; em outro, tenta devorá-los). Isto acontece principalmente nas lendas recolhidas por Rodrigues, nas quais não existe uma figura que possa ser considerada antagônica ao Curupira.³²

Em sua adaptação, Villa-Lobos apresenta a imagem de um Curupira terrível e infernal; daí a possível necessidade de incorporar um novo personagem que seja oposto a ele, próximo à ideia de um herói. Esse personagem nada mais é do que Mandú-Çarará, a encarnação da

³¹ Neste ponto, o livro *Morfologia do Macunaíma* (1973), de Haroldo de Campos, representa um trabalho significativo na medida em que analisa as diversas ações presentes em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, através dos estudos morfológicos de Vladimir Propp.

³² Curupira ou Caapora: “É, segundo o ensinamento do conde Ermano Stradelli em seu *Vocabulario neêngatu-portuguez [sic]*, a mãe [sic] do mato, o gênio tutelar da floresta, que se torna benéfico ou maléfico aos frequentadores desta, segundo as circunstâncias [sic] e o seu procedimento. [...]. Sob sua guarda direta está a caça e é sempre propício ao caçador que mata de acordo com suas necessidades. Mostra-se porém hostil ao que mata por gosto, ao que perpetra estragos inúteis, e, sobretudo, ao que persegue e mata as fêmeas quando prenhas, ou cauza [sic] dano aos filhotes. Para estes o *curupira* é inimigo terrível” (ORICO, 1930:128, grifo do autor).

magia da dança, o protetor dos meninos perdidos e o ser amado da jovem índia. Podemos perceber que, com estas modificações, Villa-Lobos aproxima-se dos conceitos de dualidade que caracterizam os contos europeus.

Segundo Alan Dundes, as diversas formas narrativas podem ser analisadas estruturalmente a partir de suas “funções” e “sequências”. Dessa maneira, é possível realizar comparações entre “um dado padrão estrutural” que está presente em diversos “gêneros folclóricos” (DUNDES, 1996:225).

A partir das sequências recorrentes, Dundes descreve os padrões motivêmicos (funções) mais presentes nos contos tradicionais dos ameríndios dos Estados Unidos. Assim, analisa as principais funções que configuram um tipo estrutural nos contos ameríndios, sendo elas: sequência nuclear bimotoivêmica (carência/reparação da carência); duas sequências tetramotivêmicas: (interdição/violação; consequência/tentativa de fuga) e (carência, ardil, engano e reparação da carência); e uma combinação de seis motivemas (carência/reparação da carência; interdição/violação; consequência/tentativa de fuga) (DUNDES, 1996:113-130).

Esta explicação poderia ser estendida para as diferentes lendas e cantigas indígenas recolhidas por Barbosa Rodrigues, na região amazônica. De igual maneira, permitiria uma análise estrutural do próprio argumento realizado por Villa-Lobos.

2.3.1 Estrutura das lendas e a cantiga recolhidas por Barbosa Rodrigues

Depois de tudo o que foi exposto, podemos estabelecer um quadro comparativo entre as diferentes ações realizadas pelos personagens das lendas indígenas recolhidas por Rodrigues. Note-se que as lendas indígenas, estruturalmente, estão a meio caminho entre as funções motivêmicas apresentadas por Dundes e as funções propostas por Propp.

Tabela 2 – Estrutura morfológica comparada das três lendas indígenas

Funções/Motivemas	Lenda I – Curupira Caíma Eta Irumo [IX]	Lenda II – Curupira Curumi Eta Irumo [IV]	Lenda III (Variante) – Curupira Curumi Eta Irumo [V]
Interdição:	Não comer muito	-----	-----
Violação:	Os meninos são muito gulosos	-----	Os meninos saem sozinhos para pegarem peixes.
Consequência:	São colocados, pelo Pai, no meio da Floresta; perdem-se e aparece o Curupira.	Dois meninos se perdem no meio da floresta. Aparece o Curupira	Aparece o Curupira.
Ardil:	Curupira oferece a carne da própria perna.	Curupira pede para que eles desçam da árvore.	Curupira oferece ajuda aos meninos dizendo que pegaria peixes.
Engano:	Os meninos aceitam	Os meninos descem	Os meninos aceitam
Carência	Curupira pretende matá-los.	São seqüestrados por Curupira e a velha índia. Eles pretendem matá-los	São seqüestrados por Curupira e a velha índia. Eles pretendem matá-los.
Tentativa de Fuga:	Eles tentam fugir e vomitam a carne ingerida	Depois de vingar a morte do irmão, o menino mais novo foge.	Depois de vingar a morte do irmão, o menino mais velho foge.
Perseguição:	Curupira persegue-os e tenta matá-los.	Curupira persegue e tenta matar o menino.	Curupira persegue e tenta matar o menino.
Salvamento:	Os meninos atravessam para o outro lado do rio. Com a ajuda de uma Cotia e de um Macaco, eles encontram o caminho pra casa.	O menino mais novo consegue fugir atravessando o rio com a ajuda de um Macaco.	O menino mais velho consegue matar o Curupira com uma flecha envenenada
Reparação da Carência:	Retornam para o lar. A mãe deles não mais os aguardava.	Retorna para a casa da Mãe.	Retorna para a casa da Mãe.
Motivo explicativo:	-----	-----	Desde então, Curupira mata crianças para vingar a morte da velha índia.

Evidenciadas as funções – ou motivemas – presentes nas três lendas, percebemos que somente a lenda Curupira Caíma Eta Irumo [IX] oferece os dois motivemas complementares Interdição/Violação. Por outro lado, o “motivo explicativo”, que aparece também nos contos ameríndios, “serve como um indicador terminal” e explica a existência de um fato (DUNDES, 1996:105).

Tabela 3 – Função estrutural da cantiga Mandu Çarará [VII]

Função/Motivema	Cantiga Mandu Çarará [VII]
Situação inicial:	Vamos dançar, Mandú Çarará Por esta noite, Mandú Çarará Há muito tempo estou aqui, Mandú Çarará Eu sempre te vejo, Mandú Çarará Mesmo que tu vejas, Mandú Çarará Como tu estas? , Mandú Çarará
Carência ou Dano:	Meu coração não te achou, Mandu Çarará Dói bem no teu coração, Mandu Çarará

Fonte: Rodrigues (1890). Dundes (1996).

Estruturalmente, percebemos que a cantiga Mandu Çarará [VII], e talvez pelo caráter poético, apresenta somente um motivema bem definido, ou seja, a “carência”. Por outro lado, através da “situação inicial” – definida pelo autor russo como uma apresentação inicial dos membros de uma família ou a descrição do futuro herói (PROPP, 1984:31) –, é possível conhecer algumas características do personagem estudado na medida em que torna-se o destinatário de uma interpelação que parte de uma terceira pessoa.

2.3.2 Estrutura do argumento divulgado por Villa-Lobos

Passamos então ao estudo morfológico do argumento divulgado pelo compositor do Poema Sinfônico *Mandú-Çarará*:

Tabela 4 – Análise estrutural do argumento divulgado por Villa-Lobos

Motivemas	Argumento divulgado do Poema sinfônico <i>Mandú-Çarará</i>
Interdição:	A menina não deve se apaixonar; os meninos não devem comer muito.
Violação:	A menina se apaixona por Mandú-Çarará. Os meninos são gulosos.
Consequência:	O Pai coloca os dois meninos no meio da mata. Eles se perdem. Aparece o Curupira.
Ardil:	Observam o fogo e vão até o Curupira, que oferece refugio na sua cabana.
Engano:	Eles aceitam o refugio na cabana.
Carência	Eles percebem que foram seqüestrados. Curupira pretende matá-los.
Tentativa de Fuga:	Os meninos enganam o Curupira, que sai em procura de caça. Eles matam a velha índia e fogem.
Perseguição:	Curupira sai à procura dos meninos.
Salvamento:	Os meninos cruzam o rio, mas Curupira não consegue. Para achar o caminho, eles contam com a ajuda de um Macaco e de uma Cotia.
Motivo explicativo:	Curupira, na sua tristeza, invoca todas as almas e gênios da floresta ligados à força do mal, que vagam sobre a terra.
Reparação da Carência:	Os meninos retornam alegres para a casa paterna, onde os aguarda Mandú-Çarará.

Fonte: Dundes (1996). Villa-Lobos, sua obra (1972:220-221)

Através das análises estruturais realizadas, constatamos que Villa-Lobos utilizou a somatória de todas as funções existentes nas três lendas recolhidas; assim também, manteve a mesma sequência funcional, com exceção do “motivo explicativo”. Nesse ponto, Dundes observa que nem “*todos* os motivos explicativos serão encontrados no final dos contos” e que, nos contos tradicionais, “é um elemento opcional não-estrutural” (DUNDES, 1996:106, grifo do autor).

Percebemos que o motivo explicativo, presente na variante da lenda Curupira Curumi Eta Irumo [V], também aparece em Villa-Lobos, embora esteja adaptado. Por outro lado, a função complementar Interdição/Violação também foi utilizada pelo compositor, na medida

em que os meninos foram castigados por serem “gulosos” (presente no texto em *nheengatu* da parte coral) e “sedentos de amor” (argumento divulgado por Villa-Lobos).

Tomando como referência a cantiga e as três lendas indígenas, as ações específicas – ou as diferentes manifestações que pudessem assumir uma mesma função – foram trabalhadas por Villa-Lobos através da utilização de um ou outro motivo presente em uma das três lendas; assim também, mediante a adição de um novo personagem, ou seja, a presença de Mandú-Çarará, bem como a transformação de um dos meninos em uma menina apaixonada por Mandú-Çarará. Contudo, isto não representou uma mudança substancial em relação à estrutura narrativa ou morfológica das lendas recolhidas, em outras palavras, do ponto de vista estrutural (motivemas), todas as adaptações feitas pelo compositor permaneceram semelhantes às lendas indígenas.

Por outro lado, existem aspectos relevantes que aproximam a lenda divulgada por Villa-Lobos às concepções dos contos populares indo-europeus, sendo as mais destacadas, a dualidade entre o bem e o mal, personificado em Mandú-Çarará e Curupira, respectivamente. Assim também, a paixão da menina por Mandú-Çarará – com sua conseqüente proibição – de certa forma remete ao “herói-buscador” dos contos europeus que sai à procura da sua princesa, assim, “este momento se caracteriza, por exemplo, por palavras como: ‘Permite-nos partir em busca de tuas princesas’, e outras.” (PROPP, 1984:40). Essa “carência” secundária fica relativamente resolvida quando os meninos se salvam e retornam à casa paterna, contando agora com a alegre presença de Mandú-Çarará. A lenda divulgada finaliza com um tipo de “reparação da carência” secundária.

O texto final da obra, cantado pelo coro, gera certo estranhamento pela ausência de um desfecho compreensível, ou, em outros termos, por não possuir a “reparação da carência”. Esta função é considerada indispensável, inclusive na menor estrutura estudada por Dundes – apresentada anteriormente como “sequência nuclear bimotoivêmica”.

Neste sentido, a existência de uma “nota explicativa” que descreve o argumento divulgado pelo compositor – publicada em *Villa-Lobos: sua obra* (1972) – torna-se cada vez mais indispensável para o ouvinte na medida em que permite uma real compreensão da narrativa do Poema sinfônico *Mandú-Çarará*. Embora o texto seja cantado em idioma nativo, o que representa certa dificuldade na sua compreensão, esta informação complementar permite uma correta assimilação da narrativa apresentada por Villa-Lobos.

Estruturalmente, a adaptação ou nova narrativa elaborada por Villa-Lobos, no argumento divulgado, poderia ter sido realizada na busca de uma sequência funcional dos fatos e uma maior coerência do argumento para os ouvintes brasileiros.

Como resumo desta seção, o primeiro desafio, uma vez em contato com o livro *Poranduba Amazonense*, foi identificar as lendas que poderiam estar relacionadas com o argumento divulgado pelo compositor. Assim, encontramos três lendas e uma cantiga que faziam parte do tema estudado. Em contrapartida, na busca da origem do vocábulo Mandú-Çarará, apresentamos uma proposta para definir o termo.

Em seguida, optou-se por comparar o que tinham em comum o argumento divulgado com as três lendas e a cantiga. Deste modo, comprovamos que Villa-Lobos fusionou os quatro relatos indígenas e ainda modificou o material, acrescentando novos fatos ao enredo. Nesse sentido, surgiu o questionamento: até que ponto seria realizada essa adaptação?

Para compreender todas estas adequações, foi necessária a utilização de estudos relacionados à estrutura morfológica dos contos. Dessa maneira, foi realizada, com cada relato, uma análise estrutural das ações sequenciais dos personagens a partir dos estudos de Alan Dundes e Vladimir Propp.

Chegou-se à conclusão de que, estruturalmente, a modificação realizada por Villa-Lobos não representou uma discrepância substancial em relação aos relatos indígenas. Porém, adaptou algumas ações de acordo com o imaginário ocidental, sem modificar a sequência funcional (motivemas).

Considerando as diferenças existentes entre a dualidade na cultura europeia com a ausência desta na cultura ameríndia, verificou-se que as escolhas de Villa-Lobos penderam para a idiossincrasia ocidental na medida em que usou esta dualidade (bem/mal) para contrapor os dois personagens principais: Mandú-Çarará/herói e Curupira/vilão.

Em relação ao próprio texto cantado em *nheengatu* do Poema Sinfônico *Mandú-Çarará*, identificamos certa bricolagem do texto da lenda indígena Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Curupira e os Perdidos) e, por outro lado, a utilização integral de uma das Cantigas do Tamborinho: Mandu Çarará [VII]. Por último, para que pudesse ser compreendida a narrativa do texto cantado, necessariamente, a mesma deveria encontrar uma complementaridade quase indissolúvel com o próprio argumento divulgado por Villa-Lobos.

Para entender melhor o tratamento realizado pelo compositor – em relação aos relatos indígenas, adaptados aos textos corais, em *nheengatu*, das obras de Villa-Lobos –, seria interessante verificar se estes procedimentos foram utilizados em outras obras com esta mesma temática indígena. Dessa maneira, apresentaremos à continuação, o texto cantado de outras obras do compositor atreladas também aos materiais recolhidos por Rodrigues.

2.4 OUTRAS OBRAS DE VILLA-LOBOS BASEADAS EM MATERIAIS RECOLHIDOS POR RODRIGUES:

Cantos de Çairé N° 1 e N° 2 – Folclore Amazônico, 1941.

No segundo volume do *Canto Orfeônico* (1951), encontramos uma coletânea de canções destinadas às atividades de formação musical dos alunos do ensino público da época. A obra apresenta a canção *Cantos de Çairé N° 1, 2 e 3*. As duas primeiras destinadas às vozes femininas – duas e três vozes, respectivamente – e a terceira, a duas vozes, sem indicação específica a quais vozes se destinam. Como exemplo, apresentamos os cantos *N° 1 e N° 2*:

Figura 2.5 – *Cantos de Çairé N° 1*

CANTOS DE ÇAIRÉ

Do Folclore Amazônico Anônimo

N° 1
(a 2 vozes)

CÓRO FEMININO Arr. por H. VILLA-LOBOS

LENTO

18

Pe - ca - gu - tlo - ga u - - ié! Pe - ca - gu -

tlo - ga u - - ié! U - ru - re me a - pé! Yu - ru - pê, ya - né! Ya -

ra, Tu - pa - na - re - nundé! Ya - né! Ya - ra, Tu - pa - na - re - nundé!

D.C. ad libitum.

Fonte: Villa-Lobos (1951). *Canto Orfeônico*, 2º volume. Página 37.

Figura 2.6 – Cantos de Çairé Nº 2

CANTOS DE ÇAIRÉ

Do Folclore Amazônico Nº 2 Anônimo

(a 3 vozes)

CÓRO FEMININO Amb. por H. VILLA-LOBOS

ANDANTINO

19

Y - a - mu - ça. In muça. In pu - tyra! Y - a - mu - ça. In muça. In pu - ty - ra!

ty - ra! O - ra - to - ri - o a - ra - ru - pê! O - ra - to - ri - o

a - ra - ru - pê! Ya - né! Ya - ra, Tupan a - na - pêca a - pu - pê!

D. C. ad libitum.

Fonte: Villa-Lobos (1951). Canto Orfeônico, 2º volume. Página 38.

O relevante para o nosso estudo foi encontrar uma relação direta das duas primeiras peças [*Cantos de Çairé Nº 1 e Nº 2*] com os registros presentes no livro *Poranduba Amazonense* (1890), de Barbosa Rodrigues. No trecho final, encontramos em anexo a canção *Çairé*³³, cujo contorno melódico, voz superior e textos em *nheengatu*, são semelhantes às ambientações realizadas por Villa-Lobos. O compositor acrescenta uma segunda voz – em

³³ “Além da dança [*sic*] e do canto festivo têm os tapuyos [índio em geral] no dia de alguma festa religiosa, como a de S. Thomé, S. João, ou Santo Antonio, Santa Rita, um canto, antes uma saudação religiosa introduzida n’estas festas pelos missionários e chamada *Çairé* ou *Turyua*. Esta é uma espécie de procissão de mulheres em que carregam o instrumento que tem o mesmo nome de *Çairé*. [...]. A procissão dirige-se à Igreja, à casa do juiz da festa, à do Vigário, etc., e ahi [*sic*] as palavras da saudação não são as mesmas e sim próprias a quem se dirigem. A palavra *çairé* deriva-se de *çai* e *eré*, “salve! tú o dizes” ou saudação e *turyua*, significa alegria” (RODRIGUES, 1890:279, grifo do autor).

contraponto com a linha melódica recolhida – na peça *Cantos de Çairé N° 1*, e uma segunda e terceira voz – de caráter homofônico – na de *N° 2*. Cabe destacar que, em Villa-Lobos, encontramos a referência de se tratar de uma peça “anônima” do “Folclore Amazônico”.

Figura 2.7 – Çairé, recolhido por Barbosa Rodrigues

The image shows a musical score for the piece "Çairé" by Barbosa Rodrigues. The score is written in G major (one sharp) and 9/4 time. It features a vocal line with lyrics in Tupac Katukina. The lyrics are: "Peçaçu tanga u uié Peçaçu tanga u uié Urure meapé yuru pe Yané y- ara Tu - pana renun - dé Yané ia - ra Tu pa - na renun - dé Ya mu - çain muçain pu - lyra vá mu - çain muçain pu - lyra Ora - torio ara ru - pi Ora - torio ara ru - pi. Yané y - ara Tupana uapecaua pu - pé". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Fonte: Rodrigues (1890:335).

Três aspectos podem ser observados nestas relações: o primeiro, trata-se de mais uma obra elaborada por Villa-Lobos a partir de materiais recolhidos por viajantes e etnógrafos; o segundo, o tratamento do texto em *nheengatu* que utiliza integralmente o texto registrado por

Rodrigues; e o terceiro, a utilização do contorno melódico – presente no canção recolhida *Çairé* – sem alterações que possam desvirtuá-lo. Assim, no *Cantos de Çairé N° 1*, a linha melódica está transposta uma sétima menor descendente; e no *Cantos de Çairé N° 2*, está transposta uma sexta maior descendente.

Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu: “O Iurupari e o Menino” e “O Iurupari e o Caçador”, 1952.

Esta peça – editada pela Max Eschig (1958) – conta com texto em *nheengatu* e está escrita para coro misto [SCTB]; assim também, possui a indicação *choeur a cappella*. No momento, faremos referência somente ao texto, porém, uma das características principais da obra está na ampla utilização de intervalos harmônicos por quartas entre as vozes. Vejamos o início da primeira parte – *O Iurupari e o Menino* ou *Irupari Curumi Irumo* – e, em seguida, o trecho inicial da segunda parte – *O Iurupari e o Caçador* ou *Iurupari Camanduçara Iruno*:

Figura 2.8 – Duas Lendas em *Nheengatu*: O Iurupari e o Menino

I

O IURUPARI E O MENINO
(IRUPARI CURUMI IRUMO)

CHŒUR a cappella

H. VILLA-LOBOS
(Rio 1952)

Allegro

The musical score shows four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Basses. The Soprano and Contralto parts have lyrics 'I-e-pé ru-'. The Tenor and Basses parts have lyrics 'Mãnha! Mãnha! Mãnha! Mãnha!'. The score is marked 'Allegro' and 'mf'.

Fonte: Villa-Lobos (1952). Edição Max Eschig (1958). Compassos iniciais.

Figura 2.9 – Duas Lendas em *Nheengatu*: O Iurupari e o Caçador

II

O. IURUPARI E O CAÇADOR
(IURUPARI CAMUNDUÇARA IRUNO)

Allegretto B.C. *mf*

mf *f*

mf le - pê a - pe - - ga - ua u çu ca - mun -

lu - ru - pa - ri, lu - ru - pa - ri, lu - ru - pa - ri,

mf lu - ru - pa - ri, lu - ru - pa - ri, lu - ru - pa - ri,

Fonte: Villa-Lobos (1952). Edição Max Eschig (1958). Compassos iniciais.

No encarte do CD *Villa-Lobos: Calíope – Vozes do Brasil* (2011) – que contém a gravação desta obra – encontramos a seguinte referência: “Duas Lendas Ameríndias [...], é baseada em dois contos em língua *nheengatu*: ‘O Jurupari e o Menino’ e ‘O Jurupari e o Caçador’, registrados por Barbosa Rodrigues em seu livro *Poranduba Amazonense*”.

Foi constatado que, de fato, estas lendas encontram-se na “Primeira Parte” do livro *Poranduba Amazonense*; especificamente na seção “Os Yuruparis” (RODRIGUES, 1890). Desta maneira, apresentamos estes mesmos materiais recolhidos por possuírem uma tradução literal e adaptada ao português.

Figura 2.10 – Yurupari Curumi Irumo (O Yurupari o menino e), recolhido por Rodrigues

IV

YURUPARI CURUMI IRUMO

O Yurupari o menino e

(RIO SOLIMÕES)

Yepé cunhan, paá, u quire taira irumo i quiçaua pupé.
Uma mulher, contam, dormia o filho com d'ella rede na

Yurupari, paá, u çu u iuúca cunhan iuá çuhy i membira
Yurupari, dizem, foi tirar mulher braço do seu filho

u imu quiçaua uirpe. Ariri, paá, u ñhehê taira manha çupé.
póz rede de baixo. Depois, dizem, fallou o filho mãe á

— Manha! Manha! U chipiá Yurupari yané uirpe unhenu
— Mãe! Mãe! Espia Yurupari nós debaixo deitado

u icó !...
está !...

Ariri, paá, cunhan u pececa muiiraçanga u nupá i membira.
Depois, dizem, a mulher pegou cacete bateu seu filho.

Aramé, paá, Yurupari u pure u ñhehê.
Então, dizem, Yurupari saltou fallando.

— Cha ganane! Cha ganane!...
— Eu enganei! Eu enganei!...

— Unhana, u çu ana.
— Correu, e foi-se embora.

TRADUCÇÃO DA LENDA ANTECEDENTE

Contam que dormia na sua rede uma mulher com seu filho.
O Yurupari tirou dos braços d'ella o filho e pol-o debaixo da rede.
Dizem que o filho depois disse á mãe:
— Mãe! Mãe! Espia o Yurupari que está deitado debaixo de nós?
Dizem que depois a mulher pegou em um cacete e bateu o filho.
O Yurupari então saltou dizendo:
— Enganei! enganei!...
Correu e foi-se embora.

Fonte: Rodrigues (1890: 133).

Figura 2.11 – Yurupari Camunduçara Irumo (O Yurupari o Caçador e), recolhido por Rodrigues

V

YURUPARI CAMUNDUÇARA (¹) IRUMO (²)

O Yurupari o caçador e

(RIO TAPAJO'S)

Yepé apegaua u çu camundu u acema çuaçu cunhan i
Um homem foi caçar achou veada seu
membira irumo. U iumu çuaçu membira, u pecica çuaçu merim.
filho com. Frechou da veada o filho, pegou veadinho.
Manha u iauau. U mu iachiú çuaçu mirim, çuaçu manha u cenó
A mãe fugio. Fez chorar veadinho, a veada mãe ouvio
ramé u ure i membira recé. Aé cuité u iumu iuire çuaçu
quando veio seu filho pelo. Elle então frechou tambem do vea-
mirim manha. U manu. Ariré u maan cecé i manha cuera
dinho a mãe. Morreu. Depois olhando n'ella sua mãe que foi
u iumunhan uaá çuaçu rama. Yurupari u iumumeu çuaçu
feito aquella veada em. O Yurupari transformou veada
rama u ganane arama i membira u quire ramé.
em enganar para seu filho dormia quando.

TRADUCÇÃO DA LENDA ANTECEDENTE

Um homem foi caçar e encontrou uma veada com filho. Frechou o filho, e pegou no veadinho. A mãe fugiu. Fez chorar o veadinho e a mãe quando ouvio veio. Frechou, então, tambem a mãe do veadinho. Morreu. Olhando para ella vio que a veada era sua propria mãe.

O Yurupari transformou a mãe em veada para enganar o filho emquanto dormia.

(¹) Camunduçara por *Kaamanuçara*.

(²) Esta lenda ás vezes contam como tendo sido obra do *Anãanga*, e assim a referiram ao Dr. Couto de Magalhães; mas n'isso ha confusão.

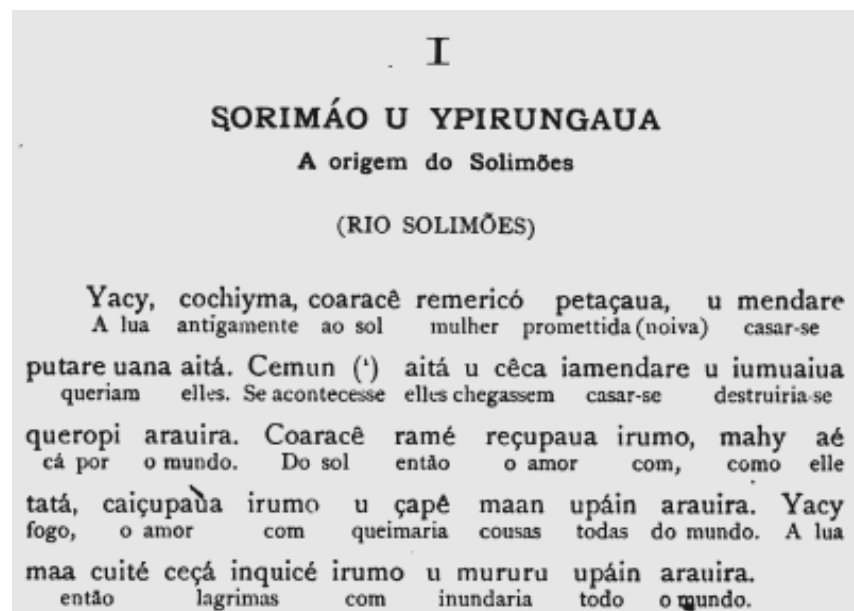
Fonte: Rodrigues (1890: 135).

Ao comparar as diversas adaptações realizadas por Villa-Lobos com a própria fonte de referência apresentada, podemos perceber um contínuo interesse por parte do compositor em relação aos registros recolhidos por Rodrigues; assim também, e mais uma vez, a utilização integral do texto em *nheengatu*, destas lendas elencadas, para a elaboração da sua obra coral.

Erosão (Sorimão u Ipirungáua) – Lenda Ameríndia Nº1: Sol e a Lua, 1950.

O Poema sinfônico *Erosão* baseou-se em mais uma lenda indígena recolhida por João Barbosa Rodrigues, publicada no *Poranduba Amazonense*. Embora esta obra orquestral não possua texto cantado, teve por inspiração a lenda “Sorimão u Ypirungaua – A origem do Solimões”³⁴, e integra a “Terceira Parte” do livro, chamada “Contos astronômicos e botânicos”.

Figura 2.12 – “Sorimão u Ypirungaua”, lenda recolhida por Rodrigues



Fonte: Rodrigues (1890:211). Trecho.

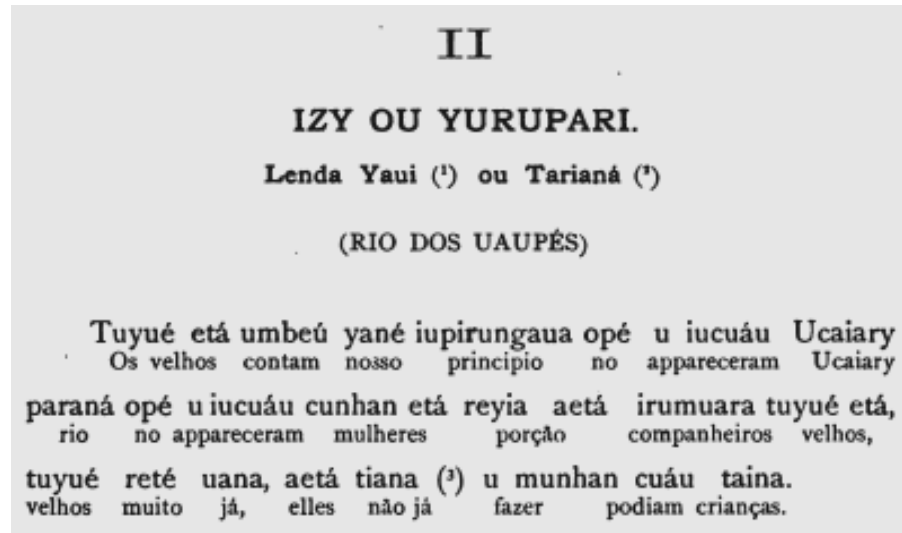
Izi [Izy ou Yurupari], 1957.

No catálogo das obras do compositor, encontramos como “extraviada” a peça orquestral *Izi*. Também, nas observações da mesma publicação, pode-se ler: “baseada em lenda ameríndia recolhida por Barbosa Rodrigues, inacabada e extraviada” (VILLA-LOBOS, 1972: 113). Voltamos nossa atenção para esta obra por se tratar de uma temática – ou autor –

³⁴ Em nota de roda-pé, Rodrigues menciona que esta lenda faz referência ao cataclismo que “originou o valle do Amazonas e o levantamento dos Andes”. Assim, o autor apresenta a tradução da lenda “Sorimão u Ypirungaua” – aqui transcrita textualmente segundo as regras gramaticais da época – da seguinte maneira: “Há muitos annos a lua era noiva do sol, que com ella queria se casar, mas, se isso acontecesse, se chegassem a se casar, destruir-se-hia o mundo. O amor ardente do sol queimaria o mundo e a lua com as suas lágrimas inundaria toda a terra; por isso não poderam se casar. A lua apagaria o fogo; o fogo evaporaria a água. Separaram-se, então, a lua para um lado e o sol para o outro. Separaram-se. A lua chorou todo o dia e toda a noute, foi então que as lágrimas correram por cima da terra até o mar. O mar embraveceu e por isso não poude a lua misturar as lágrimas com as águas do mar, que meio anno corre para cima, meio ano para baixo. Foram as lágrimas da lua que deram origem ao nosso rio Amazonas” (RODRIGUES, 1890: 212).

recorrente nas composições de Villa-Lobos. Dessa maneira, e depois de entrar em contato com o texto *Poranduba Amazonense*, publicado por Rodrigues, foi percebido que, no capítulo “Os Yuruparis”, existe a lenda “Izy ou Yurupari”. Constatou-se então que o termo “Izi” representa mais um sinônimo para a palavra “Yurupari” – personagem amplamente divulgado na mitologia ameríndia:

Figura 2.13 – Izy ou Yurupari, recolhida por Rodrigues



Fonte: Rodrigues (1890:105). Trecho.

Das obras selecionadas até agora, podemos conferir o cuidado que Villa-Lobos teve com o texto nativo; ou seja, não mais se poderia dizer que a intenção do compositor fora criar uma sonoridade essencialmente onomatopaica. Existe uma intenção de que o texto seja completamente aproveitado e em última instância, compreendido pelo próprio público não índio.

Finalmente, ao comparar com o tratamento dado ao texto, cantado em *nheengatu*, do Poema sinfônico *Mandú-Çarará* – em que demonstramos que o compositor selecionou e reordenou trechos de uma das lendas recolhidas, talvez priorizando aspectos musicais em detrimento do texto –, corroboramos que este último procedimento representa mais uma exceção do que uma regra em Villa-Lobos.

CAPÍTULO III

ASPECTOS MUSICAIS EM *MANDÚ-ÇARARÁ*

3 ASPECTOS MUSICAIS EM MANDÚ-ÇARARÁ

Apresentamos inicialmente uma proposta de divisão formal do Poema sinfônico *Mandú-Çarará* que se encontra abaixo na Tabela 5. Consideramos que a “Seção C”, por sua brevidade e características musicais, poderia ser entendida como uma transição entre a “Seção B” e a “Seção D”.

Tabela 5 – Estrutura formal do Poema sinfônico *Mandú-Çarará*

Seção A	Seção B	Seção C	Seção D
<i>Allegro non troppo</i>	<i>Meno quasi andante</i>	<i>Piu mosso</i>	<i>Meno</i>
cc. 1 – 180	cc. 181 – 281	cc. 282 – 302	cc. 303 – 344
Introdução: cc.1-83			

Fonte: Partitura editada (ABM, 2008) e manuscrita.

Ao estudar a obra do ponto de vista musical, deu-se prioridade aos aspectos que permitiriam possíveis associações com a música indígena brasileira, destacando-se: relações intervalares de seus temas principais, o uso dos *ostinati*, efeitos sonoros e *glisandi*.

3.1 RELAÇÕES INTERVALARES: TEMAS PRINCIPAIS E SUAS VARIAÇÕES

Nos primeiros compassos da obra, o tema inicial é apresentado pelo primeiro Clarinete em Sib, em contraponto com o primeiro Trombone e Fagote. Em seguida, e transposto uma quinta justa acima, é tocado pelos Violinos II (c. 20). Ouvido uma terceira vez, novamente transposto uma quinta acima em relação à segunda vez, o mesmo é apresentado pelos Oboés oitavados pelo Flautim (c. 25).

Figura 3.1 – Tema inicial apresentado pelo primeiro Clarinete

Allegro non troppo

Clarinetes em Sib

f *f* *sfz*

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Digitalização realizada pelo autor.

O tema inicial possui uma estrutura intervalar equilibrada. Ele é antecedido pelas diádes do primeiro compasso em intervalo harmônico de quarta. Este mesmo intervalo dá início ao tema, no salto da linha melódica ascendente que, por movimento contrário em graus conjuntos, desce uma terça menor (estabelecendo uma relação com o intervalo de terça descendente do tema do *Mandú-Çarará*, assunto posterior). Novamente um salto intervalar ascendente de quarta, em que a nota de chegada é repetida quatro vezes (a repetição de nota estabelece também uma relação com o futuro tema do *Mandú-Çarará*).

O contorno melódico do compasso 5, embora semelhante, está realizado com algumas modificações: as notas repetidas possuem figuras em tercinas, e há um compasso acrescentado em que os intervalos de terça ficam mais evidentes através do trinado ascendente (c.6).

Somente após 28 compassos é que surge o segundo tema principal, associado ao personagem *Mandú-Çarará*. O trecho comentado é assim descrito por Marlos Nobre – reconhecido compositor brasileiro –, que destaca: “a introdução orquestral da obra é de extrema economia de meios. Nela aparecem os principais motivos que formarão a obra, entre eles o soberbo tema do *Mandú-Çarará*, enunciado aqui pelas trompas, primeiro em uníssono, depois em quartas paralelas” (NOBRE, 1970). Com efeito, durante a introdução orquestral, as Trompas, em Fá, apresentam por primeira vez o tema do *Mandú-Çarará* (c. 29), e logo em seguida por quartas paralelas; agora dobradas pelos Fagotes (c.33) – ver figura seguinte. Este tema também possui amplas possibilidades de variações, e de fato, é explorado no decorrer da obra:

Figura 3.2 – Tema do Mandú-Çarará executadas pelas Trompas e Fagotes por quartas paralelas

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 33-35.

Para estudarmos este tema, sem a obrigatória transposição de suas notas tocadas pelas Trompas em Fá, vamos recorrer à sua primeira aparição, cantada pelo coral, situada no compasso 217 (a relação com o texto cantado será abordada mais adiante). Neste momento da obra, Marlos Nobre salienta:

SURGE, então, o espetacular tema do “Mandú-Çarará”, em todo o seu esplendor, anunciado primeiro nos barítonos e baixos, atingindo depois e sucessivamente o côro [sic] infantil, contraltos, tenores, sopranos e toda [sic] a massa orquestral, com um brilho e eu fausto sonoro realmente empolgante. (NOBRE, 1970, grifo do autor)

Figura 3.3 – Tema do Mandú-Çarará cantado pelos Baixos-Barítonos

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Compassos 217-220. Digitalização realizada pelo autor.

Após a primeira nota ser repetida por três vezes, há um salto de terça menor descendente, para em seguida – e por grau conjunto ascendente – voltar à nota inicial. De maneira semelhante, e na medida em que estas relações intervalares avançam, conseguimos identificar a predominância de saltos por terças descendentes – e compensações dos movimentos por graus conjuntos ascendentes. Estas características estão também presentes no tema inicial.

Nos dois temas apresentados – tema inicial e tema do Mandú-Çarará – predominam os graus conjuntos, saltos por terças, compensados por movimentos em graus conjuntos (o mesmo acontece com os saltos por quartas), repetições rítmico-melódicas, notas polarizadas, âmbito melódico de uma quinta justa (tema inicial) e quarta justa (tema do Mandú-Çarará), portanto âmbito menor que uma oitava, aspecto semelhante a vários exemplos apresentados nos estudos da música indígena brasileira (ver Capítulo 1.1), por último, reapresentação de temas transpostos uma quinta acima.

Originados dos dois temas principais, surgem outros temas derivados: variação do tema do Mandú-Çarará que é encontrada no *Movimento de marcha poco moderato* (c. 90), em que estão mantidas as tercinas iniciais. No entanto, a direção melódica caminha predominantemente por graus conjuntos descendentes.

Figura 3.4 – Variação do tema do Mandú-Çarará realizada em oitavas pelas Trompas

The image shows a musical score for two trompa parts. The top staff is labeled 'Trompa em Fá 1 e 2' and the bottom staff is 'Trompa em Fá 3 e 4'. Both are in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music starts at measure 90. The melodic line consists of a sequence of notes: a quarter note (F#4), followed by a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4), then a quarter note (B4), another triplet of eighth notes (A4, G#4, F#4), a quarter note (E4), and finally a half note (D4). The dynamic marking is 'mf'. There are also some rests and a fermata at the end of the phrase.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Digitalização realizada pelo autor.

Mais adiante, na “Seção B”, este mesmo perfil descendente estará refletido em mais uma variação do tema do Mandú-Çarará (a partir do c.250), agora cantado pelas vozes corais – dobradas pelas madeiras – com intervenções das cordas em linha descendente. Vejamos o trecho coral no c. 254:

Figura 3.5 – Variação do tema Mandú-Çarará. Vozes corais

The image shows a musical score for the piece 'Mandú-Çarará' by Villa-Lobos. The score is divided into vocal parts and instrumental parts. The vocal parts are: Sop. M. S., Cont., Coro M., Ten., Bar. B., and Coro Inf. The instrumental parts are: VI. II, Vla., Vc., and Cb. The score is in 2/4 time and starts at measure 253. The lyrics for the vocal parts are: 'Man - dú - çá-ra-rá!', 'Ai - né ta - á re ma - an, Man - dú - çá-ra-rá!', and 'Ai - né ta - á re ma - an, Man - dú - çá-ra-rá!'. The instrumental parts are marked with *mf* and *f*. A black box highlights the vocal parts from measure 254 to 256.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 254-256.

Para que as relações intervalares tenham correspondência com a música indígena – o que pretendemos demonstrar – é necessário que os motivos secundários, gerados a partir dos temas principais, mantenham as relações (ascendentes ou descendentes) por graus conjuntos, terças, quartas e quintas. De igual maneira, podemos identificar várias destas relações como elementos presentes nos estudos das “Tópicas indígenas”, trabalhadas por Moreira e Piedade.

Uma variação do tema inicial encontra-se também no *Movimento de marcha poco moderato*. Na parte dos Oboés (c. 85) – figura seguinte – podemos considerar o intervalo de quarta ascendente – assim como as colcheias repetidas em *stacatto* – como um dos elementos característicos deste tema inicial. Outros instrumentos realizam figurações rítmico-melódicas complementares, que não estão incluídas na figura.

Figura 3.6 – Variação do tema inicial (Oboés) e breves motivos secundários

Movto. de Marcha poco moderato

84

The image shows a musical score for three instruments: Flautim, Flauta, and Oboé. The score is in 4/4 time and starts at measure 84. The Flautim and Flauta parts play a melody with triplets and a forte (f) dynamic. The Oboé part plays a more complex melody with triplets, accents, and a mezzo-forte (mf) dynamic. The Oboé part also includes a section marked 'a2' with a forte (f) dynamic.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Digitalização realizada pelo autor.

Uma das características mais marcantes em toda a obra provavelmente seja a contínua reapresentação dos temas principais com suas respectivas variações, isto fica mais evidente quando se trata do tema *Mandú-Çarará* – cantado pelo coral inúmeras vezes.

Devido à dualidade bem/mal, ou, herói/vilão, presente no argumento divulgado pelo compositor (ver capítulo 2.3), surge a necessidade de que um dos temas seja oposto ao tema do *Mandú-Çarará*, assim denominado em nosso estudo. Propõe-se então que o tema inicial seja necessariamente a antítese do tema do *Mandú-Çarará*, representando o próprio Curupira. Como exemplo, pode-se encontrar a fusão de textos envolvendo os dois personagens nos compassos 324-325; cc. 331-332 e cc. 338-341. Há também simultaneidade dos temas musicais referentes aos mesmos personagens entre os compassos 160-165, bem como, a alternância destes temas nos compassos 217-220 e cc. 237-239.

3.2 ACORDES POR QUARTAS

Já no primeiro compasso, encontra-se o primeiro acorde desta natureza, que será recorrente em toda a obra. A figura 3.7 contém somente a distribuição das notas do acorde entre o naipe de cordas:

Figura 3.7 – Acorde inicial da peça, construído por intervalos de quartas

Allegro non troppo

Violinos I (Violini)

Violinos II (Violini)

Violas (Viole)

Violoncelos (Violoncelli)

Contrabaixos (Contrabassi)

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos iniciais.

Acordes desta natureza estão presentes em cadências e fermatas, tal como no compasso 15, tocado por duas Harpas (com notas dobradas pelas Flautas, Oboés, Clarinetes em Sib, terceira Trompa e Trompetes) da seguinte maneira:

Figura 3.8 – Acorde sustentado, formado por intervalos de quartas

13

meno

Tp.

mf

Hp. 1

Hp. 2

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Em destaque, c. 15.

Alguns compassos adiante (cc. 18-19), um acorde por quartas encontra-se arpejado pelo Piano, com apoio de instrumentos graves.

Figura 3.9 – Arpejos formando um acorde por quartas no Piano

18

Pf. *mf com pedal*

Vc.

Cb.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 18-19.

No Poema sinfônico *Mandú-Çarará*, a utilização de arpejos e acordes por quartas integra não só o acompanhamento, senão também outras melodias secundárias, presentes em trechos relativamente extensos entre uma seção e outra da obra.

Figura 3.10 – Arpejos descendentes (Clarinete em Sib) e acordes por intervalos de quartas (Corno Inglês, Oboés e Flautas)

202

Picc.

Fl. 1-2 *p*

Ob. 1-2 *p*

C.I. *p*

Cl. 1-2 *p*

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 202-203.

Assim também, quando duas ou mais vozes realizam paralelismos em intervalos harmônicos por quartas:

Figura 3.11 – Escalas descendentes e tema inicial por quartas harmônicas (Clarinetes em Sib, Oboés, Flautas e Flautim)

The musical score for measures 219-220 of 'Mandú-Çarará' by Villa-Lobos. It features five staves: Piccolo (Picc.), Flutes 1-2 (Fl. 1-2), Oboes 1-2 (Ob. 1-2), Clarinets 1-2 (Cl. 1-2), and Bass Clarinet (Cl.B.). The music is characterized by descending scales and quartal harmonies. Dynamics include forte (f) and mezzo-forte (mf). A '8va' marking is present above the flute staff, and 'a 2' is marked above the clarinet staff.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 219-220.

3.2.1 Intervalos de Quartas e Quintas no Tema Coral

O tema coral, presente na “Seção A” (c.116), possui características peculiares que o diferenciam de outras seções da obra. Todavia, de certa maneira, antecipa alguns tratamentos dados às vozes. De caráter grave, talvez seja a seção que mais possa remeter a uma sonoridade primitiva (segundo a música ocidental, próxima ao *organum paralelo*) por se tratar de vozes homofônicas em relações de oitavas, quintas e quartas paralelas, predominantemente em movimentos diretos. Neste ponto da obra, o texto cantado inicia o relato da lenda indígena recolhida por Barbosa Rodrigues (ver capítulo 2).

Figura 3.12 – Vozes corais homofônicas em intervalos de quintas, quartas e oitavas

13 MENO

116

Tenor

Barítono e Baixo

Mo - caen tai - na ye - pé pa - yao mum - bu -

121

T

B

re ca - a pe - ter - - - pe, te ra re - té, in - ti -

126

T

B

a - na u - cê - ca ain - tá re - miú i o - po - í ara-ma ain - tá

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Compassos 116-131. Digitalização realizada pelo autor.

3.3 ACORDES POR TERÇAS

Embora a obra possua, predominantemente, acordes formados por intervalos de quartas, várias passagens também se utilizam de acordes por terças – podendo chegar a seis notas superpostas. Isto ocorre principalmente nos trechos cantados pelas vozes do coro infantil (muitas vezes dobradas por instrumentos diversos), representando assim, um dos temas secundários. No seguinte trecho, logo depois que o coral misto canta o texto “Currupira” [através de movimentos diretos por quartas, quintas e oitavas paralelas], o coro infantil canta a quatro vozes acordes por terças (no caso, dobrados pelos primeiros e segundos Violinos). Vale lembrar que nesta parte, a narrativa do texto em *nheengatu* “*Maá rupi cê rape, cê ramonha*” [qual é o meu caminho, meu avô?], expressa o momento em que os

meninos perdidos perguntam ao Curupira – chamado de “avô” mais por respeito do que por existir algum grau de parentesco – qual caminho deveriam tomar para retornarem à casa:

Figura 3.13 – Coro infantil, cantando a quatro vozes, em intervalos harmônicos por terças

The image displays a musical score for a children's choir in four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Baritone) and instrumental parts (Violins I and II). The score is in Portuguese and features a sequence of chords in thirds. The lyrics are: "cê-ma Cur-ru pi - ra chi - i i mo-ca en chiu - á - - - -". A section of the score is highlighted with a box, showing the instrumental accompaniment and the choir's response: "Ma-á ru-pi cê, cê, Ma-á ru-pi cê, cê, ra-pé cê, cê, cê, cê ra-mo-nha?". The tempo is marked "a Tempo 1º".

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 144-147.

Outro exemplo significativo está entre os cc. 279 e 281, em que simultaneamente com os sons onomatopaicos “Um!” do coral – que remete à ação de comer ou mastigar do personagem Curupira (ver Cap. 2) – encontra-se uma progressão de acordes por terças (com seis notas), que avançam por graus conjuntos, realizados pelo Piano, Harpas, metais e cordas (acordes distribuídos em quintas e quartas paralelas), enquanto as madeiras realizam um *ostinato* em escala cromática. Este talvez seja um dos poucos momentos em que os acordes por terças não são realizados pelo coral, e sim pela orquestra. Apresentamos aqui somente o trecho das vozes, cordas, Harpas e Piano:

Figura 3.14 – Progressão de acordes por terças

The image displays a musical score for measure 281 of the piece 'Mandú-Çarará' by Villa-Lobos. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, the piano accompaniment is shown for Pf., Hp. 1, and Hp. 2. Below this, the vocal parts are listed: Sop. M. S., Cont., Coro M., Ten., Bar. B., and Coro Inf. Each vocal part has the word 'Um!' written below the notes, with a forte dynamic marking (ff) appearing in the Soprano, Contralto, and Coro M. parts. At the bottom, the string section is shown for VI. I, VI. II, Vla., Vc., and Cb. The piano and string parts feature a progression of chords by thirds, with some notes marked with a '3' indicating a triplet. The entire score is enclosed in a large oval frame.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compasso 281.

Quando a palavra “Currupira” é cantada várias vezes por todas as vozes corais, ao longo de nove compassos, percebe-se um forte caráter tonal – que pode guardar semelhanças intervalares com o tema coral apresentado entre os compassos 116 e 159 (figura 3.12) – no qual os saltos por terças estão presentes nos sopranos, contraltos e no coro infantil (1º tenorino e contraltino), vozes estas dobradas pelas cordas:

Figura 3.15 – Saltos por terças com o texto “Currupira”

The image displays a musical score for measures 272 and 273 of 'Mandú-Çarará' by Villa-Lobos. The score includes vocal parts (Soprano, Contralto, Coro Masculino, Tenor, Barítono, Coro Infantil) and instrumental parts (Violino II, Viola, Violão). The lyrics 'Cur-ru pi' and 'pi-ra ú!' are written below the vocal staves. Red annotations highlight specific intervals and melodic lines, illustrating the concept of 'saltos por terças' (thirds).

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 272-273.

Na “Seção D” (a partir do compasso 303), destaca-se um momento em que as quatro vozes infantis (dobradas pelos sopros), realizam contraponto imitativo em que se acumulam as terças, até formarem tétrades que avançam por graus conjuntos descendentes, criando um “ar de leveza”:

Figura 3.16 – Imitações à distância de terças, nas vozes infantis

The musical score for measures 329-330 of *Mandú-Çarará* shows vocal imitations of a third interval at a distance. The parts include Soprano (Sop. M. S.), Contralto (Cont.), Coro Masculino (Coro M.), Tenor (Ten.), Barítono (Bar. B.), Coro Infantil (Coro Inf.), and Violino I (VI. I). The lyrics for the vocal parts are: "Ai mu-nhan mo-ra -", "Ai mo-ra-cé é!", and "Curru-pi-ra! Curru-pi - ra!". The Coro Infantil part is highlighted with a red box.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 329-330.

3.4 ASPECTOS RÍTMICOS

Encontramos significativa analogia de *Mandú-Çarará* com o pensamento expresso por Gabriel Ferrão Moreira, na medida em que aquela obra remete a uma sonoridade indígena, mesmo não possuindo nenhuma referência a alguma música indígena específica:

[...] as melodias de caráter indígena em Villa-Lobos possuem um perfil no qual são valorizados os padrões rítmicos do pulso e suas divisões binária e ternária. Também como pode ser extraído dos exemplos das transcrições, Villa-Lobos provavelmente tomou essas partituras por inspiração para compor suas peças de caráter indígena, mesmo naquelas composições que não são referentes a nenhuma transcrição ou música específica (como as que foram compostas inteiramente por Villa-Lobos). (MOREIRA, 2010:223)

Figura 3.17 – Intensa atividade rítmica, dentro de um tempo marcado com suas subdivisões

The image displays a page of a musical score for the piece "Mandú-Çarará" by Heitor Villa-Lobos. The score is for a large ensemble and includes vocal parts. The instruments listed on the left are: Fl. 1-2, Ob. 1-2, Cl. 1, Cl. 1-2, Cl. B., Fag. 1-2, Cfg., Cor. 1-2, Cor. 3-4, Tr. 1-2, Tr. 3, Trb. 1-2, Trb. 3-4, Tm., Xil., Chco., K-K, Pans. (gdc.), Cam. (p. e g.), Tarr. (Sarrf.), Bb., Cel., Hp. 1-2, Sept. M. S. Cel., Coro M., Tim. Bar. B., Coro Inf., Vl. I, Vl. II, Vla., Ve., and Cs. The score is marked with a tempo of 3/4 and includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *pp*. The vocal parts (Coro M., Coro Inf.) have lyrics in Portuguese: "A-i Curu-pi - ru moshan moe - ce! Cur - ru - pi - ra! Ah! Ca - ra - ra! Uo - it". The score is numbered 60 at the top left and 339 at the beginning of the first staff. The title "II. Villa-Lobos - Mandú-Çarará" is centered at the top. The copyright information at the bottom reads "© Editora Max Eschig 1988" and "(Rio 1940)".

Fonte: Villa-Lobos (1940) – Mandú-Çarará. Edição ABM (2008). Compassos finais.

3.4.1 O uso do *Ostinato*

Associado aos motivos rítmico-melódicos repetidos, em toda a obra, a utilização do *ostinato* aparece predominantemente no acompanhamento e contribui para a criação de uma textura tímbrica. No seguinte exemplo, a linha melódica do tema inicial (Violinos II) é apoiada pela Harpa que realiza um *ostinato* durante vários compassos (cc. 20 - 30), enquanto as Violas permanecem repetindo o mesmo elemento por quatro compassos:

Figura 3.18 – *Ostinato* na Harpa e Viola, acompanhando o tema inicial

The musical score for measures 20-23 of *Mandú-Çarará* features several instruments. The Harp (Hp. I) plays a forte (f) ostinato in the bass clef. The Piano (Pf.) is silent. Violin I (Vi. I) is marked 'div. sord.' and plays dynamics p and sfz. Violin II (Vi. II) is marked 'arco' and plays dynamics mf and sfz. The Viola (Vla.) plays a mezzo-forte (mf) ostinato. The Violoncello (Vc.) and Contrabaixo (Cb.) play piano-pianissimo (ppp).

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 20-23.

Em toda a obra, como no exemplo abaixo, os instrumentos de percussão realizam – em grande medida – repetições de motivos específicos, como a participação característica de instrumentos típicos brasileiros, tais como: o Chocalho, Reco-reco, Pandeiro, Camisã (pequeno e grande), entre outros:

Figura 3.19 – *Ostinato* realizado pela percussão, assim como outros instrumentos

The musical score for measures 319-321 of *Mandú-Çarará* by Villa-Lobos. The score is written for a large ensemble including percussion, piano, and voice. The percussion part (T.p., Choc., R-R, Pand. (gdc.), Cam. (p. e g.)) features a complex ostinato pattern of eighth notes with triplets. The piano part (Hp. 1 and Hp. 2) provides harmonic support with chords. The vocal soloist (Cont.) and the male choir (Coro M.) sing the lyrics "Ai mu-nhan mo - ra - cé, Man - dú - çã - rá - rá!".

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 319-321.

O exemplo mais contundente do mesmo recurso composicional encontra-se no momento inicial da narrativa da lenda indígena, com texto em *nheengatu*, que descreve o encontro entre os meninos perdidos e o Curupira. O exemplo abaixo representa os compassos iniciais, em que o motivo rítmico-melódico é apresentado pelo Piano (c.114), ao qual se soma o Contra-fagote e Trombone (c.119) e cordas graves (c.125), levando ao momento de maior adensamento e participação de diferentes instrumentos (cc. 132 - 139). O mesmo motivo continua nas cordas graves, e permanece quase que inalterado até o compasso 171. Representa assim o *ostinato* mais extenso dentro da obra. Vale lembrar que as vozes corais estão escritas homofonicamente em oitavas, quartas e quintas paralelas.

Figura 3.20 – Motivo principal do longo *ostinato*, iniciado pelo piano

The musical score for measures 114-116 of *Mandú-Çarará* shows a complex texture. The piano part (Pf.) is the central focus, with a circled ostinato motif. The vocal parts (Contl., Coro M. Ten., Bar. B., Coro Inf.) provide a rhythmic and melodic accompaniment. The harp (Hp. 2) and violin (Vl. I) parts also contribute to the overall sound.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 114-116.

Nos exemplos apresentados, identificamos alguns procedimentos em que o *ostinato* está presente, em toda a obra, destacando-se a repetição de uma nota e/ou de uma figura rítmica e repetição de um motivo rítmico e/ou rítmico-melódico.

3.5 TIMBRES E EFEITOS SONOROS

3.5.1 *Glissando*

Este gesto sonoro³⁵, que designa a passagem realizada de forma contínua entre uma altura determinada e outra, é recorrente na música do século XX, em que sua utilização passou a ser bastante explorada como recurso alternativo à música tonal e ao sistema temperado. Na obra em estudo, este é um procedimento frequente.

³⁵ *Glissando*: “Um efeito deslizante; a palavra, pseudo-italiana, vem do francês *glisser*, “deslizar”. Aplicada ao piano e à harpa, refere-se ao efeito obtido através de um deslizamento rápido sobre as teclas ou cordas (de forma que cada nota individual seja articulada, não importando a rapidez do “deslizamento”). Na voz, no violino ou no trombone, esse efeito pode ser o de um aumento ou diminuição uniforme de altura (como no PORTAMENTO), mas um autêntico glissando, em que cada nota seja distinguível, também é possível (Dicionário Grove de música: edição concisa/editada por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994:373, grifo do autor).

Na figura seguinte, a repetição das colcheias em quiálteras, na voz do tenor, resolve por salto descendente de quarta justa (Ré - Lá). Como resposta, os barítonos e baixos cantam em oitavas e descem – em *glissando* – um intervalo de terça menor. Cabe lembrar que o texto em *nheengatu* “Eré” – que significa “sim” – cantado pelas vozes graves, nada mais é do que a resposta afirmativa do próprio Curupira para as solicitações dos meninos perdidos:

Figura 3.21 – Primeira intervenção Coral. Notas repetidas e *glissando*

100

Tenor

8

Ce-ra-mo-nha, re me-en cha-ú ne-re-mi-ara? Ce ra-mo-nha, ne-re-mi - a

Bass

É -

Alto

T

ra?

gliss.

B

- - ré -

Alto

3 3 3 3 3 3 3 3

Ce-ra-mo-nha, re me-en cha-ú ne-re-mi - a - ra? Ce ra - mo-nha-ne-re-mi - a

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Compassos 100-106. Digitalização realizada pelo autor.

Assim como acontece nas vozes corais, o *glissando* é muito utilizado nas seções orquestrais. Por exemplo, nos compassos 138 e 145, os Violinos e o Xilofone realizam, simultaneamente, um *glissando* ascendente. Isto acontece justamente quando o coral canta o texto “Curupira”:

Figura 3.22 – Xilofone e Violinos realizam o *glissando* no momento em que o coro pronuncia a palavra “Currupira”

The image shows a musical score for measure 138. The instruments and voices are arranged as follows:

- Xil. (Xylophone):** Features a glissando marked with a box and a wavy line, starting on a note and moving upwards.
- T-T (p. e g.):** Timpani part with a few notes.
- Pf. (Piano):** Accompanying piano part with chords and a dynamic marking of *p*.
- Coro M. (Chorus):** Four parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) singing the lyrics "pi - ra ra - tá Uy - é" with a dynamic marking of *sfz*.
- VI. I (Violin I):** Features a glissando marked with a box and a wavy line, starting on a note and moving upwards.
- VI. II (Violin II):** Features a glissando marked with a box and a wavy line, starting on a note and moving upwards.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compasso 138.

Outra relação semelhante é encontrada a partir do compasso 270. As vozes corais cantam homofonicamente o texto “Currupira”, que conta novamente com o acompanhamento do Xilofone em glissando, de perfil ascendente por vários compassos, reforçado por movimentos similares da percussão e Harpas:

Figura 3.23 – *Glissando* simultâneo à palavra “Curupira”

The image shows a musical score for the piece "Mandú-Çarará" by Villa-Lobos, specifically measures 268-270. The score is arranged in a multi-staff format. The instruments listed on the left are: Xil. (Xylophone), Choc. (Chacote), R-R. (Rabeca), Pand. (gde.) (Pandeiro grande), Cam. (p. e g.) (Camaçã), Tamb. (Surdo), Bb. (Bateria), Pf. (Piano), Hp. 1 (Harpa 1), Hp. 2 (Harpa 2), Sop. M. S. (Soprano), and Cont. 1 M. (Contrabaixo). The score is marked with a tempo of 268. The Xil. staff features a prominent glissando effect, indicated by the word "Gliss" written above the notes. The vocal staves (Sop. M. S. and Cont. 1 M.) show the lyrics "Um! Um! Um! Um!" and "O Curru - pi - ra!". The score is marked with dynamics such as *mf* and *ff*.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 268-270.

Este *glissando*, relativamente parecido a um assobio ascendente, pode chegar a representar ao Curupira – um dos personagens envolvidos no argumento da obra – porém, no nosso entendimento, é utilizado principalmente para caracterizar o ambiente sonoro específico que sugere a presença do personagem³⁶. Por outro lado, o *glissando* pode configurar mais um elemento integrante da temática indígena, na medida em que também está presente em vários registros de manifestações musicais dos nativos brasileiros (ver capítulo 1.1.3).

Uma sonoridade singular aparece no “Meno quasi andante” (c. 181). Em um primeiro momento, a seção caracteriza-se por apresentar notas sustentadas em diferentes naipes – principalmente na região aguda –, surdinas nas Trompas e Trompetes e *tremolo* no primeiro Violino e Piano. Em seguida, reapresentação de uma variação do tema do Mandú-Çarará em diferentes naipes e alturas (cc. 187 - 195), movimentos descendentes com trinados e *pizzicato* nas cordas, entre outros. A partir do compasso 208, há uma nova exploração orquestral de timbres e texturas nas regiões médio-aguda e grave, notas “dissonantes” em intervalos de

³⁶ Curupira: “[...] de prodigiosa força física, engana caçadores e viajantes, fazendo-os perder o rumo certo, transviando-os dentro da floresta, *com assobios* e sinais falsos” (CASCUDO, 2002:172, grifo nosso).

segunda menor e sétima maior, *frullato* nas madeiras, harmônicos no naipe das cordas, maior atividade nos instrumentos de percussão e uma nova aparição do tema do Mandú-Çarará, cantado pelo coral (c.217). Nesta ambientação sonora, encontra-se outro tipo de *glissando* – presente em experimentações anteriores do compositor, como no *Nonetto* (1925), primeiramente realizado pelos Clarinetes e, depois, em conjunto com o Clarinete baixo, tendo a seguinte indicação: “tocando sem a boquilha como se fosse uma trompa”:

Figura 3.24 – *Glissando* realizado pelos Clarinetes e Clarinete Baixo

The image shows a musical score for H. Villa-Lobos' *Mandú-Çarará*. The score is for measures 227 to 229. The instruments listed are Fl. 1-2, Ob. 1-2, C.L., Cl. 1-2, Cl. B., and Fag. 1-2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). A specific passage in measures 228 and 229 is highlighted with a black box. This passage is marked *ff Gliss.* and includes the instruction: "(Tocando sem a boquilha como se fosse uma trompa)". The glissando is performed by the Clarinet 1-2 and Bass Clarinet parts, which play a series of notes that slide down in pitch. The Clarinet 1-2 part is marked *mf* and the Bass Clarinet part is marked *ff*. The Fag. 1-2 part is marked *mf*.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compasso 231.

Em outra passagem, ao final da obra, há um *glissando* descendente por terças paralelas sobrepostas perfazendo o âmbito de uma sétima maior que é cantado pelo coro infantil sobre a vogal “A”, que tanto pode ser entendida como uma exclamação, quanto como a continuação da vogal em que termina o compasso anterior. Assim também, estas vozes estão dobradas pelos primeiros Violinos em *divisi*. Vejamos o exemplo:

Figura 3.25 – *Glissando* descendente realizado pelo coro infantil com a vogal “Á”

331

Sop.
M. S.
Ai mu-nhan mo - ra - cé, Man-dú - çá-rá-rá!

Cont.
Ai mu-nhan mo - ra - cé, Man-dú - çá-rá-rá!

Coro M.
Ai mu-nhan mo - ra - cé, Man-dú - çá-rá-rá!

Ten.
Ai mu-nhan mo - ra - cé, Man-dú - çá-rá-rá!

Bar.
B.
Ai mu-nhan mo - ra - cé, Man-dú - çá-rá-rá!

Coro Inf.
Curru-pi-ra! Curru-pi - ra! Curru - pi-ra! Curru - pi - ra!
cé, ru-pi-ra! Curru-pi - ra! Curru - pi-ra! Curru - pi - ra!

VI. I

Gliss.
fff
Á
Gliss.
fff
Á

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Em destaque, compasso 333.

O ponto culminante na utilização dos *glissandi* – que também remete a uma exclamação – está no último compasso da obra *Mandú-Çarará*. O texto final “Uai!”, cantado em *tutti*, e dinâmica em *fff*, é seguido por um *glissando* ascendente [grafado através de um traço], que atinge o tempo forte do compasso seguinte. Vale lembrar que, em muitos registros, os momentos de repouso – parcial ou final – de várias canções indígenas apresentam características semelhantes às que foram enunciadas: repouso ou finalizações, cantados com *glissandi* ascendentes (Ver Cap. 1.1.3). O procedimento remete à sonoridade indígena, criando um momento de muita expressividade:

Figura 3.26 – Som onomatopaico “Uai!” no coral, atingido através de *glissando* ascendente

342

Cel.

Pf. **Pianoforte** *ff* *fff*

Hp. 1-2

Sop.

M. S.

Cont.

Coro M.

Ten.

Bar.

B.

Coro Inf.

Ah! Çá - rá - - rá! Ua - it

Ah! Çá - rá - - rá! Ua - it

Ah! Çá - rá - - rá! Ua - it

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compasso final.

3.5.2 Sons Onomatopaicos

Na obra em estudo, encontramos sons onomatopaicos que podem caracterizar situações atreladas à narrativa do texto da lenda indígena recolhida, bem como ao argumento divulgado pelo compositor. A presença do personagem Curupira é sugerida por sons que lembram o ato, ou gesto, de deglutição. Desta maneira, o som onomatopaico *Um!* (cc. 267-269; e, cc. 279-281) pode referir-se ao texto em *nheengatu*, que se encontra tanto na lenda indígena Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Curupira [*sic*] e os Perdidos), como na Variante da Lenda Antecedente [V] [O Curupira e os Meninos] (Ver capítulo 2.2), na medida em que estas lendas possuem também a referida interjeição:

Figura 3.27 – Trecho Coral. Caráter onomatopaico

267

Soprano
Um! Um! Um! Um! Um! Um!

Contralto
f

Tenor
ff
Um! Um! Um! Um!

Barítonos e Baixos
ff
Um! Um! Um! Um! Um! Um!

Còro Infantil
ff
Um! Um! Um! Um!

S
O Cur-ru-pi-ra! Cur-ru-pi-ra!

CAlt.
O Cur-ru-pi-ra!

T
O Cur-ru-pi-ra!

B
O Cur-ru-pi-ra!

Alto
O Cur-ru-pi-ra!

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Compassos 267-273. Digitalização realizada pelo autor.

Em relação ao aspecto formal, este som onomatopaico apresenta-se como um *ostinato*. Por outro lado, no trecho acima, existe um destaque para o texto “Currupira” (saltos intervalares de terças e quartas, e retorno à nota polarizada nas vozes), que é remarcado pela construção de blocos homofônicos tonais, característica frequente de outras passagens vocais da obra.

Ainda em relação aos sons onomatopaicos presentes nos compassos finais da obra, vale mencionar o antepenúltimo compasso que possui o texto “Ah!”. Esta exclamação contribui para o adensamento expressivo e dramático do desfecho final.

3.6 RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

O compositor europeu que deu continuidade ao gênero “Poema sinfônico”³⁷ foi Jean Sibelius (1865-1957), a partir de lendas finlandesas. Suas obras representativas são: *Uma Saga* (1892), *O retorno de Lemminkäinen* (1893-1895), *O cisne de Tuonela* (1893-1895) e *Tapiola* (1926), entre outras. Nas Américas, Villa-Lobos encarregou-se de dar sobrevida a este gênero até o começo da segunda metade do século XX. Nesse sentido, Veiga comenta a peculiaridade e relevância disso:

Embora manifestações tardias do gênero, seus poemas sinfônicos são obras arrojadas pela ruptura com as convenções e com os tratados de composição da época, particularmente os de orquestração. Integra linguagens artísticas associando alguns de seus poemas a bailados com argumento próprio (Uirapuru, de 1917), impressões de suas viagens à Região Norte (Amazonas, também de 1917) e se socorre de lendas indígenas colhidas pelo naturalista João Barbosa Rodrigues (1842-1909) para seus programas (Mandu Çarará de 1940, Erosão de 1950). A Floresta do Amazonas foi trilha musical para um filme (Green Mansions), subsequentemente revisado (1959). (VEIGA, 2012:01)

A integração de “linguagens artísticas”, acima assinaladas, encontra reflexos no próximo trecho, presente na introdução do livro *Processos de estruturação em Villa-Lobos: Erosão (Poema Sinfônico 1950)*, escrito por Marlene Migliari Fernandes, pesquisadora brasileira. Percebemos a relativa maleabilidade presente na forma musical do poema sinfônico segundo a influencia do “elemento extra-musical” na própria composição.

O poema vem associado a determinadas sonoridades, a poesia passa a reger a composição. Uma música que se explica pelo argumento geral do poema resumida sobre um programa, em algumas linhas, palavras, num simples título. Poema, programa, título são os elementos extra-musicais que exercem uma ação preponderante sobre a forma. A indeterminação residindo na própria forma. (FERNANDES, 1999:xi)

Para Gerard Béhague, destacado musicólogo, o poema sinfônico [*tone poem*] representa o gênero ideal de Villa-Lobos na medida em que, através de suas composições,

³⁷ Poema sinfônico: “Forma orquestral em que um poema ou programa fornece uma base narrativa ou ilustrativa. Suas origens podem ser observadas nas aberturas *Egmont*, *Coriolano* e *Leonore* n.3, de Beethoven, com sua interpretação mais ou menos explícita de eventos dramáticos. As aberturas de concertos de Berlioz e Mendelssohn podem ser consideradas protótipos diretos do poema sinfônico lisztiano, o primeiro dos quais, *Ce qu’on entend sur la montagne*, baseia-se num poema de Victor Hugo. Liszt faria no total 12 dessas obras (1848-58). O poema sinfônico foi adotado na Boêmia e na Rússia como veículo para idéias nacionalistas. [...] o gênero despontou na França nos anos 1870, com o apoio da nova *Société Nationale*. [...] Sibelius foi talvez o último compositor a dar uma contribuição significativa para o repertório do poema sinfônico. O declínio do gênero no séc. XX pode ser atribuído à rejeição das idéias românticas, e também à sua substituição por noções de abstração e independência da música” (Dicionário Grove de música: edição concisa/editada por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994:731, grifo do autor).

percebe-se uma forte preferência por “associações extra-musicais” ou “conceitos programáticos”³⁸ que o auxiliam no desenvolvimento da própria estrutura formal das obras ³⁹ (BÉHAGUE, 1994:51).

Ambos os autores coincidem em que a forma e o aspecto extra musical estão completamente interligados entre si. Por outro lado, em relação à forma musical dos poemas sinfônicos de Villa-Lobos a partir da década de 1920, Paulo de Tarso salienta:

O formato do poema sinfônico, nessa altura de sua carreira, servia apenas como suporte para delinear a composição. Os estímulos literários, se descartados, não resultam em formas clássicas, nem mesmo de acordo com os padrões wagnerianos. Villa-Lobos abandonou a organização tonal e temática, transfigurou a idéia de *leitmotiv* e passou a compor por meio de justaposição, recorte, decomposição de idéias musicais que entram em ressonância entre si, disparando sonoridades resultantes cujo significado transcende a mera estrutura literária do programa inicial. (SALLES, 2009: 187)

De modo geral, o relevante para o nosso estudo está na constatação de uma interdependência entre os elementos extra-musicais (preponderantes, auxiliares ou subordinados) com a própria forma musical do Poema sinfônico. Com base nas considerações apresentadas poderíamos estabelecer uma correspondência com a estrutura formal da obra e, por conseguinte, com as linhas melódicas dos temas principais e/ou suas variações. Uma vez definido o texto em *nheengatu* utilizado por Villa-Lobos, assim como a narrativa estabelecida a partir das traduções existentes e as consequentes funções caracterizadas pelas personagens envolvidas, cabe agora estudar as relações deste mesmo texto com a própria estrutura rítmico-melódica.

³⁸ “Música programática: Música de tipo narrativo ou descritivo. A expressão foi criada por Liszt, que definiu um programa como “um prefácio apostado a uma peça de música instrumental... para dirigir a atenção [do ouvinte] para a ideia poética do todo, ou para uma parte especial dele”. A música programática, que se confronta com a MÚSICA ABSOLUTA, distingue-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos. O conceito é bem mais antigo do que Liszt. As seis sonatas bíblicas de Kuhnau (1700) são precedidas, cada uma, por um sumário do que a música pretende transmitir, e os “programas” dos concertos *As quatro estações*, de Vivaldi, estão contidos em sonetos anexados à música. [...]. O passo decisivo em direção à música programática do tipo subjetivo romântico, foi dado por Berlioz. Através de sua utilização do solo de viola em *Haroldo na Itália* e da IDÉE FIXE, nesta peça e na *Symphonie fantastique*, ele pôde fazer uma distinção entre o protagonista individual e as circunstâncias externas de sua experiência. A *idée fixe* foi um passo substancial em direção ao LEITMOTIV wagneriano, por meio do qual Liszt e Strauss, no POEMA SINFÔNICO, puderam associar temas específicos a um significado de representação predeterminado. [...]. Os compositores tenderam então a deixar de lado a música programática e encontrar seu caminho expressivo através de meios musicais mais abstratos; mas, nos anos 60 e 70, foi possível notar uma certa retomada de recursos programáticos em obras de compositores mais jovens” (Dicionário Grove de música: edição concisa/editada por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994: 636-637, grifo do autor)

³⁹ *The tone poem proves to be the ideal genre for Villa-Lobos, who revealed throughout his production a strong preference for extramusical associations or programmatic concepts that helped him in designing the formal structure of his works* (BÉHAGUE, 1994:51).

Nessa relação, encontramos alguns artigos que abordaram este assunto, entre eles, um texto publicado no 11º volume do livro *Presença de Villa-Lobos*, onde Eero Tarasti reconhece “duas melodias opostas” que permeiam a peça inteira; uma delas caracteriza-se por ser uma “música de dança simples” tocada inicialmente por uma clarineta e, a outra, em que “o tema principal do coro é formado por uma canção baseada em uma quiáltera, que se repete sem modificações em diferentes vozes, crescendo para o final da obra” (TARASTI, 1980:77). Contudo, pouco se poderia afirmar sobre as características intrínsecas destes mesmos motivos rítmico-melódicos uma vez confrontados com o texto cantado existente.

No encarte do registro fonográfico “Villa-Lobos na música sinfônico-corral: Mandú-Çarará / Genesis”⁴⁰, datado de 1970, encontra-se um texto escrito por Marlos Nobre, que contextualiza a criação da obra *Mandú-Çarará* e comenta a sua forma. Afirma que o compositor “parte de uma inspiração ameríndia tanto no que respeita à lenda na qual se baseia o argumento, como também no que respeita à elaboração temática, sempre modal” (NOBRE, 1970). Que a peça possua uma lenda com “inspiração ameríndia” já não nos cabe mais dúvidas depois dos estudos do Capítulo 2. Também, constata-se que na obra há predominância de harmonia modal expandida.

Em outro trecho, o autor salienta que Villa-Lobos “não pensou em criar sistemas modais baseando-se em motivos melódicos de nossos indígenas ou nordestinos” (NOBRE, 1970). Esta afirmação pode ser questionada se confrontada com o exposto no primeiro capítulo, na medida em que há elementos – em seus principais temas – que poderiam aludir a características rítmico-melódicas da música indígena brasileira.

Mais adiante, faz referência à introdução orquestral, em que “aparecem os principais motivos que formarão a obra, entre eles o soberbo tema do Mandú-Çarará, enunciado aqui pelas trompas” (NOBRE, 1970). Na busca da relação entre o texto e a música, chega-se a um ponto significativo quando o autor salienta que:

Villa-Lobos usa também o processo do motivo musical associado ao personagem literário que o côro [*sic*] invoca. Assim, o Currupira [*sic*] é representado por glissandos [*sic*] ascendentes ora nas cordas, ora no xilofone, enquanto o “Mandú-Çarará” tem seu próprio tema, já ouvido na introdução. (NOBRE, 1970)

⁴⁰ O registro fonográfico, no formato LP, “Villa-Lobos na Música Sinfônico-Coral”, produzido pela “Caravelle discos do Brasil S/A” em 1970, conta com a gravação da obra “Mandú-Çarará” [12 minutos com 57 segundos de duração]. Foi regida por Henrique Morelenbaum com a Orquestra Sinfônica Brasileira e dois corais: coro do Instituto Israelita Brasileiro de Cultura e Educação e, coro da Escola Eisteinbarg, que contou com Cecília Conde como preparadora. O texto de encarte, escrito por Marlos Nobre, existente na contra capa do disco LP, representa um texto significativo relacionado à obra *Mandú-Çarará*, tanto pela pertinência do conteúdo exposto, como pelo valor histórico de uma das primeiras abordagens sobre a peça.

Nobre reconhece que os temas rítmico-melódicos, a orquestração e alguns recursos técnicos são utilizados para representar os personagens envolvidos no argumento da obra. Assim, os dois temas principais estudados no Capítulo 3.1 (tema inicial e tema do Mandú-Çarará), representariam simplesmente os personagens principais. Outro estudioso das obras de Villa-Lobos menciona que:

Mandú-Çarará mostra aquela inconfundível capacidade do seu autor para criar ambientes de caráter elementar, bárbaro; daquilo que foi moda, um tempo, de chamar *primitivismo*. [...]. Mandú-Çarará, [...], é, entretanto, de fatura mais torturada e sóbria. Os coros (homens, mulheres, crianças), dão ao conjunto uma espécie de esplendor alucinado. (MURICY, 1961:51, grifo do autor)

Mais recentemente, por ocasião da apresentação da obra *Mandú-Çarará* na Sala São Paulo, o pesquisador Fábio Zanon contribuiu para ampliar as apreciações sobre a obra, em nota de programa:

A partitura é notável por várias razões. Primeiro, pela maneira como Villa-Lobos estabelece o contraste entre o estilo soturno do coro adulto, representando o Curupira, e a leveza serelepe do coro infantil, num texto em *nheengatu* de forte caráter onomatopaico. Segundo, pela economia temática, em que todos os motivos mantêm uma intensa vitalidade rítmica pela reiteração obsessiva. A exuberância da floresta é retratada pela polifonia sistêmica e pelas várias camadas simultâneas de atividade sonora, que sempre parecem estar ordenadas por um inexorável pulso dançante, como convém ao argumento da obra. (ZANON, in *Revista Osesp*, 2014:30)

Agora, serão estudadas algumas relações texto-música presentes no coro infantil. Percebe-se que a maioria das intervenções das crianças estão atreladas ao próprio texto dos “meninos perdidos” em Rodrigues. Por exemplo, na primeira intervenção das vozes infantis a tradução do texto em *nheengatu* “Ce ramonha, re meen cha ú ne remiara?” tem o seguinte significado: “Meu avô, tu me dás tua caça para comer?”. Este texto, presente na lenda “Curupira Caíma Eta Irumo [IX]” é um pedido dos meninos perdidos ao Curupira que responde afirmativamente “Éré”, cantado pelas vozes masculinas efetuando *glissandi*.

Ainda, referente à primeira intervenção do coro infantil, esta se processa com um motivo rítmico em quiálteras de colcheias e notas repetidas, que será recorrente em diversos momentos da obra.

Figura 3.28 – Primeira intervenção do coro infantil, cantando o texto dos “meninos perdidos”

104

Cont.

Coro M.

Bar. B.

Coro Inf.

VI. I

VI. II

Gliss.
Gliss.

f

f

mf

div.

mf

Ce ra-mo-nha, re meen cha ú ne re - mi - a - ra? Ce ra-mo-nha, ne re mi - a - - - - ra?

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 104-107.

Outra manifestação do coro infantil com as mesmas características descritas acontece entre os compassos 146-159, em que o texto cantado refere-se a outro pedido das crianças, cuja tradução é “por onde é meu caminho, meu avô?”. O mesmo motivo rítmico, desta vez, apresenta-se harmonizado por terças.

Figura 3.29 – Vozes infantis em superposição de terças

144

Sop. M. S.

Cont.

Coro M.

Ten.

Bar. B.

Coro Inf.

sfz *mf*

sfz *mf*

sfz *mf*

sfz *mf*

f

Tenorinos

Contraltinos

- cê-ma Cur-ru - pi - ra chi - i i mo-ca en chiu - á - - - -

- cê-ma Cur-ru - pi - ra chl - i i mo-ca en chiu - á - - - -

- cê-ma Cur-ru - pi - ra chi - i i mo-ca en chiu - á - - - -

- cê-ma Cur-ru - pi - ra chi - i i mo-ca en chiu - á - - - -

Ma-á ru-pi cê, cê, Ma-á ru-pi cê, cê, ra-pé cê, cê, cê, cê ra-mo-nha?

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 146-147.

Finalmente, nos seis últimos compassos da obra, o mesmo tema inicial – que no decorrer da obra gerou outros motivos – é cantado pela primeira e única vez pelas vozes

infantis. O texto é uma verdadeira fusão entre o primeiro verso da cantiga Mandu Çarará [VI] com a palavra “Currupira”, resultando em um possível desfecho reconciliador: “Ai Currupira munhan moracé?” [Curupira vamos dançar?].

Figura 3.30 – Fusão dos textos nativos

The musical score for measures 339-341 of 'Mandú-Çarará' by Villa-Lobos. The score is written for Soprano, Mezzosoprano, Contralto, Coro M., Tenor, Baritone, Bass, Coro Inf., Violin I, and Violin II. The lyrics are: 'Çá - rá - rá!', 'A-i Cur-ru-pi - ra mu-nhan mo-ra - cé!', and 'Cur - ru - pi - ra!'. The Coro Inf. part is highlighted with a black box.

Fonte: Villa-Lobos (1940) – *Mandú-Çarará*. Edição ABM (2008). Compassos 339-341.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após conhecer aspectos da música de Villa-Lobos vinculados, direta ou indiretamente, com a música indígena brasileira, pôde-se identificar uma ampla utilização de acordes construídos por intervalos de terças, intervalos que predominam na música indígena brasileira. Por outro lado, encontrou-se também ampla utilização de acordes construídos por intervalos de quartas. Desta maneira, Villa-Lobos estaria realizando a fusão entre os elementos predominantes na música indígena brasileira (como os intervalos de terças e as próprias lendas nativas) e as referências ao primitivo na música ocidental (quartas melódicas e harmônicas).

Buscou-se compreender a construção do argumento divulgado e texto em *nheengatu* da obra *Mandú-Çarará* (com sua respectiva tradução), elementos que justificam sua integração à temática indígena. Verificou-se também, através de propostas de análises morfológicas desenvolvidas por Propp e Dundes, que as adaptações realizadas pelo compositor (a partir dos materiais recolhidos por Rodrigues), não modificaram estruturalmente as ações principais presentes nos relatos indígenas. De igual maneira, foi destacado o cuidado que teve Villa-Lobos, em outras obras suas, ao utilizar integralmente diversos textos nativos que foram também recolhidos por Rodrigues. Dundes também possibilitou o estudo da dualidade bem/mal – presente no argumento divulgado – própria das tradições indo-européias.

Identificou-se no Poema sinfônico *Mandú-Çarará* uma ampla presença de intervalos por graus conjuntos, terças e quartas harmônicas e melódicas, quintas, paralelismos, *ostinati*, entre outros, elementos que poderiam pertencer às “Tópicas indígenas” (apresentadas por Moreira e Piedade). A presença de outros elementos tais como os *glissandi* e instrumentos típicos brasileiros (alguns de origem indígena), reforça ainda mais a proximidade da obra com a música indígena.

Uma vez compreendido o argumento e texto em *nheengatu*, a construção sinfônica (ambientação sonora realizada através de uma orquestração específica) e os aspectos composicionais da obra, estudou-se a relação texto-música (temas musicais relacionados com alguns personagens e caracterização do coro infantil), identificando os prováveis elementos recorrentes que proporcionam unidade ao Poema sinfônico *Mandú-Çarará*, como também estabelecendo elementos de comparação e contextualização da obra com outras equivalentes do próprio compositor.

Uma das maiores dificuldades para compreender o texto das obras de Villa-Lobos com temática indígena é o próprio idioma nativo. Embora tenhamos a tradução do texto em *nheengatu* da obra *Mandú-Çarará* (bem como a compreensão do próprio vocábulo), o público brasileiro e estrangeiro não consegue apreender facilmente o conteúdo do mesmo. Neste sentido, assim como acontece em alguns registros de música indígena, nos quais existe uma linha melódica relativamente extensa para uma única sílaba, ou seja, em que “a palavra parece estar subordinada à música”, presumimos que algo semelhante aconteça nas composições de Villa-Lobos, na medida em que, em vários momentos, o contorno melódico assume uma posição de maior relevância em relação ao texto.

Longe de esgotar este assunto, as obras com temática indígena de Villa-Lobos ainda precisam de estudos aprofundados, não somente na busca de uma maior compreensão dos textos nativos utilizados (recolhidos por viajantes e etnógrafos), muitas vezes identificados como dialetos incompreensíveis ou sons onomatopaicos – mesmo que para tal, exista a intencionalidade do compositor, senão também, em busca de elementos musicais indígenas que possam estar presentes (direta ou indiretamente) em sua música e conseqüentemente, na música considerada brasileira.

Por outro lado, ao constatar que a obra *Mandú-Çarará* foi inicialmente idealizada para um balé – lembremos que no próprio título está escrito “bailado” – podemos perceber sua proximidade com as manifestações musicais indígenas (rituais e cultos), em que “palavra, música e movimento” estabelecem unidade e lógica ao todo. O estudo deste aspecto poderia ampliar a própria concepção da obra de Villa-Lobos, assim como, refletir nas futuras interpretações artísticas de suas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Klick editora, 1999.

_____. **Música, doce música**. 2.ed. São Paulo: Martins Editora; Brasília: INL, 1976.

ANUNCIACÃO, Luiz D'. **Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos**. Ed. bilíngüe. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros**. Rio de Janeiro: Jornal do comercio: Rodrigues & Cia, 1938.

_____. **150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BÉHAGUE, Gerard. **Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul**. USA: Institute of Latin America Studies - ILAS, 1994.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais. Rio de Janeiro: 1977.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. 6.ed. São Paulo: Editora Global, 2001.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11.ed. São Paulo: Editora Global, 2002.

CARNEIRO, Antonio Joaquim de Souza. **Os mitos africanos no Brasil: ciência do folk-lore**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/os-mitos-africanos-no-brasil-ciencia-do-folclore>>. Acesso em: abr. 2017.

CHOMSKY, Noam. **A ciência da linguagem: conversas com James McGilvray**. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Dicionário Grove de música: edição concisa/editada por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DUNDES, Alan. **Morfologia e estrutura no conto folclórico**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1996.

FERREIRA, Moacyr Costa. **Dicionário morfológico Tupi-Guarani**. 3.ed. São Paulo: Edicon, 2007.

FLÉCHET, Anaïs. **Entre música e imagens: a recepção das obras de Villa-Lobos na França na década de 1920**. In: *Mbaraka* – Revista de música e dança da Fundação Padre Anchieta. São Paulo, 2009.

FONSECA, Maria Augusta. **Macunaíma e variantes do canto “Mandú Sarará”**. In: BOSI, Viviana, (org.) ... [et al.]. *O Poema: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

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

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Macunaíma: a mensagem e o texto**. São Paulo, HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1974.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de, 1837-1898. **O selvagem**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia. São Paulo: Edusp, 1975.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

MONTAGU, Ashley. **Introdução à Antropologia**. 2.ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Música através do mbaraka: música, dança e xamanismo guarani**. São Paulo: Edusp, 2009.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações musico-analíticas e considerações históricas**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, SC: UDESC, 2010. Disponível em: <<http://www.tede.udesc.br/bitstream/handle/1587/1/gabriell1.pdf>>. Acesso em: jun. 2015

MURICY, Andrade. **Villa-Lobos – uma interpretação**. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1961.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário de Tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. São Paulo: Global, 2013.

NÓBREGA, Adhemar. **Os choros de Villa-Lobos**. 2.ed. MEC/Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro: 1973.

ORICO, Oswaldo. **Mitos Ameríndios: sobrevivências na tradição e na literatura brasileira**. 2.ed. Rio de Janeiro: São Paulo Editora Limitada: 1930.

PENNAFORT, Ulysses de. **Mandú (o eremicola): romance indo-brasileiro neontológico e nativista**. Ceará: Louis C. Cholowiecki, 1901. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12698035/mandu-o-eremicola-microform-romance-indo-university-library/71>>. Acesso em: jun. 2017.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PIEIDADE, Acácio T.C. **Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro**. In: Simpósio Internacional Villa-Lobos – USP, 2009:127.

_____. **O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do alto Xingu**. Tese de doutorado apresentado na UFSC, 2004. Disponível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/86556/200953.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: maio 2017.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Editora Forense Universitária: Rio de Janeiro, 1984.

RAMOS, Arthur. **O folk-lore negro do Brasil: demopsychologia e psychanalyse**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba Amazonense: kochiyama-uara porandub, 1872-1887**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Arodriques-1890-poranduba/rodriques_1890_poranduba.pdf>. Acesso em: out. 2015.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. **Rondonia**. 4.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

SALABERRY, Nicolás Ramírez. **Poema sinfônico Mandú-Çarará: análise do argumento e texto em nheengatu**. In: XXVI Congresso da Anppom - Belo Horizonte/MG, Brasil, jul. 2016. Caderno de Resumos e Anais, 2016. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4545/1328>>. Acesso em 14 out. 2016.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SALLES, Vicente. **A viagem maravilhosa de Villa-Lobos**. Brasília: Micro-edição do autor, 1994. Disponível em: <<https://vicentesalles.wordpress.com/as-microedicoes/>>. Acesso em: jun. 2016.

SILVA, Viviane Luiza da. **Herança de um Brasil central: aspectos do patrimônio indígena brasileiro na ótica dos viajantes e pesquisadores não brasileiros de Alexandre Rodrigues Ferreira e Claude Lévi-Strauss**. Dissertação de Mestrado em desenvolvimento local. Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2013. Disponível em: <<http://site.ucdb.br/public/md-dissertacoes/13082-dissertacao-viviane.pdf>>. Acesso em: fev. 2017.

STRADELLI, E. **Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português**. Revisão: Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial: 2014.

TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos e a música dos índios brasileiros**. In: Presença de Villa-Lobos – 11º Volume. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1980.

TIBIRIÇÁ, Luis Caldas. **Dicionário Tupi-Português: com esboço de gramática de Tupi antigo**. 2.ed. São Paulo: Traço editora, 1984.

VEIGA, Manuel. **A escuta do índio**. In: Etnomusicologia brasileira e ética. 2012.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. Tradução: Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Imprensa Oficial, 2001.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Canto Orfeônico**. 1º volume. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Canto Orfeônico**. 2º volume. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Guia prático para a educação artística e musical**. 1º volume. Rio de Janeiro: ABM: FUNARTE, 2009.

VILLA-LOBOS, **sua obra**. 2.ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1972. Catálogo de obras.

ZANON, Fábio. In: **Revista Osesp**. Edição N°4. São Paulo: 2014 (junho/julho). [ISSN 2238-0299]. Disponível em:

<http://osesp.art.br/upload/documentos/RevistaOsesp/RevistaOsesp_20140607_junho-julho2.pdf>. Acesso em: jun. 2016.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PARTITURAS

VILLA-LOBOS, Heitor. **MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, Poema Sinfônico ou Bailado**. Rio de Janeiro, 1940. Partitura manuscrita.

_____. **Mandú-Çárará**: Cantata profana. Nova Iorque: Villa-Lobos Music Corporation, 1949. Parte coral.

_____. **MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, Poema Sinfônico ou Bailado**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008. Partitura editada.

REGISTRO FONOGRAFICO

VILLA-LOBOS, Heitor. *Mandú-Çarará*. Orquestra Sinfônica Brasileira. Henrique Morelenbaum, regente. In: **Villa-Lobos na Música Sinfônico-Coral**. Álbum MEC-MVL. Produção: Caravelle discos do Brasil S/A. Rio de Janeiro: 1970.

VÍDEO:

MANDÚ. **Por debaixo do pano**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nrjW1eoZEKg>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

MANDÚ. **Por debaixo do pano**. Disponível em: <<https://vimeo.com/64896623>>. Acesso em 30 abr. 2017.