2º Simpósio Villa-Lobos
Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos
São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

Seminário 3 – domingo

O uso composicional do tema indígena Pareci no segundo movimento do *Choros No. 10* de Villa-Lobos

Júlia Zanlorenzi Tygel
USP / jutygel@gmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte de pesquisa de doutorado em andamento e tece considerações analíticas sobre o uso composicional do tema indígena Pareci conhecido como *Ená-mokocê-cê-maká* no segundo movimento do *Choros No. 10*. O principal argumento aqui defendido é que a macro-estrutura dessa parte da obra estaria baseada na característica fundamental de repetição presente no tema original e no conceito que Villa-Lobos teria da musicalidade indígena. Uma abordagem hermenêutica também é feita no sentido de relacionar elementos musicais à representação de arquétipos do *indígena* e do *civilizado*, e como essas referências se relacionam para formar novas significações possíveis. Essa abordagem permite sugerir a relação da obra com teorias da Antropologia sobre o conceito de cultura à frente de sua época.

Palavras-chave: Villa-Lobos, indígena; *Choros No. 10*; análise musical.

The compositional use of the Pareci Indian theme on the second movement of Villa-Lobos' *Choros No. 10*

Abstract: This paper is a fragment of an ongoing doctoral thesis research and weaves analytical considerations about the compositional use of the Pareci Indian theme known as *Ená-mokocê-cê-maká* on the second movement of *Choros No. 10*. The main argument defended here suggests that the macro-structure on this section of the piece could be based on the fundamental characteristic of repetition also present on the original theme and on the concept Villa-Lobos held about the Indian musicality. An hermeneutic approach is also taken by relating musical elements to the representation of the *indigenous* and *civilized* archetypes, and how these references are correlated and bring about new possible significations. This approach allows for the suggestion of a correlation of the piece with Anthropological theories about the concept of culture ahead of it's own epoch.

Keywords: Villa-Lobos; indigenous; *Choros No. 10*; musical analysis.

1- Considerações iniciais

Este artigo apresenta um recorte de pesquisa de doutorado em andamento junto ao Departamento de Música da ECA-USP sob orientação do Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, e que esteve durante nove meses sediada na City University of New York, sob tutela do Prof. Dr. Joseph Straus. A pesquisa deve sua realização também às agências financiadoras CAPES e CAPES-Fulbright.

Na heterogênea coleção dos *Choros*, o de número 10 para coro misto e orquestra é certamente um dos mais emblemáticos. Sua composição data de 1926, período prolífico e maduro de Villa-Lobos, marcado pela finalização de outras peças complexas

e de grande porte. Com duração aproximada de treze minutos, na gravação francesa conduzida pelo compositor (1958), a obra possui dois movimentos de duração semelhante, sendo o primeiro apenas instrumental (compassos 1-148), e o segundo para a formação completa (compassos 149-270). Em toda a peça, o compositor faz uso de um tema indígena Pareci[1] recolhido em fonograma por Roquette Pinto em 1912 e disponibilizado em CD em coleção restaurada pelo Museu Nacional (Pereira & Pacheco, s/d). É no segundo movimento, no entanto, que o uso do tema indígena se intensifica, e onde reside o foco de minha investigação.

Antes de adentrar nos argumentos analíticos, cabe aqui colocar alguns esclarecimentos iniciais. Embora alguns autores refiram-se a uma *tópica indígena* na música de Villa-Lobos (Piedade, no prelo; Moreira, 2010) e eu concorde com seus argumentos, optei neste trabalho por utilizar termos menos definidores como *referência* ou *alusão*, seguindo orientações da banca do exame de qualificação. Isso tanto porque Villa-Lobos representa apenas uma parte de meu objeto de estudo e entender sua relação com a questão indígena foge ao âmbito de minha pesquisa, quanto pela complexidade e profundidade da teoria das tópicas[2], cuja adaptação para parâmetros brasileiros modernistas igualmente excederia os objetivos do trabalho. Acredito ser possível usar essa referência terminológica em relação à obra de Villa-Lobos, mas, por uma questão de precaução teórica, optei por não utilizar suas implicações.

No segundo movimento do *Choros No. 10*, como já identificaram outros autores (Salles, 2009; Wisnik, 1982), há elementos que aludem a musicalidades indígena, européia e africana – ou melhor, à *percepção* que Villa-Lobos teria dessas musicalidades, que se relacionava também com as percepções de seu público-alvo, em especial as elites européias (Coelho de Souza, 2010). Nessa obra, pode-se identificar

1 Conforme a Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil, disponibilizado online pelo Instituto Socioambiental (ISA), maior ONG que lida com questões relativas aos índios do país e que realiza um trabalho ao meu ver bastante comprometido com sua causa, os índios Pareci – ou Paresí, em escrita atual – são originários de uma vasta área na região no Mato Grosso e hoje têm uma população de cerca de 2.000 pessoas. O nome lhes foi atribuído no século XX e referia-se a diferentes povos falantes da língua Aruak, que se auto-denominam *Halíti*, termo que significa "gente". Maiores informações sobre esse povo em http://pib.socioambiental.org/pt/povo/paresi/2033.

2 Sobre teoria das tópicas, ver, entre outras referências: HEPOKOSKI, James & WARREN, Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata.* Oxford University Press, 2006.

uma dicotomia entre o que Coelho de Souza (2010) chama de referência ao *selvagem* e ao *civilizado*, em análise do Rudepoema que extrapola os limites da peça específica. Ele elenca características musicais desses campos:

> *O sentido de "selvagem" pode ser reconhecido em seções da música que tem ritmos e melodias muito simples ou "primitivas" (como opostas a "complexas"), harmonias muito dissonantes, e contrastes dinâmicos brutais. (...) Do outro lado, o campo do "civilizado" está representado por uma pletora de possibilidades estilísticas. Complexidade contrapontística, estilo virtuoso, estilo brilhante, escalas diatônicas e harmonia consonante, estilo de marcha, estilo cantabile, pathos operístico, Sturm und Drang e piantos cromáticos transformados em suspiros (...) (Coelho de Souza, 2010: 182-183)*

Moreira (2010), em dissertação de mestrado focada no elemento indígena na obra Villa-Lobos, define padrões musicais que marcam essa referência nas peças do compositor, incluindo o uso de graus conjuntos, pulso constante, modalismo, uso de estruturas córdicas de quartas e quintas, paralelismo rítmico e harmônico, uso de ambientação textural com referência à floresta, além do conceito de repetição e estaticidade presente tanto na figura do ostinato como na manutenção de figuras rítmicas simples. Moreira também argumenta que esses elementos seriam não características da música indígena propriamente, mas faces do conceito que Villa-Lobos teria dessa musicalidade, formado em parte por sua escuta a fonogramas com gravações desses repertórios, e em diálogo com o imaginário de seu público acerca da ideia de *primitivo* ou *não-ocidental*. Nos apontamentos analíticos sobre o segundo movimento do *Choros No. 10* deste artigo, frisarei o aspecto que ele denomina *estaticidade* em seu trabalho e que, em suas palavras, "é um dos arquétipos que formam o conceito de índio de Villa-Lobos" (2010: 206).

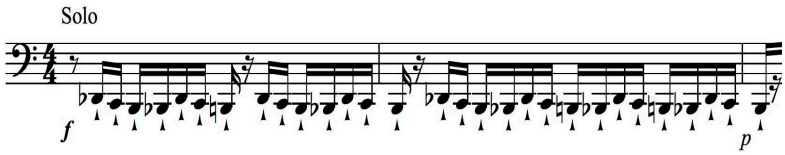
No segundo movimento do *Choros No. 10*, podemos relacionar o que Coelho de Souza chama de "selvagem" à referência à musicalidade e cultura indígena e o "civilizado" à musicalidade e cultura européia, tendo a alusão à africanidade menor importância, ao meu ver, na estrutura sintática da obra. A principal marca de diferenciação entre o "selvagem" e o "civilizado", aqui, nessa análise, dá-se respectivamente entre as ideias de repetição e variação, ou o conceito de *estaticidade* definido por Moreira (2010) – ligadas a uma percepção de tempo circular e à música socialmente funcional; contra a ideia de *desenvolvimento*, ligada a uma percepção de tempo linear, à música artística, incluindo referências alguns dos estilos citados por

Coelho de Rouza em relação ao Rudepoema. Os apontamentos analíticos que se seguem buscarão evidenciar uma relação estruturalista (Lévi-Strauss, 1981) entre a característica fundamental de *repetição* associada ao material indígena utilizado na composição, e a macro-organização do segundo movimento do *Choros No. 10*, pontuando sua interação com outros elementos mais ligados à ideia de *desenvolvimento*.

O principal argumento defendido aqui é que a proposta musical do segundo movimento do *Choros No. 10* de Villa-Lobos teria como base a ideia de *estaticidade* (repetição e variação), ligada ao aparente conceito do compositor sobre a musicalidade indígena. Mais que uma *referência* ao índio, proponho que nessa obra esse conceito é levado a cabo como o princípio composicional gerador central, acarretando possibilidades de análise hermenêutica que colocariam a obra à frente de seu tempo.

2- Apontamentos analíticos sobre o segundo movimento do *Choros No. 10*: materiais temáticos

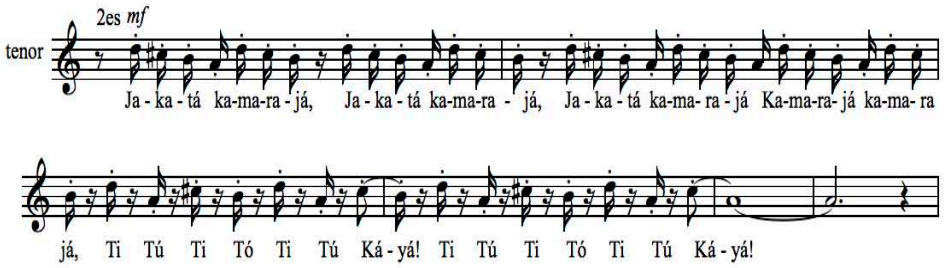
A gravação do tema indígena Pareci que teria inspirado a composição de Villa-Lobos, em fonograma de qualidade já prejudicada pelo tempo (e, como alertou-me o Prof. Coelho de Souza, pela provável repetição do registro físico original em cera pelo próprio compositor), apresenta um canto em voz masculina, com afinação diferente da temperada, uso de intervalos menores que meio tom e ritmo irregular. O registro de Roquette Pinto indica que o canto, intitulado *Enã-mokocê-cê-maká* por causa do som das sílabas iniciais, seria uma canção de ninar; no entanto a entoação do cantor parece ter sido feita em volume alto e em ambiente aberto. Foram as características sonoras do registro em áudio, mais que seu significado cultural, as aproveitadas por Villa-Lobos em sua composição. Sua tradução (Szendy, 2008) do canto para o sistema musical temperado resultou em um tema cromático, em registro grave, acentuação marcada e dinâmica forte, apresentado no início do segundo movimento do *Choros No. 10* por um fagote:



Exemplo 1: apresentação do motivo indígena pelo fagote, no início do segundo movimento do

Choros No.10 de Villa-Lobos (compassos 149-150).

Esse motivo sofre uma alteração significativa pouco depois de sua apresentação inicial: torna-se diatônico, forma na qual será usado na maior parte do segundo movimento do *Choros No. 10*. O Exemplo 2 ilustra a primeira ocorrência do tema em sua forma diatônica, na entrada do coro, cantado pelo naipe de tenores – que outra vez relembra características do registro original do fonograma, agora de forma mais literal pelo uso da voz humana. Aos dois compassos do tema seguem-se outros dois compassos de uma figura de acompanhamento que funciona quase como um contra-sujeito, sustentando sucessivas entradas do tema em cânone em diferentes transposições. Essa figura de acompanhamento aparentemente é uma criação original do compositor, não se relacionando com padrões melódicos encontrados no fonograma original, ou no que se preservou dele até os dias de hoje. A letra adicionada é, também, criação de Villa-Lobos, e aparentemente não se baseia nas sílabas entoadas no fonograma, mas remetem a sonoridades que o compositor associa a uma língua indígena inventada. Ao longo da peça, ele brinca com essas sonoridades, alterando as vogais repetidas em cada frase, de forma similar ao que se faz na canção infantil "O sapo não lava o pé".

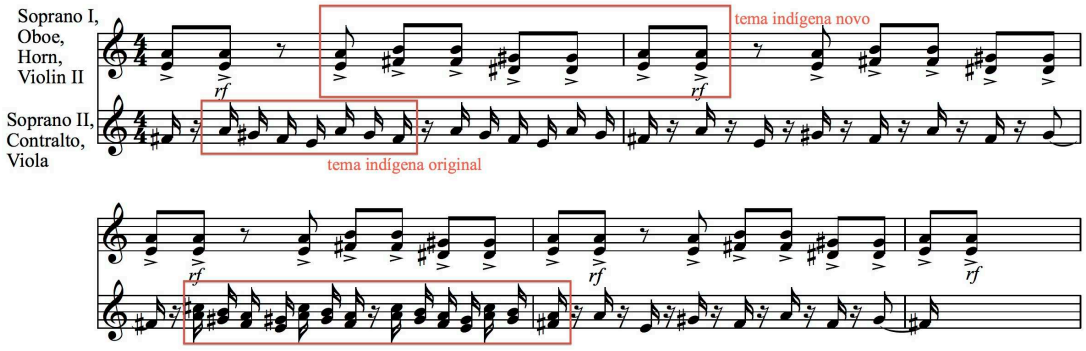


Exemplo 2: motivo indígena diatonizado apresentado pela primeira vez pelos tenores (c. 166-171).

A diatonização do tema indígena ilustra um recurso técnico comum na obra do compositor – a alternância entre coleções referenciais (Branda Lacerda, 2012). Sua implicação sintática poderia ser, como propõe a análise hermenêutica de Wisnik (1982) dessa obra, uma proposta de *ocidentalização* do índio para integrá-lo à sociedade nacional, e a uma domesticação do elemento *selvagem* na construção de uma identidade nacional. No entanto, a manutenção da característica fundamental de *estaticidade* do tema indígena, mantida durante todo o segundo movimento, parece-me uma forte

indicação contrária à tese de Wisnik. A diatonização pode ser entendida como lugar de interação cultural, atribuindo à identidade indígena imaginada pelo compositor a capacidade de re-interpretar significações da sociedade nacional segundo seus próprios termos: capaz de alterar parte de sua aparência superficial a partir de influências externas, mas sem perder sua própria lógica fundamental ou maneira de conceber o mundo. Essa tese será corroborada por outros elementos apresentados posteriormente.

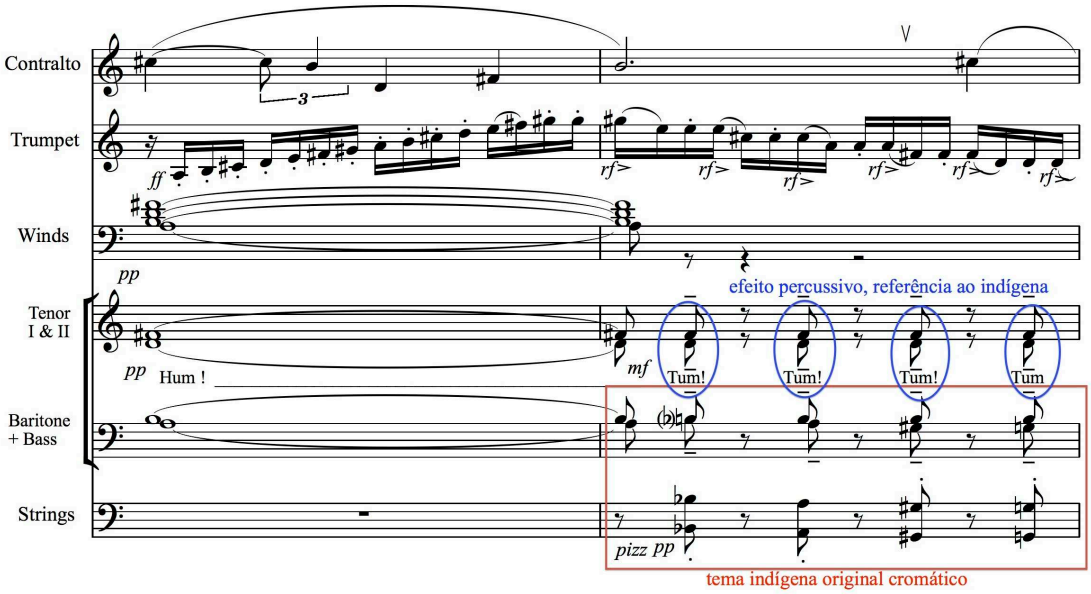
Villa-Lobos cria um novo tema pseudo-indígena, que pode ser considerado uma variação do primeiro, mostrado no Exemplo 3, que tem sua primeira ocorrência no compasso 190 e serve como contraste seccional com o primeiro tema, mantendo o mesmo caráter. Esse segundo tema é usado comedidamente em relação ao primeiro. Dessa forma, embora haja alguma surpresa melódica na textura que remete à sonoridade indígena, a referência continua clara.



Exemplo 3: segundo tema (pseudo-) indígena utilizado no *Choros No. 10*, segundo movimento, compassos 190 a 194.

Uma variação desse segundo tema indígena ocorre em uma parte central do segundo movimento, entre os compassos 230 e 237, tomando o caráter de acompanhamento percussivo para a entrada de um surpreendente solo de trompete e depois um solo similar de flauta entre os compassos 246 e 251 – novamente permitindo variação na textura e manutenção da referência ao indígena. Aqui essa referência pode ser entendida até como mais direta, justamente pelo caráter percussivo e simples do padrão mantido pelo coro, que provavelmente fazia parte do imaginário do compositor e de sua platéia sobre a música indígena. É interessante notar que, justamente nessa seção, o cromatismo do tema original é retomado paralelamente e de forma discreta pelas cordas. A concomitância de coleções referenciais em diferentes camadas – aqui o

diatonismo e o cromatismo – é, conforme Branda Lacerda (2012), uma técnica recorrente na obra do compositor e que dialoga com recursos utilizados por outros compositores modernistas. Aqui, essa técnica pode corroborar a análise hermenêutica sobre a possível afirmação da continuidade da cultura indígena nessa obra de Villa-Lobos, atribuindo ao índio a capacidade de manter suas características culturais originais a despeito de superficiais adaptações advindas do contato com a sociedade nacional. O Exemplo 4 mostra o início dessa seção.

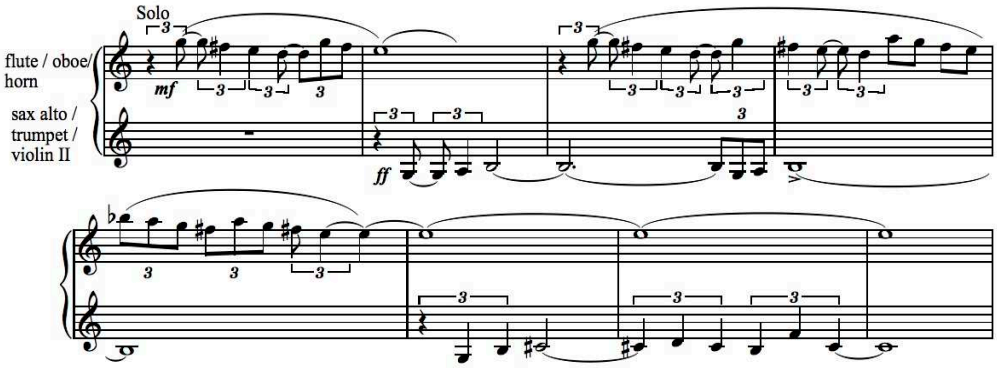


Exemplo 4: tema indígena cromático nas cordas e elemento percussivo no coro (c. 230-231)

Além desses materiais que fazem referência direta à sonoridade indígena como provavelmente concebida por Villa-Lobos e seu público, há dois outros importantes núcleos temáticos que compõem o segundo movimento do *Choros No. 10*: uma melodia com caráter sequencial derivada do primeiro tema indígena, a que chamarei de *melodia cantabile*; e a melodia da canção popular *Rasga o Coração*, segundo título dado à composição original *Iara*, de Anacleto de Medeiros e que posteriormente recebeu letra de Catullo da Paixão Cearense (a letra foi retirada da obra de Villa-Lobos depois da primeira edição, por questões de direitos autorais).

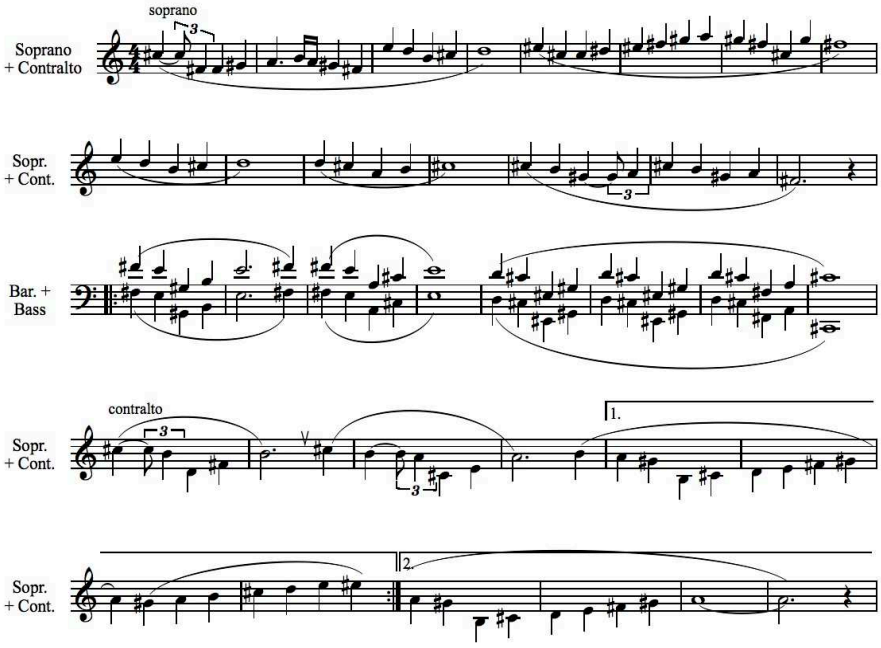
O Exemplo 5 mostra a primeira ocorrência da *melodia cantabile* derivada do tema indígena inicial, que acredito estar relacionada a elementos representativos do que seria um arquétipo do *civilizado* ou do *europeu* na obra. Ela se contrapõe aos temas relacionados ao arquétipo do *indígena* especialmente por conter elementos musicais que

a ligam à ideia de *desenvolvimento*: construção frásica que se relaciona com o conceito de sequência e a presença de um contraponto feito a partir da inversão da melodia principal, faltando uma nota. Ritmicamente ela é também menos marcada, com a transformação das semicolcheias do tema indígena inicial em tercinas de colcheias, o que lhe agrega um caráter *cantabile* e traz, assim, alusão ao estilo operístico europeu. O registro agudo em que ela ocorre também a diferencia do original, grave, tornando-a menos próxima do que poderia ser um registro vocal "natural" do tema original, e portanto a liga à ideia de voz impostada, lírica. Embora apresentada na seção instrumental inicial, essa melodia é repetida em diferentes momentos durante o segundo movimento do *Choros No. 10*, principalmente pelo coro.



Exemplo 5: *melodia cantabile* e seu contraponto em sua primeira ocorrência no segundo movimento do *Choros No. 10* (compassos 152 a 159).

O outro núcleo temático utilizado no segundo movimento do *Choros No. 10* é, como dito, a canção popular urbana *Rasga o Coração*. A *melodia cantabile* acima referida parece, melodicamente, ser uma ponte entre os temas indígenas e esse novo tema, que só aparece na segunda metade do movimento (compasso 206) – e a partir de então é repetida incessantemente até o fim da obra, em um crescendo apoteótico. Em cada ocorrência dessa melodia acontecem mudanças de textura e instrumentação, além de intervenções frásicas ocasionais e outras que poderíamos considerar como ruídos, de forma semelhante ao que ocorre em uma performance de música popular: a forma e estrutura melódica geral se mantêm, e há muitas modificações de textura construídas pelas variações, improvisações e interações entre os intérpretes em tempo real. Esse processo será discutido adiante.



Exemplo 6: melodia da canção *Rasga o Coração*
(Anacleto de Medeiros e Catullo da Paixão Cearense)
tal como utilizada por Villa-Lobos.

3- Estrutura do segundo movimento do *Choros No. 10,* relações entre os materiais temáticos e suas possíveis significações

O segundo movimento do *Choros No. 10* pode ser dividido em quatro seções mais uma coda, a partir do uso dos conjuntos temáticos: a primeira, instrumental, entre os compassos 149 a 165, que pode ser considerada uma introdução, e na qual são apresentados o tema indígena cromático inicial e a *melodia cantabile*; a segunda, entre os compassos 166 e 189, marcada pela entrada do coro cantando o tema indígena inicial agora tornado diatônico e repetido muitas vezes; a terceira, entre os compassos 190 e 205, na qual ocorre o segundo tema indígena e a citação do primeiro tema indígena cromático nas cordas; a quarta seção, entre os compassos 206 e 255, que tem início com a entrada da melodia de *Rasga o Coração*, e é onde ocorre o terceiro tema indígena (percussivo) concomitantemente ao solo de trompete, com gradativo crescendo e superposição de camadas texturais, incluindo todos os elementos temáticos anteriomente apresentados exceto o tema indígena cromático. A coda, entre os compassos 256 e 270, enfatiza as ideias da quarta seção, provocando um crescendo ainda mais intenso.

O tema indígena, seja em sua forma original cromática, em sua forma derivada diatônica ou em suas transformações para segundo ou terceiro temas, está presente no segundo movimento do *Choros No. 10* do primeiro ao último compasso. Repetido incessantemente, esse elemento constitui o elo de ligação entre as partes de um todo, a textura de base sobre a qual ocorrem todos os outros elementos presentes na obra, muitos dos quais derivados dele mesmo.

Harmonicamente, a estrutura desse movimento é também extremamente estática, fazendo uso das coleções de Fá# menor (escalas natural, harmônica e melódica), que se misturam gradativamente durante a peça, gerando cada vez mais tensões por suas notas conflitantes. Embora o acorde de Fá# menor seja claramente mais enfatizado, existe uma ambiguidade de centro com sua relativa maior, Lá, realçada por ser a nota de repouso da melodia *Rasga o Coração*, muito embora a melodia possua notas das três escalas menores de Fá# menor. Durante boa parte da peça repete-se a sequência cadencial de engano Si menor – Mi maior – Fá# menor (ii-V-vi em Lá), corroborando essa relação. Os padrões rítmicos, também, mantêm-se por longo tempo e se parecem entre si, aludindo novamente ao caráter de *repetição*. Pode-se considerar que essa estaticidade harmônica e rítmica relaciona-se ao arquétipo do *indígena* – nessa obra não apenas *representado* pontualmente, mas tomado como elemento gerador ou força motriz da peça toda.

Pode-se pensar mesmo em uma mudança de paradigma composicional, no qual o compositor se coloca, imaginariamente, na posição do *outro*, buscando construir sua obra a partir da perspectiva desse *outro*. O segundo movimento do *Choros No. 10* é um enorme crescendo que se dá principalmente pela repetição de elementos e sobreposição de texturas, algo que pode ter relação com a ideia de música ritualística na acepção do compositor. Essa postura de imaginar-se no lugar do *outro* se relaciona ao desenvolvimento da etnografia, na qual essa atitude só passou a ser esperada *a priori* do pesquisador décadas depois da data de conclusão do *Choros No. 10* (especialmente a partir da segunda metade do século XX com a obra de Geertz, 1978). Creio que a construção dessa obra permite tal análise hermenêutica, mesmo que ela possivelmente contrarie falas do próprio compositor (das quais sabemos que devemos duvidar, especialmente no caso de Villa-Lobos) e seu conhecimento dessas teorias ainda

incipientes. Devemos lembrar que o campo das artes não se baseia apenas na compreensão racional do mundo, e que na história não são raros os casos de concomitância de adventos de ideias novas, sem que haja contato direto entre seus criadores.

É significativo, também, que o segundo movimento do *Choros No. 10* se inicie com um elemento de proveniência indígena tocado por um instrumento solo, e culmine em uma soma complexa de texturas sobre a qual paira uma melodia popular urbana. Ritmicamente também há um crescendo de complexidade nesse processo, com a inclusão de síncopas sobre a estrutura inicial de figurações rítmicas simples e com ênfase nos tempos fortes, além da utilização de instrumentos de origem africana que poderiam estar aludindo a esse terceiro arquétipo, aqui pouco discutido. Como já notaram outros autores (Salles, 2009; Wisnik, 1982), a sonoridade da segunda metade do movimento em diante lembra uma escola de samba – ou talvez os blocos de samba da época. Faz-se ainda necessário comparar padrões musicais presentes nessa obra a estudos desse repertório para confirmar esse argumento. De toda forma, é notável que o elemento indígena inicie e sustente esse crescendo que culmina com uma melodia popular urbana, de forma onipresente como textura de base que ora aparece pelo silenciamento de outras camadas, ora fica encoberta pela complexidade sonora. Esse procedimento permite a interpretação de que a peça aludiria à cultura indígena como base formadora da música popular brasileira urbana, que seria a soma de várias influências – na obra possivelmente representadas também pelo arquétipo do *europeu* ou *civilizado* e do *africano* – mas que teria na música indígena seu elemento fundador central.

Também é notável que, a despeito de todas as camadas adicionadas ao tema indígena original, depois que ele é diatonizado, ele é incessantemente repetido em sua forma primeira ou nos temas dele derivados, com pouca ou nenhuma alteração além de sucessivas transposições dentro de uma mesma coleção escalar. Em um paradigma de composição *ocidental* erudita, poderíamos esperar que a adição de novas camadas texturais e novos elementos provocariam algum impacto nessa camada de base. Mas ela permanece constante a despeito de tudo que ocorre sobre ela. Novamente, o comportamento musical do elemento de referência indígena abre espaço para uma

interpretação de sentido que coloca essa obra de Villa-Lobos em sintonia com ideias da Antropologia advindas décadas depois. À época de composição do *Choros No. 10*, a cultura era compreendida como algo estático, uma tradição a ser preservada, que perderia suas características fundamentais quando exposta a influências externas. Foi com esse paradigma de cultura que muitos outros compositores nacionalistas e modernistas criaram suas obras, a exemplo de Bartók. Décadas depois, como delineado preliminarmente por Geertz (1978) e posteriormente desenvolvido por outros autores, como Hall (2000) e Latouche (1994), o conceito de cultura foi mudando para ser entendido como algo dinâmico, em constante transformação, e aos povos de culturas tradicionais foi sendo atribuída, conceitualmente, cada vez mais, a capacidade de reinterpretar elementos externos à sua própria maneira, movendo-se com integridade em relação aos seus princípios fundamentais, mas capaz de renovar suas formas no contato com novas influências. Esse princípio de continuidade e dinamismo cultural foi sendo compreendido como um processo histórico constante, que tem sido apenas acentuado – de forma muitas vezes agressiva – pela globalização. Autores do fim da segunda metade do século XX, como Ianni (1992) e Hall (2000), ao apontarem a massiva imposição da cultura *ocidental* sobre culturas tradicionais, concordam que esse movimento tem também provocado o nascimento de novas identidades culturais, pelas inéditas interpretações a respeito do *ocidente* nascidas dessas culturas tradicionais.

Voltando ao *Choros No. 10*, o fato de que a textura que remete ao elemento indígena se mantém a despeito da sua coexistência com outros elementos – com eles interage, às vezes se altera, mas sem perder suas características principais – permite interpretar que o conceito de cultura que Villa-Lobos teria em relação à referência indígena, ao compor essa peça, consciente ou inconscientemente, seria compatível com um conceito de cultura que só seria difundido décadas depois da composição da obra.

4- Considerações finais

Vimos que o segundo movimento do *Choros No. 10* permite uma análise hermenêutica que identifica relações entre elementos musicais e arquétipos do *indígena*, do *civilizado* e possivelmente do *africano*, que somados resultam em uma sonoridade textural complexa sobre a qual é colocada uma melodia popular urbana, o que pode aludir à música popular urbana como soma ou encontro dessas referências. Vimos também que esse encontro entre referências é desequilibrado, tendo o elemento indígena, tal como percebido e mostrado pelo compositor, importância superior, sendo tanto a base para a ocorrência dos outros elementos, quanto força motriz principal da composição.

Por fim, apresentou-se a hipótese interpretativa de que o uso que faz Villa-Lobos do tema indígena Pareci o coloca em sintonia com conceitos da Antropologia à frente de sua época: o exercício de procurar ver o mundo através da perspectiva do outro, advindo da etnografia, que na obra pode ser identificado pela transformação da micro-estrutura repetitiva do tema indígena a uma macro-estrutura repetitiva de todo o movimento; e o conceito de cultura como algo dinâmico e capaz de interpretar elementos externos, o que na obra pode ser identificado pela permanência do tema indígena original durante todo o segundo moviemento, com pequenas transformações não estruturais, a despeito de todos os outros elementos que são colocados sobre ele.

5- Referências Bibliográficas

ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1992.

BRANDA LACERDA, Marcos. Aspectos harmônicos do Choros nº4 de Villa-Lobos e a linguagem modernista. R*evista Brasileira de Música*, v. 24, p. 276-296, 2012.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. *ICTUS* (PPGMUS/UFBA), v. 11, p. 151-199, 2010.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

IANNI, Octavio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LATOUCHE, Serge. *A ocidentalização do mundo.* Petrópolis: Vozes, 1994.

LÉVI-STRAUSS. *Tristes Trópicos*. Lisboa/São Paulo, Ed. 70/ Martins Fontes, 1981.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: Observações músico-analíticas e considerações históricas.* Dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2010.

PEREIRA, Edmundo & PACHECO, Gustavo (eds.). *Rondônia 1912: gravações históricas de Roquette-Pinto*. CD da Coleção Documentos Sonoros. Museu Nacional do Rio de Janeiro, s/d.

PIEDADE, Acácio T. C. Rhetoricity in the music of Villa-Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music. Edinburgh: no prelo, artigo gentilmente cedido pelo autor.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais.* Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SZENDY, Peter. *A History of Our Ears.* New York: Fordham University Press, 2008.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros No. 10: pour choeur mixte & orchestre.* Partitura. Paris: Ed. Max Eschig, 1975.

_____. *Villa-Lobos par lui même*. CD, EMI France – col. Classics, No. 4, remasterizado, 1991. Gravação realizada em 1958 com a Orchestre National de la Radiodiffusion Française.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SEQUEFF, Êeio & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira.* 2a. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983 (2a ed. - 1a ed. 1982), pp.129-191.