

Atena
Editora
Ano 2019

**Música,
Filosofia
e Educação 3**

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Solange Aparecida de Souza Monteiro

(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 3

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © da Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
---	--

M987	Música, filosofia e educação 3 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 3)
------	--

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7247-106-0
DOI 10.22533/at.ed.060190402

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

“Música”, como obra musical, possui também multidimensionalidade, pois é constituída pelo dinâmico inter-relacionamento entre a tradição composicional e a tradição interpretativa. Inclui-se, nessa dinâmica, a audiência e a crítica musical. A obra de arte musical não é apenas o seu registro gráfico (a partitura, por exemplo). A obra de arte musical tem: a dimensão da composição, um design sonoro particular, projetado pelo compositor; a dimensão execução-interpretação, representada pela tradição interpretativa; a dimensão prático-específica, compartilhada pela tradição da prática musical é a execução de padrões musicais organizados por uma ação artística, um design sonoro, que revela costumes e tradições de uma prática, e seus respectivos comprometimentos ideológicos. Dessa forma, MÚSICA (a prática humana), Música (as manifestações contextuais de MÚSICA) e música (as obras de arte) são dimensões de uma mesma atividade, do que se depreende que o fazer musical este fazer não é simplesmente um ato mecânico, mas um pensar em ação, a centralidade da educação do sentimento e da sensibilidade estética valorizava demais o conhecimento verbal sobre música, tendo uma atitude passiva de contemplação e de descrição da música. A Arte faz relação com o real e por isso nos afeta de forma arrebatadora, nos transportando a lugares e momentos onde podemos ser o que quisermos ser. A obra de arte é singular, pois distinta de experiência sensível a experiências sensível que se dá em cada um de nós. Eis o mistério da arte, seja ela a música, a poesia, a imagem, a arte visual, entre outras. Toda essa multiplicidade de formas de arte nos convida a nos experimentar, atravessando como uma lança em nós, provocando rupturas, desvios. Assim, ficamos em estado de “redenção reflexiva”. Nietzsche quando afirma ser a “arte trágica” uma fusão entre a ordem e o caos que não se compromete com a linearidade, mas sim com a expressão da nossa natureza, que é feita de multiplicidades. Por essa razão, a arte provoca por meio de suas formas, por analogia, uma multiplicidade de reações dos seus ouvintes e espectadores. A criança, por sua vez, expõe sua natureza liberta de julgamentos de valor. Segundo Freud (1997, p. 22): “A vida tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas”. Essas se referem tanto às diferentes instituições, de caráter associativo, político, educativo, econômico, religioso que o ser humano inventa como possibilidade de diminuir os sofrimentos que provêm do “próprio corpo” e “do mundo externo”, como dos “relacionamentos com os outros homens” (FREUD, 1997).

No artigo PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE, as autoras Mariana Barbosa Ament, Natália Búrigo Severino buscou compreender maneiras de possibilitar aos licenciandos uma formação alicerçada nos pressupostos da educação libertadora, humanizadora por meio de uma pesquisa-ação. Já a segunda pesquisa, publicada em 2015, por meio de conversas e entrevistas, buscou compreender, com licenciados em Música, quais as aprendizagens

mais significativas da participação e vivência no programa de modo a refletir sobre como essa experiência auxiliou na construção de suas identidades profissionais. No artigo **PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO** os autores **Natália Búrigo e Rômulo Ferreira Dias** trazem um relato da vivência desta disciplina, contextualizando sua dinâmica em sala, sua inserção na extensão e apresenta como alternativa para a avaliação da participação dos alunos, o portfólio. No artigo **Práticas musicais do cotidiano na Iniciação científica: diários de pesquisa em ambientes religiosos cristãos, os autores Ana Lúcia Louro e André Reck** Relatam uma pesquisa de Iniciação Científica, a partir da perspectiva da valorização dos conhecimentos cotidianos na formação de professores de música. No artigo **PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO, as autoras Ana Claudia dos Santos da Silva Reis e Maria José Chevitarese de Souza Lima** relatam a avaliação da experiência musical vivenciada por alunos do Educandário Gonçalves de Araújo através da participação no projeto “A escola vai à ópera”.

No artigo **Quais os nossos deveres em relação às gerações futuras? What are our duties towards future generations?** O autor **Luís Manuel Cabrita Pais Homemensaio** visa responder à questão do dever sobre as gerações futuras a partir da condição de ouvinte (acousmata) sobre a indagação de Gustav Mahler “O que me dizem as crianças?” (mote do último andamento da Sinfonia n.º 4, sonante com A Canção das Crianças Mortas, A Canção da Terra e a Sinfonia n.º 9, especialmente o primeiro andamento). No artigo **Reflexões sobre a Educação na sociedade atual** a autora **Eliete Vasconcelos Gonçalves** Analisar a relação que a escola tem com o significado de educação em seu sentido atual e compreender os motivos que levaram ao modo de formação fragmentada que temos vivenciado atualmente em nosso sistema educacional. No artigo **UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO**, as autoras **Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli e Rosane Cardoso de Araújo**, buscam verificar a interligação da motivação nas atividades de aulas de instrumentos musicais coletivas, com crianças de 08 a 11 anos, e a Teoria do Fluxo de Csikszentmihalyi (1999). No artigo **UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ**, os autores **Endre Solti e José Fornari** propõem a criação de um aplicativo para dispositivos móveis (app) para o ensino da expressividade musical idiomática a distância na guitarra elétrica ou violão, baseado em estratégias de aprendizagem da língua falada e escrita. No artigo **UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE: NOTAS DE PROGRAMA**, o autor **Marcos Krieger** A expectativa de um texto que auxilie o ouvinte a entrar na experiência estética numa sala de concertos já é uma tradição com mais de duzentos anos. No artigo **VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE**, a autora **Anne Meyer** visa apresentar as práticas vocais e

interpretativas utilizadas pela cantora brasileira Vera Janacopulos, reconhecida por renomados músicos da primeira metade do século XX, por seu alto grau de excelência na execução do repertório merístico deste período, de modo a subsidiar cantores em suas performances de concerto. No artigo **VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA** VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES AND MUSIC AS METAPHOR, a autora Marta Castello Branco, busca refletir o caráter geral da obra de Flusser sobre música, onde aspectos de sua biografia, somados à associação a alguns de seus temas fundamentais como a língua ou as novas mídias, fazem com que a música ganhe um caráter de metáfora, acompanhando e esclarecendo o sentido do pensamento geral de Flusser. No artigo **O ENSINO DE SAMBA-REGGAE BASEADO NA TEORIA ESPIRAL DO DESENVOLVIMENTO MUSICAL DE SWANWICK E TILLMAN**, do autor Alexandre Siles Vargas, busca relacionar o ensino do Samba-Reggae com as dimensões da crítica musical: Material, Expressão, Forma e Valor da referida Teoria. No artigo **O ENSINO-APRENDIZAGEM DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA: A VIVÊNCIA DE HISTÓRIAS COMO RECURSO**, Lúcia Jacinta da Silva Backes, busca-se construir uma teoria vivencial da música, envolvendo uma narrativa literária, confecção de materiais e a prática/vivência dessa narrativa em forma de dramatização para aprender teoria musical. No artigo **O processo de transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras nº 5 de Heitor Villa-Lobos**, realizado pelo próprio compositor, o autor Thiago de Campos Kreutz aborda a transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n.5 de Heitor Villa-Lobos, originalmente escrita para soprano e octeto de violoncelos. No artigo **O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE TIME LINE EM GRAMANI**, os autores Bianca Thomaz Ribeiro e Luiz Henrique Fiaminghi, apresentam a rítmica de José Eduardo Gramani em uma perspectiva semântica que vai além da métrica e utiliza os ostinatos não como tempo marcado, mas como tempo moldado. No artigo **O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL** - um olhar tecnológico aplicado à educação musical na escola pública brasileira o autor Luiz Espindola de Carvalho Junior, busca analisar a utilização de software livre para o ensino musical, com atenção concentrada na relação ensino-aprendizagem do solfejo na escola pública brasileira. No artigo **PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO** os autores Daniele Brigunte e Flávio Apro aborda a performance vocal, destacando o corpo do cantor como recurso técnico e expressivo. Ressalta, ainda, a relação entre o gesto corporal do cantor e a estrutura formal da obra executada. O artigo **PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA DE ENSINO EM CUIABÁ**, as autoras Vivianne Aparecida Lopes e Taís Helena Palhares discute questões inerentes à utilização de diferentes perspectivas metodológicas de educação musical no contexto da educação básica pública em Cuiabá – Ensino Fundamental e Ensino Médio. **PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA**

ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA, o autor Daniel Ferreira Santos relatar a implementação de um projeto de iniciação à prática de instrumentos musicais em uma escola da zona rural de São Luís – MA, como forma complementar ao ensino e aprendizagem musical dos alunos das séries finais do ensino fundamental.

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PESQUISA E PRÁTICA EM FORMAÇÃO DE PROFESSORES: UNINDO HUMANIZAÇÃO E IDENTIDADE	
Mariana Barbosa Ament Natália Búrigo Severino	
DOI 10.22533/at.ed.0601904021	
CAPÍTULO 2	8
PRÁTICA E ENSINO EM EDUCAÇÃO MUSICAL: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO ATRELADO À EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA E SEU PROCESSO AVALIATIVO	
Natália Búrigo Severino Rômulo Ferreira Dias	
DOI 10.22533/at.ed.0601904022	
CAPÍTULO 3	16
PRÁTICAS MUSICAIS DO COTIDIANO NA INICIAÇÃO CIENTÍFICA: DIÁRIOS DE PESQUISA EM AMBIENTES RELIGIOSOS CRISTÃOS	
Ana Lúcia Louro André Reck	
DOI 10.22533/at.ed.0601904023	
CAPÍTULO 4	27
PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: O “OUVIR MÚSICA” DOS ALUNOS DO EDUCANDÁRIO GONÇALVES DE ARAÚJO	
Ana Claudia dos Santos da Silva Reis Maria José Chevitarese de Souza Lima	
DOI 10.22533/at.ed.0601904024	
CAPÍTULO 5	35
QUAIS OS NOSSOS DEVERES EM RELAÇÃO ÀS GERAÇÕES FUTURAS?	
Luís Manuel Cabrita Pais Homem	
DOI 10.22533/at.ed.0601904025	
CAPÍTULO 6	58
REFLEXÕES SOBRE A EDUCAÇÃO NA SOCIEDADE ATUAL	
Eliete Vasconcelos Gonçalves	
DOI 10.22533/at.ed.0601904026	
CAPÍTULO 7	70
UM ESTUDO SOBRE MOTIVAÇÃO DE CRIANÇAS EM AULAS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO FLUXO	
Célia Regina Vieira de Albuquerque Banzoli Rosane Cardoso de Araújo	
DOI 10.22533/at.ed.0601904027	
CAPÍTULO 8	83
UM MODELO DE SOFTWARE PARA A APRENDIZAGEM À DISTÂNCIA DE EXPRESSIVIDADE MUSICAL IDIOMÁTICA NO JAZZ	
Endre Solti José Fornari	

DOI 10.22533/at.ed.0601904028

CAPÍTULO 9 91

UMA INTERSECÇÃO ENTRE HERMENÊUTICA, PEDAGOGIA, E ÉCFRASE
NOTAS DE PROGRAMA.

[Marcos Krieger](#)

DOI 10.22533/at.ed.0601904029

CAPÍTULO 10 107

VERA JANACOPULOS – A CANTORA E SUA ARTE

[Anne Meyer](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040210

CAPÍTULO 11 125

VILÉM FLUSSER, JAIR RODRIGUES E A MÚSICA COMO METÁFORA

[Marta Castello Branco](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040211

CAPÍTULO 12 140

O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO PARA CANTO E VIOLÃO DA ÁRIA (CANTILENA) DA BACHIANAS
BRASILEIRAS Nº 5 DE HEITOR VILLA-LOBOS, REALIZADO PELO PRÓPRIO COMPOSITOR

[Thiago de Campos Kreutz](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040212

CAPÍTULO 13 158

O RITMO ALÉM DA REGRA E O CONCEITO DE *TIME LINE* EM GRAMANI

[Bianca Thomaz Ribeiro](#)

[Luiz Henrique Fiaminghi](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040213

CAPÍTULO 14 166

O USO DO GNU SOLFEGE COMO ELEMENTO FACILITADOR DA PERCEPÇÃO MUSICAL -UM
OLHAR TECNOLÓGICO APLICADO À EDUCAÇÃO MUSICAL NA ESCOLA PÚBLICA BRASILEIRA-

[Luiz Espindola de Carvalho Junior](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040214

CAPÍTULO 15 176

PERFORMANCE VOCAL: INTERPRETAÇÃO E CORPO EM INTER-RELAÇÃO

[Daniele Briguento](#)

[Flávio Apro](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040215

CAPÍTULO 16 182

PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA O ENSINO DE MÚSICA E SUA APLICABILIDADE NO
CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BÁSICA BRASILEIRA: UM ESTUDO COM ALUNOS DA REDE PÚBLICA
DE ENSINO EM CUIABÁ

[Vivianne Aparecida Lopes](#)

[Taís Helena Palhares](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040216

CAPÍTULO 17 197

PERSPECTIVAS PARA A PRÁTICA DE ENSINO INSTRUMENTAL NA ESCOLA BÁSICA E SUA APLICAÇÃO NA UEB GOMES DE SOUSA, SÃO LUÍS – MA

[Daniel Ferreira Santos](#)

DOI 10.22533/at.ed.06019040217

SOBRE A ORGANIZADORA..... 204

O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO PARA CANTO E VIOLÃO DA ÁRIA (CANTILENA) DA BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5 DE HEITOR VILLA-LOBOS, REALIZADO PELO PRÓPRIO COMPOSITOR.

Thiago de Campos Kreutz
FUNDARTE Montenegro - RS

RESUMO: O artigo aborda a transcrição para canto e violão da Ária (Cantilena) da Bachianas Brasileiras n.5 de Heitor Villa-Lobos, originalmente escrita para soprano e octeto de violoncelos. A transcrição foi realizada pelo próprio compositor a pedido da cantora e violonista Olga Prager Coelho. Foram abordadas as motivações relacionadas à encomenda, bem como processos técnicos utilizados na transcrição. Para tal, realizou-se um levantamento bibliográfico, bem como uma análise comparativa entre a versão original e a transcrição. Dentre as modificações mais substanciais entre as duas versões pôde-se verificar a supressão de material melódico/contrapontístico, alteração de registro, alteração na estrutura formal da obra e redistribuição do material melódico.

PALAVRAS-CHAVE: Transcrição para violão; Heitor Villa-Lobos; Bachianas Brasileiras n.5.

ABSTRACT: This article focuses upon a voice and guitar transcription of the Aria from Bachianas Brasileiras number five by Heitor Villa-Lobos which was originally composed for soprano and cello octet. The transcription was requested of the composer himself by the singer/

guitarist Olga Prager Coelho. We looked at the transcription in relation to the requests made in the commission and the techniques of musical composition utilized to satisfy the request. Our method in the development of the paper included a Bibliographical survey well as an analysis of both versions of the piece. The paper elucidates a number of substantial, changes to the original score uncovered in our analysis. Among those being; changes in the formal structure of the piece, suppression of melodic and counterpoint factors, register changes as well as redistribution of melodic elements.

KEYWORDS: Guitar transcription; Heitor Villa-Lobos; Bachianas Brasileiras n.5.

1 | INTRODUÇÃO

A obra violonística de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) possui espaço privilegiado dentro do repertório do violão, consistindo-se em um marco importante da literatura do instrumento. Devido à sua relevância histórica e artística esta obra também recebe com frequência a atenção de pesquisadores. Entre os trabalhos produzidos no Brasil, destacam-se as teses e dissertações de Salinas (1993), Meirinhos (1997) e Soares (2001), além dos livros de Santos (1975), Pereira (1984) e Amorim (2009), dedicados exclusivamente à produção para

violão do compositor. Estes tratam do repertório através de diferentes abordagens, como aspectos históricos e biográficos, processos composicionais, semiótica, exploração do idiomatismo do instrumento, comparações de edições, etc. Observa-se que na maior parte destas publicações é dada ênfase às cinco composições mais célebres para o violão: Suíte Popular Brasileira (1908-1912), Choros n. 1 (1920), 12 Estudos (1924-1929), 5 Prelúdios (1940) e Concerto para violão e pequena orquestra (1956).

Além destas obras onde o violão figura como instrumento solista, destaca-se um pequeno conjunto de música de câmara que inclui o violão, como o Sexteto Místico (1917) e Distribuição de Flores (1932), além de algumas adaptações de música vocal para canto e violão: Modinha (1926), Ária da Bachianas Brasileiras nº 5 (1938), Canção do Poeta do séc. XVIII (1953), Canção de Amor (1958), Veleiro (1958) e Melodia Sentimental (1958).

A Ária da Bachianas Brasileiras nº 5 consiste numa das obras mais célebres de Heitor Villa-Lobos e a sua transcrição para canto e violão merece destaque. A adaptação do meio instrumental figura como um aspecto relevante desta transcrição, já que o compositor trabalhou com dois meios dos quais possuía grande domínio e forte identificação pessoal: o violoncelo e o violão. O objetivo deste artigo consiste em evidenciar os recursos técnicos que o compositor utilizou na realização desta transcrição, bem como investigar os aspectos que o motivaram para este trabalho.

2 | A RELAÇÃO DO COMPOSITOR COM OS INSTRUMENTOS

Pereira (1984, p.103) aponta que foi através do violão e do violoncelo que Villa-Lobos teve seus primeiros contatos práticos com a música. Curiosamente, destinou aos dois instrumentos o início de suas séries mais reconhecidas, o primeiro dos Choros para violão solo e a primeira das Bachianas Brasileiras para orquestra de violoncelos. Segundo Taborda (2011), Heitor Villa-Lobos foi um dos maiores conhecedores do violão em sua época no Brasil. Também contribuiu com inovações e achados técnico-instrumentais e foi o responsável pelo surgimento do repertório de concerto para o instrumento no país. Sobre a contribuição do compositor para o violoncelo Pilger explica (2012, p.1498-1499),

“Villa-Lobos, com sua arte, contribuiu sobremaneira para o repertório do violoncelo e conseguiu captar a atenção de importantes violoncelistas do mundo, como John Barbiroli (1899-1970), Pablo Casals (1876-1973) e Aldo Parisot (n. 1921). Apesar de não haver mais nenhum registro de Villa-Lobos como violoncelista após 1932, pelo menos se apresentando em público, sabe-se que essa experiência o acompanhou por toda a vida. Mas, se por um lado ele deixou de se apresentar ao violoncelo, sua obra continuou sendo influenciada pelo violoncelista que foi, sendo possível perceber um interesse maior em compor para o instrumento nos últimos anos de sua vida.”

O contato de Villa-Lobos com o violoncelo iniciou na infância, tendo tido suas

primeiras lições com seu pai, Raul Villa-Lobos (1862 -1899) que era professor e funcionário da Biblioteca Nacional, além de músico amador e grande entusiasta dos círculos musicais. Já a relação com o violão provavelmente iniciou-se pelos 12 ou 13 anos de idade, logo após o falecimento do pai. Villa-Lobos estudava violão escondido da mãe, já que na época este era um instrumento associado à boemia e a uma vida desregrada. Foi através do violão que Villa-Lobos acabou por penetrar nos círculos da música popular urbana carioca e conviver com músicos referenciais deste ambiente, como Pixinguinha, Ernesto Nazareth e João Pernambuco (ZANON, 2009, p.20). Provavelmente foi para o violão que dedicou suas primeiras composições, hoje desaparecidas. Em 1907, após um período de viagens pelo interior do Brasil, há registro de que esteve matriculado por um breve período nas classes de violoncelo e harmonia do Instituto Nacional de Música. Segundo Amorim (2009, p. 86) “Villa-Lobos era uma figura *crossover* [...]: frequentava, com o seu violão, os ambientes dos chorões, com a mesma naturalidade que tocava Cello na sociedade sinfônica do Club Francisco Manuel”.

O ponto de inflexão, quando passou a adotar o violoncelo como instrumento principal, veio após seu primeiro casamento, com a pianista Lucília Guimarães (1886-1966) em 1913. Nesta época passou a buscar uma reputação de músico sério e compositor de música de concerto. Certamente na época a identificação como violoncelista em muito ajudava a construir essa imagem, algo que dificilmente poderia almejar tendo o violão como instrumento principal. O relato do primeiro encontro de Villa-Lobos com Lucília Guimarães pode ser utilizado como exemplo desta dicotomia que ocorria em relação aos instrumentos.

“A noitada de música correu muito bem, extremamente agradável, e, para nós, foi um sucesso o violão nas mãos de Villa-Lobos. Terminando sua exibição, Villa-Lobos manifestou desejo de ouvir a pianista, e toquei, a seguir, alguns números de Chopin, cuja execução me pareceu ter impressionado bem na técnica, e na interpretação. Villa-Lobos, porém, se sentiu constrangido; talvez mesmo inferiorizado, pois naquela época o violão não era instrumento de salão, de música de verdade, e sim instrumento vulgar, de chorões e seresteiros. Subitamente, vencendo como que uma depressão, declarou que seu verdadeiro instrumento era o violoncelo...” (GUIMARÃES, 1972, p.224 apud AMORIM, 2009 p.63)

Posteriormente retomou a escrita de obras para o violão como, por exemplos, os 12 Estudos dedicados a Andrés Segóvia (1893 – 1987), que são considerados um marco na exploração de recursos técnico-idiomáticos do instrumento (MEIRINHOS, 1997).

Entre os relatos de sua forma de tocar há uma dicotomia. Não são raras as críticas desfavoráveis e, por outro lado, alguns autores exaltavam suas habilidades como instrumentista. França (1998, p.8) citado por Pilger (2008, p.1485) faz uma referência aos atributos de Villa-Lobos no violoncelo e violão, em comparação a outros instrumentos nos quais o compositor se aventurava.

“Bastava ele pôr as mãos no piano para acender a atenção auditiva. Com que graça tocou, certa vez, de brincadeira, em aula do Curso de Formação de Professores,

alguns compassos da Valsa nº 7, em sol sustenido menor, de Chopin. Não teve, entretanto, formação pianística regular; nem pretendia, mesmo, ser pianista. Dominava outros instrumentos: o violoncelo, o violão, a clarineta – e quanto – aos dois primeiros, foi, sem dúvida, um virtuose”

A formação de Heitor Villa-Lobos seja num instrumento ou em outro foi realizada de maneira muito particular e com espaço para experimentação. Ainda assim o convívio e a influência desses dois instrumentos se mostra muito presente na produção do compositor, de forma que deixou um legado de composições de suma importância para os dois instrumentos.

3 | A OBRA E A ENCOMENDA

A série das nove Bachianas Brasileiras foi escrita entre 1930 e 1945 e apresenta formações instrumentais diversas. Esteticamente conciliam elementos da música brasileira com formas e elementos da música barroca, em especial a de Bach. Estas obras caracterizam a fase nacionalista do compositor. Segundo Zanon (2006, p.64)

“Ele invocou os desenhos melódicos bachianos de sua memória infantil, o estilo conversacional do contraponto, a motricidade e sua afinidade interna com elementos da música popular urbana brasileira. Ou seja, isolou um número limitado de aspectos convenientes para confeccionar uma resposta profundamente individual ao neoclassicismo europeu.”

A Bachianas Brasileiras nº 5 teve seus dois movimentos compostos em épocas diferentes: Ária (Cantilena) em 1938 e Dança (Martelo) em 1945. A instrumentação utilizada consiste em uma cantora soprano e um octeto de violoncelos. Segundo Dudeque (2008), a Ária faz referências claras a respeito da linguagem musical de Bach, bem como a elementos da música brasileira na época do compositor. Entre as principais referências às práticas composicionais de Bach o pesquisador cita o emprego de textura contrapontística; construção, desenvolvimento e desdobramento melódico através de pequenos motivos e incisos recorrentes (economia de materiais); sequências melódicas e harmônicas; ciclo de quintas. A respeito das referências à música popular brasileira o pesquisador cita o caráter de modinha e seresta, procedimentos harmônicos, acompanhamento com acordes repetidos, sincopas e arpejos com fragmentos escalares que são típicos do acompanhamento do violão.

A transcrição para canto com acompanhamento de violão foi realizada em 1947 por encomenda da cantora e violonista Olga Prager Coelho (1909 - 2008), uma das mais reconhecidas intérpretes brasileiras da época (ZANON, 2008). Segundo Amorim (2009, p.34), esta intérprete teve uma sólida formação musical e tocava com fluência tanto o piano como o violão. Olga fora casada por vinte anos com o violonista espanhol Andrés Segóvia que junto com Villa-Lobos e Mindinha (segunda esposa do compositor) possuíam um vínculo de amizade. Segundo um relato da própria Olga (COELHO, 1988 apud AMORIM, 2009) a transcrição foi fruto de insistência e de certa dose de estratégia da intérprete. Num primeiro momento Villa-Lobos teria negado a

transcrição, pois alegava que passar oito violoncelos para um violão resultaria numa peça de muito difícil execução e que ele já não gostava do arranjo para piano. A intérprete então pediu para Segóvia realizar a transcrição e o violonista também negou, pois não queria contrariar a opinião do compositor. Não satisfeita, a intérprete criou uma estratégia para convencer Villa-Lobos. Após um jantar na casa do compositor cantaria a Ária ao piano e então solicitaria que ele realizasse a transcrição. Ainda, prevendo uma possível desculpa de Villa-Lobos, de que seu violão estaria com cordas muito velhas, solicitou a Mindinha que trocasse as cordas do violão antes do encontro sem ele saber. Foi o que de fato ocorreu, mas quando Villa-Lobos viu que seu violão estava com cordas novas não teve alternativa senão realizar a transcrição. Segundo a intérprete (COELHO, 1988, apud AMORIM, 2009 p. 38-39),

“Villa-Lobos sentou-se diante da partitura que é para oito violoncelos e me disse que a Bachianas nº5 foi composta para nove violoncelos: enamorou-se do canto que fazia o 1º Cello e resolveu então utilizar uma voz feminina e por isso a reescreveu para soprano. Aí sentou e começou ler, à primeira vista, o acompanhamento ao violão. Nós estávamos, eu e Mindinha, emocionadíssimas. Ele disse ‘pode ser que saia o acompanhamento’. Você vai escrever já, ela falou. Saí de lá às 5 da manhã com a partitura em baixo do braço.”

4 | O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO

Para a análise comparativa foram utilizadas duas edições publicadas pela editora *Associated Music Publishers*: AMP - 1947 para Soprano e Orquestra de Violoncelos (versão original) e AMP - 1952 para Soprano e Violão (transcrição). Para fins de nomenclatura utilizaram-se os termos versão original e transcrição.

A Ária (Cantilena) possui a forma A-B-A', uma referência a *Aria da Capo*, tipicamente empregada no período barroco. Na primeira seção é apresentada a melodia entoada em “Ah”. A seção B, onde é apresentado o texto de Ruth Valadares Corrêa (1904 – 1963), possui caráter recitativo. Já a seção A' consiste numa retomada abreviada da primeira seção e com o canto em *bocca chiusa*.

Quanto à estrutura formal existe uma significativa diferença entre as duas versões. Enquanto na original a seção A apresenta 34 compassos, na transcrição esta seção apresenta 20 compassos. As outras seções possuem a estrutura idêntica em ambas as versões. Para compreender o motivo que levou o compositor a suprimir estes compassos convém observar a estrutura interna da seção e os materiais utilizados. A Tabela 1 compara a estrutura da seção A nas duas versões.

Versão original		Transcrição	
Compasso	Descrição	Compasso	Descrição
1 e 2	Introdução (instrumental)	1 e 2	Introdução (instrumental)
3 a 19	Exposição e desenvolvimento do Material melódico (canto, dobrado pelo Cello I)	3 a 19	Exposição e desenvolvimento do Material melódico (canto)
20 e 22	Ponte para retomar ao material melódico de A (instrumental)	20	Final da seção A e preparação para B
23 a 33	Reexposição do Material melódico (instrumental)		
34	Final da seção A e preparação para B		

Tabela 1. Estrutura da parte A

Observa-se que a melodia que é reexposta a partir do compasso 23 da versão original consiste no mesmo material que irá retornar em A', porém com a presença do canto. Desta forma, na transcrição, o compositor optou por suprimir a reexposição instrumental dos materiais que foram realizados até então, privilegiando a soprano com a melodia e o violão com a função de acompanhamento. Na seção A cada uma das quatro partes de violoncelo realiza uma função definida. O Cello I é tocado com o arco e possui a função de realizar a melodia. Na maior parte do tempo dobra a melodia da soprano uma oitava abaixo, e em alguns momentos realiza contrapontos. Esta parte também fica responsável pela melodia a partir do compasso 23, quando o material é reexposto apenas pelos violoncelos. O Cello II possui função de preenchimento harmônico. É executado em *pizzicato* e realiza contraponto e acordes sincopados. O Cello III apresenta uma linha de baixo executada em semínimas e é executado com arco. O Cello IV apresenta outra linha de caráter mais ágil no registro grave que é executada em sua maior parte em *pizzicato*. Nesta linha são executados fragmentos escalares e arpejos em figurações rítmicas como semicolcheias, sincopes e notas pontuadas que se assemelha às “baixarias” dos conjuntos de choro. Em alguns momentos o Cello IV reforça o material apresentado pelo Cello III.

O processo utilizado na transcrição consiste, basicamente, na supressão dos materiais realizados pelos Cellos I e IV. A linha do Cello I não compromete a textura, uma vez que a Soprano já realiza a melodia. Nesse sentido, o compositor deixou a cargo da soprano a realização de alguns materiais a mais em relação à versão original. O contraponto realizado pelo Cello IV é suprimido na transcrição. Assim é mantida a estrutura harmônica, melodia e uma linha de baixo que pode ser executada de maneira idiomática no violão. O Exemplo 1 consiste no material do Cello IV que é suprimido na transcrição.

Cello IV

pizz
mp

pp

Exemplo 1. Linha do Cello IV (c.1-4)

Na introdução (Exemplo 2) estas alterações podem ser observadas. Na parte do Cello II é mantida apenas a voz superior na transcrição. Ainda neste exemplo ocorrem diferenças na indicação de dinâmica e articulação entre as versões. A utilização de ligaduras na parte do violão pode ter sido sugestão de Andrés Segóvia, já que o violonista foi o responsável pela digitação da obra para a edição.

Cello II

Dir.
pizz
mp

arco
mf

Cello III

pizz
mp

Cello IV

Violão

f
mf

rall.

Exemplo 2. Introdução (c.1-2)

As notas referentes aos Cellos II e III são executadas predominantemente na mesma tessitura e sem modificações substanciais. No Exemplo 3 é observada uma alteração pontual de registro. Na transcrição a nota Si é executada uma oitava abaixo. Esta modificação confere maior peso para a nota quando executada no violão. Curiosamente, quando o mesmo trecho é retomado na seção A', esta mesma nota é escrita uma oitava acima, coincidindo com a versão original. Possivelmente isso deve a uma incongruência de edição.

Exemplo 3. Alteração de registro (c. 3-4)

No Exemplo 4 pode-se observar que algumas notas do Cello II precisam ser suprimidas (setas) para serem executadas no violão. Além disso, a partir deste compasso o acompanhamento, que até então vinha sendo realizado por uma linha melódica em semicolcheias, começa a ser realizado através de acordes sincopados (círculos). Esta é uma referência ao violão de choro já na versão original. Na transcrição não está presente o sinal de crescendo e, além disso, há uma alteração da disposição de acorde no final do compasso 5, onde é utilizada um téttrade (D7).

Exemplo 4. Acordes e síncopes (c.5-6)

A partir do compasso 8 o acompanhamento passa a ser realizado por acordes arpejados. Entre os compassos 8 e 11 se estabelece um diálogo entre o Canto e o Cello I. Na transcrição este aspecto é condensado na parte da Soprano. Nos compassos 9 e 10 (Exemplo 5) ocorrem algumas divergências entre as notas (circuladas) apresentadas pelo Cello II e pelo violão. Embora não alterem o sentido tonal da passagem, essas notas divergentes possivelmente se configurem como outro problema de edição. Também pode ser observada a modificação na parte da soprano.

Exemplo 5. Notas diferenciais e condensação melódica (c.9-10)

O compasso 13 (Exemplo 6) consiste numa cadência e apresenta um dos únicos momentos em que o material do Cello IV é mantido na transcrição, porém com algumas alterações. A nota Ré que antecede o terceiro tempo, em virtude da tessitura do violão, é executada uma oitava acima e são suprimidas as apojeturas nos terceiro e quarto tempos. A nota sol (seta) que antecede o segundo tempo é outra pontual modificação encontrada na transcrição.

Exemplo 6. Material do Cello IV e alteração de registro (c.13).

No exemplo 7 observa-se uma adaptação na disposição das notas do acorde do segundo tempo (círculos) do compasso 15, o que permite que as notas dos Cellos II e III sejam executadas uma oitava abaixo nos dois próximos compassos na transcrição. Através dessa mudança os arpejos podem ser realizados no violão sem a necessidade de alterações na linha do baixo e de maneira idiomática.

Exemplo 7. Alteração de disposição de acorde e registro (c.15-16)

Ponte para reexposição instrumental

Outra alteração é utilizada na parte do canto nos compassos 19 e 20 (Exemplo 8). Na versão original a frase da melodia é finalizada pelo Cello I, enquanto na transcrição a melodia é toda realizada pela Soprano. Essa alteração se faz necessária uma vez que não seria possível executar esta melodia no violão sem abrir mão dos arpejos em semicolcheia que são realizados no compasso. Sendo assim, torna-se um desafio para o cantor ter de sustentar uma frase consideravelmente mais longa. Outro elemento a ser observado consiste no acompanhamento de violão neste compasso. Algumas notas são escritas com a cabeça em 'x' (circuladas), gerando um intervalo de oitava na linha do baixo. Não é possível executar estas oitavas da maneira que estão escritas para o instrumento, porém observa-se que as mesmas notas também ocorrem entre o Cellos III e IV na versão original. Possivelmente o compositor tenha optado por manter apenas o registro mais grave no violão.

Exemplo 8. Alteração melódica, supressão de 8^{vas}, Cadência. (c.19-20)

O compasso 20 é o único momento na transcrição em que é realizada apenas a linha do Cello IV. Este material de contraponto à melodia define com clareza a harmonia e realiza a cadência para a próxima seção. Neste trecho, na versão original, a partir do compasso 20 irá transcorrer a ponte e reexposição instrumental. Assim o compasso 20 da transcrição corresponde ao compasso 34 da versão original. O Exemplo 9 consiste nos compassos 33 e 34 da versão original. Observa-se, novamente a utilização de ligados na realização ao violão da frase pertencente ao Cello IV.

Exemplo 9. Versão original. Cadência (c. 33-34)

A seção B (*Piu Mosso*) contrasta em alguns aspectos com a seção A, seja pela presença do texto, caráter recitativo, além da execução com arco de todas as partes de violoncelo. Esta seção se divide em três períodos. O primeiro transcorre entre os

compassos 34 ao 42 e culmina numa cadência, o segundo (Grandioso) transcorre entre os compassos 43 a 46, já o terceiro, ocorre entre os compassos 47 ao 50 e apresenta harmonia mais estática proporcionando um caráter contemplativo que prepara para a seção A'.

Agora os instrumentos atuam em três planos distintos que compõem a textura. Novamente há um dobramento da melodia, que agora é realizado pelo Cello II e em alguns momentos pelo Cello III. A melodia consiste em uma sequência diatônica por graus conjuntos entre os compassos 35 a 40 e 42 a 46. Os Cellos I e III executam um plano cromático descendente em intervalos predominantemente de Terça Maior. Este motivo possui quatro notas (mínimas) e inicia no segundo tempo do compasso, sendo contraposto à melodia que permanece numa mesma altura, o que resulta em um movimento oblíquo. O Cello IV realiza notas longas (com reforço de oitava) no baixo que definem as harmonias e junto com a linha cromática de contraponto criam uma atmosfera dissonante.

Nesta seção o violão executa as funções das quatro linhas de violoncelo. A melodia é dobrada, os baixos são executados, bem como a linha cromática de contraponto. Em virtude das características próprias do violão, em alguns momentos torna-se impossível a manutenção de todas as vozes da maneira exata como foram escritas para os violoncelos. A própria natureza do som produzido pelo violão pode ser considerada uma modificação, já que o instrumento não sustenta as notas da mesma maneira que violoncelos executados com o arco. Entre os processos de transcrição utilizados nesta seção, observa-se a supressão de notas dobradas ou oitavadas além de algumas alterações na linha cromática de contraponto e alterações rítmicas.

O compasso 35 (21 na transcrição) dá início à seção B. Na anacruse deste compasso ocorre a primeira alteração entre as versões. Pode-se observar que na transcrição o material da anacruse não é dobrado pelo violão, ainda que o restante da melodia o seja (pode ser observado nos Exemplos 8 e 9). No compasso 42 (28 da transcrição), novamente o violão não realiza uma anacruse semelhante que levaria ao segundo período (Grandioso).

Nos compassos 35 e 36 (21 e 22 da transcrição) pode-se observar com clareza os processos utilizados nesta seção. O material cromático de contraponto é adaptado para o violão de duas formas: (1) Os intervalos de terça maior escritos no Cello I são executados uma oitava abaixo (compassos 35, 38, 41, 42, 46); O material do Cello I é suprimido, sendo executada apenas a linha cromática do Cello III, não sendo executadas as terças (compassos 36, 37, 39, 40, 44, 45). Esta supressão ocorre sempre que a melodia não pode ser executada em cordas soltas no violão. A linha do baixo, executada em oitavas no Cello IV, é simplificada em apenas um som, geralmente o mais grave, quando a tessitura do violão o permite. Além disso, no violão essas notas são atacadas mais de uma vez para evitar que o som cesse antes do final do compasso, compensando assim o decaimento da sonoridade após o ataque no instrumento. Também se observam algumas divergências rítmicas, enquanto o

Canto e o Cello II realizam as mesmas figuras rítmicas, na transcrição curiosamente o ritmo no violão possui algumas diferenças, como a realização de colcheias enquanto o canto realiza tercinas.

O Exemplo 10 consiste nos compassos 35 e 36 (21 e 22 da transcrição), onde estas alterações podem ser observadas.

Exemplo 10. Seção B. (c. 35-36)

Alterações na linha de contraponto ocorrem nos compassos 38 e 39 (24 e 25 da transcrição). No compasso 38 a nota Fá# é substituída por Ré#, já no compasso 39 é utilizada a nota inferior do intervalo de 3ª por enarmonia (Mi#-Fá). O Exemplo 11 consiste nestes dois compassos em ambas as versões. Podem-se observar estas alterações, bem como os procedimentos descritos anteriormente.

Exemplo 11. Alterações na linha de contraponto (c.38 e 39)

A cadência que leva ao segundo período (Grandioso) nos compassos 41 e 42 (27 e 28 da transcrição) é transcrita de forma quase literal, apenas com as notas

pertencentes ao Cello I sendo executadas uma oitava abaixo. No último acorde a nota Sib do Cello I não é executada na transcrição, culminando num acorde de E7(9b), diferentemente do E7(9b)(#11) da versão original. Durante o segundo período os mesmos processos são mantidos.

The image shows a musical score for Example 12. It consists of five staves: four for Cello I, II, III, and IV, and one for Violão. The Cello I staff has a blue circle around its first measure. The Violão staff has a box around its first measure. Labels 'E7(9b)(#11)' and 'E7(9b)' are placed near the respective staves.

Exemplo 12. Acorde (c. 43)

Pode-se observar a preferência do compositor por explorar o máximo possível o registro grave do violão. O motivo no baixo do compasso 43 (29 da transcrição) é apresentado no Exemplo 13 e faz novamente uma referência às “baixarias” dos chorões. Na transcrição este motivo é apresentado com algumas adaptações no desenho melódico, em decorrência da tessitura do instrumento. A escrita dessa maneira permite que o violão execute a passagem de forma idiomática e com o vigor necessário.

The image shows a musical score for Example 13. It consists of two staves: Cello IV and Violão. Both staves feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Exemplo 13. Alteração no desenho melódico. (c. 33)

O terceiro período também é similar em ambas às versões. A textura é mantida tal como na versão original. As únicas diferenças consistem no não dobramento da melodia realizada pela Soprano (linha do Cello I) e na execução apenas do registro mais grave do Cello IV, que executa sua linha em oitavas. Todas as outras vozes são executadas no mesmo registro. O Exemplo 14 consiste nos compassos 47 e 48 (33 e 34 da transcrição) e ilustra o processo de transcrição deste trecho.

chora! Tarde u-ma nuvem ró-sea len-ta e transparente, Sobre oespa-ço

chora! Tarde u-ma nuvem ró-sea len-ta e transparente, Sobre oespa-ço

Exemplo 14. Terceiro Período da seção B (c. 47-48)

Uma vez que a seção A' consiste numa reexposição do material já apresentado anteriormente, são empregados os mesmo recursos de transcrição, sem alterações.

A Tabela 2 relaciona os recursos utilizados para a realização da transcrição com as seções da obra. Os números de compasso são referentes à transcrição.

Processo	Seções A e A'	Seção B
Supressão de dobramento da melodia	Toda a seção.	Apenas nos c. 33-36.
Supressão de linha de contraponto	<p>Todo o contraponto realizado pelo Cello IV;</p> <p>Supressão de voz inferior do Cello II, na introdução;</p> <p>Supressão do contraponto realizado pelo Cello I entre c.14-19</p> <p>c. 20 Supressão do material dos Cellos II e III.</p>	c. 23-23, 25-26, 30-31. Simplificação da linha cromática de contraponto não realizando todos os intervalos.
Modificação na parte do canto	c. 9, 11, 19-20 Incorporação de materiais realizados pelo Cello I na parte da soprano.	Não ocorre.

Alterações de registro	c.4 Nota no baixo; c.13 Nota no baixo; c.15-17 realização do baixo e acordes uma oitava a baixo.	c.21, 24, 25-26, 29, 32. Linha de contraponto (Cello I) executada 8 ^{va} abaixo c. 28. Acorde; c.29 Linha de baixo ; Priorização do registro grave, sempre que possível.
Supressão de intervalo de 8 ^{va}	c. 19 Baixos	Baixos em toda a seção, Oitavas entre notas do contraponto em toda a seção
Mudanças rítmicas	Não ocorrem.	Não realização no violão do ritmo exato do dobramento melódico. (toda a seção). Ataque extra nas notas longas dos baixos para manutenção do som
Alteração na estrutura formal	Supressão dos compassos 20 a 33 da versão original.	Não ocorre.
Dinâmica e Articulação	Alterações pontuais, ligaduras na parte do violão.	Alterações pontuais, ligaduras na parte do violão.
Alteração de notas	c. 9-10 possíveis erros de edição; c. 15 alteração da disposição do acorde.	c. 24-25 alteração das primeiras notas da linha de contraponto; c. 28 supressão de notas do acorde.

Tabela 2. Processos utilizados

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta análise comparativa observou-se a relação de Heitor Villa-Lobos e o violão através de uma dupla ótica: a de compositor e a de transcritor. Ainda que tenha trabalhado com uma obra de sua autoria, procurou, na transcrição, manter-se fiel às características e estruturas da versão original. Por outro lado, não mediu esforços para adequá-la ao novo meio instrumental de forma prática e funcional, certamente levando em consideração que uma mesma intérprete iria executar as partes do violão e do canto.

Este viés prático pode ser entendido tanto pela gênese da transcrição que foi realizada quase que instantaneamente, como relata Olga Prager Coelho, como pelo excepcional conhecimento que o compositor tinha do violão, seja pelas suas

composições e inovações ou pela vivência dentro do ambiente da música popular urbana. Processos idiomáticos do violão, como paralelismos, cordas soltas e padrões de arpejo, típicos de suas demais obras para o instrumento, foram também empregados na transcrição.

Dentre as modificações mais substanciais entre as duas versões pôde-se verificar a supressão de material melódico/contrapontístico, alteração de registro, alteração na estrutura formal da obra, redistribuição da melodia entre os instrumentos e supressão de oitavas. Também foram observadas algumas alterações pontuais que podem derivar de erros de edição.

O compositor soube explorar de maneira primorosa as possibilidades e diferenças idiomáticas dos dois meios instrumentais. Momentos onde os violoncelos fazem alusão ao violão foram prontamente aproveitados na transcrição. O resultado final consiste em duas versões distintas, porém muito bem concebidas, da obra em questão.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos e o Violão**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

_____. Revisitando a “Ária (Cantilena)” da Bachianas Brasileiras n.5. **Música em Perspectiva**, n.2, v.1, p. 131-157, outubro de 2008.

MEIRINHOS, Eduardo. **Fontes Manuscritas em Impressa dos 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado. Escola de comunicação e artes da USP, 1997. São Paulo: USP, 1997.

MUSEU VILLA-LOBOS (Rio de Janeiro, RJ). **Villa-Lobos, Sua obra: catálogo**. Rio de Janeiro. 2009. 362 p.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão**. Brasília: Editora Musimed, 1984.

PILGER, Hugo Vargas. Heitor Villa-Lobos e o Violoncelo. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2, 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro. 2012. p. 1478 - 1491.

SALINAS, Krishna. **Os 12 estudos de Villa-lobos: Revisão dos manuscritos autógrafos e análise comparativa de três interpretações integrais**. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da UFRJ, 1993. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SANTOS, Turíbio. **Heitor Villa-lobos e o violão**. Rio de Janeiro: MEC/DAC – Museu Villa-lobos, 1975.

SOARES, Teresinha. **A obra violonística de Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): A sensibilidade Americana e a aventura intelectual**. Dissertação de Mestrado. Escola de comunicação e artes da USP, 2001. São Paulo: USP, 2001.

TARBORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VILA-LOBOS, Heitor. **Bachianas Brasileiras n.5**. Partitura. New York: AMP, 1947.

_____. **Bachianas Brasileiras n.5**. Partitura. New York: AMP, 1952 .

ZANON, Fabio. Death of Brazilian Singer and Guitarist Olga Prager Coelho. **The Iberian and Latin American Music Society**, São Paulo, 9 abr. 2008. Disponível em <<http://www.ilams.org.uk/death-of-brazilian-singer-and-guitarist-olga-prager-coelho.html>>. Acesso em :15 mar. 2016.

_____. **Villa-Lobos**. São Paulo: Publifolha (Coleção Folha Explica), 2009.

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO: Mestre em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos(IFSP/Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raciais

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-106-0

