

SÉRGIO DESLANDES

**SAMBA CLÁSSICO DE HEITOR VILLA-LOBOS:  
UM ESTUDO INVESTIGATIVO SOBRE SUA ORIGEM**

TEMA: A PRODUÇÃO BRASILEIRA PARA VIOLÃO

## SAMBA CLÁSSICO DE HEITOR VILLA-LOBOS: UM ESTUDO INVESTIGATIVO SOBRE SUA ORIGEM

SÉRGIO DESLANDES<sup>1</sup>

### RESUMO:

Este estudo apresenta uma comparação entre as versões Canto/piano e Canto/orquestra, tecendo comentários sobre forma, orquestração e processo composicional de elementos encontrados nas duas partituras. Procura lançar alguma luz sobre dúvidas presentes nas duas versões, e espera tornar mais acessível uma obra pouco executada de H. Villa Lobos.

**Palavras-chave:** samba orquestral, canto, piano

O presente trabalho surgiu como proposta de investigação na Disciplina de Orquestração do MINTER UFBA/EMBAP em 2006, ministrada pelo Prof. Dr. Ricardo Bordini, e transformou-se em uma redução para octeto de violões devido a uma série de fatores descritos a seguir.

A grade orquestral foi obtida na biblioteca da UNICAMP, e é uma copia xerox de má qualidade, vindo com a seguinte advertência: *Imperfeições no documento original não permitiram uma reprodução adequada. Colaboração da Xerox do Brasil.* O dígito do ano não saiu na cópia, (195...) então fica a dúvida se o compositor orquestrou a peça no mesmo ano em que a compôs, já que a edição da redução para piano é da editora francesa Max Esching (ME 6749) e traz a data de 1950. Esta cópia nos foi enviada pelo Museu Villa-Lobos.

Os nomes que aparecem como autores da letra/poesia – E. Villalba Filho e Paula Barros, já foram identificados por Ermelinda A. Paz em seu livro “Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira” (Ed. FUNARTE/Eletróbrás, 2004), como sendo pseudônimos do próprio Villa-Lobos. Neste livro, a autora sugere que as duas versões são de 1950, e que a orquestral *veio antes*, e realiza uma pequena análise formal com algumas observações sobre a orquestração.

---

<sup>1</sup> Professor da Embap.

Discordamos desta autora e acreditamos que primeiro foi composta a versão Canto/piano, pelos inúmeros acréscimos existentes na grade orquestral, como demonstraremos na seqüência.

## CANTO-PIANO X CANTO-ORQUESTRA

No plano formal a peça é composta de cinco seções chamadas **A-B-A'** com **Introdução** e **Coda**, sendo estas duas idênticas, apenas acrescentando-se a voz perto do final.

Notamos alguns erros de impressão na parte Canto/piano que são os seguintes: no compasso 4 falta a haste da última colcheia, no compasso 5 faltou o # do sol 2 que consta na grade orquestral. Há uma barra dupla, indicativa de fim na página 3 da versão canto-piano, que é, com certeza, um erro de impressão, pois a música continua por mais duas páginas e não há indicação de retorno a este ponto.

Verificamos também a diferença de andamento na **Coda**, quando na versão orquestral o compositor pede **Píu mosso**, o que reforça o caráter grandiloqüente da obra, e na versão canto-piano retorna **Poco animato**.

Com relação às dinâmicas, temos na versão canto-piano:

**Introdução** = forte ; **A** = piano; **B** = sem indicação; **A'** = piano;

**Coda** = sem indicação mas com acentos e um *piano* quando reinicia o canto, *cresc poco a poco* para chegar num *forte* na casa 1, e na casa 2 *fortíssimo*.

Nem um sinal de *crescendo* ou *decrescendo*.

Já na versão canto-orquestra:

**introdução** = forte;

**A** (exposição)= Harpa em *mf*, todos os outros *piano* e *pianíssimo*

**A** (repetição) = percussão *mf*, cordas *piano* com surdina.

**B** = madeiras e metais *piano*, percussão *mf*, cordas com *divisi* no I violino e progressivamente vão tirando a surdina (Vln II, Vcl, Vla)

**A'** = toda a orquestra *piano* e *pianíssimo*, só a Harpa *mf*, volta a surdina nas cordas

**Coda** = ataca *mf*, seis compassos antes do fim aparece a indicação "*cresc poco a poco*" e termina *fortíssimo*.

Pelo exposto anteriormente, percebe-se claramente a preocupação do autor em equilibrar os níveis dinâmicos dos diversos naipes, para não encobrir a voz, o que gera um caráter intimista na obra. Apenas no final, quando a voz sobe a uma região que lhe permite maior potência, é que aparecem os únicos fortes da peça.

## **ACRÉSCIMOS**

Comparando-se as partituras, imediatamente percebe-se o acréscimo de informação musical na grade orquestral.

Já na introdução os violinos e as violas realizam acordes diatônicos paralelos sobre a harmonia original, feita literalmente pelos violoncelos e contrabaixos durante os seis primeiros compassos. Este procedimento é descrito por Walter Piston, como um procedimento que não interfere na melodia:

A prática comum de dobrar uma melodia por meio de terças e sextas, não acrescenta uma nova linha melódica, e sim realiza um espessamento harmônico [...]. (PISTON, 1984)

Ainda na partitura orquestral, há uma ponte no compasso 7, e a partir do compasso 8 o Violino I passa a executar uma figura melódico-ritmica que cria um novo contraponto à melodia apresentada na parte para piano, que é transferida para as violas e primeiros violinos II<sup>2</sup>.

A divisão realizada no Violino II e nos Violoncelos tem sua razão de ser no fato do compositor desejar manter todas as notas da harmonia original do piano; isto fica claro no último acorde da introdução – antes de começar o canto - quando Villa-Lobos transfere para o naipe das cordas, todas as notas do último acorde em suas respectivas alturas.

## **CANTO E LETRA**

A separação de sílabas do canto, algumas vezes é problemática, e nas duas cópias os problemas de divisão são deixados a cargo do intérprete.

Na adaptação para octeto de violões, realizamos a colocação das sílabas sob as notas, seguindo o caráter da “marcha-rancho” que se revela na obra.

---

<sup>2</sup> O compositor realiza *divisis* a dois e a três que serão indicados desta maneira.

## ORQUESTRAÇÃO

Para podermos observar as nuances da orquestração na sua macro forma, apresento no fim do artigo, uma planificação da obra onde poderemos observar a distribuição dos instrumentos no decorrer da obra, de uma forma mais gráfica.

A instrumentação que consta na primeira página é a seguinte, e as indicações entre parênteses, se referem à nomenclatura que será usada no decorrer deste texto:

- flautas (Fl.)
- oboés (Ob.)
- clarinetes (Cl.)
- Cl.B. (clarinete baixo) (Cl.Bx.)
- F (fagote) (Fg.)
- Cors (trompas) (Tpa.)
- Pist. (trumpete) (Tpt.)
- Trb (trombone) (Tbn.)
- Tuba (Tba.)
- Tímp. (tímpano) (Tpn.)
- BAT (naípe de percussão descrito no decorrer da peça com: chocalho, tamborim, reco-reco e surdo)
- Harpa
- Canto
- 5tto (violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixos) (Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., Cb.)

Não há indicação de armadura de clave diferente para os instrumentos transpositores, mas percebe-se que estão escritos transpostos.

### Introdução e coda

Os dois trechos se iniciam com 4 linhas melódicas superpostas da seguinte forma:

linha 1 – Fl. + Vln. I , Ob. + Vln. II , Cl. + Vla.

linha 2 - Cl. Bx. + Vlc. + Tpa. + Tbn. I e II + Tpt. (nas sincopas)

linha 3 – Cb. + Tbn. III + Tba.

linha 4 – Fg.

Cada frase é formada por dois compassos e temos antes da letra A de ensaio (comp. 8), três frases e um compasso de ponte. O autor alterna o acompanhamento das cordas em *arco* e *pizz.* a cada frase [*arco-pizz-arco*], e na ponte do compasso 7 inicia-se a distribuição dos acordes.

Na linha 3, o Cb. realiza uma figuração de saltos de oitava, cujas notas foram distribuídas entre Tbn. III (mais agudas) e Tba. (mais graves).

Realizando uma linha completamente distinta ritmicamente, temos o Fagote reforçando a linha 3 em semibreves.

Há ainda a Harpa que efetua glissandos em direção à primeira nota do segundo inciso, acentuando o sincopado que se segue.

De mais importante neste trecho, temos, a partir do compasso 8, os contrabaixos efetuando uma linha típica de violão de 7 cordas, reforçado pelos Tbn. III, Tba., Fg., e Cl. Bx., o que em nossa opinião, demonstra a importância que o autor dedicou a esta linha, reafirmando o caráter de homenagem da peça.

As Flautas passam a dobrar os Violinos I em uma linha melódica independente, na maior parte do tempo, sendo que no final do trecho, para a repetição ou para seguir adiante, Villa-Lobos faz uma mescla deste dobramento às vezes Fl. + Ob., e às vezes Fl. + Cl.

A linha proeminente passa então ao Primeiro Violino II, reforçada pelas Primeiras Violas, Oboé I, Trompas I e III, ficando os acordes efetuados pelos Segundos Violinos II, Segundas Violas, e Violoncelos a partir do compasso 8 em dobramentos em uníssono pelos Oboés II, Clarinetes e Trompas II e IV.

Este procedimento é um misto de superposição com encapsulamento e se manterá por todos os dois trechos, com uma pequena alteração de apenas dois compassos no final da peça<sup>3</sup> - compassos 110 e 111 - que não prejudica o sentido de coerência na orquestração.

Digno de nota ainda, é o fato do Tambor surdo estar tocando no 1º e 3º tempos do compasso, o que mais se assemelha a um acompanhamento de Marcha, pois o surdo, no Samba, toca no 2º e no 4º tempo. Acreditamos que este fator reforça o sentido da Marcha – rancho embora o título seja de Samba.

## **Parte A**

Inicia-se o Canto e o acompanhamento principal, fica a cargo dos acordes da Harpa (um violão potencializado!), dobrada pelo Oboé solo, clarinetes em *divisi*, Clarinete Baixo solo e Fagote solo. Das percussões permanece apenas o chocalho (de toda a percussão, o mais suave). É nítida a intenção de reduzir o volume geral para permitir um bom desempenho da voz que se encontra em sua região média e, portanto, sem muito volume.

Quando a voz sobe de registro no compasso 25, entram o reco-reco, o surdo, o outro Fagote e as Trompas nas ligações de frase terminando a primeira exposição deste tema.

---

<sup>3</sup> A flauta no final, não alterna com o Oboé nos dois compassos citados.

No compasso 34 quando se repete este tema, porém, com outra letra, o compositor troca o acompanhamento para as cordas e mantém esta orquestração por todo este segmento.

As percussões repetem o esquema anterior, iniciando com o chocalho e acrescentando as outras quando a voz muda de registro.

No compasso 35 observa-se uma coisa curiosa, pois o Oboé inicia dobrando a voz e para abruptamente no compasso 36. Como estamos observando uma cópia do original manuscrito do autor, podemos levantar duas hipóteses:

1. o compositor pensou em continuar com o dobramento que já vinha sendo feito pelo oboé, mudou de idéia e, por algum motivo, não apagou este primeiro impulso;
2. o copista (que não sabemos se foi o próprio compositor) se enganou e deixou para apagar depois, e acabou esquecendo;

Qualquer uma das duas hipóteses aponta para o fato de Villa-Lobos ter composto primeiro a versão canto-piano, pois este tipo de engano, é mais freqüente quando se está orquestrando, do que, quando se está compondo.

## **Parte B**

Todas as cordas com *surdina*. Inicia-se com os Violinos I dividindo-se em 3, onde I e II dobram a voz em oitavas. O acompanhamento é estruturalmente diferente do anterior, pois sobre um motivo apresentado pelos Violoncelos e Violas, o terceiro Violino I ajuda nos acordes realizados pelos Violinos II em *divisi*.

Os contrabaixos limitam-se a executar notas longas de suporte harmônico.

Digno de nota aqui, é o efeito que o compositor consegue ao determinar que os instrumentos vão retirando as surdinas progressivamente no decorrer do trecho, mudando a sonoridade da opacidade ao brilho.

Das percussões permanece apenas o tamborim – compasso 50 - (não está explicitado, mas se deduz pela célula rítmica), e o tímpano toca suas duas notas da peça inteira no último compasso deste trecho.

As madeiras (Fl., Ob. e Cl.) realizam acordes de reforço da harmonia das cordas, e o Fagote e o Clarinete Baixo reforçam em uníssono a linha das Violas e dos Violoncelos.

Ainda temos uma rápida intervenção de cunho cadencial do Trombone III e da Tuba nos compassos 57 e 58 deixando uma dissonância sem resolução, e um solo da Trompa I

nos compassos 61 a 65, ajudando nos acordes e servindo também como reforço harmônico em notas longas no fim desta parte.

### **Parte A'**

Coerentemente com o que foi apresentado na parte A, o compositor baseia o acompanhamento na Harpa e nas Madeiras, acrescentando as Trompas e os Contrabaixos reforçando a harmonia no registro médio-grave. Para equilibrar este reforço, substitui o Oboé pela Flauta na primeira frase. Na segunda frase voltam, como era esperado, as Cordas e no lugar do Oboé, o Clarinete dobra a voz.

A Trompa cria uma série de dissonâncias com antecipações e retardos sobre a harmonia dos Contrabaixos tocando num Ritmo Harmônico ternário, criando hemíolas, figuras de desequilíbrio rítmico que enriquecem o conjunto.

### **CONCLUSÃO**

Por tudo que foi apresentado anteriormente podemos concluir que o compositor teve uma grande preocupação em variar os timbres da versão orquestral, apresentando a cada repetição da letra uma base sonora um pouco diferente, gerando elementos de variedade suficientes para captar a atenção dos ouvintes.

O fato de haver uma ênfase no naipe da percussão, como demonstrado no Quadro 1, demonstra, em nossa opinião, a objetividade do compositor no que se refere ao subtítulo da peça: Homenagem aos Compositores Populares. Sabe-se por vários registros históricos da amizade e admiração que Villa-Lobos nutria por toda uma geração de sambistas do Rio de Janeiro, o que nos leva a vislumbrar o porquê do título Samba, e não, Marcha-rancho.

Este peso nas percussões somado ao fato de ser uma Canção, com a nítida transcrição para os graves da orquestra, do estilo de acompanhamento dos Conjuntos Regionais (muito comuns nas Rádios dos anos 50) soa indiscutivelmente como homenagem.

Pensando em aproximar novamente esta homenagem de seus homenageados fizemos uma adaptação da grade orquestral para octeto de violões e canto, preservando a tonalidade original e a quase totalidade das linhas melódicas das cordas, o que nos leva a uma suposição com grande probabilidade de acerto, de que o compositor, talvez, tenha “rascunhado” a obra utilizando o violão, antes ainda da versão canto/piano.

A priori, tentou-se não cortar nenhuma nota, ou linha melódica de nenhum instrumento ou naipe. As poucas supressões e os poucos acréscimos, se devem à

articulações próprias de certos instrumentos, que não resultariam eficientes no violão. Nas partituras usadas não há indicação metronômica, apenas de Andamento, portanto as indicações apresentadas são sugestões.

Os principais pontos de modificação foram os seguintes, e suas respectivas justificativas:

- a articulação do baixo em oitavas funciona quando as notas estão afastadas; num grupo de mesmo timbre haveria cruzamentos indesejáveis;
- foram mantidos os sol bequardos que se chocam com os sol # por estar assim escrito na versão orquestral;
- no compasso 12, no terceiro tempo, foram alteradas as oitavas das notas *dó* e *si* para evitar o batimento com o baixo;
- para manter a coerência formal foram retirados os *ritornellos* da introdução e da *Coda*;
- os sinais de dinâmica em A são sugestões;
- na parte B, nos compassos 58 a 63 a voz foi abaixada uma 8ª, para melhor se adequar à dinâmica dos instrumentos.

Muito da minha decisão de realizar a redução e adaptação desta obra, deveu-se ao fato da mesma ser muito pouco executada em qualquer uma das versões usadas, e pela mesma representar uma faceta de Villa-Lobos, também pouco estudada: a sua relação com os compositores de música popular.

Instrumento	Quantidade de compassos que toca	Percentual da obra (%)
Chocalho	99	86,1
Contrabaixo	96	83,5
Canto	91	79,1
Tambor/Reco reco	86	74,8
Violino I	85	73,9
Violoncelo	83	72,2
Viola	81	70,4
Violino II	80	69,6
Tambor Surdo	79	68,7

Fagote	78	67,8
Clarinete	74	64,3
Clarinete Bx	67	58,3
Oboé	65	56,5
Trompa	63	54,8
Flauta	57	49,6
Harpa	48	41,7
Tuba/ Trombones	38	33,0
Trompete	13	11,3
tímpano	3	2,6

Quadro 1

*Obs: não foram levados em conta, para efeito de cálculo, se era um instrumento ou o naipe que estava tocando, pois a intenção era levantar a porcentagem de timbres.*











## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PISTON, Walter. *Orquestacion*. Madrid: Ed. Real Madrid, 1984.

PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE/Eletróbrás, 2004.