

## **Das Danças Características Africanas de Villa-Lobos à Suite Africana de Frederico de Freitas: um estudo transatlântico do retrato de uma África<sup>1</sup>**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: Semiótica musical

Juliana Wady

Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa)

juliana\_wady@hotmail.com

**Resumo.** As *Danças Características Africanas* de Heitor Villa-Lobos e a *Suite Africana* do compositor português Frederico de Freitas apresentam no seu paratexto um vínculo imediato: a menção ao continente africano. Tal referência evoca um cenário imaginativo no qual dois compositores não africanos se propõem a retratar musicalmente um “outro” mais ou menos conhecido. Assim, a distância geográfica e cultural entre o espaço-tempo de composição das obras e o continente africano (na sua imensa variedade) acarreta numa representação não informada, generalizada, estereotipada e conveniente de uma ideia de “África”. No entanto, o contexto que envolve Villa-Lobos e Frederico de Freitas em lados opostos do oceano, apesar de essencialmente diferentes, se relacionam na tentativa de construção e manutenção de um nacionalismo a nível artístico. Portanto, no centro das convergências entre as *Danças* e a *Suite*, encontra-se o contexto nacionalista no qual ambas estão imersas e, assim, define-se o paradoxo no qual assenta esta análise: a representação da “africanidade” (do outro) como expressão do “nacional”. Em visto disso, através do conceito de transtextualidade, como definido por Gérard Genette (1982), e da Teoria dos tópicos, neste trabalho pretende-se estabelecer um olhar comparativo entre as obras esclarecendo convergências e divergências, refletindo sobre a representação musical de uma “África” e considerando as diferentes relações que o Brasil e Portugal mantinham com o continente.

**Palavras-chave.** *Danças Características Africanas*, *Suite Africana*, Villa-Lobos, Frederico de Freitas, Nacionalismo

**Title.** From *Danças Características Africanas* to *Suite Africana*: a transatlantic study of the representation of an “Africa” in Villa-Lobos and Frederico de Freitas

**Abstract.** The *Danças Características Africanas* composed by Heitor Villa-Lobos and the *Suite Africana* composed by the Portuguese composer Frederico de Freitas present an immediate bond in their paratext: the mention of the African continent. Such a reference evokes an imaginative scenario in which two non-African composers set out to musically portray a more or less known “other”. Thus, the geographical and cultural distance between the space-time of the composition of the works and the African continent (in its immense variety) leads to an uninformed, generalized, stereotyped and convenient representation of an idea of “Africa”. However, the context involving Villa-Lobos and Frederico de Freitas on opposite sides of the ocean, despite being essentially different, are related in an attempt to build and maintain a nationalism at an artistic level. Therefore, at the center of the convergences between the *Dances* and the *Suite*, there is the nationalist context in which both are immersed and, thus, the paradox on which this analysis is based is defined: the

---

<sup>1</sup> Este trabalho teve o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no contexto da bolsa de doutorado com referência UI/BD/151161/2021.

representation of “Africanity” (of the other) as expression of “national”. In that view, through the concept of transtextuality, as defined by Gérard Genette (1982), and the Topic Theory, this work intends to establish a comparative look between the works, clarifying convergences and divergences, reflecting on the musical representation of a “Africa” and considering the different relations that Brazil and Portugal had with the continent.

**Keywords.** *Danças Características Africanas*, *Suite Africana*, Villa-Lobos, Frederico de Freitas, Nationalism

## Introdução

As *Danças Características Africanas*, de Heitor Villa-Lobos, foram compostas para piano entre os anos 1914 e 1916 e são constituídas por três movimentos: “Farrapós”, “Kankukus” e “Kankikis”. Em 1916, a obra foi orquestrada pelo compositor com título *Dances Africaines* e com o subtítulo *Dances des Indiens Métis du Brésil*<sup>2</sup> e, em 1922, aquando de sua famosa apresentação na Semana de Arte Moderna, foi transcrita para octeto (fl, cl, pf, 2vl, vla, vlc e cb).

Do outro lado do oceano, quase 20 anos depois (1938), Frederico de Freitas compõe a *Suite Colonial*,<sup>3</sup> posteriormente intitulada de *Suite Africana*. Esta foi construída a partir da música de cena do teatro *O Velo d’Oiro* (1936) que, por sua vez, é uma adaptação do “romance colonial” homônimo de Henrique Galvão (1931). O romance, que serviu de base para a peça de teatro, foi premiado em 1933 com o Prémio Anual de Literatura Ultramarina instituído pela Agência Geral das Colónias e subiu ao palco três anos depois (1936) com a realização da Companhia de Robles Monteiro e Amélia Rey Colaço e música de cena de Frederico de Freitas. Alterando a ordem da narrativa, o compositor português escreve a *Suite Africana* dividida em quatro movimentos: “Prelúdio”, “Sede no Deserto”, “Nocturno” e “Batuque Fúnebre”. A obra completa teve a sua estreia na Emissora Nacional em 1939 e o primeiro e o último movimento foram apresentados na seção colonial da Exposição do Mundo Português<sup>4</sup> em 1940 (SILVA, 2003).

A partir de alguns pontos de encontro estabelecidos entre as obras, neste trabalho pretende-se refletir sobre a suposta presença musical “africana” na música de Villa-Lobos e de Frederico de Freitas. Como base teórica e metodológica para esta reflexão, utiliza-se a Teoria

---

<sup>2</sup> Segundo o catálogo de obras de Villa-Lobos (2009), a primeira audição da versão orquestrada (em 1922 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro) foi apresentada com o título “Danças Características de Índios Africanos”.

<sup>3</sup> Nesse sentido, torna-se imprescindível considerar o contexto ditatorial que assolava Portugal desde o golpe de Estado de 1926, assim como a manutenção do chamado “império colonial português” que incluía as colônias africanas.

<sup>4</sup> A Exposição do Mundo Português constituiu-se como um dos mais importantes marcos da ditadura salazarista e, para além de homenagear as “conquistas” do “império colonial português”, teve como objetivo celebrar a fundação de Portugal (1140) e a restauração da independência (1640).

dos tópicos e a taxonomia proposta por Gérard Genette no domínio da transtextualidade a fim de compreender como certos elementos musicais “representantes” do universo africano se apresentam não como um retrato musical e culturalmente informado, mas como imaginados e estereotipados.

Enquanto ferramenta de análise e reflexão dos estudos literários, o termo intertextualidade é cunhado pela primeira vez por Julia Kristeva (1986) em 1969. Assim, a noção de intertextualidade compreende o estudo das relações inerentes entre dois ou mais textos. Dentre outras abordagens ao mesmo conceito, está a concepção do teórico francês Gérard Genette (1982) desenvolvida em sua obra *Palimpsestes: La littérature au second degré*. A partir desta, o autor define cinco tipos de práticas “transtextuais” (termo que equivale à intertextualidade proposta por Kristeva) – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade. Considerando as obras musicais também como “texto”, no sentido mais amplo e metafórico da palavra (CASTRO, 2021, pp.131-132), tratar-se-á, neste contexto, dos casos de paratextualidade e hipertextualidade.

Ainda que mais ou menos sedimentada em alguns contextos acadêmicos, a Teoria dos tópicos tem abarcado diversas nuances na sua conceptualização. Em primeira instância, na definição de Leonard Ratner (1985), o tópico seria um gênero ou um estilo musical retirado do seu contexto original e (re)apresentado em outro. No entanto, o autor concede poucas páginas ao desenvolvimento do conceito de tópico deixando algumas lacunas. Assim, nesta pesquisa, considerando especialmente os trabalhos desenvolvidos por Danuta Mirka (2014), Raymond Monelle (2000; 2006) e Robert Hatten (2004), a definição de tópico não se restringe a replicação de um gênero ou estilo, mas constitui-se como a “expressão de um aspecto ou de um elemento característico deste(s). Tal elemento, ou seja, o tópico, é partilhado e reconhecido por uma determinada cultura e circunscrito a uma série de fatores contextuais, os quais atribuem-lhe significação” (LOPES, 2021, p. 10).

Partindo desta definição, e considerando a Teoria dos tópicos como um estudo transtextual por excelência, abordar-se-á as dimensões paratextual e hipertextual, com ênfase na definição de hipotexto(s), a fim de refletir sobre elementos partilhados entre Villa-Lobos e Frederico de Freitas que, mais ou menos imaginados, assumem contornos específicos.

## Um jogo de intenções e expectativas: o paratexto

O paratexto,<sup>5</sup> conforme definido por Gérard Genette (1987), exerce um papel fundamental na cadeia de significação de um determinado texto, seja este musical ou não. No caso da obra de Heitor Villa-Lobos, as *Danças Características Africanas*, e de Frederico de Freitas, a *Suite Africana*, o título revela o primeiro aspecto comum através da menção ao continente africano. Assim, torna-se pertinente enfatizar o fato de dois compositores não-africanos e com pouquíssimo ou nenhum contato cultural (e musical) direto com o continente se apropriarem, musicalmente, de alguma “africanidade”, ou melhor, de uma ideia de “africanidade”.<sup>6</sup>

Adiante, os títulos dos movimentos que compõem as *Danças* e a *Suite* também reiteram o protagonismo de uma “aura africana”. No caso da peça de Frederico de Freitas, torna-se essencial recordar que a *Suite* foi composta a partir da música de cena para peça teatral *O Velo d'Oiro* e, por isso, os títulos referem cenas específicas ou “elementos psicológicos presentes na narrativa” (SILVA, 2003, p. 132). Fazendo jus à peça teatral, o quarto movimento, “Batuque Fúnebre”, é relativo à cena de um “ritual africano” em decorrência da morte de um recém-nascido. No entanto, mesmo sem o conhecimento prévio da narrativa do romance colonial ou da peça teatral, as palavras “batuque” e “fúnebre” contribuem decisivamente na construção do caráter caótico, intenso e sombrio concedido ao discurso musical de Frederico de Freitas.

Nas *Danças Características Africanas*, os títulos e subtítulos dos movimentos, por um lado, reafirmam o “exotismo” da obra, uma vez que o vocabulário escolhido para os denominar evoca um idioma desconhecido – *Farrapós*, *Kankukus* e *Kankikis* – e, por outro, sugerem uma alusão ao universo indígena brasileiro através dos subtítulos “*Danses des Indiens Métis du Brasil*” e “Dança indígena”, deslocando o espectador da esfera africana para aproximá-lo de outra comunidade dita “selvagem” e “primitiva”.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Genette (2010, p. 15) define a relação do texto com o seu paratexto como uma “relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, [...]”

<sup>6</sup> No caso da peça de Frederico de Freitas há ainda outra discussão que não poderá ser desenvolvida no âmbito deste trabalho: a alteração do título que passa de *Suite Colonial* para *Suite Africana*. Dadas as incertezas que circundam a mudança, torna-se difícil definir a direção da alteração e estabelecer uma reflexão que envolva questões ideológicas na motivação da troca.

<sup>7</sup> No contexto deste trabalho, torna-se imprescindível clarificar que a relação de termos como “selvagem” e “primitivo” à figura do “indígena” e do “africano” está circunscrita ao espaço-tempo desta investigação e, de maneira a evitar equívocos, serão colocados recorrentemente entre aspas.

Assim, a distinção entre a esfera africana e indígena brasileira torna-se nebulosa devido a esta complexa dimensão paratextual.<sup>8</sup> O que se sucede nos paratextos das *Danças* de Villa-Lobos é a evocação de algo “primitivo”, “selvagem” que se constitui como um paradoxo: trata-se de um “outro” relativamente próximo, o indígena e o africano como parte essencial da formação da nação brasileira, e, ao mesmo tempo, de um “outro” distante devido a inacessibilidade geográfica e cultural que resulta numa série de estereótipos, inclusive musicais.

### Qual “África”? A questão do(s) hipotexto(s)

Genette (2010, p. 18) define a hipertextualidade como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário”. Assim, considerando as obras em questão como um hipertexto e partindo da reflexão sobre o paratexto: seria a própria “africanidade” um hipotexto comum para as obras de Villa-Lobos e Frederico de Freitas? Procurar respostas mais concretas para essa problemática pode esclarecer divergências e convergências relevantes na tentativa de estabelecer uma comparação entre as *Danças* e a *Suite*.

Relembrando a dimensão paratextual, compreende-se que ambos os compositores sugerem um contato com a “África” e, mais do que isso, sugerem fazer de suas obras uma espécie de apresentação de certas “características” deste continente. Sendo assim, a questão que se coloca é de que forma Villa-Lobos e Frederico de Freitas estabelecem esse contato, a partir de quais fontes, reais ou não, e como este se transforma em discurso musical.

Estabelecer um hipotexto para as *Danças Características Africanas* de Villa-Lobos pode se tornar uma tarefa labiríntica. Pelo menos três são as histórias, que podem ou não ser lidas em paralelo, da possível inspiração e recolha de material musical referente à composição das *Danças*. A primeira, relatada pelo próprio compositor para Vasco Mariz (1989, p. 44 *apud* BÉHAGUE, 1994, p. 8), descreve uma aventura por Barbados, junto com uma pianista inglesa, na qual o compositor teria concebido a obra em questão. A segunda, conforme consta no catálogo Villa-Lobos (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009), refere que a obra foi “desenvolvida sobre material musical recolhido junto aos índios Caripunas, de Mato Grosso”. Sobre esta versão, o compositor brasileiro deixou registradas as seguintes anotações: “Os seus temas e as suas danças tem um pouco de ritmo bárbaro das áfricas com uma melopeia original de aspecto

---

<sup>8</sup> Por exemplo, na folha de rosto de uma das edições da *Casa Arthur-Napoleão* (1926 [edição gentilmente cedida pelo Museu Villa-Lobos]), abaixo do nome dos movimentos (“Farrapos”, “Kankukus” e “Kankikis”), encontra-se a indicação “Dansa Africana”. No entanto, na mesma edição, na primeira folha da partitura, os subtítulos denominam-se “Danza indígena”.

rude e primitivo” (VILLA-LOBOS, s.d., p. 3 *apud* MOREIRA, 2013, p. 29). A terceira apresenta-se nas palavras de Mário de Andrade: “o compositor por aquele tempo informava ter colhido [os temas para as *Danças*] numa passagem por Dakar, mas que mais tarde, por um leve esquecimento, ele contou ter ouvido duma tribo de africanos reasselvajados que encontrou numa das suas viagens de exploração aprendidas em Hans Staden, pelo interior do Brasil.” (ANDRADE, 1945 *apud* TONI, 1987, p. 109)

Além das narrativas criadas em torno da origem das *Danças*, algumas referências a outros textos musicais podem ser constatadas. Em primeiro, temos o sincopado do choro, do maxixe e do samba (ainda se afirmando como gênero musical),<sup>9</sup> gêneros também herdeiros da esfera musical africana. Em segundo, notamos afinidades com a música de Debussy através da utilização da escala de tons inteiros e da recorrência da “suspensão de tonal” característica do impressionismo (WISNIK, 1983). Sobre esta analogia, Mário de Andrade, afirma que “a influência de Debussy chega a quase a cópia espiritual do 'Goh woog's Cake-Walk' [SIC]” (ANDRADE, s.d. *apud* TONI, 1987, p. 51).<sup>10</sup>

Mais ou menos imaginadas, as narrativas envolvidas na criação das *Danças Características Africanas* sugerem diferentes caminhos que podem ou não ser complementares: (1) a figura do indígena brasileiro e do africano podem compartilhar o estereótipo do “selvagem”, do “primitivo”, da estaticidade, apesar de, na prática, serem universos distintos; (2) a paisagem sonora e musical carioca herda o sincopado como produto do encontro com a África; (3) o paradoxo aproximação-distanciamento vivido por Villa-Lobos no contato com ambas as culturas reporta o compositor para outras representações mais ou menos míticas do “outro” que estavam em voga no mesmo período, como pode ser o caso de Debussy.

O caso da *Suite Africana* de Frederico de Freitas é mais linear no que concerne ao(s) seu(s) hipotexto(s). A primeira relação que se estabelece é entre a obra e a música de cena para a peça teatral *O Velo d'Oiro* (1936); a segunda refere-se ao fato do romance colonial homônimo de Henrique Galvão ser hipotexto da peça teatral. No entanto, à semelhança de Villa-Lobos, podemos considerar outros dois fatores de influência mais ou menos direta. Segundo Silva (2003), a primeira refere-se à afinidade entre a *Suite* de Frederico de Freitas e a *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky – que, por sinal, nada tem de especificamente “africano” –, uma

---

<sup>9</sup> Corroborando com esta perspectiva, no manuscrito da primeira *Dança* (gentilmente cedido pelo Museu Villa-Lobos), “Farrapos”, encontra-se anotado “Sambá” na parte superior esquerda.

<sup>10</sup> Numa breve comparação entre “Farrapos” (1914) e “Golliwogs Cakewalk” (1908), *Children's Corner*, é possível constatar de imediato a semelhança rítmica do motivo principal (caracterizado pela célula semicolcheia-colcheia-semicolcheia) e do caráter sincopado das mesmas. Além disso, há uma semelhança temática que se apresenta a partir da evocação da figura do negro, podendo configurar um intrigante objeto de pesquisa.

vez que ambas partilham “a utilização alternada de compassos ternários e quaternários, a sobreposição de padrões rítmicos diferentes, o recurso frequente a hemíolas, o cromatismo melódico e o paralelismo harmônico” (SILVA, 2003, p. 133).<sup>11</sup> O segundo hipotexto remete para a carta endereçada a Júlio Cayolla (Agente Geral das Colônias), aquando do convite para a apresentação na Exposição do Mundo Português, na qual Frederico de Freitas afirma ter escrito a *Suite* “sobre motivos do folclore africano” (FREITAS, 1939).

A partir de leitura cuidadosa do texto da peça teatral é possível constatar a relação intrínseca entre a *Suite* e a música de cena e, ainda mais importante, a forma quase descritiva como Frederico de Freitas representa o texto teatral. Um exemplo ilustrativo é relativo ao *Batuque Fúnebre* quando, no roteiro, se encontra a seguinte indicação: “Começa a chover e a trovejar. Relâmpagos iluminam, por vezes, a cena, dando-lhe aspecto infernal. O batuque continua sempre, cada vez mais intenso, mais rápido. Orquestra acompanha fora de cena o batuque, descrevendo a sua selvajaria.” (GALVÃO; TAVARES, 1936). Tal como em Villa-Lobos, verifica-se uma afinidade com outras formas de representação do “outro selvagem” (neste caso referenciando a *Sagração da Primavera*) e, também, uma narrativa que aproxima o compositor da sua “fonte de inspiração” – os “motivos do folclore africano” (FREITAS, 1939).

No centro das convergências entre estas duas obras, encontra-se o contexto nacionalista no qual ambas estão imersas. Assim, define-se o paradoxo no qual assenta esta análise: a representação da “africanidade” (do “outro”) como forma de expressão nacional. A reflexão sobre esse mesmo paradoxo passa por considerarmos o contexto político-cultural de ambos os países no qual o continente africano desempenhava diferentes papéis.

Essa tentativa de representação musical da “África”, ou ainda de uma ideia de África, surge no universo luso-brasileiro por razões diversas. Por um lado, no Brasil, o modernismo começava a incitar a (re)descoberta de uma identidade nacional artística e estética que, paradoxalmente, se pretendia atualizada a partir de um olhar para os “primórdios” da nação brasileira. Nesse sentido, o conceito de “antropofagismo” que, mais tarde, viria a ser palavra de ordem na definição deste modernismo, coloca em destaque termos como “primitivo” e “selvagem” associando-os à figura do indígena e do africano como fundadores do “Pindorama”. Em Portugal, por outro lado, as políticas de proclamação das colônias associadas ao Estado

---

<sup>11</sup> A *Sagração da Primavera* parece ser um hipotexto comum para aquilo se poderia chamar de temática primitivista. Todavia, no caso das *Danças Africanas* (1914-1916), torna-se difícil assumir que Villa-Lobos já tivesse ouvido o balé russo, uma vez que uma famosa crônica de Manuel Bandeira (1924 *apud* ALMEIDA, 2014, p. 141) relata a admiração e a surpresa do compositor ao ouvir com a obra de Stravinsky em Paris (1923-24). Tal influência se manifestará de forma mais direta em obras posteriores como *Rudepoema* (1926), *Cirandas* (1926) e alguns dos *Quartetos* de cordas (LOPES, 2021; SALLES, 2018; SOUZA, 2010).



Novo acarretaram, inclusive na esfera musical, um interesse pela “cultura africana”. Culminando numa visão romantizada do “Mundo Português”, as narrativas criadas em torno das colônias justificavam a própria colonização e construía uma imagem conveniente sobre o outro continente (SILVA, 2003). É nestes contextos, parcialmente divergentes, que se inserem as obras de Heitor Villa-Lobos e de Frederico de Freitas.

No entanto, retornando aos hipotextos, torna-se imprescindível reconhecer a atuação destas narrativas, geradas num contexto nacionalista, no compositor e no ouvinte das obras. Assim como os paratextos, os hipotextos, ou pseudo-hipotextos, vigoram num domínio imaginativo que guia e condiciona a leitura das obras. Os hipotextos legitimam a representação musical do “outro” através de uma espécie de “contrato” entre compositor, intérprete e público. Dessa forma, hipotextos e paratextos imaginados reiteram a dimensão imaginada de possíveis tópicos e discursos musicais.

### **Tópicos: um estudo de convergências ou de divergências?**

A partir de uma análise contextual e estrutural das obras em questão, foi possível identificar um conjunto de tópicos (Tabela 1).



**Tabela 1 – Tópicos da esfera primitivista nas *Danças Africanas*<sup>12</sup> e na *Suíte Africana*<sup>13</sup>**

Tópicos	Estrutura e metáfora musical	Ex.: <i>Danças Características Africanas</i> (Heitor Villa-Lobos)	Ex.: <i>Suíte Africana / Colonial</i> (Frederico de Freitas)
Tópico dos <i>tons inteiros</i>	<b>Escala de tons inteiros:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Representação de um “outro mundo”: mítico, exótico.</li></ul>	➤ “Farrapos”: c. 77	➤ “Nocturno”: c. 63-65 (fl. I)
Tópico do <i>natural</i> (MOREIRA, 2010)	<b>Intervalo de quartas e quintas</b> (movimento harmônico paralelo ou melódico arpejado): <ul style="list-style-type: none"><li>• Representação da simplicidade musical e cultural do “selvagem”</li><li>• Organicidade e naturalidade associada ao ciclo das quintas (“comunhão com a natureza”)</li><li>• Relação metonímica com a natureza que rodeia o “primitivo”</li></ul>	➤ “Kankikis” c. 5-6	➤ “Prelúdio”: c. 49 (Picc. Fl. I, II, III, etc.)
Tópico do <i>Ostinato</i> (LOPES, 2021)	<b>Repetição de um mesmo padrão musical (geralmente rítmico):</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Pode transitar entre acompanhamento e voz principal</li><li>• Evidencia o aspecto dançado e cíclico do “ritualístico”</li><li>• Remonta para a ideia de estaticidade musical e cultural associada à ideia de “primitivo”</li></ul>	➤ “Kankikis”: c. 5-20	➤ “Batuque fúnebre”: semicolcheias e colcheias presentes nos n’Gombas do início ao fim da peça
Tópico da <i>percussão primitiva</i>	<b>Tambores e/ou outros instrumentos cuja prática se associa a comunidades “tribais”:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Acentua o caráter rítmico, dançado e ritualístico das obras</li><li>• Pode tender para uma atmosfera mais leve (<i>Danças Africanas</i>) ou mais caótica e intensa (<i>Suíte Africana</i>).</li></ul>	➤ Versão orquestrada (1916): Caxambú, reco-reco, “tambor africano”, tamborim, Chocalho	➤ “Batuque fúnebre”: Três n’Gombas
Tópico da <i>desordem</i>	<b>Sobreposição de cromatismos e/ou acentuação rítmica irregular:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Evidencia a sensação de caos (mais no caso de Frederico de Freitas), irracionalidade, irregularidade, entropia e infantilidade (mais no caso de Villa-Lobos) patente no discurso imaginado sobre o “primitivo”</li><li>• Contraria a ideia de ordem e hierarquia patente no sistema tonal</li></ul>	➤ “Kankikus”: <i>ostinato</i> a partir de <i>apoggiaturas</i> cromáticas dos compassos 9-26	➤ “Batuque fúnebre”: c. 5-8 (violoncelos e contrabaixos)

Muito poderia ser discutido a respeito de cada um. Contudo, no âmbito deste trabalho, enfatiza-se o lugar-comum partilhado pelos tópicos aqui desenvolvidos – a esfera primitivista. Embora remetendo a textos mais ou menos distintos e sendo determinados a partir de diferentes concepções do “ser primitivo”, os tópicos enquadram-se nesta mesma temática.

Os tópicos de Tons inteiros e do Natural assumem uma conotação “exótica”. O primeiro é associado à ideia de criação ou manutenção de um “espaço imaginário” – como refere Castro (2013, p. 166) para tratar o início do *Prélude à l’après-midi d’un Faune* de Debussy. No caso das obras de Villa-Lobos e Frederico de Freitas, a utilização regular do tópico dos Tons inteiros enfatiza a distância entre o compositor (e o seu público) e o mundo representado – a “África” –, contribuindo para a construção do caráter exótico associado às

<sup>12</sup> A edição utilizada para esta análise foi a versão para piano (1914, 1915, 1916), editada pela *Casa Arthur Napoleão* (1960), com exceção da menção no tópico da percussão primitiva na qual foi considerada a versão orquestrada, intitulada *Dances Africaines* (1916), editada pela *Max Eschig* (1929).

<sup>13</sup> A edição utilizada para esta análise foi publicada pela *AVA* (2017) a partir da edição crítica de Cláudio Miguel Ferreira (2017) que trabalhou com base numa comparação entre duas versões da mesma obra presentes no Espólio de Frederico de Freitas, localizado na Universidade de Aveiro.

obras. O tópico do Natural, por sua vez, relacionado com os intervalos de quartas e quintas, remonta às suas várias utilizações desde o *Organum Paralelo* até Stravinsky. Nesse sentido, como refere Moreira (2010), o conceito de “primitivismo” faz congregar o caráter de “profundidade religiosa”, a ideia de ritual, a “comunhão com a natureza” e, assim, a noção de exotismo.

Os tópicos do *Ostinato* (LOPES, 2021), da Desordem e da Percussão primitiva acentuam o aspecto “bárbaro”, caótico, irracional e selvagem concernente às obras. Tal qualidade se destaca nalguns dos textos sobre as *Danças* e as *Suites* até os dias atuais: “[...] direi [sobre as *Danças* de Villa-Lobos] que consiste no emprego de barbárie bárbara... exotismo cafuz... ainda excessivamente européias... com mais realismo e principalmente mais eficácia na expressão, uma transposição erudita da barbárie” (ANDRADE s.d. *apud* GRIECO, 2009, p. 34).

[...] no último número, *Batuque Fúnebre*, [Frederico de Freitas] desencadeia um caos primitivo que é parente africano da “Sagração da Primavera” de Stravinsky. As n’gombas servem de força propulsora: é sobre o seu toque ininterrupto que se vão acumulando os mais diversos personagens, numa obsessão orgiástica e multiforme com alusões explícitas ao ‘Sacre’, na mecânica selvática e galvanizante de uma enorme e desgredada orquestra sinfônica. (DELGADO, 2003, pp. 61–62)

No entanto, é justamente neste âmbito que encontramos uma das divergências mais significativas entre a obra do compositor brasileiro e a do compositor português: por um lado, em Villa-Lobos, tem-se o caráter mais leve de uma suposta dança de índios “cafuzos”; por outro, o aspecto fúnebre trazido pela morte de um bebê recém-nascido (GALVÃO; TAVARES, 1936) faz da obra de Frederico de Freitas a representação de um ritual sinistro.

Outra diferença crucial, também determinada pela esfera contextual e hipotextual, tem relação com o tópico da Síncopa brasileira, que determina toda a estrutura das *Danças Características Africanas* de Villa-Lobos. O fio condutor dos movimentos da obra do compositor brasileiro, determina-se pela utilização recorrente de tal figura rítmica, referente à ideia de que a herança musical africana no Brasil é uma herança musical caracterizada pela contramétrica.

Comparando com a *Suite* de Frederico de Freitas, mais precisamente com o *Batuque Fúnebre*, apesar do recurso às hemíolas e à alternância entre compassos binários e ternários, a “África” do compositor português não é sincopada. Para compreender tal divergência, retorna-se ao nacionalismo: a representação de uma “africanidade” é sincopada em Villa-Lobos porque, no emergir da valorização da ideia de miscigenação, a herança africana deveria ser parte da

identidade nacional brasileira. A proposta do compositor evoca o que passou a ser uma espécie de mito fundador, o “mito das três raças”.

No caso de Frederico de Freitas, o sincopado parece não ser a melhor forma de representar a sua “África”. A partir do paratexto, do hipotexto e da análise dos tópicos é possível considerar o “Batuque Fúnebre” do compositor português mais intenso, selvagem e caótico do que as *Danças* de Villa-Lobos. Retomando o contexto político-cultural no qual Frederico de Freitas e esta obra estavam inseridos, deve-se ter em conta a construção de uma necessidade de civilização de um povo “primitivo” que justifica e alimenta a colonização. Assim, nas palavras de Silva (2003, p. 131), a partir do batuque intenso retratado pelo compositor obtemos “a representação do que o colono branco poderia sentir ao ouvir a música africana”.

### **Considerações finais**

Apesar das diferentes relações históricas que o Brasil e Portugal têm com o continente africano, as convergências entre as obras evidenciam de forma curiosa uma partilha de estereótipos (musicais e talvez não só) e, assim, uma aproximação das visões destes dois países, ou pelo menos destes dois compositores, sobre a cultura e a música africana. Nesse sentido, os contextos político-culturais vividos pelos compositores dos dois lados do Atlântico incitavam um nacionalismo artístico que, de certa forma, se reinventava a partir do modernismo crescente. Por motivos diversos no Brasil e em Portugal, estas narrativas nacionalistas, como tentativas de atestar uma ideia de autenticidade também imaginada, passam a promover uma construção musical de um universo africano que parece constituir dois paradoxos: (1) a identidade da nação passa ser imaginada também a partir de um “outro” (i.e. “África”) – no caso do Brasil porque esse outro participa do “mito fundador” e no caso de Portugal porque efetivamente era (enquanto colônia), ou pretendia-se que fosse, a própria nação; (2) a tentativa de representar esse “outro” de forma a enquadrá-lo num determinado cenário nacionalista é enfatizando seu caráter exótico. Aqui esbate-se a linha já tênue entre nacionalismo e exotismo.

É também na manutenção ou contestação desta dicotomia (nacionalismo-exotismo) que se constrói, de forma bastante concreta, a dimensão imaginada do tópico. Estas narrativas imaginadas, por sua vez, concebem a música como reflexo imediato da cultura: a formação estrutural dos elementos que compõem o tópico parece referir-se não à música africana ou indígena, mas à ideia do que é “primitivo”, “simplório” e “infantil” nestas culturas. Nesse sentido, e dado o estudo de caso em análise nesta pesquisa, propõe-se também o (re)pensar da ideia de tópico, e sua aplicação em certos contextos, concebendo-o não só como gêneros e

estilos literalmente pré-existentes que são colocados em outros contextos, mas como “estilos” que são construídos e estruturalmente formados a partir de narrativas imaginadas – política, social e culturalmente assentes.

O primitivismo musical, enquanto recurso para um nacionalismo, parece abranger uma panóplia de manifestações que vai desde a Rússia pagã, aos indígenas brasileiros, passando pela “África”. Tais representações musicais, concebidas a partir de perspectivas estereotipadas e não-informadas, não consideram as especificidades das comunidades às quais se referem e, por isso, contribuem para a legitimação de narrativas imaginadas e generalizadas nas quais o “ritual fúnebre africano” da *Suite Africana* é capaz de se assemelhar ao ritual pagão da *Sagração da Primavera*. Nesse sentido, a definição e a reflexão a partir dos tópicos, assim como a identificação de outros textos (numa dimensão transtextual), permitem uma visão mais clara e comparativa sobre de que forma e porque certos elementos musicais, “convencionalizados” e imaginados, são partilhados e assumem contornos que, paradoxalmente, se tornam representativos de um conhecido desconhecido.

## Referências

ALMEIDA, Washington Luiz. *Villa-Lobos: música e nacionalismo na República Velha*. Vitória, 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2014.

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994.

CASTRO, Paulo Ferreira de. Topic, Paratext and Intertext in the Prelude à l'Après-midi d'un Faune and other Works of Debussy. In: PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SEMIOTICS. IN MEMORY OF RAYMOND MONELLE, 2013, Edimburgo. Edimburgo: IPMDS - International Project on Music and Dance Semiotics, 2013. p. 166–174.

CASTRO, Paulo Ferreira de. Transtextuality according to Gérard Genette - and beyond. In: KOSTKA, Violetta; CASTRO, Paulo Ferreira de; EVERETT, William A (eds.). *Intertextuality in music: dialogic composition*. Oxon, New York: Routledge, 2021. p. 131–144.

DELGADO, Alexandre. Sob o signo da dança: panorâmica da obra de Frederico de Freitas. In: CASCUDO, Teresa (ed.). *Frederico de Freitas (1902-1980)*. Lisboa: Museu da Música, 2003.

FERREIRA, Cláudio Miguel Pais. *Suite Africana versus Suite Colonial de Frederico de Freitas: estudo e edição crítica*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.

FREITAS, Frederico. *Carta de Frederico de Freitas a Júlio Cayolla*. Carta, Lisboa, 16 mar. 1939. Espólio Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro.

FREITAS, Frederico de. *Suite Africana*; orquestra. Lisboa: AVA, 2017. Partitura.

GALVÃO, Henrique. *O Velo d'Oiro*. Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira, 1931.

GALVÃO, Henrique; TAVARES, Silva. *O velo d'oiro: fantasia colonial em 3 actos e 14 quadros, adaptados do romance do mesmo nome, original de Henrique Galvão*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1936.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. trad. Cibele Braga; Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mariana Mendes Arruda; Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 1987.

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KRISTEVA, Julia. Word, dialogue and novel. In: MOI, Toril (ed.). *The Kristeva Reader*. Nova York: Columbia University Press, 1986. p. 34-61.

LOPES, Juliana Wady. *As Cirandas de Heitor Villa-Lobos: uma análise a partir da Teoria dos tópicos*. Lisboa, 2021. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa 2021.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Florianópolis, 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial signficante e tópicos indígenas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 29-38, 2013.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra* [catálogo de obras]. Rio de Janeiro: MinC / IBRAM, 2009.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1985.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.

SILVA, Manuel Deniz. Os sons de África nos primeiros anos do Estado Novo: Entre exotismo e “vocação imperial”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, v. 13, p. 113–144, 2003.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, v. 11, n. 2, p. 151–199, 2010.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Danças Características Africanas*; piano. Rio de Janeiro: Casa Arthur-Napoleão, 1926. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Dansas Características Africanas*; piano. Rio de Janeiro: Casa Arthur-Napoleão, 1960. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Danses Africaines*; orquestra. Paris: Max Eschig, 1929. Partitura.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a Música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.