

A INFLUÊNCIA DE VILLA-LOBOS NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

Chico Saraiva e Gil Jardim

Resumo

O presente artigo constitui um recorte sobre a influência de gestos musicais de Heitor Villa-Lobos na obra de Tom Jobim. Recorte que nos proporcionará a investigação do trânsito de elementos musicais entre a esfera da música erudita e da música popular no Brasil, uma vez que Villa-Lobos é a principal figura de articulação entre essas duas esferas.

Nosso estudo apresenta uma canção de Villa-Lobos que ecoa, sob determinados aspectos, em duas canções de Tom Jobim. O foco da análise será no plano modulatório e no perfil melódico, abordados com o objetivo de iluminar pontos de tangência entre obras dos dois autores, cujas produções são referenciais para o cancionário brasileiro.

A modinha é o gênero que ambienta este estudo, caracterizada por seu rico percurso traçado a partir da cultura erudita corrente nas cortes européias, que, através das janelas abertas dos salões burgueses, deságua no sereno carioca ao alcance dos seresteiros populares.

Villa-Lobos, Canção, Tom Jobim

A invenção do Brasil

A influência da música de Villa-Lobos sobre toda uma linhagem de compositores ligados à canção popular é notória, e assumida por vários desses compositores, tais como Tom Jobim, Edu Lobo e Guinga.

Villa-Lobos estabeleceu parâmetros para muito do que viria a ser produzido na música brasileira, tanto erudita quanto popular, inaugurando no Brasil um campo de interseção e magnetismo entre os dois universos. A música de Villa-Lobos se alimenta das práticas musicais do nosso povo, as reprocessa em sua síntese, e retorna à “música popular” como referencial estimulador de uma vertente da canção brasileira ambientada mais na câmara do que na rua. O trânsito entre essas esferas é o objeto do nosso estudo.

A frase “A música brasileira começa comigo”, ainda que carregada do tom irônico presente em muitas das falas de Villa-Lobos, diz de como o compositor tinha clareza do momento histórico em que viveu. Segundo Jardim:

“O espírito criativo de Villa-Lobos foi desenvolvido em meio a toda efervescência cultural que produziu o nascimento da música popular brasileira pouco antes do 1900.” (Jardim, 2005, p. 139)

Este período abrangeu a época de sedimentação da canção popular urbana brasileira, na “época de ouro” do rádio, bem como da constituição de muitos aspectos da identidade nacional. Estes aspectos viriam a se fazer presentes em composições chamadas “eruditas”, primeiro ainda de forma incipiente em algumas passagens de autores como Carlos Gomes, Luciano Gallet, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno e, finalmente, de modo franco a partir da música de Villa-Lobos e da bandeira do modernismo brasileiro. Para Kiefer:

“Durante vários séculos ser erudito em música significava aqui conhecer, desejar e imitar a música européia; significava, pelo menos a partir do século XIX, estar alienado em relação à produção musical do povo que, bem antes dos eruditos, tinha nacionalizado músicas européias como a valsa, a polca, o schottisch, etc.” (Kiefer, 1986, p.111)

Villa-Lobos, que conhecia profundamente a “produção musical do povo”, se inspira na espontaneidade do trânsito entre o âmbito erudito e popular de então para atingir uma condição musical inédita que o distingue de seus antecessores. Sua margem de influência é tão significativa e dinâmica quanto foi sua capacidade de absorção de diferentes práticas musicais. Dessa forma Villa-Lobos inaugura o trânsito de mão dupla, entre a música de concerto e a música popular.

“Por outro prisma, sua obra é contemporânea de Debussy, Schoenberg e Stravinski, ou seja, os protagonistas de um momento histórico caracterizado pela busca de novos caminhos para a linguagem musical no princípio do século XX.” (Jardim, 2005, p.139)

Esse ímpeto da invenção, essa “busca de novos caminhos”, essa identidade – tanto pessoal quanto brasileira – presente na linguagem de um autor, se estabeleceu em meados do século XX como parâmetro, estímulo e desafio, tanto para os compositores eruditos quanto para uma vertente de compositores populares no Brasil.

Tom Jobim, em sua entrevista para o programa Roda Viva da TV Cultura de São Paulo em dezembro de 1993, pouco antes de falecer, diz: “eu quando fui inventar o Brasil, o Brasil já estava inventado, mas outras pessoas antes de mim tiveram que inventar o Brasil, o Villa-Lobos teve que inventar o Brasil...”¹

A janela aberta

A Modinha representa para o compositor popular de hoje, um repertório de movimentos melódico-harmônicos repletos de um aroma sentimental e lírico, que perpassa toda a história da música popular brasileira, sendo constantemente evocado e reelaborado em novas obras.

Tal fenômeno tem origem na segunda metade do séc. XVIII, quando as modinhas de salão dominaram a música que era tocada e ouvida pela burguesia brasileira e seus parentes da burguesia portuguesa.

¹ Programa Roda Viva exibido pela TV Cultura disponível em:
http://www.youtube.com/watch?v=YcL8s_7orT4&feature=related acesso em:10/04/2011

Como é comum na especulação sobre a origem dos gêneros, também sobre a origem da Modinha a lista de possibilidades é muito extensa. Sempre mencionando o trânsito entre Brasil e Portugal, que se dava nos salões burgueses, e entre o “Popular” e o “Erudito”, que se dava através das “janelas abertas” dos mesmos salões burgueses. Uma linha direta traçada a partir da cultura erudita, corrente nas cortes européias, que desaguava no sereno carioca ao alcance dos seresteiros populares.

“Parece mesmo que a história nos presenteou com uma passagem, uma janela aberta, que permitiu aos brasileiros uma porosidade rara entre as práticas eruditas e populares, dando origem a um campo intermediário. De onde nasceu uma importante vertente na música popular brasileira que se sedimentou no âmbito da canção popular.” (Andrade, 1964, p.34)

Os elementos característicos da Modinha popular não serão abordados diretamente aqui por limitação do tamanho desse artigo, porém podem ser conferidos no álbum de “Modinhas imperiais” (1964) recolhido e prefaciado por Mário de Andrade.

Faremos a partir de agora um pequeno estudo do trânsito de elementos musicais entre uma modinha, já transformada pela marca autoral de Villa-Lobos em uma das peças do seu ciclo de serestas, intitulada justamente “Modinha”, sendo remodelados em duas canções de Jobim: “Retrato em Branco e Preto” e “Luiza”, agora em seu caminho de volta para o “âmbito popular”.

O foco da análise será o perfil melódico e o plano harmônico/modulatório, comentado por Mário de Andrade:

“Aspecto bem curioso das modinhas de salão é o plano modulatório. Aí elas vencem o eruditismo que as dominava e o deformam de maneira adorável”. “Convidados a modular, por influência erudita e ignorantes ou descuidados dos preceitos clássicos de modulação, os compositores (populares) se estenderam nas **mais surpreendentes liberdades** (grifo nosso).” (Andrade, 1964, p.9)

“Modinha” (Serestas 5) de Villa-Lobos

Em “O canto do pajé”, Hermínio Bello de Carvalho (1988) nos disse: “Tom Jobim se gaba de tocar, e diz ele que muitíssimo bem, a “Modinha” da Serestas 5” (p.81)

MUITO LENTO

5

nota 1

nota 1

nota 3

Na so - li - dão da mi - nha vi - da mor - re - rei que - ri - da, do teu de - sa -

nota 2

rall

a tempo

9

mor mui - to em bo - ra me des - pre - zes, te a - ma - rei cons -

nota 4

Nota 1 – Arpejos da tríade de Am e Em presentes no motivo melódico inicial, a partir da segunda colcheia dos dois primeiros compassos da canção, não deixando dúvidas quanto a seu caráter tonal. Olhada pelo viés melódico a canção começa claramente na subdominante (Am) no primeiro compasso da frase, cadenciando então para a tônica (Em).

Nota 2 – Apesar da nítida subdominante (Am) da melodia o compositor se vale da nota Si, presente apenas na primeira colcheia desse compasso do canto, para encaixar também no tempo forte do primeiro compasso da frase do violão um acorde de Em com baixo em Lá. O efeito é de uma “indefinição” entre a função subdominante no canto e a tônica (ainda que com baixo na subdominante) no violão.

Nota 3 - A força do Si na anacruse do canto, salientada pela fermata, será, portanto muito bem aproveitada no primeiro momento da canção. Si que também se faz presente como uma semi-breve no primeiro compasso do violão, a nota sustenta nesse compasso a indefinição na função harmônica e segue como uma voz importante do acompanhamento, que na versão para piano se destaca ainda mais dos acordes atacados em colcheia no expressivo movimento rítmico-harmônico apresentado.

Nota 4 - O sucesso da anacruse inicial gera interesse pelo “anúncio” do retorno do *Si*, já no início da nova frase. Essa “nova anacruse” é desenvolvida em um desenho que se dá sobre o arpejo dominante (E7) resolvendo através de *Dó* e *Si*, semi-tom chave do jogo de funções já comentado. Concomitantemente a esse aprofundamento da anacruse no canto, o violão apresenta um movimento cromático descendente salientando o retorno do baixo em *Lá* na novo período fraseológico.

A passagem seguinte aborda o foco principal do nosso esforço nesse estudo, e apresenta como o autor se vale da tradição modulatória do gênero para criar o que podemos chamar de “ápice expressivo” da peça, se olharmos pelo nosso presente viés que é o harmônico/modulatório.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves: a vocal line and a guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics: "sem que ati dis - tan-te Che-gue a lon-ge e tris-te voz do tro - va - dor". The guitar accompaniment features a descending chromatic line. Three specific notes are highlighted with boxes and labels: "nota 1" (Si bemol), "nota 2" (Si bemol), and "nota 3" (Lá sustenido). The score includes dynamic markings "rall." and "rit.".

Nota 1 – O canto é encarregado de emitir o *Si bemol*, alteração contundente diante do franco contexto de *Mi* menor, sem qualquer apoio harmônico prévio ou simultâneo. Uma vez que o baixo do violão em *Fá #* não chega a sugerir a alteração, e o restante do acorde que revelará que esse *Fá #* é dominante com a quinta diminuída, acorde no qual o *Si bemol* se apresenta soando como terça, só será atacado na colcheia subsequente à emissão vocal.

Nota 2- Essa alteração no *Si bemol* segue de forma não menos arrojada. Ainda sobre *F#7(b5)*, com um pulo de quarta aumentada (intervalo historicamente desaconselhável ao canto) descendente até o *Mi* (sétima menor do acorde, que sobe um tom alcançando a tônica do acorde (*Fá* sustenido) e segue num expressivo cromático ascendente até o ponto de partida. Só que não mais notado como *Si bemol* e sim como *Lá* sustenido, assumindo assim o caráter de sensível da próxima tonalidade, de *Si* Maior.

O Lá suspenso da última colcheia, do compasso anterior à modulação, persiste no primeiro tempo do acorde de Si Maior, soando como uma sétima maior em terça com o sol bequadro do violão, que soa quinta aumentada. Essa terça é resolvida no segundo tempo do compasso da modulação, a sensível (*Lá #*) finalmente resolve na nova tônica (*Si*) timbrando com a quinta aumentada (*Sol bequadro*) que resolve por sua vez na sexta maior (*sol #*).

A modulação, ou cadência se preferir, se dá por apenas meio compasso. Já no segundo tempo do compasso um cromático ascendente no violão chama o *Fá natural* que por sua vez polariza e resolve no Mi menor para retomada da introdução/ponte.

Ainda que estejamos analisando uma canção, em sua proeminência natural do material melódico sobre outros materiais, é notável que na passagem analisada encontramos um Villa-Lobos diferente do “melodista transparente”² das “Bachianas brasileiras”. Não correspondendo, portanto, à visão mais frequente a respeito das canções do nosso multifacetado criador, visão esta que Kiefer (1986) explicita ao comentar as peças para piano e voz:

“Nas peças (de Villa-Lobos) para piano e voz, as linhas melódicas enquadram-se naquilo que tradicionalmente se entende por cantabilidade: grande frequência de graus conjuntos e predominância, nos demais intervalos, dos facilmente entoáveis. Estamos aqui longe de qualquer preocupação semelhante à de Schoenberg que muito antes de 1922, ampliou consideravelmente o emprego de intervalos melódicos grandes tais como sétima maior, nona menor, etc., criando, com isto, melodias bem menos cantáveis, assobiáveis e insinuantes que as tradicionais” (Kiefer, 1986, p.95)

A “Modinha” de Villa-Lobos se alimenta da sinuosidade melódica caracteristicamente seresteira para ousar no perfil melódico e interrogar a “cantabilidade”, ousadia que apresentará importantes reverberações na Canção brasileira.

² Termo usado por Egberto Gismonti no Programa Ensaio da TV Cultura. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=qXlkUQz46X0&feature=related> acesso em 15/06/2011.

“Zíngaro” de Jobim

A cadência/modulação transitando de uma tonalidade estabelecida em Mi menor para Si Maior com sétima maior, se faz presente no “clássico” da vertente criativa aqui estudada “Retrato e Branco e Preto”. Com melodia de Tom Jobim, que chegou a ser gravada instrumentalmente com o nome de “Zíngaro”, antes de receber a letra de Chico Buarque de Holanda. Outra característica da vertente estudada é a propriedade das melodias se sustentarem sem letra mesmo sendo canções.

Além do evidente parentesco harmônico da passagem do exemplo seguinte com a do anterior, a escolha deste Samba-Canção/Bossa-Nova para a comparação é baseada na colocação abaixo de Mário de Andrade, apresentado por Carvalho (1988):

“Modinha - à medida que esta desaparece ou vive mais desatendida dos seresteiros, vai sendo substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, com uma rítmica fixa de samba, em que, porém, a agógica já não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha. (Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP)

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "cla - ras Ver - sos, car - tas, mi - nha ca - ra in - da vol - to a lhe es - cre -". Above the vocal line are three chords: Gmaj7, F#7(b9), and (b13). The piano accompaniment has a bass line with a few notes and a treble line with chords. The second system starts with a measure number '3' and a repeat sign. The vocal line has lyrics: "ver. Pra lhe di - zer que is - to é pe - ca - do Eu tra - go o pei - to tão mar -". Above the vocal line are three chords: Bmaj7(b9), F#7(b9), and Em. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

Nota 1 – Além da relação harmônica da modulação, outro eco da “Modinha” de Villa-Lobos é encontrado no Lá # presente na melodia, na primeira colcheia do acorde de Si

soando como sua inesperada sétima maior. *Lá #* que também, como em Villa-Lobos, já começa a se fazer presente no compasso de preparação.

A partitura, escrita em edição com arranjo e revisão de Paulo Jobim, não traz praticamente nenhuma indicação de interpretação. Como é habitual no campo da música popular, a fim de estimular o músico a se apropriar da melodia livremente, em geral jogando com a “divisão” da melodia sobre uma “*rítmica fixa de samba*” na base.

Essa “constância” rítmica na base, que do suíngue traz um fator essencial para a música brasileira, pode perfeitamente, e muitas vezes deve, também nessa canção, ser cultivada já que se trata de um Samba-Canção/Bossa-Nova.

Por outro lado, mudando-se o approach rítmico do “popular” para o “erudito”, é bastante natural para qualquer músico sensível a execução de uma fermata, como que ampliando um tanto a figura rítmica do nosso *Lá #* que chega em Bmaj7(9), engatando no natural ralentando pedido por Villa-Lobos no ponto equivalente em sua “Modinha”. Até mesmo para o respiro da voz do cantor na nota final do longo arco expressivo, esse sim presente na partitura de Jobim. Tal leitura traz a composição para uma inflexão mais próxima à de uma canção erudita.

É natural que a mudança de tonalidade para B maior, nos faça querer deixar soar as novas notas presentes na tonalidade recém chegada. Vale ressaltar que isso pode acontecer tanto em uma versão “ad. libitum” quanto em uma versão “rítmica”, com a melodia se acomodando a fim de frisar a nota desejada, deslocando sua divisão rítmica ou “flutuando” sobre a “levada”, sem dilatar o pulso da base. João Gilberto soube como ninguém se valer desse jogo de impulsos próprios da música Jobiniana.

Nota 2- Paradoxalmente a esse desejo de se saborear um prolongamento do novo contexto harmônico, o momento em Si maior de Jobim, assim como na modinha de Villa-Lobos, dura apenas meio compasso, com o F7(#11) aparecendo como dominante substituta na volta para o Em no início da nova quadratura e parte da canção.

A conclusão, ao compararmos as partituras em um enfoque harmônico, é que esse momento de “Retrato em branco e preto” de Jobim só não é idêntico ao momento equivalente da “Modinha” de Villa-Lobos, pela presença de um *Eb* que soa e é grafado em visão vertical como sétima menor no jazzístico F7(#11) de Jobim. Enquanto em

Villa-Lobos a mesma nota aparece na melodia, e não no acorde, sendo grafado como *D#* na sua condição natural de sensível do tom. Esse detalhe revela a visão “horizontal”, e típica da música polifônica, de Villa-Lobos que garante uma maior independência entre as partituras da voz e do piano do que em Jobim.

“Luiza” de Jobim

Torna-se mesmo uma marca Jobiniana, como vemos devidamente arraigada, esses “achados” de modulações/cadências com relações harmônicas especiais. Fechamos nosso pequeno estudo com mais um exemplo de Jobim valendo-se da nossa “tradição modulatória”, para abrir caminho para a franca sinuosidade melódica.

5 *G*^{7(b9)} Nota 1 *C*^{maj7(9)} *tacet* Nota 2 nota 3 *F*^{m(maj7)} *F*^{m7}

fiz Pra te es-que- cer, Lu - iza Eu sou a - pe - nas um po-bre a-ma - dor A - pai - xo

Nota 1- O tom dessa vez é Dó menor, o desenho melódico no trecho acima vem arpejando o acorde de *G7* com suas extensões naturais ao contexto e, num dos pontos nevrálgicos, anuncia com o *Ré* da última colcheia de *G7*, o *Ré* que resolve no acorde da nova tonalidade, um *Cmaj7(9)*.

O acorde contrastante é também de sétima maior, porém quem canta a melodia na nota de resolução não é a sétima maior, como observado nos exemplos anteriores, e sim a nona. A modulação vem novamente no fim do arco e da frase musical pedindo, mais uma vez, aquela intenção de fermata. Dilatação rítmica que a valsa acolherá naturalmente, já que o compasso ternário evoca diretamente a atmosfera da modinha e seresta, em seu tradicional descomprometimento com o pulso rítmico.

Nota 2- A melodia segue resolvendo o *Ré* em questão na nota *Dó*, e firma então o novo tom com o arpejo da tríade de *Dó* maior. Este arpejo faz, cirurgicamente, o que em tantos casos do nosso cancionário é feito ao longo de vários compassos de cadências simples, que reforçam e estabelecem a nova tonalidade.

Nota 3- A melodia segue no tacet de harmonia, valendo-se de outra tradição que é a de incorporar as notas de ornamentação no discurso melódico principal, com o desenho que passa meio tom acima (*Ré bemol*) e meio tom abaixo (*Si bequadro*) da tônica da nossa tão explorada tonalidade, logo antes de dar o dissonante salto de sétima maior (do *Dó* grave para o *Si* bequadro agudo) reincidindo na nota de aproximação cromática agora oitava acima³.

O salto de Luiza

Tomaremos esse salto dissonante de sétima maior de “Luiza” como exemplo para comentar a possibilidade de uma solução melódica alternativa nessa passagem, sobre a qual especulamos. A hipótese é de que, ao invés de resolver no *Si* agudo, o salto fosse “ajeitado” para um seguro *Dó* oitavado que resolveria tranquilamente descendo um cromático sem nota repetida (*Dó-Si-Si bemol*), de modo a se chegar a uma solução mais “popular”, em um desenho melódico para o qual a natureza dos intervalos consonantes nos conduz.

Tal “naturalização” dos intervalos mais sofisticados é feita tanto pelo intérprete menos atento à gravação referencial ou à partitura (quando essa existe), quanto pelo assobio e cantarolar do ouvinte ao recordar a melodia memorizada na escuta. Esse “assobio”, que é descomprometido dos pontos de detalhamento melódico, é ao menos um dos objetivos de toda a composição popular. Cultura oral, que por essência independe da partitura. “Luiza” foi tema de abertura de novela das 8 da rede Globo, apesar ou por causa de sua sofisticação, e sua melodia vem sendo “assoviada”, com ou sem o pulo de sétima, por grande parte do povo brasileiro.

³Wolff, Daniel. Revista Continente Multicultural. n.73, Recife, 2007 “ Os arpejos da melodia de *Luiza*, alcançando por salto as parciais agudas dos acordes, lembram os procedimentos usados por Villa-Lobos no Prelúdio das *Bachianas Brasileiras* n^o 4.

“O público também muitas vezes corrige a canção. Você bota uma nota complicadinha... e depois o público, o povo mesmo, o povão, "endireita" a canção, dá uma nivelada, porque senão fica complicado para o sujeito cantar aquelas notas que são notas do especialista, do profissional⁴.”

Vê-se que Jobim equilibrou ao longo de toda sua obra essa “naturalização” popular, com a elaboração que cultivava, chegando assim à sua assinatura de genial autor. Para tanto, em suas partituras e performances Jobim executa a melodia no piano, “dobrando” o canto e explicitando o detalhamento melódico, em interação com o gesto vocal.

Gesto aqui descrito nas palavras de Luiz Tatit:

“... o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.”
(TATIT, 2002, pg.9)

O “dobrar” da melodia no piano junto com a voz, que normalmente não ocorrerá nos futuros arranjos para intérpretes com grandes recursos técnicos, parece fundamental para seu processo criativo, na medida em que calça o canto do autor no ato da feitura da obra. Edu Lobo comenta essa técnica e a compara com o tradicional processo de determinação da melodia exclusivamente pela voz:

“Acho que houve uma mudança muito grande na minha música quando eu passei a compor no piano. Ela se tornou mais elaborada sob o ponto de vista da melodia e da harmonia. Compor no piano é completamente diferente de compor no violão.”

“Quando eu componho no violão, componho cantando. Então, a minha voz determina a melodia. Se por um lado isso é legal, porque vai resultar em melodias mais intuitivas, mais populares, por outro lado, quando você compõe no piano, pode escolher notas melhores, intervalos diferentes, que não dependam da tua voz, da tua extensão vocal.”

⁴ Entrevista disponível em < WWW.jobim.com.br > . Acesso em: 12/11/2010

“Porque você faz o acorde e canta uma nota, mas o dedo escolhe uma outra. E o cérebro registra e escolhe o que ele prefere ⁵.”

Tal processo criativo se dá, portanto, no jogo entre o instrumento e a voz, com o instrumento “ativo na busca melódica” ⁶. Técnica composicional que é corrente na vertente de compositores-instrumentistas, que fazem canção popular com declarada influência de Villa-Lobos e com foco no desenho melódico-harmônico.

Vale ressaltar que o salto de sétima maior é de importância estrutural para *Luiza*, ecoando em um novo, cativante e indispensável intervalo de sétima maior, dessa vez descendente, na recuperação da primeira parte da canção. A melodia segue apresentando novos contornos em sua costura com a harmonia, que por sua vez resolve a tradicional modulação para o homônimo maior através da subdominante menor, carregando a polarização da *Modinha* Villalobiana remodelada, já que a relação Im/V7M equivale á IVm/I7M, em uma trama tecida com tal maestria que não há quem não vibre com o dó final.

Percurso que equilibra a tradição, do que é usufruído pela nossa gente com a invenção, janela aberta por Villa-Lobos ao compositor popular brasileiro.

tacet CmMaj⁷⁽⁹⁾



Vem cá, Lu - iza

The image shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, the text 'tacet CmMaj⁷⁽⁹⁾' is written. The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. A flat sign is placed below the staff under the F4 note. Below the staff, the lyrics 'Vem cá, Lu - iza' are written.

⁵ Entrevista disponível no site: www.edulobo.com/textos/constr_desconstr/condescon10.html. Acesso em: 15/09/2010.

⁶ Tópico da oficina “Elaboração melódico-harmônica na Canção Brasileira” (2007) ministrada por Chico Saraiva em diversas universidades brasileiras através do PAC da secretaria de cultura do estado de São Paulo. Disponível em <http://www.chicosaraiva.com.br/violao-cancao>

Referências:

Andrade, Mario de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Ed. Martins, 1964

Carvalho, Hermínio Bello de. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

Jardim, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa Lobos*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005

Jobim, Antonio Carlos. *Obras Completas*. Volume 5 p. 121-122.

Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

Salles, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Editora da Unicamp, 2009.

Stravinski, Igor & Craft, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

Tatit, Luiz. *O cancionista: Composição de Canções do Brasil*. Editora Edusp, 2002.

Wisnik, José. Miguel. *Machado Maxixe: O caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

Wolf, Daniel. *Canções populares de Tom Jobim escondem referências a Villa-Lobos e ao romantismo enquanto obras sinfônicas assumem os acordes da bossa nova*. Artigo publicado na revista Continente Multicultural, n. 73, Recife, 2007.

Volpe, Maria Alice. *O mito: “A música brasileira começa comigo”*. In: Revista Diapason n.º3, pp. 34-35. São Paulo, Duetto Editorial 2006.