Pacific 231 de Honegger e a Tocata *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade

Norton Dudeque (UFPR)

Resumo: A referência às obras do passado como estratégia de desenvolvimento de ideias musicais é comum entre inúmeros compositores da primeira metade do século XX. Villa-Lobos não é exceção e no ciclo de nove *Bachianas Brasileiras*, podem ser encontradas várias referências à linguagem musical de J. S. Bach, do período Barroco, mas também alusões, estilizações e adaptações de outras obras musicais que extrapolam o mundo *bachiano* e passam pela música popular urbana da época, assim como pela música de concerto que abrange um longo período, do século XVIII à primeira metade do século XX. Para ilustrar esta questão, realizo uma comparação entre *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger e a Tocata *Trenzinho do Caipira* da *Bachianas Brasileiras* n. 2 (1930). Para tal comparação considera-se a teoria da intertextualidade e de alguns de seus conceitos, tais como: *paródia*, ou seja, a releitura que inverte o sentido do objeto parodiado; *apropriação*, articulação de textos alheios num contexto diverso. Além disso, também consideram-se técnicas musicais que sugerem uma releitura do texto original, tais como *compressão*, ou seja, quando elementos musicais que, originalmente, ocorriam diacronicamente são comprimidos em algo sincrônico ou em menor espaço de tempo.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Honegger. *Pacific 231*. Tocata *Trenzinho do Caipira*. Intertextualidade na música.

Title: Honegger's *Pacific 231* and Villa-Lobos's Tocata *Trenzinho do Caipira*: a case of intertextuality

Abstract: The reference to musical works of previous composers as a strategy to the development of musical ideas is common among composers on the first half of twentieth century. Villa-Lobos is no exception and in his cycle of nine *Bachianas Brasileiras*, may be found not only references to J. S. Bach's music and to baroque music, but also allusions, stylisations and adaptations of other musical works that do not fit in the Bachian music, and these range from the popular urban music of this period, to the concert music ranging from 18th century to the first half of 20th century. To illustrate this matter, I compare Arthur Honegger's *Pacific 231* (1923) to Villa-Lobos's Tocata *Trenzinho do Caipira* from *Bachianas Brasileiras* n. 2 (1930). In order to accomplish such comparison I take some concepts from Intertextuality theory such as: *parody*, that is, when the rereading inverts the meaning of the original object; *appropriation*, the articulation of other texts into a diverse context. Furthermore, musical techniques that may suggest a rereading of the original text may be considered such as *compression*, i.e. when musical elements that occurred diachronically are compressed into something synchronous or in a smaller lapse of time.

Keywords: Villa-Lobos. Honegger. *Pacific 231*. Tocata *Trenzinho do Caipira*. Intertextuality in music.

A referência às obras de compositores do passado como estratégia de desenvolvimento de ideias musicais é comum entre inúmeros compositores do século XX. Talvez os exemplos mais conhecidos sejam Stravinsky e o neoclassicismo, Schoenberg e a utilização de formas musicais tradicionais, e Webern e o estudo acadêmico/musicológico da música do passado e sua reinterpretação de técnicas composicionais. Villa-Lobos não é exceção, apesar de que várias de suas obras apresentam uma concepção original em termos formais, melódicos e harmônicos, o compositor brasileiro também utilizou referências à música do passado como uma fonte de inspiração para o desenvolvimento de ideias musicais. Em alguns destes casos as referências e influências se estendem desde releituras da obra de J. S. Bach, no ciclo de nove *Bachianas Brasileiras*, até influências de obras de compositores contemporâneos seus, no presente trabalho ilustrado por comentários a respeito das relações intertextuais entre *Pacific 231*, de Arthur Honegger (1892-1955), e a Tocata *Trenzinho do Caipira*, da *Bachianas Brasileiras* n. 2. Ademais há a necessidade de se relacionar a Tocata no contexto das *Bachianas Brasileiras* e às referências intertextuais da música de J. S. Bach. Portanto, dois tipos de influências poderiam ser abordados: (1) entre obras contemporâneas, *Pacific 231* composto em 1923 e Tocata *Trenzinho do Caipira* composto em 1930; (2) entre estilos musicais cronologicamente muito distantes da música de J. S. Bach e de Villa-Lobos.

Uma observação importante refere-se a um dos maiores dogmas da análise musical: aquele que considera a obra musical "uma entidade autossuficiente e hermética" (NOGUEIRA, 2003: 2). Ao se analisar a influência sofrida em uma determinada obra musical, abre-se, consequentemente, o próprio conceito de obra musical autossuficiente, ou seja, a obra passa a ser vista como que sofrendo a influência e resultando, portanto, do seu contexto artístico, musical, social e histórico. Straus (1990: 16) ainda argumenta que a análise musical tem, tradicionalmente, se ocupado em provar a integração entre todos os componentes de uma obra musical como sendo originados a partir de uma única ideia. No entanto, muitas obras do século XX têm em sua combinação estilística e estrutural elementos díspares que podem ser vistos tanto como eventos relacionados a outras obras quanto como entidades orgânicas autossuficientes. Neste sentido o conceito crucial aqui é *intertextualidade*, definido por Kristeva como uma transposição de um sistema de signos em outro que remete a um significado distinto (KRISTEVA, 1986 apud GRECO; BARRENECHEA, 2008: 1).

O conceito de intertextualidade é sujeito a uma subdivisão conforme os vários tipos de identificação de possíveis influências. A nomenclatura analítica proposta por

Barbosa e Barrenechea (2003: 133-134) lista várias categorias de intertextualidade:

> **1. ["Motívica", ou]** ***Entidades Orgânicas Elementares.*** Esse tipo de intertextualidade descreve as relações entre elementos musicais de proporções reduzidas. [...] um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou efeito sonoro.
>
> **2. Extrato.** [...] intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, em que há uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.
>
> **3. Idiomática.** [...] será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.
>
> **4. Paráfrase.** [...] citação reelaborada livremente, que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
>
> **5. Estilo.** [...] empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que, em uma obra, o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical [...].
>
> **6. Paródia.** [...] quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer. A paródia seria uma recriação, uma subversão.
>
> **7. Reinvenção.** [...] [produção de] um sentido completamente diferenciado ao material compositivo anteriormente usado, radicalmente [...] [transformado], atribuindo-lhe um sentido "novo", que se opõe de forma contrastante, antagônica ao anterior.

Dentre os tipos de intertextualidade propostos acima, paródia adquire uma importância especial para a presente argumentação. Segundo Nogueira, baseada em Sant'Anna, "A paródia é o jogo intertextual que pretende inverter o sentido do objeto parodiado, geralmente efetivando a crítica, a contestação" (SANT'ANNA, 1985 apud NOGUEIRA, 2003: 4). Além do sentido paródico que a Tocata de Villa-Lobos adquire, convém lembrar que ocorre também a apropriação intertextual, que Nogueira define como "uma técnica de articulação de textos alheios num contexto diverso, como numa colagem

ou montagem. Desvinculados de seus contextos originais, tratados como material, os textos apropriados estão sujeitos a uma nova leitura" (NOGUEIRA, 2003: 3-4). Em termos musicais os "textos apropriados" podem tomar a forma de técnicas musicais que podem reinterpretar o texto original, ou seja, a obra musical original, reler formas musicais, elementos estilísticos, sonoridades etc. Assim, Straus resume as seguintes estratégias de reinterpretação:

> *Motivização*. O conteúdo motívico de uma obra anterior é radicalmente intensificado.
>
> *Generalização*. Um motivo de uma obra anterior é inserido em um conjunto de notas sem ordem [...].
>
> *Marginalização*. Elementos musicais que são centrais na estrutura de uma obra anterior [...] são relegados a um papel secundário na nova obra.
>
> *Centralização*. Elementos musicais que são secundários em uma obra anterior [...] adquirem um papel principal na obra nova.
>
> *Compressão*. Elementos que ocorrem diacronicamente em uma obra anterior [...] são comprimidos em algo sincrônico na obra nova.
>
> *Fragmentação*. Elementos que ocorrem juntos em uma obra anterior [...] são separados na obra nova.
>
> *Neutralização.* Elementos musicais tradicionais [...] têm suas funções costumeiras canceladas [...].
>
> *Simetrização.* Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente direcionais [...] são invertidas ou simetricamente retrogradadas [...] (STRAUS, 1990: 17).

Algumas destas definições de estratégias listadas por Straus serão aplicadas à análise que segue. Cabe ainda considerar intertextualidade como sendo expressa em diferentes níveis da estrutura musical, ou seja, em um nível da superfície musical que pode ser representada por citações diretas e por alusões claras; e em um nível de fundo (ou base), em que releituras "ocultas" de elementos estruturais da obra analisada podem ser referenciadas aos de outras obras.

As *Bachianas Brasileiras* constituem um ciclo de obras no qual seu autor representa a mitificação da obra de J. S. Bach. As demonstrações de releituras de Villa-Lobos, de procedimentos composicionais usados por Bach, são facilmente encontradas em várias das

obras que integram o ciclo. Por outro lado, influências de obras que extrapolam o universo bachiano também podem ser observadas no ciclo das *Bachianas*. Um exemplo que aponta nesta direção ocorre ao compararmos *Pacific 231* de Honegger e o *Trenzinho do Caipira*. A inspiração de Villa-Lobos parece ter vindo do seu conhecimento de *Pacific 231* (composta em 1923, estreada em maio de 1924) de Arthur Honegger. Segundo Peppercorn (1980: 284-285), Villa-Lobos teria organizado concertos em São Paulo e no Rio de Janeiro, quando ainda residia em Paris. O objetivo era estrear obras de seus contemporâneos que viviam em Paris. Assim, estavam programadas as estreias de *Saudades do Brasil* de Darius Milhaud, e de *Pacific 231* de Honegger, patrocinadas pela Sociedade Sinfônica de São Paulo[1]. Ademais, é plausível supor que Villa-Lobos tivesse tido conhecimento da obra anteriormente, devido aos períodos vividos em Paris.

A obra de Honegger descreve sonoramente uma locomotiva a vapor sendo posta em movimento até atingir uma velocidade constante e que chega ao seu destino, quando há sua parada total. Honegger descreve sua obra:

> Em *Pacific 231* eu não almejei imitar o ruído de uma máquina, mas sim expressar, em termos de música, uma impressão visual e uma apreciação física. A obra inicia com uma contemplação subjetiva, o respirar quieto de uma máquina em descanso, [a seguir] seu esforço para começar, a velocidade que aumenta gradativamente e finalmente até alcançar o estado lírico-patético de um trem rápido, trezentas toneladas de peso, trovejando através da noite silenciosa a uma milha por minuto [de velocidade] (HONEGGER, 1924: [s.n.]. Prefácio de *Pacific 231*).

À época da composição de Honegger, a Europa vivia uma fascinação pelas máquinas e pela modernidade por elas representada. Apesar da descrição de Honegger ter sido incluída somente para a publicação da peça e, de certa maneira, em concordância com o sucesso obtido com a obra, anteriormente o compositor fez a seguinte observação:

> Na realidade, em *Pacific* eu estava procurando uma ideia muito abstrata e ideal, por dar a sensação de uma aceleração matemática do ritmo, enquanto que o movimento verdadeiro na peça é cada vez mais lento. Musicalmente, eu compus uma espécie de

[1] Em 1929 deu-se a estreia de *Pacific 231* no Rio de Janeiro, sob a regência de Francisco Braga (CORRÊA DO LAGO, 2010: 66).

> um grande e diversificado coral, repleto de contraponto à maneira de J. S. Bach (HONEGGER, 1966: 101).

A descrição de Honegger da ideia principal de sua peça poderia também descrever alguns aspectos do *Trenzinho do Caipira*. Aqui Villa-Lobos inicia sua peça com os ruídos típicos de uma locomotiva em descanso que lentamente começa a se movimentar. Tanto Honegger quanto Villa-Lobos lançam mão de gestos musicais semelhantes, acordes dissonantes que simbolizam a máquina parada exalando lentamente; aos poucos são acrescentadas células rítmicas que propiciam um mínimo gesto de movimento; até que a máquina atinja, através de uma figuração rítmica constante, a estabilidade de um movimento permanente. No caso da obra de Honegger a estabilidade demora a chegar e quando o faz apresenta uma melodia bem definida. Já no *Trenzinho do Caipira* a estabilidade é alcançada rapidamente pelo ritmo constante e enfatizada pela apresentação da conhecida melodia. No entanto, uma diferença de intenção entre as composições é fundamental. Enquanto Honegger almeja a representação de uma máquina moderna, veloz e que representa a modernidade da vida cotidiana e cosmopolita europeia, Villa-Lobos enfatiza o regional, uma lenta maria-fumaça que percorre o sertão do Brasil. Em uma argumentação feita por Villa-Lobos e a pedido da bailarina e coreógrafa Madeleine Rosay, para um *ballet* sobre a *Bachianas n. 2*, o compositor escreveu: "Tocata – A lua, no alto esconde-se. Penumbra. Viajantes humildes e caipiras aparecem, pelo sertão, buscando o trenzinho" (VILLA-LOBOS, 1972: 220). Outras descrições podem ser encontradas, por exemplo, a do catálogo *Villa-Lobos, sua obra*, em que o compositor diz:

> A *Tocata* (O Trenzinho do Caipira) representa impressões de uma viagem nos pequenos trens pelo interior do Brasil. Sua instrumentação e ambiente sonoro são completamente originais, apesar da forma de *Tocata* permanecer obstinadamente (VILLA-LOBOS, 1972: 188).

No entanto, a observação de Emille Vuillermoz sobre o caráter da Tocata de Villa-Lobos parece ser a mais perceptiva, ele escreve:

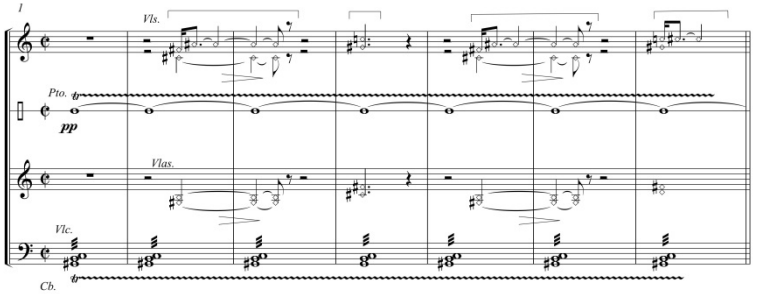
> [...] uma Ária justifica o título de Bachianas e uma descrição, que não ouso qualificar de humorística, tanto sua singeleza é emocionante, revela-nos o giro ofegante de um

> humilde trenzinho do interior local, espirituosa réplica do *Pacific 231* de Honegger (VUILLERMOZ apud PALMA; CHAVES JR., 1971: 42).

A descrição de Vuillermoz aponta para possíveis elementos de paródia, de uma releitura da obra de Honegger, mas com um tom sarcástico e espirituoso. Portanto, e como a análise a seguir tenta demonstrar, Villa-Lobos faz um jogo intertextual que inverte o sentido do objeto parodiado, criticando e contestando. O que em *Pacific 231* é representado como sonoridade de caráter cosmopolita, sério e moderno, na obra de Villa-Lobos adquire um caráter regional, irônico e antiquado, efetivando a crítica da representação da modernidade europeia presente na obra de Honegger.

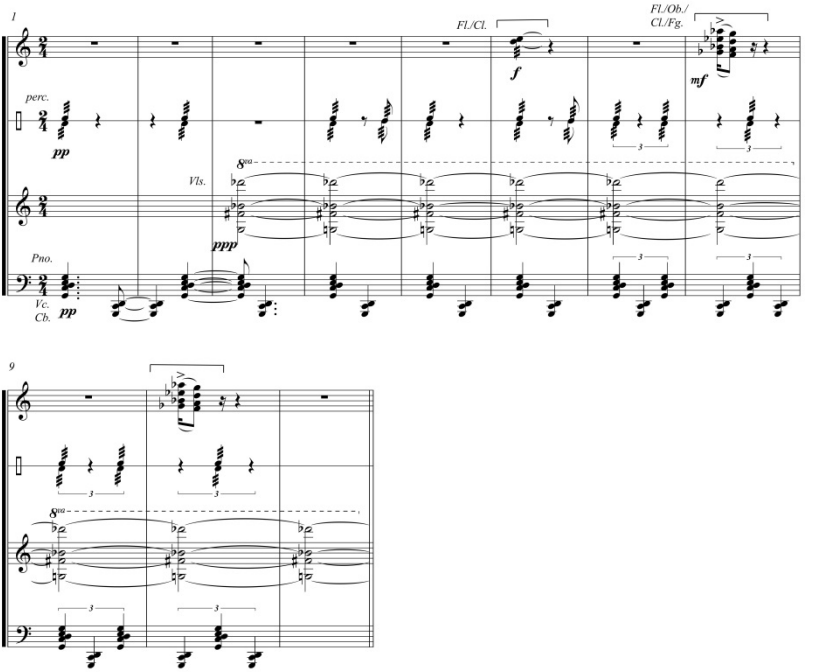
Primeiras referências: apropriação

Uma comparação inicial diz respeito aos compassos introdutórios de ambas as peças, onde se estabelece, através da exploração tímbrica, a atmosfera de uma locomotiva estacionada e exalando vapor. O Ex. 1a mostra o início de *Pacific 231*, onde o compositor explora as sonoridades em harmônicos nas cordas (violoncelos, violas e violinos) e de trinado no contrabaixo. A percussão se resume ao trinado no prato suspenso com baquetas de tímpano. O efeito do vapor da locomotiva é realizado nas figuras nos violinos em harmônicos (indicadas com os colchetes).



Ex. 1a: Estabelecimento da atmosfera de uma locomotiva através da exploração tímbrica. Honegger, *Pacific 231* (comp. 1-7).

O início da Tocata de Villa-Lobos também apresenta uma ambientação sonora de uma locomotiva estacionada e lentamente sendo posta em movimento. O movimento rítmico de aceleração é realizado por acordes repetidos (vide o aspecto rítmico a seguir) que são pontuados por acordes nas madeiras, intervenções que, através de sua formação harmônica dissonante, representam os ruídos que remetem ao vapor sendo exalado por uma locomotiva (marcado no Ex. 1b com colchete). A percussão com os instrumentos regionais acrescenta uma sonoridade distinta ao trecho, ao imitar os ruídos de uma locomotiva.

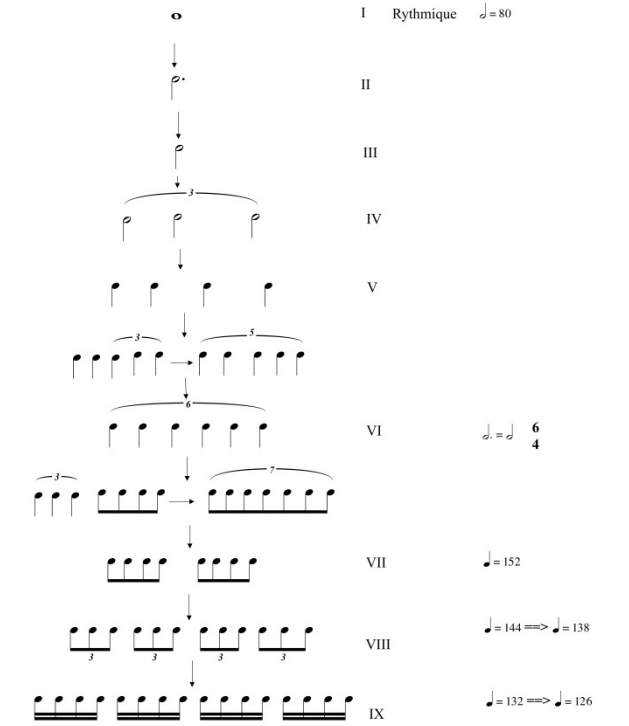


Ex. 1b: Estabelecimento da atmosfera de uma locomotiva.
Villa-Lobos, Tocata *Trenzinho do caipira* (comp. 1-11).

Compressão

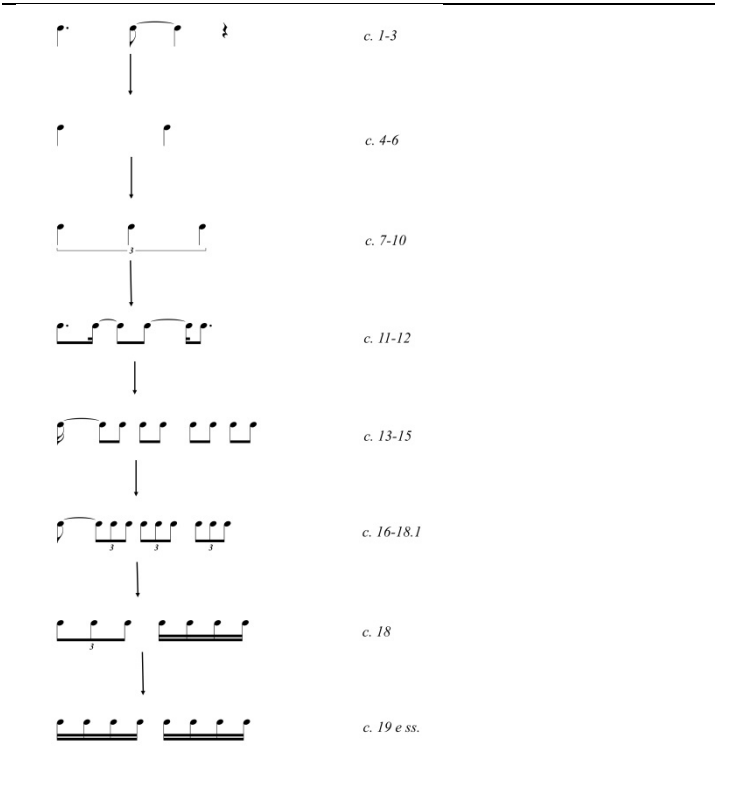
Segundo Straus, uma das estratégias de reinterpretação do texto original é a compressão. Nesta estratégia, os elementos que eram apresentados de maneira diacrônica na obra anterior, ou seja, separados temporalmente, são reinterpretados e apresentados de maneira sincrônica na obra nova.

Em *Pacific 231*, a representação da máquina sendo posta em movimento e atingindo uma velocidade estável pode ser representada em termos rítmicos como segue na Tabela 1a, extraída de Spratt (1987: 64), sendo que a aceleração é alcançada através da subdivisão rítmica e uma desaceleração do andamento.



Tab. 1a: Estratégia rítmica utilizada por Honegger em *Pacific 231*. Extraída de Spratt (1987: 64).

Na Tocata de Villa-Lobos, a aceleração rítmica também é alcançada através de subdivisão rítmica, como é mostrado na Tabela 1b. No entanto, o que na peça anterior, *Pacific 231*, é realizado em aproximadamente 160 compassos, na peça posterior é comprimido em 20 compassos, ou seja, uma releitura da peça original mas tendo a estratégia de reinterpretação de compressão como sua ideia principal.



Tab. 1b: Aceleração rítmica. Villa-Lobos, Tocata *Trenzinho do caipira* (comp. 1-20).

Elementos de paródia

Os elementos que podem ser entendidos como sendo de paródia adquirem, por vezes, um caráter geral e, em menor número, um caráter local. Os primeiros elementos, de caráter geral, referem-se às características gerais da peça de Villa-Lobos, tais como timbre, o uso da percussão regional etc. Cabe a observação de Salles:

> Na elaboração do *ambiente sonoro* da paisagem rural da *Tocata* das *Bachianas nº 2*, Villa-Lobos captou os ruídos de ferros, trilhos, madeiramentos e outros formantes acústicos característicos das estradas de ferro que ainda atravessam as zonais rurais no Brasil. [...] o trem e seu deslocamento pela paisagem rural são sugeridos por todos os elementos da textura... (SALLES, 2009: 109-110)

Instrumentação. A Tabela 2 é um quadro comparativo entre a instrumentação das duas obras.

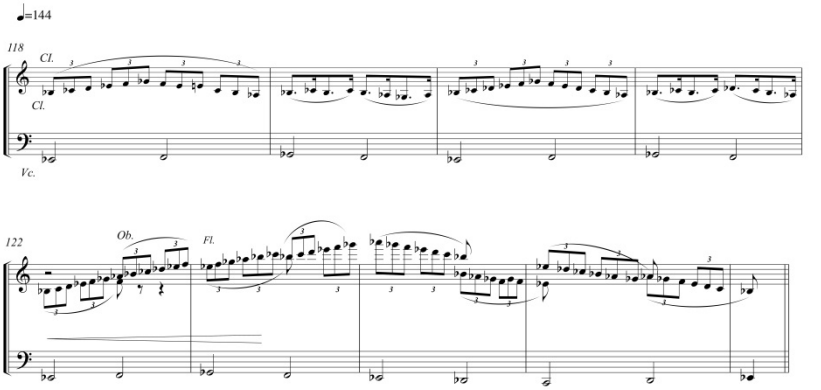
***Pacific 231* (instrumentos)**	***Trenzinho do Caipira* (instrumentos)**
Flautim, flauta e flauta alto	Flautim e flauta
Oboé	Oboé
Corne inglês	-
Clarinete em sib	Clarinete em Sib
Clarinete baixo em sib	Saxofone tenor em Sib e saxofone barítono em Mib
Fagote	Fagote
Contrafagote	Contrafagote
4 trompas em Fá	2 trompas em Fá
Trombones	Trombone
Tuba	-
Caixa clara/ címbalos/ bombo/ tam-tam	Tímpanos Ganzá/ chocalhos/ matraca/ reco-reco/ pandeiro/ caixa clara/ triângulo/ pratos/ tam-tam/ bombo
-	Celesta
-	Piano
Cordas	Cordas

Tab. 2: Quadro comparativo entre a instrumentação de *Pacific 231* de Honegger e a Tocata *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos.

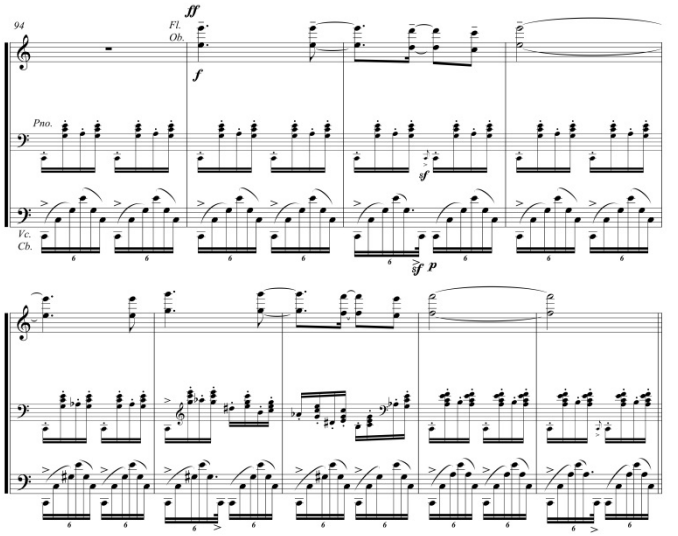
A instrumentação da peça de Villa-Lobos apresenta diferenciais em relação à instrumentação de Honegger: (1) a inclusão de saxofones tenor e barítono; (2) uma bateria de percussão com vários instrumentos típicos; (3) inclusão de celesta e piano. Talvez o aspecto mais notório seja a seção de percussão com os instrumentos típicos, mas, além disso, as indicações de Villa-Lobos para a execução, tais como "prato com ferrinho, surdina no triângulo, triângulo e prato com maceta de ferro, prato com vassourinha de metal" sugerem uma busca por uma sonoridade que se aproxime do som metálico de uma antiga locomotiva em movimento. O tratamento dado à percussão, neste caso, também sugere uma releitura irônica da percussão marcada e de caráter grave da obra de Honegger. A utilização do piano como uma base rítmica, acrescido das indicações *secco* (comp. 18) e *secco senza Pedale* (comp. 91 e seguintes), é pontuada pelas intervenções da celesta, o que resulta em um timbre mais metálico nos acordes que se contrapõem às notas longas do tema da peça (comp. 57-58, 61-62 e 65-66). A última intervenção da celesta, nos últimos compassos da peça (comp. 176-179), também apresenta a mesma característica, ou seja, a de tornar o timbre metálico; este tratamento também é enfatizado pela utilização do prato com vassourinha de metal (comp. 179-181). Da mesma maneira que a estratégia de utilização de um timbre metálico na percussão sugere um caráter irônico no timbre geral da peça, a utilização, na seção final de desaceleração rítmica, de um timbre no *ponticello* nos violinos e violas, também sugere uma busca por uma sonoridade que se assemelhe aos ruídos produzidos por uma locomotiva (vide comp. 143 até o final, violinos 1 e 2 e violas). Finalmente, nos comp. 178-181, o prato é percutido com uma vassourinha de metal para enfatizar, pela última vez, o timbre metálico ligado à procura de um timbre que imite os ruídos da locomotiva.

Relação de fundo: tema principal. Um dos temas principais de *Pacific 231*, ilustrado no Ex. 2a, é uma melodia enérgica, veloz, marcada e vibrante. A melodia, apresentada após um gesto cadencial, é o tema principal da seção central da obra de Honegger, e sugere movimento. No entanto, o posicionamento estratégico deste tema na peça de Honegger delimita aproximadamente a metade da obra (inicia-se no comp. 118 de um total de 217 compassos), tornando sua divisão simétrica. O tema principal da Tocata de Villa-Lobos (Ex. 2b), por sua vez, não apresenta nenhum tipo de relacionamento ou de influência com o tema aludido anteriormente. O tema, bem conhecido, é apresentado por duas vezes, delimitando a peça em duas grandes seções. Na sua segunda apresentação, nas madeiras e após um gesto cadencial, também delimita a obra em aproximadamente sua metade. A segunda seção inicia-se no comp. 91, exatamente na metade da obra que totaliza 182 compassos, e a reapresentação do tema principal inicia no comp. 95. Não fosse a apresentação formalmente estratégica destes dois temas, não haveriam semelhanças neste

item entre as duas obras, mas este aspecto sugere uma releitura formal, em um nível de fundo, através de uma "simetrização" perfeita na obra subsequente.



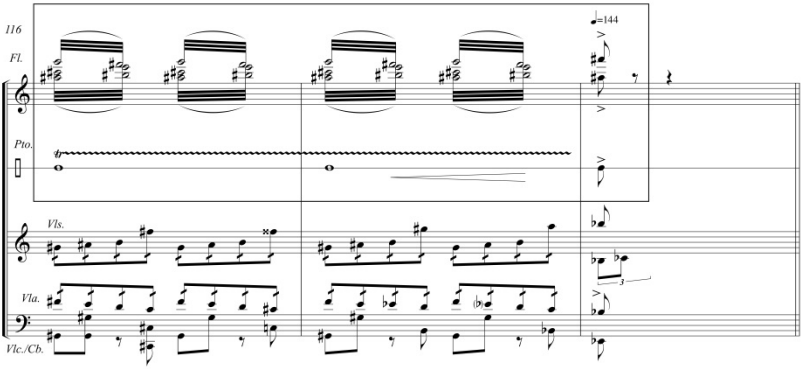
Ex. 2a: Um dos temas principais de *Pacific 231* (comp. 118-126), de Honegger.



Ex. 2b: Tema principal da Tocata *Trenzinho do caipira* (comp. 94-102), de Villa-Lobos.

Relação de superfície: gestos cadenciais. Já os elementos de caráter local dizem respeito a determinados gestos musicais de superfície que releem a obra anterior no decorrer de seu desenvolvimento temporal. Assim, cadências, ou gestos cadenciais, podem ser relacionadas como releituras paródicas da obra anterior.

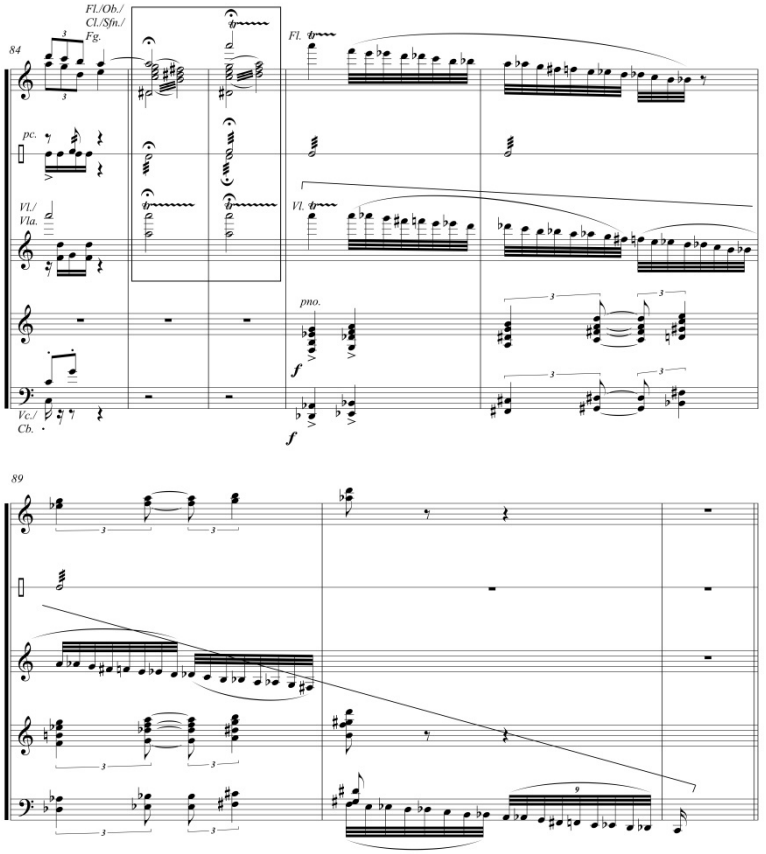
Talvez o exemplo mais claro sobre a releitura de *Pacific 231* seja o gesto cadencial que ocorre antes da apresentação do tema da seção central na peça de Honegger e da segunda seção na peça de Villa-Lobos. O Ex. 3a, que mostra o gesto cadencial nos comp. 116-118 de *Pacific 231*, indica a relação, em parte textural, em parte motívica/funcional, de delimitação formal da primeira seção da obra seguida da introdução do tema principal da seção central. No Ex. 3a, indicado com um retângulo, os trêmolos nas flautas indicam o elemento cadencial que demarca o encerramento formal da seção e o gesto cadencial.



Ex. 3a: Gesto cadencial. Honegger, *Pacific 231* (comp. 116-118).

O Ex. 3b mostra o gesto cadencial nos comp. 84-91 na Tocata *Trenzinho do caipira*. O elemento de trêmolos da obra de Honegger é relido como trinados por Villa-Lobos (indicado com um retângulo). Além disso, há a distinção de timbre através da utilização do *prato com ferrinho*, que confere uma sonoridade metálica à passagem e nos remete à ideia de paródia, de uma releitura irônica. Além deste componente tímbrico, o gesto cadencial é expandido através da longa escala cromática descendente que o conecta à seção seguinte. Como ressaltado anteriormente, os gestos cadenciais também têm uma importância estrutural nas peças, ambos delimitam as obras na sua metade, gerando uma simetria entre

seções em ambas as obras.



Ex. 3b: Gesto cadencial. Villa-Lobos, Tocata *Trenzinho do caipira* (comp. 84-91).

Observações finais

A influência da música de J. S. Bach no ciclo das *Bachianas Brasileiras* nem sempre é presente e perceptível. Talvez este seja o caso da Tocata *Trenzinho do Caipira*, em que os elementos referenciais à música de J. S. Bach ocorrem mais nas conotações gerais de uma

Tocata e como parte de uma Suíte em quatro movimentos - composta de Prelúdio, Aria, Dança e Tocata - do que na estrutura musical propriamente dita. Talvez até pudéssemos argumentar que a figuração rítmica de semicolcheias constante se aproximasse de um elemento bachiano, mas parece ser pouco! A releitura intertextual que Villa-Lobos sugere na sua Tocata corrobora a interpretação analítico-comparativa proposta no presente texto. Se, por um lado, elementos de apropriação musical são utilizados, por outro, a releitura e reutilização destes elementos sugerem uma leitura paródica, ou uma "*intertextualidade das diferenças*", como argumentaria Sant'Anna (SANT'ANNA, 2007: 28).

Finalmente, a multiplicidade de "influências" e de releituras intertextuais possíveis no ciclo das *Bachianas* é ampla. Por exemplo, pode-se argumentar que a Giga *Quadrilha caipira*, de *Bachianas* n. 7, apresenta uma releitura de um Scherzo beethoveniano (cf. JARDIM, 2005: 113-119), que há uma releitura do gênero concerto para piano e orquestra em *Bachianas Brasileiras* n. 3, e de Fuga, mais notoriamente, entre todos os movimentos de Fuga no ciclo, no segundo movimento de *Bachianas Brasileiras* n. 9. De fato, esta multiplicidade intertextual sugere a grande variedade na linguagem musical utilizada no ciclo, que, por sua vez, refere-se principalmente às influências sofridas por Villa-Lobos, tanto de maneira explícita quanto implícita. No primeiro caso, a obra de J. S. Bach é homenageada de maneira grandiosa; no segundo, são influências de outras obras e compositores que tornam o ciclo das *Bachianas* um repositório de referências musicais, composicionais e de influências diversas na obra de Villa-Lobos e que caracterizam este ciclo de obras como um dos projetos composicionais mais ambiciosos e sofisticados de Villa-Lobos e da música do século XX.

Referências

BARBOSA, L.; BARRENECHEA, L. A intertextualidade musical como fenômeno. *PerMusi*, p. 125-136, 2003.

CORRÊA DO LAGO, Manuel Aranha. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*: Modernismo Musical no Rio de Janeiro antes da Semana. Rio de Janeiro: Reler Editora, 2010.

GRECO, L.; BARRENECHEA, L. Intertextualidade e Pós-Modernismo Musical. *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, v. 9, n. 1, p. 39-56, 2008.

HONEGGER, Arthur. *I am a Composer*. Traduzido para o inglês por Wilson O. Clough, em colaboração com Allan Arthur Willman. London: Faber, 1966.

JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Edição Philarmonia

Brasileira, 2005.

NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. *Brasiliana*, v. 13, p. 2-12, 2003.

PALMA, Enos da Costa; Edgard de Brito Chaves Jr. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

PEPPERCORN, L. M. Correspondence between Heitor Villa-Lobos and His Wife Lucilia. *Music and Letters*, v. 61, n. 3-4, p. 284-292, 1980.

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

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia.* São Paulo: Ática, 2007.

SPRATT, Geoffrey K. *The Music of Arthur Honegger.* Cork: Cork University Press, 1987.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past*: Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

VILLA-LOBOS, sua obra. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972.

Norton Dudeque possui pós-doutorado no Kings College London (Grã-Bretanha, 2012), Doutorado (PhD) pela University of Reading (Grã-Bretanha, 2002), Mestrado em Musicologia pela USP (1997), Mestrado em Performance pela University of Western Ontario (Canadá, 1991) e Graduação pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Ocupa o cargo de Professor Associado do Departamento de Música e Artes Visuais da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde atua na área de Teoria e Análise Musical. Participa dos grupos de pesquisa: *Arte e cultura: estudos transdisciplinares* (UFPR) e *PAMVILLA - Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos* (USP). É editor da Revista *Música em Perspectiva* e membro de Corpo Editorial das revistas *Per Musi* e *OPUS*. Suas principais publicações incluem: *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg* (Ashgate, 2005) e a tradução de *Análise Musical na Teoria e na Prática*, de Jonathan Dunsby e Arnold Whittall (Editora UFPR, 2012). nortondudeque@gmail.com