

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Departamento de Música

Pedro de Grammont e Souza

O tratamento da imagem em três canções de Villa-Lobos

São Paulo - SP

2021

Pedro de Grammont e Souza

O tratamento da imagem em três canções de Villa-Lobos

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Música

Área de concentração:

Musicologia

Orientador:

Marcos Câmara de Castro

São Paulo - SP

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

e Souza, Pedro de Grammont

O tratamento da imagem em três canções de Villa-Lobos
/ Pedro de Grammont e Souza; orientador, Marcos Câmara
de Castro. - São Paulo, 2021.
200 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Villa-Lobos. 2. Processos Compositivos de
Villa-Lobos. 3. Análise de Canção . 4. A imagem na
canção. 5. Canção Brasileira. I. Câmara de Castro, Marcos
. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Pedro de Grammont e Souza

Título: O tratamento da imagem em três canções de Villa-Lobos

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Musicologia

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

**Sao Paulo
2021**

Dedico este trabalho à Dona Anna, Paulo Antônio, Guiomar, Raíssa, Maíra, Aurora, Rufo e Flora, meu templo, minha família. Minha morada. Aos amigos, meus maiores mestres, que foram luz nestes tempos tão difíceis. Cada sorriso representa uma vida dividida de sonhos e boas lembranças. À Carolina Bassi de Moura (companheira, amor), pássaro, que me acorda todas as manhãs.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Marcos Câmara de Castro, que acolheu o meu projeto e decidiu seguir a empreitada comigo. Aos textos escritos, sugestões de leitura, aulas e apontamentos de Paulo de Tarso Salles e Walter Garcia Jr, que me fizeram rever preconceitos, ler e entender melhor os universos da canção e de Villa-Lobos. À Antônio Vicente Seraphim Pietroforte, Diana Luz de Barros, Eliane Soares de Lima e Luiz Tatit, pelo caminho sem volta no mundo vasto da semiótica. À Arthur Kampela, Luiz Afonso e Silvio Ferraz pelo ano de experimentações criativas e insights sobre interpretação e composição. À Fabio Adour e Rodolfo Coelho pelo pontapé para repensar análise, transcrição e teoria musical. À Carolina Bassi, pelo amor, trocas, correções, orientações e paciência. À Edilson de Lima, Guilherme Paoliello, Patrícia Chaves, Bernardo Fabris, Edésio de Lara, Lucas Telles, Tabajara Belo e Tereza de Castro pelo cuidado e carinho com a minha formação inicial e continuada. À Victor Fernandes, Raoni Soares, Manuel Rosales, Gustavo Souza, Fábio Pádua, Mariá de Castro, Cássia Silva, Thiago Diniz, Carlos Souza, Isaías Brandino, Gabriela Guadalupe, Weverton Henrique, Adner Sena, Tiago Valentim, Vitor Dias, Henrique Nolasco, Paulo Santanna, Adrian Lieb, Mathias Vogt, Luiza Gaião, Vívian Fernandes, Henrique Rocha, Rodrigo Duarte e Júlia Pires, pela música, eterna troca de paciência amizade e aprendizado. À universidade, berço da ciência e farol de esperança nestes tempos tão sombrios.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo I – Da Linguagem Musical	12
1.1. Considerações sobre música e linguagem.....	13
1.2. Síntese e Análise.....	14
1.3. Ferramentas de análise.....	17
1.3.1. Glossário Musical.....	17
1.3.2. Processos composicionais de Villa-Lobos.....	26
1.3.3. Semiótica.....	68
Capítulo II – Análises das Canções	92
Villa-Lobos na década de 1920	93
2.1. <i>Pobre Cega</i> – do Ciclo <i>Serestas</i>	94
2.1.2. Álvaro Moreyra.....	94
2.1.3. Análise de <i>Pobre Cega</i>	95
2.2. <i>Iára</i> – da série <i>Três Canções Brasileiras</i>	114
2.2.1. Mário de Andrade.....	114
2.2.2. Análise de <i>Iára</i>	115
Villa-Lobos na década de 1930	161
2.3. <i>Bachianas Brasileiras n^o5</i> – do ciclo das <i>Bachianas</i>	162
2.3.1. Altamirando de Souza.....	162
2.3.3. Análise da <i>Ária</i> , das <i>Bachianas n^o5</i>	163
Considerações Finais	186
REFERÊNCIAS	191
ANEXOS	200
Partituras das Canções.....	200
Gráfico “ <i>Melodia das Montanhas</i> ”, em <i>Bachianas n^o5</i>	200

RESUMO

A dissertação de mestrado **O Tratamento da Imagem em Três Canções de Villa-Lobos** articula narrativas imagético-poéticas, tecendo uma pesquisa que analisa três obras cancionais de Villa-Lobos, sob vários aspectos, traçando um panorama sobre seus planos históricos, poéticos, semânticos e musicais, trazendo foco para a densidade destas canções em Villa-Lobos.

Essa investigação utiliza como objetos de estudo três canções compostas por Villa-Lobos, com datas e letristas diferentes: *Pobre Cega* (1925/26), com texto de Álvaro Moreyra, do ciclo das Serestas, *Iara* (1926), com texto de Mário de Andrade, da série *Três Poemas Indígenas*, e a *Ária das Bachianas nº5* (1938/45), com textos de Altamirando de Souza, do ciclo das Bachianas.

A presente dissertação visa propor reflexões às canções estudadas, em vias de analisá-las usando descobertas recentes de teóricos sobre aspectos biográficos, analíticos e processos composicionais de Villa-Lobos, para agregar um olhar sobre a construção poética da imagem nas canções do compositor.

Palavras chave: Villa-Lobos; Processos Composicionais de Villa-Lobos; Análise de Canção; A imagem na canção; Canção Brasileira.

ABSTRACT

The master's thesis **The Treatment of the Image in Songs by Villa-Lobos** articulates imagnetic-poetic narratives, weaving a research that analyzes three song works by Villa-Lobos, under various aspects, creating an overview of their historical, poetic, semantic and musical plans, bringing focus to the density of these songs in Villa-Lobos.

This investigation uses as study objects three songs composed by Villa-Lobos, with different dates and lyricists: *Pobre Cega* (1925/26), with text by Álvaro Moreyra, from the cycle das Serestas, *Iara* (1926), with text by Mário de Andrade, from the *Três Poemas Indígenas* series, and *Aria das Bachianas nº 5* (1938/45), with texts by Altamirando de Souza, from the Bachianas cycle.

This dissertation aims to propose reflections on the songs studied, in the process of analyzing them using recent discoveries by theorists about Villa-Lobos' biographical, analytical and compositional processes, to add a look at the poetic construction of the image in the composer's songs.

Keywords: Villa-Lobos; Villa-Lobos's Compositional Processes; Song Analysis; Image in Songs; Brazilian Song.

INTRODUÇÃO

Pude perceber, através da leitura e realização de análises de canção, a importância que existe no processo de *decomposição*¹ de um objeto. Tal procedimento elenca significados, antes ocultos, que ganham substância e profundidade após as análises. Assim, interessado em conhecer e reconhecer o processo inverso, construtivo, decidi me debruçar sobre um compositor que tivesse domínio de boa parte dos recursos composicionais presentes em uma canção. Após me confrontar de forma mais próxima com os procedimentos composicionais de Villa-Lobos, percebi que seria de grande valia analisar algumas de suas canções.

Tendo como objeto o tratamento da imagem em três canções de *Villa-Lobos*, percebi a necessidade de tecer um recorte em sua vasta produção. Este recorte precisava abranger períodos diferentes, ter uma diversidade de poetas participando na construção de suas canções, e uma multiplicidade sonora abrangente, que pudesse dar conta – em pequena amostragem – de diferentes períodos. Para isso, escolhi dois períodos da produção villalobiana de canção: respectivamente, a década de 1920 e a década de 1930, representadas pelas seguintes canções e letristas: *Pobre Cega* (1925/26), com texto de Álvaro Moreyra, do ciclo das *Serestas*; *Iara* (1926), com texto de Mário de Andrade, da série *Três Poemas Indígenas*; e a *Ária*, das *Bachianas n.º5* (1938), com textos de Altamirando de Souza, do ciclo das *Bachianas*.

A escolha destas canções visou criar um panorama inicial da vastidão de sua obra, e apresentar análises ou em canções menos populares de seu cancionário (*Pobre Cega* e *Iara*), ou ainda de letras antes desconhecidas para canções populares (a letra de Altamirando de Souza, em *Bachianas n.º5*), que agregaram novos sentidos em suas relações cancionais.

A ambientação de cada canção também confere diversidade a essa amostragem, visto que as imagens suscitadas pelos diferentes poemas, impulsionadas e reiteradas pelo compositor de forma musical, caminham para uma sugestividade imagético-musical ímpar, como se Villa-Lobos, através das canções, pudesse pintar formas musicais que sugerissem os contornos das imagens dos poemas escolhidos (assim são

¹ A decomposição aqui vem como eixo oposto à ideia de "composição" do objeto. Como se, ao

as lágrimas em *Pobre Cega*, o mar em *Bachianas nº5*, e a mão abocanhada em *Iara*). Essa profusão imagética também encontra consonância em afetos mais gerais que permeiam os poemas, que tentam se fazer representar a partir de escolhas composicionais (a resignação em *Pobre Cega*, o mistério e tensão em *Iara*, o pôr do sol findando, como a vida em *Bachianas nº5*). Seja no âmbito da melodia ou do acompanhamento, se percebe uma leitura cuidadosa do texto e uma inserção na canção que leva em conta tanto seu contexto diegético, bem como a adequação de acentuações das palavras em notas, o sublinhar mudanças fonéticas com alterações rítmicas, etc. Este cuidado revela um caminho extenso proposto pelo compositor ao adequar à pauta os poemas de seus contemporâneos.

Tais análises trazem não só a necessidade de mostrar a riqueza presente nas canções de Villa, como também uma forma de apontar ao leitor muitos recursos imagético-sonoros que entraram para o imaginário musical do brasileiro a partir de Villa-Lobos. Estes recursos foram muito usados depois, para que outros compositores pudessem representar imagens musicais cunhadas por Villa, e também compor canções utilizando parte destes recursos², criando ambiências diversificadas.

Esta pesquisa pretende ressaltar a importância de Villa como artesão de sensações, imagens e ambientes para a composição de canções, e as técnicas e procedimentos composicionais utilizados para tal. Ela também visa oferecer um compêndio das principais ferramentas composicionais de Villa-Lobos encontradas pelos teóricos mais recentes.

A presente dissertação se estrutura em dois capítulos: um denominado *Da Linguagem Musical*, onde apresento o ferramental teórico-metodológico, bem como uma revisão detalhada dos processos composicionais para analisar Villa-Lobos até a atualidade. Espero que as análises sirvam para compositores, intérpretes e entusiastas das canções de Villa-Lobos, seja para interpretar as obras analisadas, seja pelo intuito de compor novas canções.

² Um caso conhecido dessa herança é a relação entre Villa-Lobos e Tom Jobim, que está sendo estudada por Juliana Ripke em seu doutorado. Uma amostragem dessa pesquisa pode ser acessada por aqui: <<https://usp-br.academia.edu/JulianaRipke>> Acesso em 2 Ago 2021.

Capítulo I.
Da Linguagem Musical

1.1. Considerações sobre música e linguagem

Devemos nos atentar ao fato de que pertencemos a uma sociedade dotada de linguagens. Essas linguagens configuram o modo de pensar, agir e difundir informações, e carregam traços culturais, sociais e subjetivos de cada sistema sócio/linguístico. Ao nascerem, os indivíduos se apresentam sem um sistema de códigos definido³. Aos poucos, vamos ouvindo o entorno, balbuciando a música das palavras e encaixando-as num contexto, como se o pensamento participasse de um quebra-cabeça que se expande e, a cada segundo, cria novas peças, novas paisagens. Essas palavras vão, aos poucos, somando-se a outras, e criando contextos cada vez mais profundos, mais “grávidos de significado”. Mas, quando voltamos à sua essência básica, ouvindo a música das palavras, conseguimos conectar cada som a uma intenção, uma forma de dizer⁴.

As palavras são entoadas com sentidos ocultos e, no seu “pano de fundo”, trazem a música da fala. Essa música é a que indica os momentos em que estamos com fome, com problemas pessoais, apertados para ir ao banheiro ou mesmo muito felizes, muito seguros. É a partir dela que construímos outros códigos, novos significantes. A prática musical é parte integrante essencial em um sistema cultural humano, e existe também dentro da comunicação, da fala. Como disserta Agawu Kofi, no primeiro capítulo de seu livro de análises: *MUSIC AS DISCOURSE: Semiotic adventures in romantic music*, ele postula “Dez Proposições sobre Linguagem e Música”, sendo a primeira delas:

Música, linguagem falada e (possivelmente) religião ocorrem em todas as sociedades humanas conhecidas. Deixando de lado que não-humanos às vezes se imbricam nessas formas de expressão, podemos dizer que em todas as sociedades conhecidas, humanos fazem música, comunicam-se através de linguagem falada, e mantêm prescritos conjuntos de crenças e práticas. É claro que existem línguas nas quais a palavra **música** não é encontrada, mas a presença, em tais sociedades, de um comportamento tonal e rítmico que possamos caracterizar como um fazer musical é raramente contestável. A música, em curtas

³ Este processo é citado por Saussure, que diz que o pensamento, assim como o som, são massas amorfas e indistintas, em que nada está necessariamente delimitado, e que a linguagem vem para servir como intermediária entre estes dois sistemas, cortando-os de acordo com parâmetros culturais para formar articulações fonéticas, o que os organiza de forma concomitante. (SAUSSURE. 2004, p. 130-131).

⁴ Para Hjelmslev, no plano contínuo, essa é a categoria *entoativa*, relativa à substância e sentido de expressão (TATIT, 2007, p.13).

palavras, é **necessária para nós**. (KOFI, Agawu. 2009. p.20-21)⁵.

Atentos a isso, e convergindo com outras afirmações de Agawu, temos em nosso espírito que: “a aliança entre música-linguagem é imprescindível como um desafio criativo (composição), como perspectiva para a recepção (escuta) e como um mecanismo de compreensão (análise)” (AGAWU. 2009. p.17). Sempre seremos dotados de um lugar *glossemático*⁶ que faz dialogar a fala e a música, as quais têm uma origem em comum⁷. A música, como dito por Theodor Adorno, e revisitado por Agawu, está presente na fala humana, e é interligada a ela como sistema semiótico, simplesmente porque ambas contêm, em si, a mesma origem, que é a de articular sons dentro de um plexo temporal (*plano contínuo*) (ADORNO *apud* AGAWU, 2009. p.18). Essa confirmação cria uma interdependência entre a música e sua "prima" mais próxima: a língua falada. Se tratarmos a canção como objeto, então, temos uma amálgama tão bem feita, que suas questões analíticas nos possibilitam, inclusive, “falar através da música”⁸.

1.2. Síntese e Análise

Dentro de qualquer processo composicional, existem dois olhares possíveis: o do *criador*, representante semântico, que expressa partindo da síntese, e o do *analista*, representante semântico que discute a partir da análise, decomposição dessa síntese. Ambas – síntese e análise – partem de um mesmo objeto, e se lançam sobre ele para, de um lado, revelar sua composição, e do outro, desvelar significantes e relações possíveis, antes ocultas, partindo de um processo de decomposição.

De acordo com Lock (2015)⁹ então, se pensarmos *síntese (composição)* e *análise*

⁵ Tradução nossa. Grifos do autor.

⁶ *Glossemático* - Termo criado pelo dinamarquês Louis Hjelmslev (1899-1965) para designar a teoria linguística que – incorporando certas teses de Saussure – concebe a língua como forma, separada da substância, e organizada em dois planos, o da expressão e o do conteúdo.

⁷ Origem citada por Agawu Kofi, e reiterada filosoficamente por autores como Giorgio Agamben, Maurice Blanchot ou, até mesmo, Heidegger.

⁸ Victor Wooten aborda a questão da expressão musical conectada com a linguagem em sua palestra “*Music as Language*” <<https://www.youtube.com/watch?v=2zvJW9arAZ0>> Acesso em 29 abr 2020.

⁹ LOCK, Gerhard. **Second INTERNATIONAL CONFERENCE The Changing Face of Music Education / CFME09 MUSIC AND ENVIRONMENT** Artigo publicado em 2015, disponível em: <http://www.schoenberg.ee/CV_GL/CFME09_Fullpaper_G-Lock.pdf> Acesso em 26 mai 2018

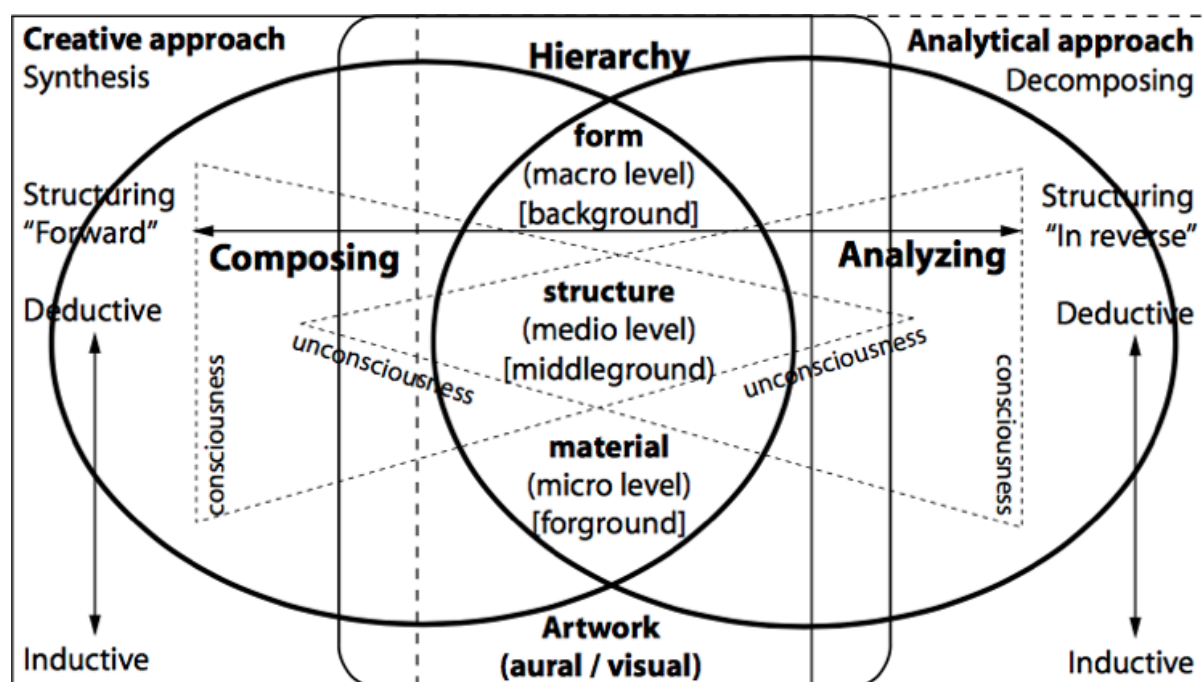
(decomposição), teremos dois olhares sobre um objeto. Um, presente no ser criador daquele objeto e, o outro, inserido naquele que analisa o objeto criado. Esses lugares discursivos, apesar de caminharem, de certa forma, em direções opostas, possuem ações convergentes.

Os atos de compor e de analisar possuem, ambos, características comuns. Somos acostumados a respeitar o fato de que o nível de consciência analítica no momento da composição é baixo, enquanto que, nas análises, também se espera que a consciência da atividade criativa seja baixa. Mas processos criativos e analíticos são interligados e vão diferir, dependendo do nível de intuição ou do tipo de sistematização dessa abordagem. Compor e analisar não são processos completamente reversíveis, do contrário a obra de arte não seria uma entidade individual que carrega valores independentes, estéticos e significativos. Não seria possível recompor uma obra de arte real através da inversão de seus processos. Sempre faltaria o espírito sentido enquanto criamos e, de acordo com o aumento/diminuição do nível de consciência, existem processos impossíveis de se repetirem da mesma forma. Também a análise feita, ou de forma intuitiva ou sistemática, mesmo com uma aproximação de base sistêmica, não seria exatamente replicada. Tanto o trabalho indutivo (intuitivo) como o de dedução, bem como todos os outros processos presentes no momento da composição (excetuando-se a materialidade de uma obra) trabalham juntos na mente do analista. Nós decidimos de forma inconsciente/intuitiva, de acordo com nosso primeiro vislumbre ou impressão aural, que nos dão informações escondidas de como tecer a abordagem em um trabalho específico¹⁰.

Com isso, achamos conveniente o seguinte quadro, cunhado por Lock (2015) que traça a intersecção entre a síntese/análise e se mostra didático tanto para pensar recursos inerentes ao ato criativo, quanto para justificar esses “vislumbres de criatividade” dentro da perspectiva sobre uma obra:

¹⁰ LOCK (2015).

Figura 1 - QUADRO DE INTERSECÇÃO SÍNTESE/ANÁLISE.



Fonte: (LOCK, 2015)

Esse quadro, partindo de um centro comum (material da obra), evidencia a relação entre a síntese e a análise em um fluxo da ótica do ser discursivo que a produz. Temos, na elipse do lado esquerdo, a criação da obra. Ela parte de um nível de inconsciência (percepção seminal) sobre o objeto e se compõe em três bases: a base da forma, a da estrutura e a do material utilizado. O primeiro momento parte de um nível de consciência sutil, pautado na estrutura inicial daquele trabalho. Essa estrutura vem amparada pelo material e forma primários, que se constituem na medida em que a obra se compõe, quando ela caminha rumo a uma síntese. O desenvolvimento do processo de composição fornece, mais a mais, materiais para que ela seja criada. Assim, a consciência sobre o objeto se forma na medida em que ele se compõe, ou seja, enquanto o objeto é moldado. Já na análise, a proposta é de um caminho inverso, que tece relações e cria consciência na medida em que o objeto é decomposto. Ambas partem de diferentes sínteses, e se desdobram em conclusões dialógicas, com processos comuns, em óticas inversas, de composição e decomposição. Seguiremos atentos a isso, por dedução, com uma grande parte de análise consciente sobre o objeto, mas que também é permeada por uma dose indutiva, de criatividade.

1.3. Ferramentas de Análise

Em qualquer análise musical, é essencial a utilização de conceitos que nomeiem, de forma simples, determinados procedimentos técnico-estruturais, a fim de explicar um processo construtivo. Como em qualquer área de conhecimento específico; na música, essas palavras nomeadoras, muitas vezes, são termos que impedem o acesso de muitas pessoas à pesquisa simplesmente por não conhecerem aquele vocabulário.

Entretanto, mesmo aos já iniciados nessas terminologias, reconhecemos também a existência de conceitos e termos que não são afeitos ao conhecimento canônico musical. Para estes, sentimos a necessidade de apontar definições por meio de uma compilação de "ferramentas" imprescindíveis ao entendimento das análises¹¹.

Dividimos essas "ferramentas" em três eixos: "*glossário musical*", "*processos composicionais de Villa-Lobos*" e "*semiótica narrativa (Greimas)*".

1.3.1. Glossário Musical

TEORIA DOS CONJUNTOS (*PITCH CLASS SET THEORY*)¹²

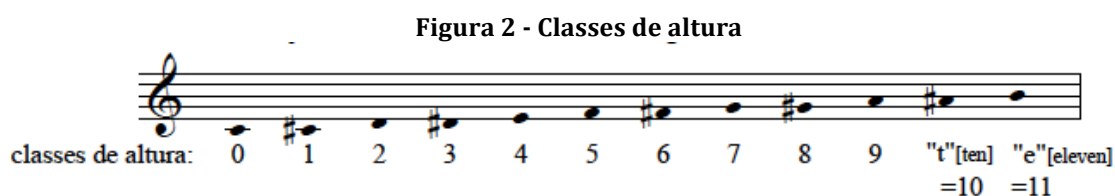
Com base na teoria de Allen Forte (1964), Mark Freezel (2013) montou um esquema simplificado das relações e operações mais básicas para a Teoria dos Conjuntos. Aqui, realizo a tradução do material proposto por Freezel, complementando-o com alguns apontamentos de uma apostila de Paulo de Tarso Salles sobre o tema (SALLES, 2016a), para melhor compreensão das situações e operações basilares que envolvem a teoria de classificação de Forte para posterior análise.

Classes de altura:

¹¹ Trataremos apenas dos fatores "I_n", "T_n", "T_nI".

¹² Existem alguns sites que promovem a conversão de classes em conjuntos e ainda geram as relações de inversão, forma normal, forma primária, dentre outras. Usei, para este trabalho, o seguinte site: <http://ryanlaneymusic.com/software/set_analyzer.html>

Uma categoria de notas, que inclui todas as oitavas e grafias enarmônicas possíveis de um determinado tom. Existem apenas 12 classes de altura [*pitch class*, ou *pc*]. Por exemplo, DÓ, SI# e RÉb, independente da oitava, têm a mesma classe de altura=0. As classes de altura são enumeradas de 0 a 11, começando em DÓ (FREEZEL, 2014, p.1).



Fonte: Elaboração própria com base em Freezel

Podemos depreender, da relação entre classes de altura, a noção de classes de intervalos [*interval classes*, ou *ic*], que representa os intervalos pela distância em semitons. Assim, a 4ª Justa (pela classificação da teoria tonal), passa a ser considerada como uma *classe de intervalo* 5 (cinco semitons). Ao agrupar classes de altura, obtemos *subconjuntos*¹³ da escala cromática. Um subconjunto é qualquer grupo não ordenado de classes de alturas derivadas da escala cromática, sem repetição de notas. Por exemplo, (RÉ, FÁ, LÁ#) é igual a (2, 5, t), o subconjunto [3-11]. Os subconjuntos são ordenados de acordo ou com sua *forma primária*, ou a *forma normal*. A forma primária é a ordenação numérica daquele conjunto de acordo com a quantidade de elementos em cada conjunto (ordem cardinal). O conjunto 3-1 é a primeira forma (cromática) do cardinal 3 (contendo as classes 0,1,2). A forma primária é descoberta ajustando um conjunto para que sua primeira altura seja o "0" (zero). Já a forma normal é a menor relação intervalar entre os elementos de um conjunto, e é descoberta reordenando seus elementos internos (SALLES, 2018, p.1-2).

Transposição de conjuntos (Tn):

1. Para transpor um conjunto em *n* semitons ascendentes, some *n* a cada classe de altura no conjunto.

¹³ Os subconjuntos derivados da escala cromática têm dois tipos de numeração: a de Allen Forte (1965), que classificou 220 formas primárias, e a de Robert Morris (1987), que incluiu conjuntos de duas e dez classes de altura, chegando a 232 formas primárias.

2. Para transpor um conjunto em n semitons descendentes, subtraia n de cada classe de notas no conjunto.
3. Se você obtiver um número maior que 11 ou menor que 0, some ou subtraia 12 para obter um número de classe de altura válido.

Figura 3 - Transposição ascendente em 3 semitons

Exemplo mostrando a transposição ascendente em 3 semitons:

Original: \Rightarrow T_3

Classe de altura: 4 9 1 2 Classe transposta: 7 0 4 5
 (Cálculo:) (4+3=7) (9+3=12, 12-12=0) (1+3=4) (2+3=5)

Exemplo mostrando a transposição descendente em 3 semitons:

Original: \Rightarrow T_{-3}

Classe de altura: 4 9 1 2 Transposição: 1 6 t e
 (Cálculo:) (4-3=1) (9-3=6) (1-3=-2, -2+12=10) (2-3=-1, -1+12=11)

Fonte: Elaboração própria com base em Freezel

Inversão de classes de altura (12 -x):

Na teoria dos conjuntos, *inversão* significa o mesmo número de semitons na direção oposta. A inversão de uma classe de altura é a classe de altura que está ao mesmo número de semitons de distância de DÓ, mas na direção oposta (se você obtiver um número menor que 0, some 12 para obter um número válido de classes de altura).

Figura 4 - Inversão de classes de altura

ORIGINAL: 4 semitons *acima* de DÓ
 $0+4 =$ Classe de altura 4 = MI

INVERSÃO: 4 semitons *abaixo* de DÓ
 $0-4 = -4$, então $-4+12 =$ Classe de altura 8=LÁ \flat

LEMBRE-SE: Para qualquer classe de altura x , a *inversão* = $(12-x)$ [desde que $(0-x)+12 = (0-x+12) = (12-x)$].

Fonte: Elaboração com base em Freezel

Inversão de conjuntos (TnI):

A inversão de conjuntos (TnI) é um processo de duas etapas: primeiro inverte cada classe de altura ($12 - x$) e depois transponha (Tn).

Figura 5 - Inversão de conjuntos

Exemplo: T2I
Original:

classes de altura: 4 9 1 2

Inversão de classe de altura ($12-x$):

(some 2 à cada classe para T2)

Transposição
 $T2I = I(x) + 2$

t 5 1 0

Fonte: Elaboração com base em Freezel

Vetor intervalar:

O vetor intervalar determina todas as classes de intervalo (IC) presentes num conjunto específico, o que torna mais fácil identificar algumas relações presentes num conjunto, como, por exemplo, a *relação z*. Para calcular o vetor intervalar devemos apresentar todas as ocorrências de *classe de intervalo* entre todas as *classes de altura* presentes num *conjunto*. Para demonstrar graficamente esse tipo de cálculo, iremos usar o seguinte quadro, desenvolvido por Straus (STRAUS apud SALLES, 2018-b p. 6):

Figura 6 - Tabela de cálculo de vetor intervalar

classe de intervalos:	1	2	3	4	5	6
	1	1	1	1	2	
			1	2	2	
	1		1	2		
		1	1	1	1	
		1	1			
		1				
número total de ocorrências:	2	5	4	3	6	1

Fonte: Straus apud Salles (2016a, p.6)

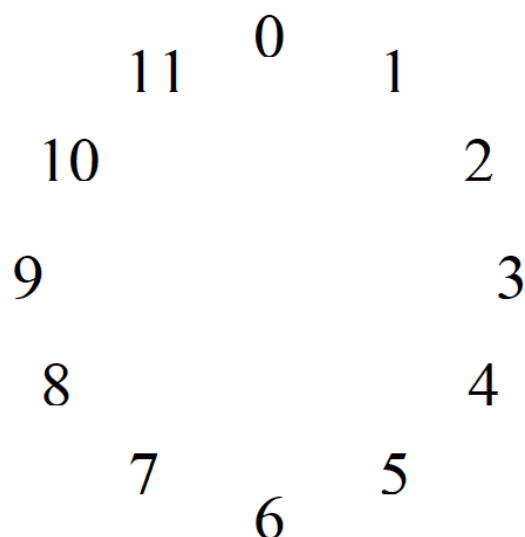
Com isso, temos que o perfil intervalar do conjunto [7-35] é <254361>.

Temos ainda outras relações, amplamente estudadas por Salles, Canellas e outros teóricos usados, para analisar a obra de Villa-Lobos, porém, que serão de menor importância para a presente dissertação.

CLOCKFACE (*PITCH CLASS CLOCK*)

A utilização de um mostrador de relógio circular para ressaltar as relações cromáticas (em *mod 12*) pode ser vista no livro de Joseph N. Straus intitulado *Introdução à Teoria Pós-Tonal* (1990: 2000, p. 4). Essa visualização se mostrou válida para ressaltar algumas relações, como as de *simetria*, *eixo simétrico*, *polarização por exclusão*, etc.

Figura 7 - Mostrador de Relógio (Clock Face)



Fonte: STRAUS (2000)

TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS (MUSICAL TOPIC THEORY):

A Teoria das Tópicas musicais (*musical topics theory*) é uma teoria desenvolvida por Leonard Ratner a partir de categorias cunhadas por teóricos da música no séc. XVIII¹⁴. Em seu livro “Classical Music: *Expression, Form, and Style*”, Ratner ambicionava dar uma explicação em larga escala das premissas estilísticas na música clássica. Com essa premissa, ele define as *tópicas* como “*assuntos de um discurso musical*”¹⁵, (RATNER, 1980, p.9) e as divide em *tipos* (grupo que inclui danças e marchas) e *estilos* (*turco, militar, de caça, etc.*). Depois, a teoria das tópicas foi desenvolvida partindo de Ratner por Wye Allanbrook (1983), Kofi Agawu (1991), Raymond Monelle (2000), Robert Hatten (2004), dentre outros, que exploraram suas implicações epistemológicas e cunharam ferramentas de análise. Em seu último artigo, Ratner sugere que *tópica* poderia ser, além de *estilo*, e *tipo*, “*uma figura, um processo ou um plano de ação*” (RATNER, 1991, p. 615). Em *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2014)¹⁶, Danuta Mirka traz ainda o conceito seminal de Ratner, afirmando que tópicas são “*estilos e gêneros musicais retirados de seu contexto próprio e usados em outro contexto*” e ainda afirma que:

Outras convenções, subsumidas a este conceito por outros autores, não são tópicas, mesmo que algumas delas estejam relacionadas a tópicas com base nesta definição: as figuras melódicas ou de acompanhamento são características musicais de tópicas na medida em que permitem reconhecer um estilo ou gênero; afetos fazem parte da significação da tópica. Figuras retóricas e esquemas harmônicos não estão relacionados a tópicas, mas podem combinar-se com elas em amálgamas mais ou menos estáveis, convencionais em seus próprios termos. (MIRKA, 2014, p. 2, tradução minha).

¹⁴ A primeira classificação remonta à primeira metade do séc. XVII, com *Stilo antico e stilo moderno*, por Giovanni Battista Doni (1635), sendo modificado na Alemanha por Christoph Bernhard, com os conceitos de *restrito* (strict) e *livre* (free, ou *estilo galante*). Depois Marco Scachi (1649), define os estilos em *eclesiástico, teatral e de câmara*, sendo expandido por Athanasius Kircher (1650) que cunhou as categorias de *stylus ecclesiasticus, canonicus, motecticus, phantasticus, madrigalescus, melismaticus, hyporchematicus, symphoniacus* e *recitativus*. Depois Johann Mattheson, com base em Athanasius Kircher (1650) define *stylus ecclesiasticus, canonicus, motecticus, phantasticus, madrigalescus, melismaticus, hyporchematicus, symphoniacus* e *recitativus*. É importante notar que Matheson traz a ideia de *genera stylosum* (gênero associado a estilos). in *The Oxford Handbook of Topic Theory* (p. 3-4).

¹⁵ “subjects on a musical discourse”. Tradução minha.

¹⁶ Coletânea organizada por Danuta Mirka, que reúne, a cada capítulo, desenvolvimentos de diversos teóricos, dentre os quais, Agawu, Monelle e Hatten.

Em complementação ao conceito de *tópica*, Ratner faz o uso do conceito de *pictorialismo*, e *word painting*, os quais ele define como “*esforços para imitar ou simbolizar ideias específicas da poesia ou outros tipos de literatura*” (RATNER 1980, p. 25). A ideia de pictorialismo geralmente é “associada à música instrumental, e conduz a alguma ideia de ação ou cena”, enquanto *word painting* é a “concatenação de uma palavra ou frase com um texto ou figura musical.” (RATNER, 1980, p.25). Ambos procedimentos remetem a séculos de uso, em madrigais, canções, peças de cravo, peças de batalha, etc.

PROPOSTA DE CIFRAGEM

Sabendo que Villa-Lobos tem passagens com interações tonais, achei necessário adotar um método de cifragem. A proposta de cifragem utilizada nas análises é aquela usada por Almir Chediak (1988). Sobre ela se estrutura uma proposta que tem como base a ideia de grafar as notas presentes no acorde proposto. Sua organização será disposta em tópicos que serão postulados a seguir:

- As letras maiúsculas indicam tríades, e são organizadas, partindo da nota *lá* à nota *sol*, em sequência diatônica, o que forma, respectivamente: A (LÁ), B (SI), C (DÓ), D (RÉ), E (MI), F (FÁ) e G (SOL). Suas alterações, em sustenido ou bemol, aparecem logo à direita do acorde, grafados como # ou b. Ex: Db (RÉ bemol), G# (SOL sustenido).
- As notas acrescentadas à tríade básica, ou seja, suas extensões, vêm à direita dessa tríade, como 7, 9, 10, 11, 13, etc.
- As notas de substituição são intervalos que, quando grafados, substituem alguma nota da tríade. Esses intervalos são as segundas (2), quartas (4), que são substitutas da terça (3) e as sextas (6), que são substitutas das sétimas (7). Ex: G(4) (*sol* suspenso), D6 (*ré* maior com sexta), etc.
- A quinta (5) não é substituída. Ela pode ser alterada ou omitida.

- As sétimas (7), quando maiores, são 7M. Quando menores, são 7, apenas.
- Algarismos, com exceção da sétima (7), ao figurarem puros, representam intervalos justos ou maiores. Ex: 4 = quarta justa; 5 = quinta justa; 6 = sexta maior; etc.
- Qualquer grafia de alterações em outro intervalo, que não seja a terça (conceito que não vale para a décima) e nem a sétima (7) será alterado com um sustenido (#) ou um bemol (b), disposto antes da nota que se quer alterar. Ex: G (#11).
- As extensões, exceto a sétima (7), são utilizadas entre parênteses. Ex: C7M (9) (DÓ maior com sétima maior e nona), D7 (#11/b10) (RÉ maior com sétima menor, décima-primeira aumentada e décima bemol), etc.
- As inversões são indicadas com as notas grafadas depois de uma barra (/). Ex: C/E (DÓ com baixo em MI), D/F (RÉ com baixo em FÁ), etc.
- Não é utilizado o conceito *sus* (*suspense*) na cifragem, por ser considerado como redundante, pois anotar 2 ou 4 já substitui a terça.
- Também não é utilizado o *add* (*acrescentado*), pois essa grafia é também considerada como redundante, já que todas as notas serão grafadas na cifragem.
- Acordes diminutos, serão acrescidos do símbolo circular superior (º). Esse símbolo remete à circularidade da tétrade de diminutos, dispostos numa sequência intervalar de quatro terças menores (3m), e totalizando uma oitava de intervalos paralelos. Ex: Bbº (*si* bemol diminuto).

RITMO GUIA

O ritmo guia, é o padrão rítmico que é repetido ao longo de uma obra, estruturando-a ritmicamente, seja ele executado na obra ou não. Esse padrão rítmico pode aparecer em diferentes estratos de alturas, ser sobreposto em adensamento, diferenciação instrumental e pode, também, ser polirrítmico.

Podemos citar como exemplo de ritmo independente o ritmo guia do baião, por exemplo:

Figura 8 - Ritmo guia do baião



Fonte: Elaboração própria.

Esse ritmo guia - em sua especificidade rítmica - atua como pilar na estruturação de uma peça como um baião. Ainda que, na levada do baião, não toquemos todas as marcações, ou ainda, nem toquemos nenhuma, o fato de se sentir e perceber a música a partir de um padrão rítmico, já faz com que sintamos o baião atuando como plano de fundo dessas execuções.

O termo ritmo guia foi amplamente utilizado por José Alexandre de Carvalho em seu livro *O Ensino do Ritmo na Música Popular Brasileira: uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. Ele se apoia na proposta de cometricidade e contrametricidade¹⁷ para trazer a estruturação do ritmo aditivo, também através de padrões rítmicos.

A proposta de diferenciação da nomenclatura desses padrões vem do fato de que a grande maioria dos antropólogos, ao tratar de música africana, utilizam a denominação *timelines*. Já na música cubana (e latino-americana, em geral), os teóricos, ao abordarem conceitos semelhantes, vão chamá-los de *claves*. A ideia, portanto, é de uma nomenclatura brasileira para o tratamento desses padrões quando propostos ou executados no Brasil.

2.3.2. Processos Compositivos de Villa-Lobos

¹⁷ De acordo com Carlos Sandroni, “[...]O caráter culturalmente condicionado do conceito de síncope foi pela primeira vez trazido à baila numa resenha publicada em 1960 pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, a propósito do livro *Studies in African Music*, de A.M. Jones. Kolinski postula, como outros autores, a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e o do ritmo propriamente dito. A métrica seria a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações. Assim, numa valsa, por exemplo, a métrica seria o 3/4 que constitui o fundo constante, e o ritmo, as diferentes articulações temporais da música real. Nas polifonias europeias do fim da Idade Média e início do Renascimento, a métrica corresponderia ao *tactus*, sequência de tempos neutros que possibilitam a coordenação das vozes; o ritmo, os diferentes cortes temporais de cada uma destas vozes. Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical.” (SANDRONI, 2001, p.21).

A pesquisa que sistematizou e organizou uma listagem com as técnicas e processos utilizados por Villa para compor foi a tese de doutorado de Paulo Tarso de Salles, *Villa-Lobos: Processos Compositivos* utilizando fontes diversificadas, e se valendo, a partir de suas análises, da confirmação de uma hipótese: a da presença sistemática de simetrias na obra de Villa-Lobos. Para além disto, Salles detectou que são muitos os processos compositivos que permeiam a produção villalobiana. Vamos elencar aqui as principais técnicas disponíveis num compêndio de listagem rápida e, com a consciência de apenas listar os processos, recomendamos aos leitores que queiram mais exemplos e detalhes, que leiam os seguintes textos:

- *Heitor Villa-Lobos: The Life And Works, 1887-1959* (Eero Tarasti, 1995);
- *Procedimentos Compositivos no Choros Nº6 de Heitor Villa-Lobos* (Guilherme Bernstein, 2002);
- *Villa-Lobos: Processos compositivos* (Paulo de Tarso Salles, 2009);
- *Revisão Crítica Das Canções Para Voz E Piano De Heitor Villa-Lobos* (Nahim Marun, 2010);
- *O Elemento Indígena na Obra de Villa-lobos: Observações Músico-analíticas e Considerações Históricas* (Gabriel Ferrão Moreira, 2010).
- *Estudo interpretativo da técnica compositiva Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia nº 6 de Heitor Villa-Lobos;* (Rodrigo Passos Felicíssimo, 2014)
- *Simetria Nos Estudos Para Violão De Villa-Lobos* (Ciro Paulo Visconti Canellas, 2014);
- *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre choros* (Gabriel Ferrão Moreira, 2014);
- *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função* (Paulo de Tarso Salles, 2018);
- *Análise de Oito dos Estudos para Violão de Villa-lobos - (Volume I, II)* (Ciro Paulo Visconti Canellas, 2020);

SIMETRIAS¹⁸

De acordo com o compilado etimológico de dicionários Etymonline¹⁹, o conceito de simetria é a:

Relação entre partes, proporção", do francês *symmétrie* (primeira aparição, séc. XVI), oriundo do Latim *symetria*, "acordo em dimensões, por proporção, arranjo" de *symmetros* "tendo uma medida comum, parecido, proporcional" da forma assimilada *syn-* "junto" + *metron* "medida". Significa "arranjo harmônico entre partes. (Etymonline)

A simetria em Villa-Lobos é um processo frequente e, muitas vezes, um material inicial estável a ser transformado, desconstruído, desestabilizado (SALLES, 2009. p. 42-46; 52). Na poética villalobiana, ela aparece através de vários *módulos de simetria*: topográfica/digital, de materiais e coleções, tímbrica, visual, textural, rítmica, intervalar e harmônica.

SIMETRIA EM WEYL E RHODE

O conceito de *simetria* é apontado por Hermann Weyl como "um princípio a ser aplicado nas artes, natureza orgânica e inorgânica" (WEYL *apud* SALLES, 2009, p. 42). Weyl, cita quatro *formas de simetria*, exploradas por Salles, Visconti, Moreira, dentre outros, em seus livros e artigos, são elas as **bilaterais**²⁰, **translacionais**²¹, **rotacionais**²² e **ornamentais (cristalográficas)**²³. Com base no livro de Weyl, mais ensaístico e filosófico, Rohde criou dois manuais²⁴, redefiniu e sistematizou as simetrias

¹⁸ Revisão do conceito em Villa-Lobos, com base nos livros de Salles (2009, 2018) e CANELLAS (2014, 2020).

¹⁹ Conglomerado de dicionários etimológicos online. A lista completa de dicionários de referência desta fonte está em: <<https://www.etymonline.com/columns/post/sources>> [tradução nossa]. Acesso em 7 de Julho de 2021.

²⁰ Simetrias conhecidas com eixos diversificados que partem de uma figuração original (O). Podem ser quatro: retrógrado do original (RO), retrógrado da inversão (RI), inversão do original (IO) e retrógrado invertido (RI) (SALLES *apud* WEYL, 2009. p. 43).

²¹ Em consonância com Weyl, Geraldo Rohde cita "A translação constitui operação simples de simetria e corresponde à repetição periódica de um motivo que se desloca em uma direção" (CANELLAS, *apud* ROHDE, 2014, p. 27).

²² Simetria composta girando um objeto a partir de um eixo central, que o repete em padrões de ordenação circular (SALLES, 2009, p.46).


²³ Padrões de ordenação tridimensional, transpostos como poética villalobiana para sobreposição de técnicas simétricas diversas (SALLES, 2009, p.42); (SALLES, 2018, p.130).


²⁴ Chamados pelo próprio Rhode de manuais: *Simetria e Simetria e Rigor e Imaginação*.


e, ao invés de definir os tipos simétricos de Weyl como *formas*, chamou-os de **operações de simetria**.


As *operações de simetria* de Rohde foram definidas tendo como base a existência de **módulos de simetria**²⁵ e **motivos de simetria**²⁶, e são as seguintes:


Operações simples:

-**Translação** : “A translação constitui operação simples de simetria e corresponde à repetição periódica de um motivo que se desloca em uma direção” (CANELLAS, apud ROHDE, 2014, p. 27).

-**Reflexão** : “[...]A simetria de reflexão é a simetria bilateral obtida colocando-se um objeto diante de um espelho e considerando-se a forma e sua imagem” (CANELLAS apud ROHDE, 2014, p. 11).

-**Rotação** : “Essa é uma operação de simetria em que a forma, depois de percorridos 360º em torno de um eixo, repetiu n vezes uma posição congruente no espaço” (CANELLAS apud ROHDE, 2014, p. 11).

-**Inversão** : “...uma simetria simples caracterizada por um ponto imaginário a partir do qual, em uma direção comum, mas em sentidos opostos, encontram-se elementos constitutivos iguais” (CANELLAS apud ROHDE, 2014, p. 16).

-**Dilatação (simetria homeomórfica)** : “[...]amplia a forma, estendendo-a ou contraindo-a apenas, sem modificar as suas proporções e relações internas” (CANELLAS apud ROHDE, 1982, p. 17).

Operações combinadas

-inversão rotatória: combinação da operação de inversão e de rotação

-reflexão rotatória: combinação da operação de reflexão e de rotação

-rotação deslizante: combinação da operação de translação e de rotação

²⁵ Segundo o autor, “[...] módulo de simetria é a menor das partes de um ente ou forma, que se repetida ou operada dá origem ao ente ou à forma ao qual pertence” (ROHDE, 1982, p. 14).

²⁶ “O motivo é uma parte de um módulo e, na maioria das vezes, não é simétrica intrinsecamente” (CANELLAS apud ROHDE, 1982, p. 14).

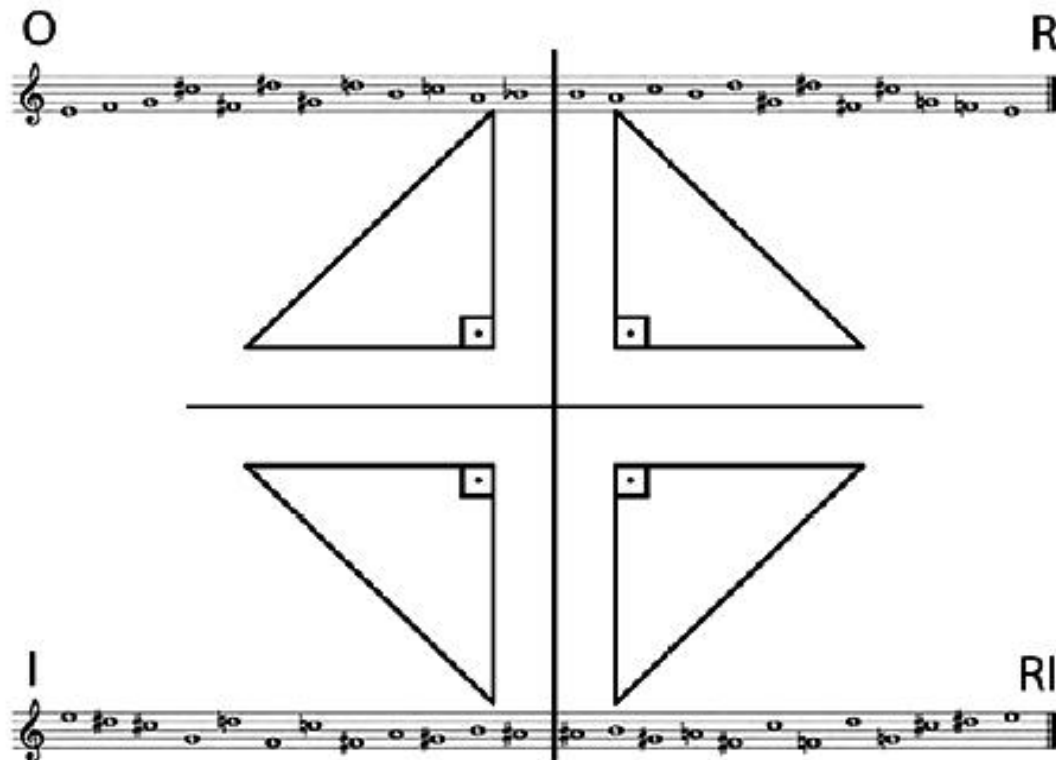
- reflexão deslizante: combinação da operação de reflexão e de translação
- dilatação deslizante: combinação da operação de dilatação e de translação
- reflexão dilatatória: combinação da operação de reflexão e de dilatação
- rotação deslizante dilatatória: combinação da operação de rotação, de translação e de dilatação
- reflexão rotatória dilatatória: combinação da operação de reflexão, de rotação e de dilatação

SIMETRIAS APLICADAS À MÚSICA

Com relação à simetria em Villa-Lobos, podemos tecer um paralelo entre a relação dos trabalhos de Salles e Canellas com Weyl e Rohde. Orientado por Paulo de Tarso Salles – Paulo Visconti Canellas organizou, em 2014, as propostas de simetria do livro de 2009 de Salles, expandindo a parte específica para violão e listando os processos simétricos com bases musicais. Notamos que Canellas realizou, de forma ampla e abrangente, a listagem sistematizada das formas simétricas dos materiais musicais (CANELLAS, 2018, pp. 21-59), os quais são:

Espelhamentos: partindo de uma figuração original, temos os espelhamentos retrógrado (**R**), que organiza a figura musical de trás para frente; o inverso (**I**), no qual cada intervalo usado na figura musical original tem seu sentido invertido, e o retrógrado do inverso (**RI**), no qual a sequência inversa de notas é também espelhada de trás para frente. De acordo com o gráfico de Canellas:

Figura 9 - Espelhamentos com triângulo retângulo usado como módulo de simetria e sua analogia



Fonte: Elaboração própria com base em CANELLAS (2014) e KOSTKA (1999).

Palíndromos: Figurações que podem ser lidas da mesma forma quando refletidas. Um exemplo de palíndromo é “o ôvo e o vôo”, de Marina Wisnik (WISNIK, 2012, s/p). Canellas aborda esse conceito de várias formas, uma delas é o conceito palindrômico na sequência de sons musicais:

Figura 10 - Sequência de Sons que Formam Palíndromos



Fonte: CANELLAS (2014)

Um apontamento importante de Canellas está nos conjuntos com palíndromos intervalares, que dividem a oitava em partes iguais, num processo de *simetria transpositiva* (CANELLAS, 2014, p. 21):

Figura 11 - Palíndromos Intervalares

Escola Cromática:

Escola de Tons Inteiros:

Arpejo do acorde de sétima diminuta:

Arpejo do acorde aumentado:

Tritono:

Fonte: CANELLAS (2014)

Mediações: A divisão de materiais musicais por médias aritméticas. De acordo com Canellas, “a média aritmética entre dois números é a soma deles dividida por 2, a média geométrica entre dois números é a raiz quadrada de sua multiplicação e a média harmônica é o dobro de sua multiplicação dividida pela sua soma.” (CANELLAS, 2014, p.23). Essas médias, aplicadas em uma oitava, originam a quarta e a quinta, de acordo com Lawlor, “as consonâncias básicas em quase todas as escalas musicais”.

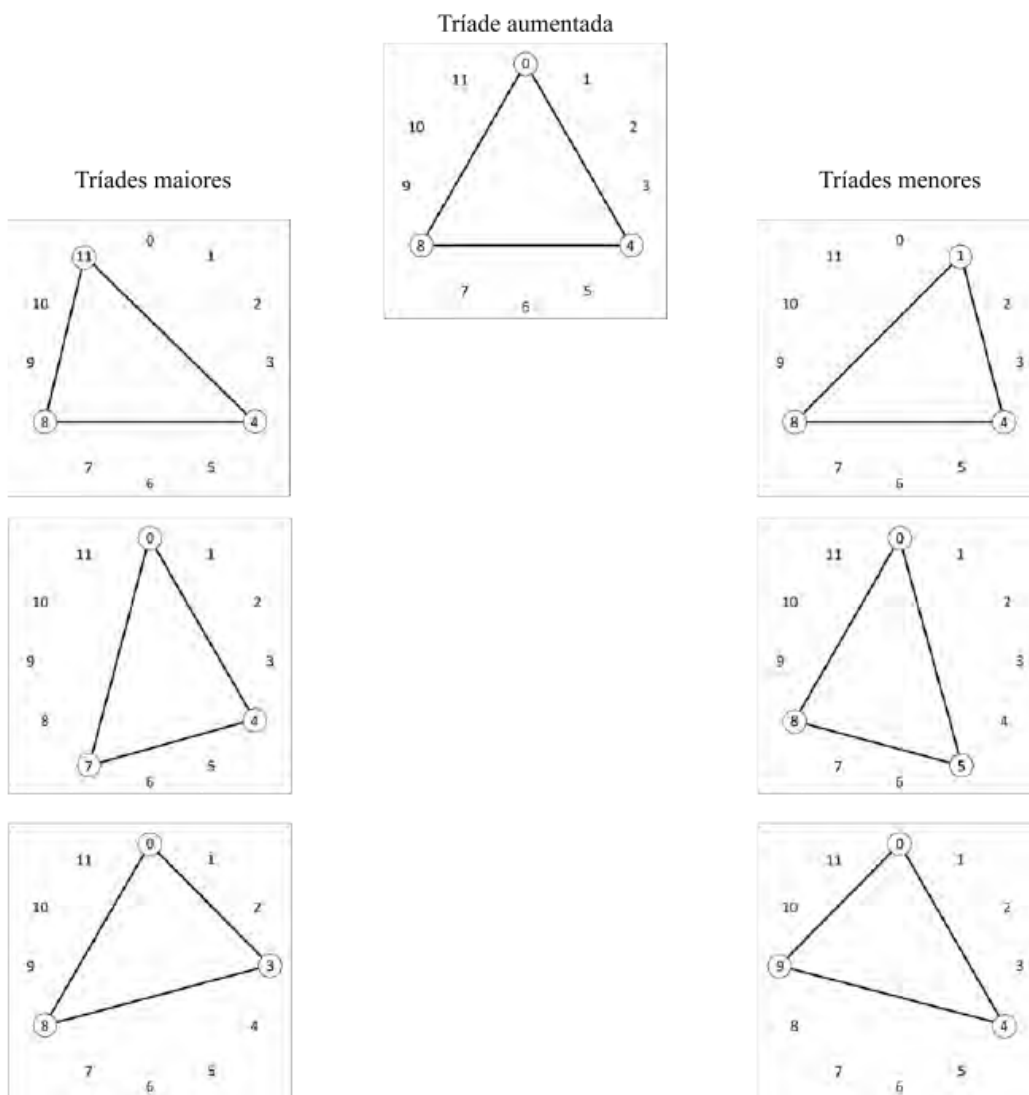
Figura 12 - Imagem das Médias Aritméticas na Oitava

Mediações da oitava justa

Fonte: CANELLAS (2014)

Simetrias em acordes: Ao pensar os acordes como *módulos de simetria*, podemos aplicar diversas *operações de simetria*. A operação apontada por Canellas é a operação destacada por Richard Cohn, de movimentação simétrica, através de *parcimônias*, de um acorde, como eixo de simetria para a formação de diferentes harmonias. Em seus exemplos, ele cita o acorde aumentado como eixo invisível sobre o qual giram diferentes progressões de tricordes (três tricordes maiores e menores); e o diminuto como eixo invisível sobre o qual giram diferentes progressões de tetracordes (quatro tetracordes dominante com sétima menor e quatro acordes meio-diminutos) (CANELLAS, 2014, p.28).

Figura 13 - Progressões Cordais (Triade Aumentada) em Clock Face



Fonte: CANELLAS (2014).

Transposições: De acordo com Joseph Straus, podemos ter três tipos de transposição musical: a “de uma linha de notas”, que preserva seu contorno musical; a “entre classes de alturas”, onde o contorno não necessariamente é o mesmo; e a *transição entre conjuntos*, que não preserva, necessariamente, “nem a ordem, e nem o contorno” (CANELLAS *apud* STRAUS, p. 26). Além desses três exemplos, Salles aponta um outro tipo, que ele descreve como *combinações simétricas a partir da digitação instrumental*, tipo que transpõe operações de simetria como transposições topográfico-digitais. Em consonância com a listagem de Canellas, tento aqui – com alguns exemplos de processos composicionais de Villa – fazer uma listagem sistematizada das simetrias por *visualização e digitação* que foram depreendidas por ambos – Salles e Canellas – em suas análises, acrescentando descobertas de minha pesquisa.

COMBINAÇÕES SIMÉTRICAS POR VISUALIZAÇÃO E DIGITAÇÃO INSTRUMENTAL

As *Combinações Simétricas por Visualização e Digitação Instrumental* consistem em pensar a lógica de ordenação das notas presentes em cada instrumento específico, desdobrando-a em padrões digitais e visuais. Em Villa-Lobos, o violão e o piano são os instrumentos de uso mais recorrente para o pensamento simétrico²⁷, o que nos faz recorrer às simetrias que se relacionam com estes instrumentos. Neste tipo de simetrias, os padrões são visuais ou digitais, podendo resultar, ou não, em ordenações sonoras simétricas.

SIMETRIAS VISUAIS E DIGITAIS AO PIANO

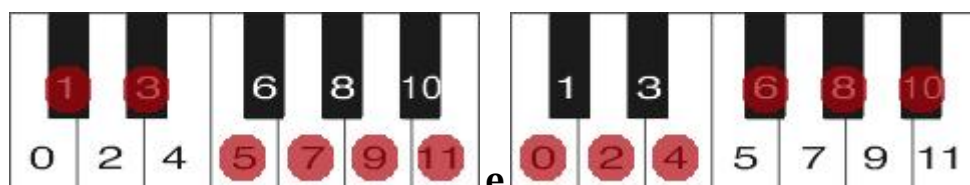
Por translação (piano)

A *simetria topográfica por translação*, no piano, consiste em padrões de ordenação que geram materiais distintos: o primeiro deles divide o piano entre teclas

²⁷ Villa teve um contato maior com o violoncelo, o piano e o violão em sua vida. Os teóricos estudados, em seus trabalhos, mostraram o uso do Cello, mas para definir quais notas pedais seriam usadas nas cordas, por efeitos de ressonância. Contudo, não foi apontada uma lógica simétrica digital que mostrasse o uso da digitação ao violoncelo, ou sua organização de notas, como processo composicional para simetrias.

brancas (diatônica [DIA]) e pretas (pentatônica [PENTA]), uma para cada mão, podendo ficar tanto a mão direita quanto a esquerda com as teclas pretas ou brancas. A combinação dessas duas mãos gera, na maioria das vezes, materiais de ordem hexatônica e cromática.

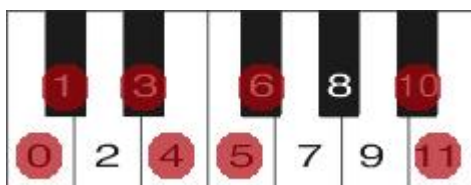
Figura 14 - Translação no Gênero Hexatônico (Hexa) - [Pretas + Brancas] ao Piano



Fonte: Elaboração própria

O segundo padrão consiste em ordenar, de forma simétrica, teclas adjacentes, gerando materiais escalares e harmônicos exóticos. Podemos ter, por exemplo, um padrão de ordenação que se construa a partir das segundas P+B que figuram nas pontas do pentacorde cromático de DÓ (DÓ[B]-DÓ#[P]-RÉ#[P]-MI[B]) e do heptacorde cromático de de FÁ (FÁ[B]-FÁ#[P]-LÁ#[P]-SI[B]), em uma simetria associativa visual e digital entre as teclas do piano, a mão esquerda (ME) e mão direita (MD) (ME = BPPP + MD = BPPB), o que gera os conjuntos [4-3] e [4-8], de notas (DÓ-DÓ#-RÉ#-MI + FÁ-FÁ#-LÁ#-SI), e a coleção [8-6], na tabela de Forte²⁸. Essa simetria, enquanto supercoleção, pode ser encontrada em uma seção de *lára*, e pode ser interpretada como uma *dilatação deslizante* ao piano:

Figura 15 - Exemplo de Simetria Topográfica Digital ao Piano

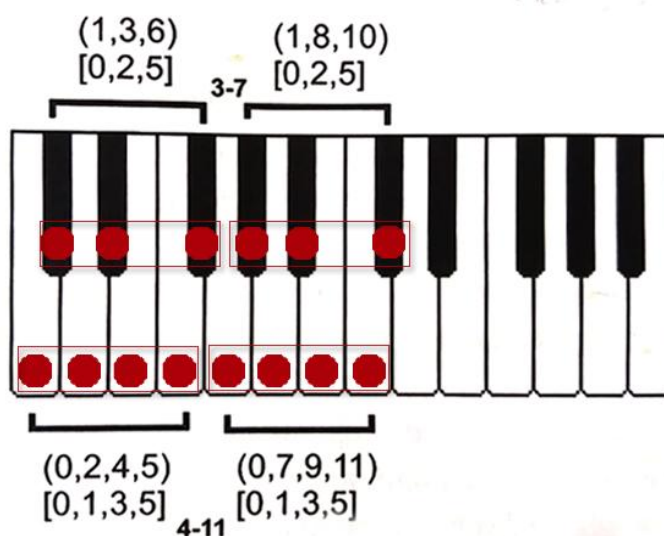


Fonte: Elaboração Própria

²⁸ Forma Normal: [10,11,0,1,3,4,5,6]
 Vetor Intervalar: <6 5 4 4 6 3>
 Forma Primária: [0,1,2,3,5,6,7,8].

O terceiro exemplo é criado com uma ordenação que divide o piano em dois padrões de simetria translacional, que sucedem simetricamente defasados em sua digitação, formando o tricorde simétrico (0,2,5) repetido nas notas pretas, e o tetracorde simétrico (0,1,3,5), repetido nas notas brancas (SALLES, 2009, p. 46), formando um padrão que se repete.

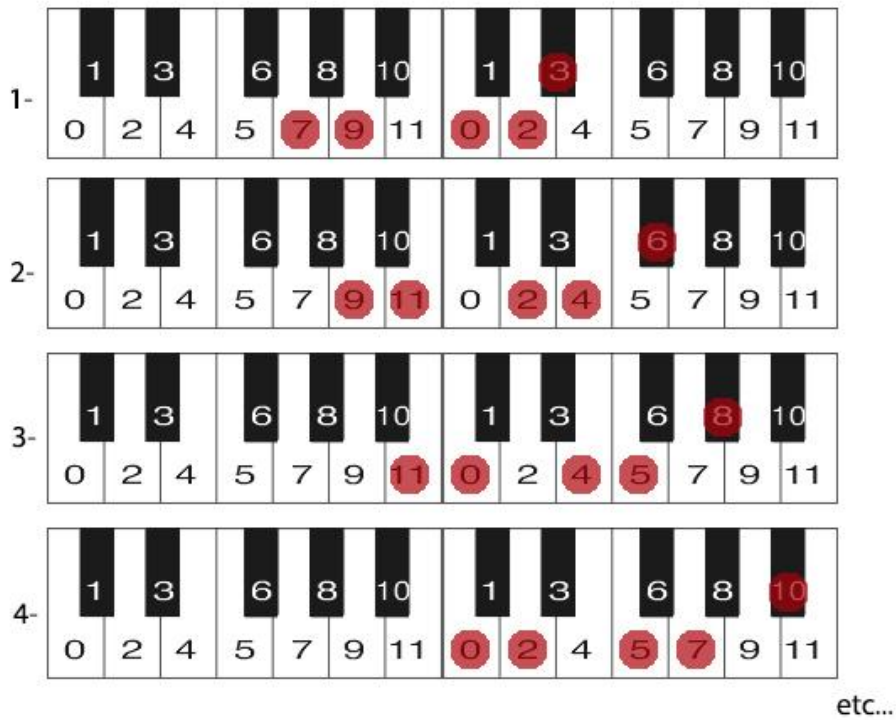
Figura 16 - Exemplo de Simetria Translacional ao Piano



FONTE: ELABORAÇÃO COM BASE EM SALLES (2009)

Podemos também extrair um padrão de progressão harmônica que privilegie uma digitação específica ao piano (Ex: [ME = dedos 1P, 2B, 3B, 4B, 5B]) progredindo a cada nova nota preta. Este exemplo de ordenação de notas também pode ser encontrado em *Íara*:

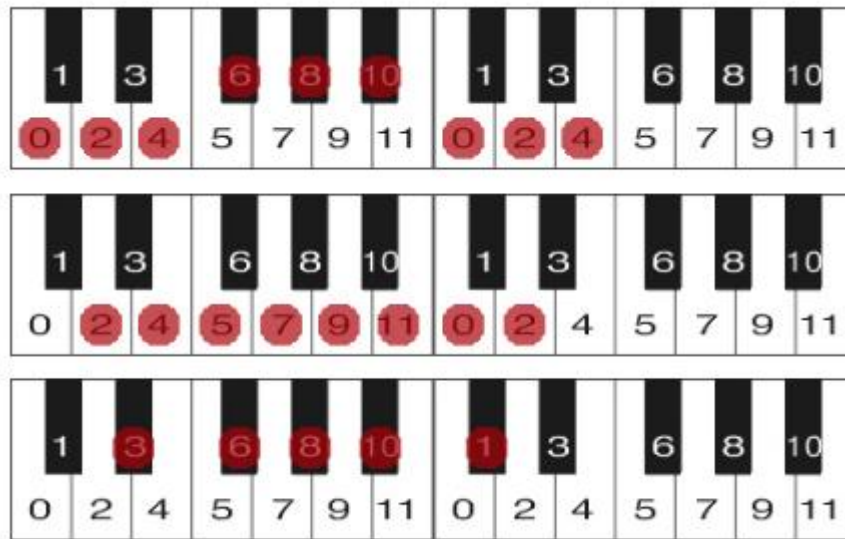
Figura 17 - PIANO COM PENTACORDES PROGRESSIVOS EM IÁRA (c.70-73)



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Por reflexão (piano): a simetria por reflexão consiste na formação de palíndromos visuais nas teclas que, se repetidos mais de uma vez, podem constituir uma operação translacional. Os palíndromos podem ser operações de simetria reflexiva em teclas brancas, pretas, ou ambas.

Figura 18 - PALÍNDROMO EM TECLAS BRANCAS, PRETAS E AMBAS



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

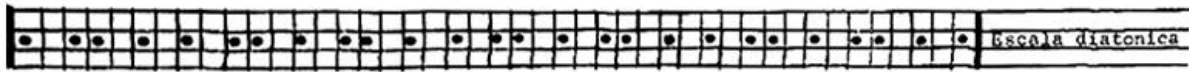
Por rotação (piano): Não encontramos um exemplo específico para uma simetria rotacional por topografia ao piano.

Por inversão (piano): A inversão topográfica, ao piano, consiste em inverter, no eixo horizontal, a forma de um acorde. Um exemplo dessa técnica é a *figuração em pretas x brancas* hexatônica, e também pode ser pensada como uma operação composta de *inversão deslizante*.

SIMETRIAS VISUAIS E DIGITAIS AO VIOLÃO

Translação (violão): Consiste em pensar uma organização simétrica que atravessa uma ou mais cordas do violão, no eixo horizontal. Esse processo pode se dar gerando uma simetria melódica (horizontal ou vertical) ou harmônica (em mais de uma corda soando junta, horizontalmente ou verticalmente). Estes dois processos, apesar de serem similares, apresentam resultados digitais distintos. Em um dos casos, os resultados simétricos são de progressão dos dedos em uma corda, em recortes simétricos:

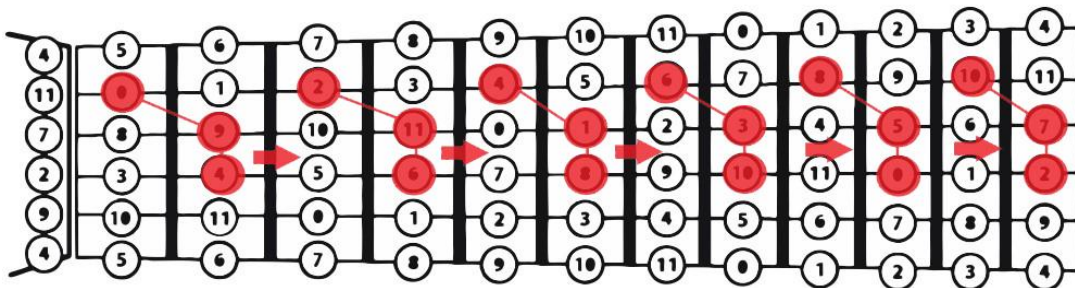
Figura 19 - IMAGEM DAS CASAS CUNHADAS POR VILLA PARA O MÉTODO MELODIA DAS MONTANHAS



FONTE: SALLES (2009)

O outro padrão forma pequenos desenhos digitais (formas), que se repetem ao longo do braço do instrumento.

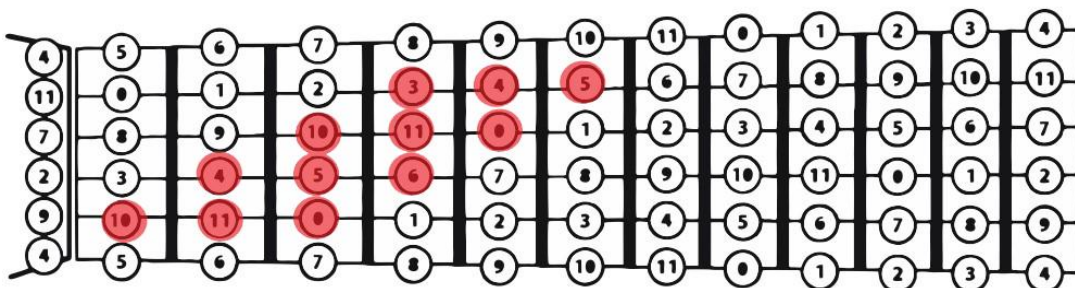
Figura 20 - IMAGEM DAS FORMAS EM SEQUÊNCIA NO BRAÇO DO VIOLÃO



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Há também padrões escalares que são repetidos defasando a sua progressão em uma casa ou mais ao violão. Isso tende a gerar materiais assimétricos, ou com simetria parcial, pois existe uma corda ao violão (corda SI) que, ao invés de ser afinada em quartas, é afinada em terças.

Figura 21 - TRANSLACIONAL ESCALAR NO VIOLÃO

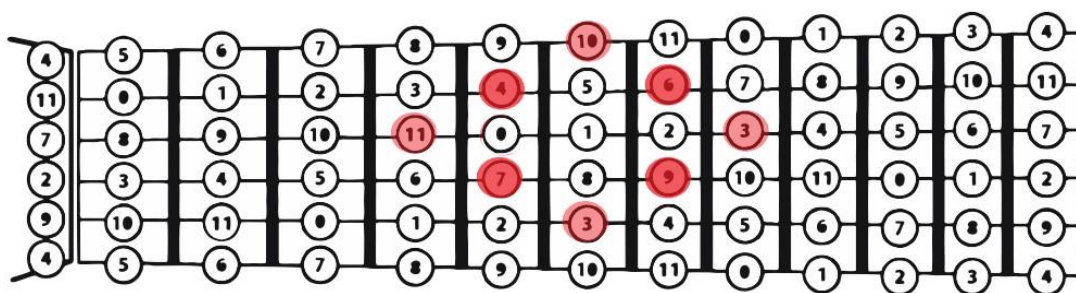


FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Também podemos extrair um padrão de ordenação escalar digital, que é repetido, no eixo horizontal ou vertical, no braço do violão, que pode ser ou não intercalado com cordas soltas, criando padrões musicais simétricos e politexturais (blocos de acordes + cordas soltas).

Topográfica por reflexão (violão): Podem ser tanto palíndromos visuais em uma mesma corda, quanto padrões cordais que, se pensados como módulos de simetria, são refletidos no eixo horizontal ou vertical.

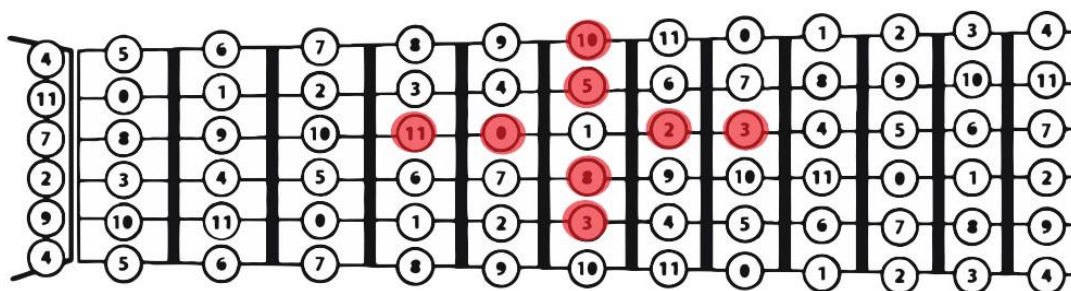
Figura 22 - TOPOGRÁFICA POR REFLEXÃO VIOLÃO



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Topográfica por rotação (violão): apesar de não havermos encontrado exemplos dessa padronagem escalar/harmônica em Villa-Lobos, ela pode se estruturar no instrumento escolhendo um ponto de referência em uma corda mais central, e então tecendo melodias ou harmonias que circundem este ponto, numa rotação visual.

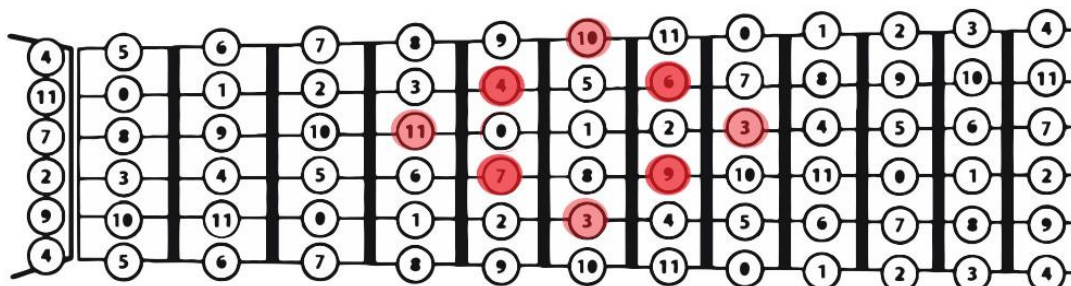
Figura 23 - TOPOGRÁFICA POR ROTAÇÃO VIOLÃO



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Topográfica por *inversão* (violão): Padrões cordais que, se pensados como módulos de simetria, são invertidos em sua forma, no eixo horizontal ou vertical ao violão. Similar à ideia de reflexão e rotação, desde que, na mão direita, se toque mais de uma nota.

Figura 24 - TOPOGRÁFICA POR INVERSÃO VIOLÃO



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

TEXTURAS²⁹

Villa-Lobos possui três fases texturais com características distintas, coincidentes com suas fases composicionais: a primeira (até 1918) está centrada em muitos preceitos presentes no tratado de D'indý, com harmonias mais estáveis, homofônicas, relacionadas com texturas da “escola romântica”; a segunda (1918-29) é a mais

²⁹ Conceito em Villa-Lobos, com base no livro de Salles (2009).

complexa, polifônica e polirrítmica, em sobreposições de camadas independentes; e a terceira (1930-48) retoma uma linhagem de pensamento tonal com uma roupagem neoclássica, mais triádica, porém, muitas vezes, contrastada, politonal e polirrítmica.

Todas as fases do compositor tem elementos texturais, que, de acordo com a independência rítmica e harmônica, vão operar sobre a textura de diferentes formas. Quanto maior a autonomia de cada elemento textural (levando em conta a quantidade maior ou menor de componentes sobrepostos), há uma maior sensação de adensamento geral na textura.

Para a identificação de independência entre camadas texturais, Paulo de Tarso, baseando-se em Wallace Berry³⁰, depreende três aspectos como critério de avaliação: “a) determinação do número de camadas texturais; b) avaliação da densidade de cada componente em particular; c) avaliação da densidade geral da textura” (SALLES, 2009, p. 72).

Salles também propôs um quadro de *Organização Textural em Villa-Lobos* (SALLES, 2009, p. 72), que parte da máxima autonomia (independência rítmica e harmônica) entre os componentes texturais de uma textura dada, e conclui na ausência de autonomia textural (interdependência rítmica e harmônica):

Figura 25 - ORGANIZAÇÃO TEXTURAL EM VILLA-LOBOS

Organização textural em Villa-Lobos		
Número de componentes	Ritmo	Harmonia
Autonomia entre as camadas (componentes)	Sim	Sim
	Não	Sim
	Sim	Não
	Não	Não

Esquema 1: Elementos de organização textural em Villa-Lobos e suas possíveis combinações.

FONTE: SALLES (2009)

³⁰ BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*, Nova Iorque: Dover, 1987.

Justaposição de camadas autônomas

Em uma seção de seu livro denominada *Textura de camadas autônomas: montagens e ostinati*, Salles demonstra a relação de jogo de figura e fundo operando como procedimento textural em Villa-Lobos. É um procedimento recorrente na fase dos *Choros*, em que Villa justapõe a um ostinato outras camadas autônomas que alteram a proposição harmônica. Ele também concatena elementos texturais que são deslocados e recorrem ao longo das peças. O procedimento cria um efeito de *montagem*, similar às bricolagens em artes plásticas, ou à sobreposição simultânea de diferentes camadas em movimento no mesmo plano, como numa fusão cinematográfica.

Simultaneidade

Estruturas múltiplas, organizadas por ostinatos, não necessariamente correlatas entre si (politonalidade). Nos *ostinatos*, a repetição dessas estruturas vem como integração horizontal.

Acumulação de timbres

Um exemplo é a sobreposição de *tremolo* nos metais e *pizzicato* nas cordas.

Sobreposição de estruturas em tricordes ou tetracordes

Técnica de sobreposição de estruturas em Villa que, muitas vezes, resulta na sobreposição de dois tetracordes, por padrões simétricos ao piano (em estruturas que somam, por exemplo, tetracordes cromáticos e diatônicos), e que geram estruturas cordais complexas, politonais ou polimodais (SALLES, 2009, p.78).

Texturas com ambientação de melodias folclóricas

O uso de melodias folclóricas em simultaneidade com outras estruturas, fazendo com elementos da cultura popular sejam evocados somando-se a uma textura mais complexa.

Variações de estrutura em durações proporcionais dobro-metade

Modificações estruturais que promovem efeitos de aceleração/desaceleração por meio de alterações rítmicas simétricas

Densidade

Adensamento e recessão de texturas, respectivamente, com relação à autonomia ou interdependência de seus componentes texturais.

Textura-motivo

Qualidades texturais com identidade e interesse motívico-temático³¹. Ex: nota MI em *Amazonas*, nota SIb em *Iára*.

Contínuo de *massa sonora variável*

Variação das contexturas melódico-harmônicas, entrelaçando as durações das notas, de forma a oferecer timbres complexos que se modificam lentamente (SALLES, 2009, p. 87).

³¹ BERRY *apud* SALLES, 2009, p. 195.

Efeitos espaciais

Efeitos panorâmicos e estereofônicos que dão a sensação de mobilidade, e são aplicados à movimentação e ordenação dos timbres, promovendo um som que “caminha” através dos diferentes instrumentos e, conseqüentemente, pelo espaço, lado a lado, explorando *deslocamentos espaciais, panorâmicos e distanciais* dos instrumentos (SALLES, 2009, p. 87;99).

Texturas contínuas ao violão

A tentativa de criar texturas contínuas ao violão (instrumento de natureza descontínua), com acordes em *glissando*, e notas repetidas em alta velocidade, aproveitando a propriedade do instrumento que permite a execução da mesma altura em cordas diferentes (SALLES, 2009, p.94-95).

Interpolação consonantal em ataques vocais

Alteração de timbres em um coro, promovendo a modulação do envelope sonoro de ataque “*variando as consoantes (J-K-T-M-R-S)*” (SALLES, 2009, p. 230).

RESSONÂNCIAS

Ressonâncias Varèsianas

Uso de ressonâncias à maneira de *Varèse*³², promovendo a geração de parciais sonoro-acústicos em acordes (*acorde varèsiano*) com os sopros executados em *fortíssimo (fff)*. (SALLES, 2009, p. 105; 108). Sobre este acorde cadencial em Villa, Salles aponta que:

[...] recebe esse nome por causa da semelhança entre os acordes finais de Octandre (1923) de Varèse e do Choros 11. B (1924), ambos com choques de semitom, tocados com dinâmicas

³² Suspeita-se que Villa-Lobos, assim como Varèse, leu o tratado acústico de Hermann Helmholtz.

extremamente fortes pelo naipe e metais reforçado pela percussão; dessa massa sonora são gerados sons resultantes cujas propriedades são descritas no tratado de acústica de Hermann Helmholtz.³³ (SALLES, 2018, p. 156)

FIGURAÇÃO EM DOIS REGISTROS ("ZIGUE ZAGUE")

Figuração que salta em dois registros nos instrumentos, de forma a criar uma sensação polifônica por contraste de timbres (recurso típico das *suítes para violoncelo desacompanhado*, de Bach). Se apresenta em três tipos de movimento: *confluência*: (>); *movimento contrário*: (<); *oblíquo*: (^) ; *paralelo*: (=) . Apesar da figuração também estar presente em *Le sacre du printemps (danse des adolescentes)*, Villa-Lobos provavelmente extraiu essa técnica das figurações virtuosísticas executadas pelos chorões no Rio de Janeiro. Tem diferentes funções estruturais, sendo elas: a figuração em ostinatos; o prolongamento de determinada nota; polarização, promovendo uma tensão melódica que converge para uma nota alvo; interligar seções; promover mudanças de registro; polarizar regiões tonais; concatenar elementos díspares; difusor de linhas cromáticas (SALLES, p. 117-129; 224).

ESTRUTURAS HARMÔNICAS³⁴

Acordes quartais

Villa-Lobos – assim como muitos compositores do princípio do séc XX – usa frequentemente estruturas quartais (quartas sobrepostas) como forma de evitar a sintaxe tonal. Essa utilização se dá de forma melódica e harmônica e, de acordo com Salles, tem maior recorrência no ciclo dos choros, e quase desaparece nas obras compostas entre 1928 e 1939, onde são substituídas por terças sobrepostas. Após 1939, existe uma concomitância maior de ambas estruturas, apesar de elas ocorrerem sem conflito em outras peças de Villa-Lobos, como o *Choros nº3* (SALLES, 2009, p.131; 142).

³³ *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (HELMHOLTZ, 1954).

³⁴ Conceito em Villa-Lobos, com base nos livros de Salles (2009; 2018).

Contraponto de acordes

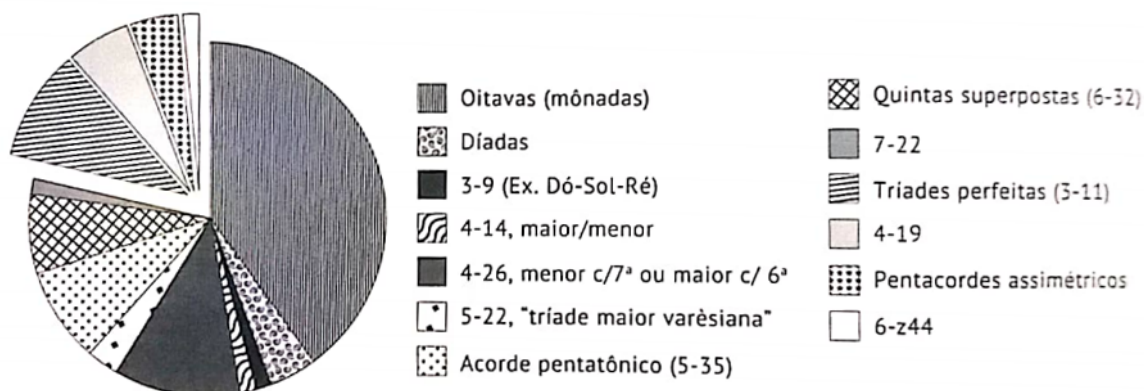
O *contraponto de acordes* se dá com camadas de acordes que se entrecruzam, estabelecendo uma *polifonia textural*. Villa-Lobos propõe contrapontos entre acordes, muitas vezes, a partir de um pensamento pianístico, dividindo-os entre teclas brancas e pretas, como usado em *O Polichinelo*, e também com outros procedimentos harmônicos (SALLES, 2009, p. 144).

Cadências

As cadências em Villa-Lobos se dão em fórmulas diversas, das quais, Salles extraiu duas principais: a *cadência varèsiana* – cadência que se dá pela ressonância e sons resultantes de um agregado de diversas dissonâncias acumuladas em fortíssimo (**ff** ou **fff**), e a *cadência haydniana* (ou *wagneriana*) – que se dá concluindo em oitavas sobre uma mônada, sem resolução harmônica, como forma de atestar a impossibilidade de resolução do processo cromático desdobrado anteriormente na obra (SALLES, 2009, p. 145-146). Vale ressaltar também, que a resolução das cadências se dá, na maioria das vezes, através de parcimônias cromáticas. Salles retoma a ideia de cadências em seu segundo livro, onde estuda – com base nos *quartetos de cordas* – o uso sistemático de simetrias³⁵ como opção mais recorrente nas cadências dos *quartetos de cordas* de Villa-Lobos, tecendo um gráfico que compara, estatisticamente, os materiais utilizados para suas cadências:

³⁵ De acordo com Salles, “os acordes mais frequentes nas cadências que encerram cada movimento dos quartetos apresentam essa propriedade simétrica, seja em nível sensível (pela disposição das notas soando no acorde) ou abstrato (pela relação entre as classes de intervalo no acorde)” (SALLES, 2018, p. 157).

Figura 26 - DISTRIBUIÇÃO ESTATÍSTICA DE CCA/TIPOS DE ACORDE NAS CADÊNCIAS FINAIS DOS MOVIMENTOS DOS QUARTETOS DE VILLA-LOBOS



Nota: A área destacada assinala os acordes assimétricos.

FONTE: SALLES (2019)

Politonalidade em Villa-Lobos

Em seu livro que analisa os *quartetos de cordas*, Paulo de Tarso faz uma exploração de superposições triádicas (provavelmente sugeridas para Villa-Lobos por Darius Milhaud³⁶ em suas discussões musicais) para o pensamento politonal, como estruturas utilizadas para os quartetos de cordas. A sobreposição sistemática de tríades e o desdobramento de conjuntos apontou para muitos materiais utilizados por Villa-Lobos em suas obras (como tetracordes simétricos e assimétricos e coleções politonais). Paulo de Tarso demonstra algumas das derivações dessa prática em seu livro *Os Quartetos de Cordas: Forma e Função* (2018, p. 184-190).

Tricorde maior-menor

Um acorde recorrente na poética villalobiana é o tricorde maior-menor, ou conjunto [3-3], na tabela de Forte. Sua recorrência é citada por Paulo de Tarso Salles no QC nº2, usando uma rede de transformações do mesmo tricorde, visualizada através da

³⁶ "No relato autobiográfico em *Música Viva*, Villa-Lobos data de 1918 o seu contato com Darius Milhaud, ressaltando o papel deste no seu contato com a música de Debussy; enquanto Milhaud (1949) em sua autobiografia refere-se a ele da seguinte forma: "Rubinstein foi um dos primeiros a tornar conhecida na Europa e nos Estados Unidos a música de Villa-Lobos, e este compositor atualmente tão célebre que era obrigado, nesta época, a tocar violoncelo num cinema, a fim de obter alguns recursos financeiros" (CORRÊA DO LAGO, 2005, v.1, p.223).

tonnetz³⁷. De acordo com Salles, “os tricordes maior-menor desempenham funções cadenciais, além do papel temático no QC 2” os acordes também “sinalizam pontos de articulação formal, como a transição para o tema secundário” (SALLES, 2018, p. 78;).

Acorde de Tristão

O uso sistemático do acorde wagneriano de *Tristan und Isolde* se dá, em Villa-Lobos, muito provavelmente pela importância dada à ele no tratado de harmonia de D'indy. Salles trata dessa utilização sistemática na primeira fase villalobiana em uma seção de seu livro intitulada *Um arquétipo wagneriano em Uirapurú*. (SALLES, 2009, p. 28-36).

Redes de transformações pentatônicas

Salles também aponta para a utilização de redes de transformações pentatônicas através de transformações por *parcimônia*, formando uma nova pentatônica a cada movimentação de notas, no QC 3, como mais um desdobramento de seu *estilo neoclássico* (SALLES, 2018, p. 203). Como demonstração de um trecho, ele propõe o gráfico à seguir:

³⁷ Salles, no artigo intitulado *Redes de transformação harmônica na obra de Villa-Lobos: uma abordagem derivada da teoria neo-riemanniana*, propõe uma supressão de linhas que conectam a tonnetz triádica, desenvolvida por Brian Hyer (1989) a partir de Hugo Riemann (1914), para criar propostas de visualização que possibilitam outras redes de transformação harmônica, dentre elas, as relações entre a tríade maior-menor [FN 3-3]. O conceito de Tonnetz, de acordo com Salles, “[...] até onde se sabe – nasce no séc. XVIII com Euler”. (SALLES, 2016b, p.78)

Figura 27 - REDES DE TRANSFORMAÇÕES PENTATÔNICAS EM VILLA OC3 C.111

Vetor intervalar: 032140		6-32			
Transposições de 5-35	T ¹¹	T ⁹	T ²	T ⁷	T ⁶
Compasso	1-5	6	8-12	8-12	14-31
Nota/Classe de Altura	Si	Si	Si	Si	Si
	Dó#	Dó# →	Ré	Ré →	Dó#
	Ré# →	Mi	Mi	Mi	Mi
	Fá#	Fá#	Fá# →	Sol →	Fá#
	Sol# →	Lá	Lá	Lá	Lá

FONTE: SALLES, 2018

Hexacordes derivados da figuração P&B

São muitos os hexacordes possíveis de serem derivados dessa técnica de *visualização e digitação instrumental*. Salles aponta os conjuntos harmônicos presentes na *figuração pretas e brancas*, mostrando a interação das notas pretas (PENTA), com cada uma das notas brancas (DIA) do piano (SALLES, 2018, p. 129):

Figura 28 - HEXACORDES FIGURAÇÃO P&B

6-z47 6-z25

6-32 6-33 6-z48 6-33 6-32 6-z47

hexacordes resultantes da inserção de cada uma das "notas brancas" na coleção pentatônica ("pretas")

FONTE: SALLES 2018

Progressões omnibus

Esse conceito que remonta à Victor Yellin (em *The Omnibus Idea*, 1998), mostra um tipo de progressão de acordes que ocorre com certa frequência na literatura musical ocidental, a partir de 1930. Enquanto as vozes internas permanecem estáticas, as vozes externas se expandem em movimento contrário, em simetria translacional. No formato clássico desta progressão (tanto na *comum* quanto na *expandida*), forma acordes específicos³⁸. De acordo com Salles, a progressão omnibus apresenta, pelo menos, dois tipos de simetria: “(1) bilateral/reflexão/retrogradação em torno de um eixo vertical; (2) por translação/transposição, envolvendo todos os seus elementos, exceto o pedal central” (SALLES, 2018, p. 142).

Em Villa-Lobos as *progressões omnibus* se apresentam de formas diferenciadas, uma seguindo o *padrão clássico* de progressão *omnibus*, que pode ser encontrada, por exemplo, nos prelúdios e estudos para violão; uma com dois eixos verticais dispostos sobre díades, o que oferece uma estruturação de simetria vertical sobre essas díades, apesar do pedal não dividir igualmente a distância entre as vozes que se movimentam; e a última forma de progressão sem qualquer nota pedal. Sua estruturação não é demasiado rígida, e se constitui de acordes diversificados, ordenados, em maior ou menor grau, por esse tipo de movimentação. (SALLES, 2018, p. 142-155).

Figura 29 - PROGRESSÃO OMNIBUS NOS QUARTETOS DE VILLA-LOBOS

Figura 3.31 – QC 5, IV, c. 1-6, progressão do tipo *omnibus*: eixos e metaeixo de simetria.

The musical score for Figure 3.31 shows a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The progression consists of six measures, numbered 1 to 6. The bass staff features a constant pedal point. Arrows indicate symmetrical relationships between notes in the treble and bass staves. Labels below the bass staff identify intervals: 4-26 Tsl, 3-9 Tsl, 4-23 T7l, 2-5, 4-23, 3-9, 4-26, 2-5. Two boxes labeled 'tritono/semitom' are connected by a dotted line to the 2-5 intervals in measures 4 and 6.

FONTE: SALLES 2018

³⁸ As vozes centrais são “(...) um acorde menor de quarta e sexta, flanqueado pelos acordes (2) e (4), cada qual compreendido como dominante com sétima ou acorde de sexta aumentada (...)” (YELLIN *apud* SALLES, 2018, p. 142).

MATERIAIS/GÊNEROS HARMÔNICOS³⁹

A ideia de *gênero harmônico* remonta a Richard Parks, em seu livro *The Music of Claude Debussy. Composers of the Twentieth Century* (PARKS, 1990), como forma de atribuir uma nomenclatura para definir “uma coleção de notas quaisquer que se torna referencial para a criação de linhas melódicas e agrupamentos harmônicos de uma determinada composição”, definindo melhor os gêneros presentes na música pós-tonal⁴⁰ (MOREIRA, 2014, p. 35).

Os gêneros harmônicos em Villa-Lobos têm utilização diversificada, e atuam na consolidação de seu universo poético, combinados com estruturas diferentes e distorcidos em *parcimônias* cromáticas, eles têm um tratamento menos rígido, mais combinatório e maleável na *poiética* villalobiana. Outro caráter que deve ser ressaltado em Villa, é a utilização frequente de passagens – por vezes com alterações e distorções de materiais – que podem ser analisadas de forma tonal, o que o singulariza em sua produção, aproximando-o ainda mais da música popular urbana no Brasil, em gêneros como o *choro*, o *maxixe*, a *modinha*, etc. A utilização desses materiais e combinação de gêneros harmônicos configura uma parte importante para a identificação de *gêneros expressivos, estilos, tipos, tópicos e símbolos* em Villa.

Gênero diatônico (DIA)

O gênero diatônico [7-35, FN], é um gênero amplamente utilizado por Villa-Lobos, transformado em qualquer estrutura que contenha as sete notas da escala diatônica maior, podendo sofrer *retração* (para o gênero pentatônico) ou *expansão* (para o gênero cromático) (SALLES, 2018, p. 209-211). Este gênero caracteriza a presença da música popular, e boa parte da música folclórica e indígena evocada por Villa-Lobos em suas composições. Não só usada como ferramenta central para a evocação destes estilos, é usada para construir estruturas diatônicas mais abstratas, com qualidade harmônica peculiar, à maneira do impressionismo musical francês, ao

³⁹ Conceito em Villa-Lobos, com base em MOREIRA (2014), e também nos livros de SALLES (2009; 2018).

⁴⁰ Vale ressaltar que Moreira faz uma releitura do conceito cunhado por Parks, agregando a ele outras coleções, importantes para a obra de Villa-Lobos, e menos expressivas para a obra de Debussy.

transitar livremente por seus modos e mesclar este gênero harmônico com outros, como o *pentatônico* e o *tons inteiros*, além de sua mescla com outras estruturas, promovendo interações variadas entre estruturas diatônicas. de acordo com Gabriel Ferrão Moreira:

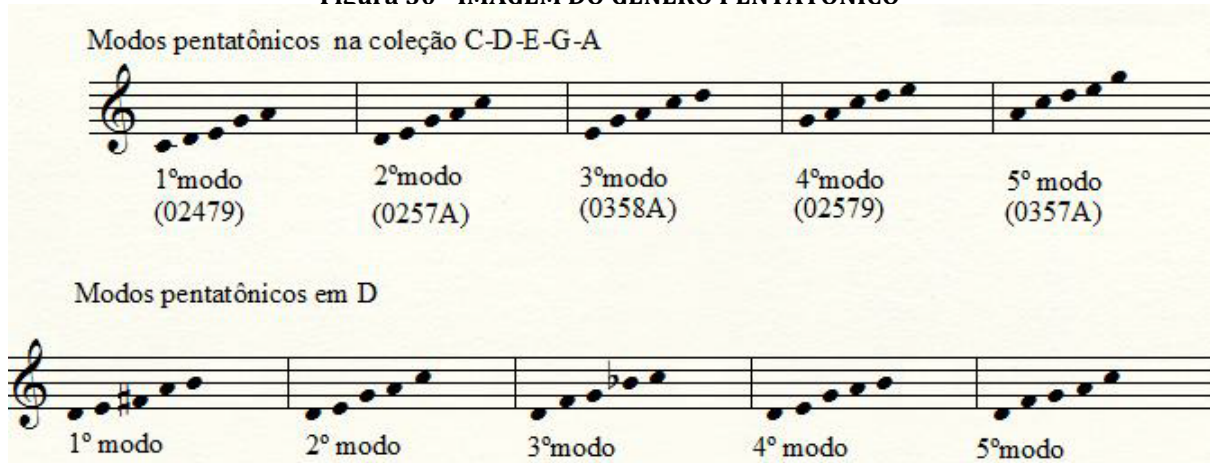
A polimodalidade (a sobreposição de coleções diferenciadas) e o pandiatonismo (o uso livre de uma determinada coleção diatônica – cf PERSICHETTI,1961) dão lugar também ao uso de trechos de harmonia tonal que são submetidos a modificações graduais e ao acréscimo de dissonâncias, o que lega a esse procedimento, algumas vezes, um importante aspecto formal (...). Mais uma vez, o uso de trechos de diatonismo tonal e seus desenvolvimentos nos Choros é um aspecto que parece salientar a obra villalobiana frente a outros modernistas; tal aspecto parece advir diretamente do destaque dado à música popular urbana na composição de Villa-Lobos (MOREIRA, 2014, p.40).

Gênero pentatônico (PENTA)

O gênero pentatônico em Villa-Lobos é o gênero associado com as teclas pretas do piano [5-35 FN], em todas as suas figurações (ou “modos”⁴¹). É utilizado muitas vezes para a construção do *símbolo ameríndio* em Villa-Lobos, e recorre como coleção autônoma, interagindo com outros gêneros harmônicos, e até entre diferentes figurações do próprio gênero pentatônico (MOREIRA, 2014, p. 40-42). Salles ressalta sua importância através do uso de ostinatos pentatônicos na tópica *dança ritual*, e sua presença na tópica *sabiá da mata* (SALLES, 2018, p. 199-203).

⁴¹ Similar aos modos gregos, a ideia de modo é usada por MOREIRA como forma de alternar a ordem da escala pentatônica a partir de um eixo, ou altura, que determina a orientação intervalar da escala. Ao invés de usar a nomenclatura grega, Moreira optou por colocá-la como modo de DÓ, RÉ, MI, etc.

Figura 30 - IMAGEM DO GÊNERO PENTATÔNICO

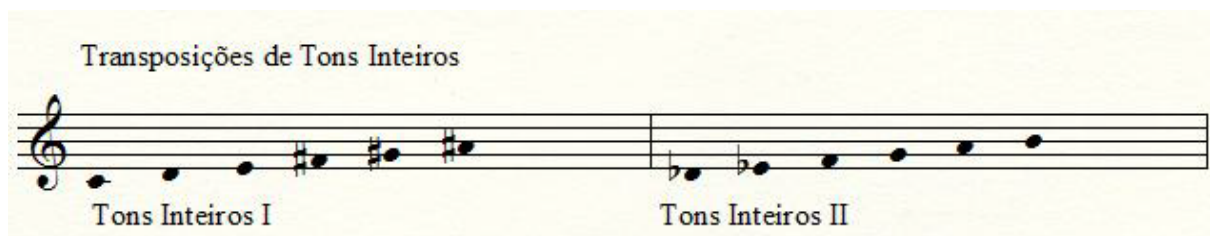


FONTE: MOREIRA (2014)

Gênero hexatônico (HEXA)

O gênero hexatônico, chamado por MOREIRA de *tons inteiros* [6-35 FN], é usado amplamente por villa-lobos em *figurações pretas e brancas*, bem como na construção de uma sonoridade exótica, alternativa ao tonalismo. Esse gênero é caro à poética villalobiana, por apresentar simetria intervalar e *transposição limitada* (modo I, na classificação de Olivier Messiaen⁴²). Villa opera também com a organização e combinação de pentacordes e tetracordes derivados desse gênero. Ele também o combina com outros gêneros e o distorce através de *parcimônias*. Moreira diferencia os gêneros em duas transposições, por ele chamadas de “Tons Inteiros I a que possui as notas Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol#-Lá#, e Tons Inteiros II a que possui as notas Réb-Mib-Fa-Sol-Lá-Si” (MOREIRA, 2014, p. 42-43).

Figura 31 - IMAGEM DO GÊNERO TONS INTEIROS



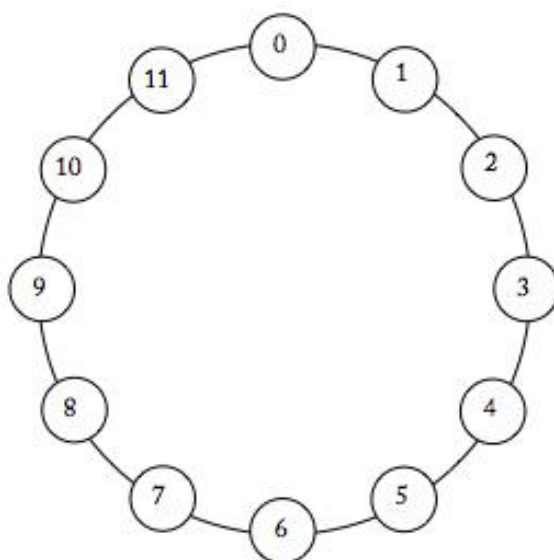
FONTE: MOREIRA (2014)

⁴² Olivier Messiaen lançou, em 1944, o livro *Technique de mon Langage Musical* (MESSIAEN, 1956), onde ele expõe os *Modos de transposição limitada* (MESSIAEN, 1956, p. 58-69).

Gênero cromático (CROMA)

O gênero cromático [12-1 FN] é simétrico e recorrente em Villa-Lobos como resultado de interação entre conjuntos e através do uso abrangente de parcimônias em movimentos texturais e melódicos, e também para a construção de *tópicas* específicas (por exemplo, para a *tópica Alma Brasileira, etc.*) (SALLES, 2018, p. 244-246). De acordo com Moreira, o *gênero harmônico cromático* pode ser apresentado na obra de Villa-Lobos como um *processo* – operando a transformação de um gênero em outro, ou criando um gênero complexo (através da inserção de notas estranhas à um material anterior) – ou *resultado* – a partir da saturação cromática, ou *excesso* decorrente da combinação de vários conjuntos/gêneros harmônicos (MOREIRA, 2014, p. 44-45).

Figura 32 - IMAGEM DE CÍRCULO CROMÁTICO EM CLOCKFACE



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Gênero octatônico (OCTA)

O gênero octatônico [8-28 FN] é simétrico e tem *transposição limitada* (modo II na classificação de Messiaen). Surge na obra de Villa-Lobos, através de procedimentos combinatórios de outros materiais, e não pelo seu uso de forma mais restritiva e sistemática (como Stravinsky faz em algumas de suas obras) (MOREIRA, 2014, p.46-47). De acordo com Salles, a octatônica pode ser vista em Villa como “um ponto

intermediário entre as coleções diatônica e cromática, progressão que começa desde a coleção pentatônica e pode ser representada pelo contínuo: 5-35 (PENTA)--> 7-35 (DIA)--> 8-28 (OCTA)--> 12-1 (CROMA)” (SALLES, 2018, p. 203-209).

Figura 33 - IMAGEM DO GÊNERO OCTATÔNICO

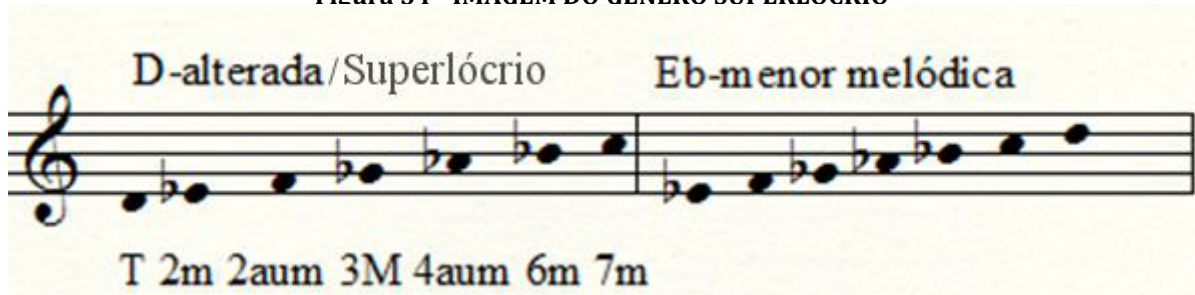
	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	(i)
Collection I:	E	f	G	a \flat	B \flat	b	D \flat	d	(E)
Collection II:	F	f \sharp	A \flat	a	B	c	D	e \flat	(F)
Collection III:	F \sharp	g	A	b \flat	C	d \flat	E \flat	e	(F \sharp)
pitch numbers:	0	1	3	4	6	7	9	10	(0)
intervals		1	2	1	2	1	2	1	(2)

FONTE: VAN DER TORN *apud* MOREIRA (2014, p.46)

Gênero superlórico (SUPERL)

O gênero superlórico [7-34 FN] é recorrente na sonoridade pós-tonal (sendo apontado por Dimitri Tymoczko como um dos gêneros fundamentais encontrados em Stravinsky) e também é encontrado em algumas passagens dos *Choros*, em Villa-Lobos. Sua função tonal de dominante alterada não necessariamente é evocada, fazendo com que a nomenclatura se altere de acordo com a função, podendo ser chamada tanto de *superlórico/alterada* ou *menor melódica*. O gênero normalmente é usado como material harmônico em seções de transição entre gêneros e coleções, e ocorre, muitas vezes, por uma cromatização de gêneros diatônicos. De acordo com Moreira, enquanto “ênfatisa o caráter pitoresco de um lórico com terça maior, sua versão alterada e menor melódica reafirmam a expansão dos procedimentos harmônicos de tonalidade”. (MOREIRA, 2014, p.47-48).

Figura 34 - IMAGEM DO GÊNERO SUPERLÓCRIO



FONTE: MOREIRA (2014)

RECORRÊNCIAS INTERVALARES E POLARIZAÇÕES⁴³

Entidade harmônica reconhecível

Recorrência de um intervalo específico como entidade harmônica, conferindo identidade às seções ou obras inteiras. Um exemplo é a recorrência do intervalo de trítono em *Uirapuru*.

Reiteração de uma altura como pedal ou ostinato

Reiteração de uma altura como pedal ostinato, conferindo uma polarização conectada com aquela altura específica. Um exemplo é o Sib, reiterado em pedais em *Iára*.

Frases com direcionalidade evidente

Um exemplo dessa técnica é a *figuração em zigue zague*, que muitas vezes se movimenta em direção a uma nota específica, polarizando-a.

Polarização por exclusão

Villa-Lobos exclui uma das doze classes de altura do gênero cromático, como forma de polarizar a classe excluída. Esse recurso é usado como um “enquadramento às

⁴³ Com base em SALLES (2009, p. 147-148).

avessas”. Algumas vezes, a nota excluída será a classe de altura predominante na próxima seção. Outras vezes, esse recurso tem uso figurativo, como no caso de *Iára*, em que Villa sugere, através da *polarização por exclusão*, um *word painting* da falta, excluindo a nota DÓ (CCA = 0), justamente na seção em que a *mãozinha do piá* é abocanhada pela *piranha*.

PROCESSOS RÍTMICOS⁴⁴

Villa-Lobos estrutura sua poética composicional em ritmos complexos e densos (principalmente no ciclo dos *Choros*). A exploração se dá em diversos níveis, desde a interação entre células até a interação entre camadas texturais. É necessário salientar que o ritmo é elemento chave para a estruturação da montagem composicional em Villa-Lobos (SALLES, 2009, p. 182).

Adensamento rítmico

Uso de figurações em rítmica com mais ataques, como sextinas. às vezes usado em Villa como efeito de substituição de um instrumento percussivo (como o CARACAXÁ, quando é substituído por um adensamento rítmico nas violas, no *Choros n.º 8*) (SALLES, 2009, p. 203).

Alternância de acentuações

Em ostinatos com *alturas, figuras rítmicas e fórmula de compasso* mais estáveis, uma forma de desestabilizar o material usada por Villa foi a acentuação irregular, o que faz com que a percepção sobre este material tenha alto grau de imprevisibilidade. Salles salienta que talvez essa seja a “manifestação mais notável de uma técnica que Villa-Lobos provavelmente passou a explorar depois de *Le Sacre*” (SALLES, 2009, p. 170). Salles, no quarto capítulo de seu livro mais recente (SALLES, 2018), também associa o uso desse tipo de figuração com *gêneros expressivos, estilos, tipos e tópicos* brasileiros.

⁴⁴ Com base no livro de Salles (2009, p. 166-182; 206).

Alteração frequente das fórmulas de compasso

Outra técnica, provavelmente advinda de Stravinsky, foi a alteração frequente das fórmulas de compasso, que fazem o acento métrico incidir em pontos inesperados das estruturas melódicas e texturas. Esse recurso é usado para a construção e alternância de fórmulas de compasso em *Iára*.

Permutação de células rítmicas

O uso de células rítmicas intercambiáveis e combinadas de formas diversas, são apresentadas as células [a], [b], [c], depois combinadas ($a+b$, $a+c$, $c+b$, etc.). Esse procedimento se comunica com o processo de *montagem*, utilizado sistematicamente por Villa-Lobos, como em *Uirapurú* (SALLES, 2009, p.167):

Figura 35 - IMAGEM DE PERMUTAÇÃO DE CÉLULAS RÍTMICAS EM *UIRAPURÚ*

The musical score for violin I in 4/4 time is shown across three systems. The first system (measures 1-6) features a dynamic of *pp* and includes cells A and B1. The second system (measures 7-11) features a dynamic of *sfz* and includes cells B2, B3, and B4. The third system (measures 12-14) includes cells B5, B6, and C. A fermata is present at the end of measure 14.

FONTE: SALLES (2018)

Precipitação rítmica para condução melódica

O adensamento dos eventos rítmicos em conjunto com os elementos harmônicos como meio de polarização de determinada altura. Um exemplo desse procedimento figura nos compassos iniciais da peça *O passarinho de pano* (SALLES, 2009, p.174).

Pulsações organizadas por acentos dinâmicos

Em músicas com compassos regulares, a posição das acentuações (> , _ , **sfz**>) agrupa pulsos com tamanhos desiguais. O exemplo citado para esse procedimento é a peça *Alnitah*, a primeira d'*As três Marias* (SALLES, 2009, p. 178).

Ciclos distintos de pulsação em diversas camadas

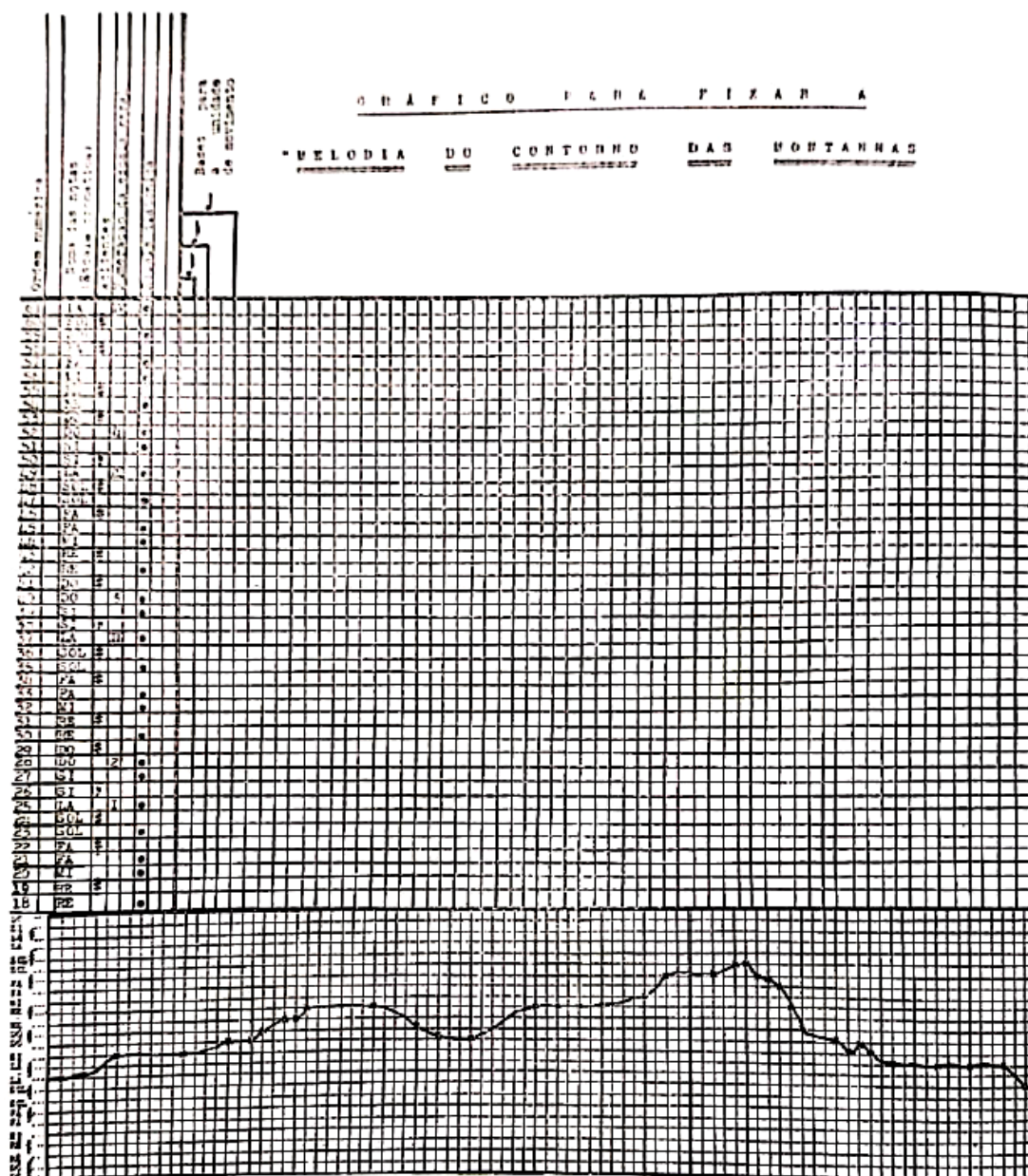
Camadas texturais em determinados trechos, organizadas com diferentes ciclos de pulsação: uma estrutura textural tem ciclo de cinco em cinco pulsos, outra, de três em três, etc. Técnica usada em *Iára* e em muitos dos *Choros*. Essa técnica se relaciona com os procedimentos de *montagem* em Villa-Lobos (SALLES, 2009, p. 206).

MELODIA DAS MONTANHAS⁴⁵

O método de composição Melodia das Montanhas foi pensado como um método educacional a ser explorado no *Canto Orfeônico*, na *era Vargas*, e atravessa muitas obras compostas àquele período. Consiste na criação gráfica, a partir de um papel quadriculado, onde o eixo vertical mostraria a escala cromática, e o eixo horizontal as durações das notas:

⁴⁵ Com base em FELICÍSSIMO (2014) E SALLES (2009).

Figura 36 - IMAGEM DO MÉTODO MELODIA DAS MONTANHAS (SERRA DA PIEDADE - MG)

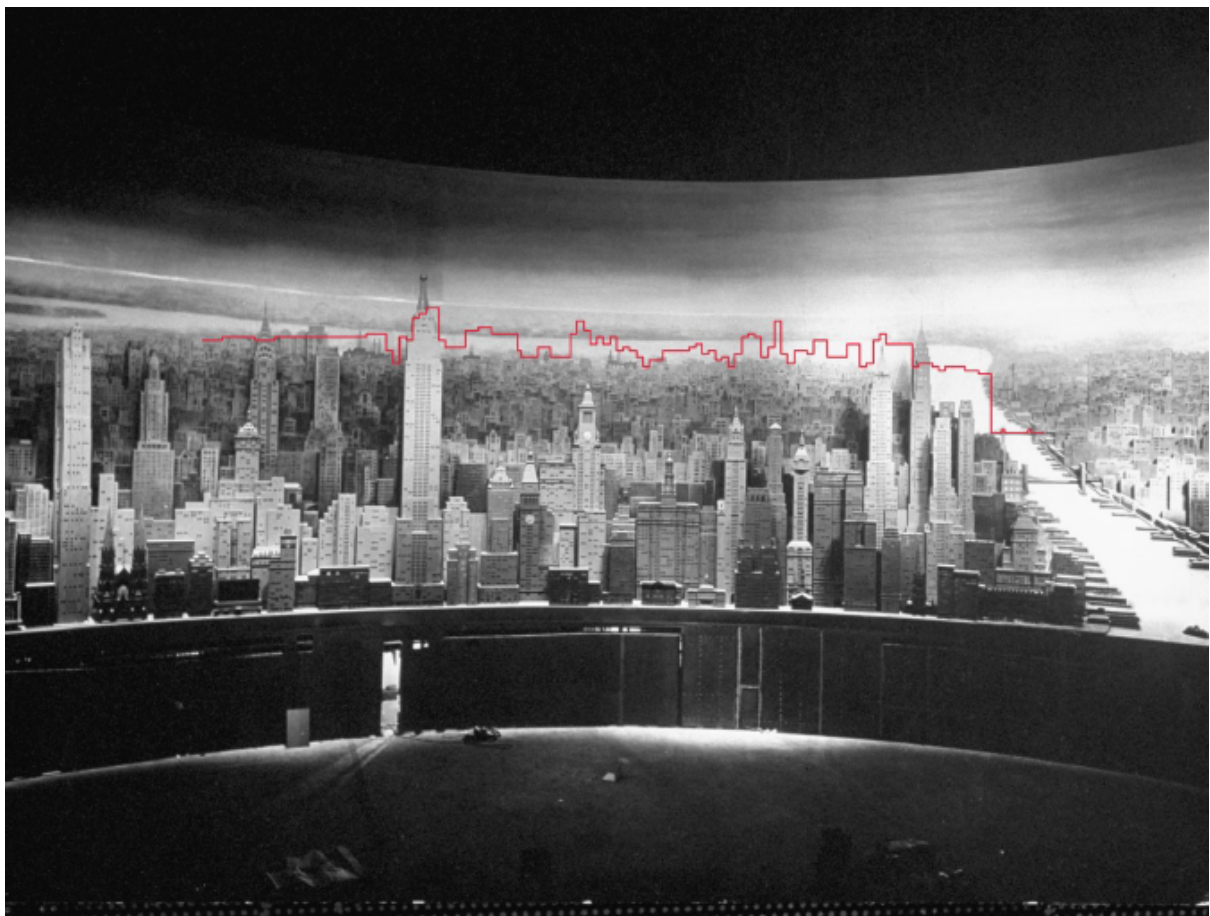


FONTE: SALLES (2009)

Esse processo composicional, amplamente pesquisado por Rodrigo Passos Felicíssimo em sua tese, permitiu que Villa-Lobos transcrevesse melodias a partir do contorno de montanhas (Serra da Piedade - MG; Serra dos órgãos, Corcovado e Pão de Açúcar - RJ), prédios (arranha-céus de Nova York), e - numa suspeita de Salles - estrelas (*As três Marias*). Esse método de composição (cunhado por Villa-Lobos quando

Iannis Xenakis⁴⁶ tinha apenas dez anos), vem a ser fortemente explorado pelos compositores da segunda metade do séc XX, que tinham um pensamento mais sinestésico e de integração entre linguagens. Suspeito que a imagem em seus contornos subjetivos, traduzidos pelos contornos da melodia, no *recitativo*, da *Bachianas n^o5*, possa ter partido desse tipo de pensamento, numa corrente poético-imagético-musical.

Figura 37 - IMAGEM DE NEW YORK SKY LINE MELODY



FONTE: FELICÍSSIMO (2014)

⁴⁶ Compositor característico pelo uso de analogias entre a arquitetura e a música, sendo considerado como inventor de muitos processos que já existiam na metodologia villalobiana.

OUTROS PROCEDIMENTOS DE PALAVRA E IMAGEM

Soggetto Cavato

O uso de criptogramas musicais remete à técnicas renascentistas (com *Josquin des Prez*⁴⁷). Consiste em traduzir uma palavra ou texto em alturas melódicas, partindo de $[A]=(LÁ)$, $[B]=(SI)$, etc., repetindo a escala na ordem até o esgotamento do alfabeto. De acordo com Salles, o *soggetto cavato* ocorre uma vez em Villa-Lobos, no segundo movimento da *sinfonia n. 7* (1915), baseado na palavra "América" (SALLES, 2018, p. 100).

Klangfarbenmelodie⁴⁸

É uma técnica musical que divide a mesma linha melódica entre vários instrumentos, promovendo uma diferenciação por timbre. Salles aponta a ocorrência sutil dessa técnica no QC3 (SALLES, 2018, p. 91).

Sprechstimme

Uso de voz falada, à maneira de *Pierrot Lunaire* (1913), de Schoenberg. Villa-Lobos usa este recurso uma única vez, na *Suíte Sugestiva* (1929).

Pictorialismo

Recurso associado à música instrumental, conduz a alguma ideia de ação ou cena visual. Encontrado na obra de Villa em diversas obras, como nos poemas sinfônicos *Uirapuru* e *Amazonas*.

⁴⁷ "As missas de Josquin ilustram muitas das técnicas e processos que eram correntemente utilizados no século xvi. O tema da missa Hercules dia Ferrarie é um exemplo de *soggetto cavato dalle vocalli*, ou «tema extraído das vogais» de uma palavra ou frase, correspondendo cada vogal a uma sílaba do hexacórdio [...] O tema era uma homenagem a Hércules, ou Ercole I, duque de Ferrara entre 1471 e 1505." ((GROUT & PALISCA, 2001, p.206)

⁴⁸ do alemão "melodia-timbre". Tradução literal "cor-som-melodia".

Word Painting

Uso de efeitos sonoros que fazem alusão a imagens suscitadas em um texto poético ou cancional. Usado em todas as canções estudadas na presente dissertação, e em muitas outras canções de Villa-Lobos.

Fontes emissoras ocultas

Villa-Lobos usa essa técnica para desconcatenar elementos sonoros e visuais, ocultando a fonte emissora do som ouvido fora do palco. Esse recurso está no *Settimino* (tan-tan oculto), e em *Quarteto simbólico* (coro feminino oculto) (SALLES, 2009, p.125).

2.3.4. Tópicas em Villa-Lobos

FIGURAÇÃO E IDENTIDADE⁴⁹

No quarto capítulo de seu último livro, intitulado *Figuração e Identidade nos Quartetos Villalobianos*, Paulo de Tarso Salles – partindo de classificações sobre a música propostas por Mário de Andrade, Gabriel Moreira, Daniel Zanella, Acácio Piedade, e também seguindo a teoria das *tópicas musicais*, proposta por Leonard Ratner (1980) e adaptando para o contexto sócio-cultural e musical do Brasil o conceito de *marcação musical (markedness)*⁵⁰, adaptado por Robert Hatten (2004)⁵¹, decide empreender, de forma sistematizada e ensaística, um estudo dos *gêneros, estilos, tipos*,

⁴⁹ Com base em Salles (2018). Vale ressaltar aqui que essa foi uma proposta de figuração e identidade relacionada aos quartetos de cordas de Villa-Lobos, e que teve como base pesquisas de diversos outros autores (como Mário de Andrade (1972) Gabriel Ferrão Moreira (2004) e Acácio Piedade (2013)).

⁵⁰ Para um mergulho mais profundo sobre essa adaptação teórica, sugiro a leitura do artigo de Paulo de Tarso Salles intitulado *Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten* (2017).

⁵¹ Hatten, influenciado por teóricos da linguística, como Roman Jakobson, usou a ideia de oposição estrutural, (“*markedness*”) para pensar a ideia de *termo marcado* e *termo difuso* relacionadas à música. Sua adaptação permite olhar o material musical (coleções e convenções) como estrutura que pode apurar a ideia de expressividade na música, quando combinada aos *gêneros, tipos estilísticos, estilos e tópicos*. Hatten também adaptou para a música o conceito da teoria literária de *tropo*, postulando-o como a ideia de um *gênero expressivo, estilo, tipo ou tópica* musical sendo usados para influenciar a percepção sobre um outro.

tópicas e símbolos dentro dos quartetos de cordas, de Villa-Lobos. A partir desse estudo, Salles desenvolve o seguinte quadro (SALLES, 2018, p.233):

Figura 38 - CLASSIFICAÇÃO DE GÊNEROS, ESTILOS, TIPOS E TÓPICAS ENCONTRADOS NOS QC DE VILLA-LOBOS

Gênero expressivo		Estilo	Tipo	Símbolo/Tópica
Cerimonial	Ritualístico	Afro-brasileiro	Xangô	Berimbau
	Sério		Capoeira	Batucada
	Grave			Canto de Xangô
Saudoso	Profundo	Ameríndio	Dança	Flauta nasal
	Melancólico		Melodia	Motivo indígena
	Elegíaco		Paisagem sonora	Dança ritual
	Terno			Natureza harmônicos, glissandos, 4/5 ^(*)
	Ingênuo	Infantil	Ciranda	Melodia inserida (citação)
	Lamento	Pictórico (icônico)	Transcrição	Canto do sabia-da-mata
	Nostálgico		Imitação	Style-aiseaux
Rústico	Bucólico	Caipira	Toada	Viola caipira
	Rude		Cantira	Rabeca
	Cordial		Ponteio	Canto em terças
	Cantos de trabalho	Nordestino	Baião	Sanfona
	Selvagem		Cantiga de cego	Aboio Rabeca
Carnavalesco	Festivo	Carioca		Baixa ria (7 cordas)
	Grandioso			Síncope brasileira
Picaresco	Gingado		Choro	Tamborim
	Brejeiro		Samba	Carinhoso
	Malandro		Modinha	Alma brasileira

(*) Símbolos acústicos da série harmônica, representando o universo não temperado, portanto em oposição às convenções da música europeia. Também se tornaram tópicas, na medida em que seu uso histórico se faz não só na música brasileira, mas até mesmo na própria música europeia (Mahler, Debussy, Ravel, Webern, Bartók, Stravinsky etc.).

FONTE: SALLES (2018)

O quadro apresenta exemplos que recorrem às obras de Villa para propor figuras retóricas, e Salles as associa com os *quartetos de cordas* de Villa-Lobos. Salles reconhece o caráter seminal e aberto dessa proposta (colocando-a como “proposta provisória para os quartetos”), e sugere a necessidade de mais estudos de identificação para confirmar suas hipóteses. Para melhor compreender os gêneros, Paulo cria – adaptando a ideia de *markedness*, em Hatten – um quadro de *oposições estruturais entre gêneros expressivos observados nos quartetos de Villa-Lobos*, mostrando como interagem os *gêneros harmônicos e articulações* dentro dos *gêneros expressivos* (SALLES, 2018, p. 234):

Figura 39 - OPOSIÇÕES ESTRUTURAIS ENTRE GÊNEROS EXPRESSIVOS NOS QUARTETOS DE VILLA-LOBOS

<i>Oposição entre gêneros</i>		<i>Oposição estrutural</i>
Cerimonial Saudoso	Carnavalesco Picaresco	CROMA * DIA/PENTA
Saudoso	Rústico Carnavalesco Picaresco	<i>Legato * staccato</i>
Cerimonial Saudoso	Rústico Carnavalesco Picaresco	Ritmo regular * ritmo sincopado

FONTE: SALLES (2018)

A identidade tem sido uma questão muito importante em teorias da musicologia mais recente, e Paulo de Tarso Salles faz um compêndio abrangente, que permite combinar os *gêneros* e *estilos* entre si, e associá-los com os *tipos, tópicos e símbolos* propostos, o que faz com que se possa localizar com diversidade os excertos musicais em Villa-Lobos. Como guia para o quadro proposto (SALLES, 2018, p. 233), reuni, de forma sintética, algumas características musicais citadas por Salles ao longo do livro para identificar os *gêneros, estilos, tipos e tópicos*, no esquema a seguir:

Figura 40 - ESQUEMA DE COMENTÁRIOS EM GÊNEROS EXPRESSIVOS

Gênero expressivo (são designações culturais, mais que propriamente étnicas; nesse sentido, isso possibilita compreender tais estilos como práticas culturais nacionais)	
Cerimonial - cromático (CROMA), legato, ritmo regular, staccato	Ritualístico
	Sério
	Grave
Saudoso cromático (CROMA), legato, ritmo regular	Profundo
	Melancólico
	Elegíaco
	Terno
	Ingênuo
	Lamento
	Notálgico
Rústico Staccato, Sincopado	Bucólico
	Rude
	Cordial
	Cantos de Trabalho
Carnavalesco diatônico (DIA), pentatônico (PENTA), sincopado	Selvagem
	Festivo
Picaresco diatônico (DIA), pentatônico (PENTA), staccato, sincopado	Grandioso
	Gingado
	Brejeiro
	Malandro

FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA COM BASE EM SALLES (2018)

Figura 41 - ESQUEMA DE COMENTÁRIOS EM ESTILOS, TIPOS E TÓPICAS (para visualizar a imagem [clique aqui](#))

Estilos (designações culturais permeáveis)	Tipo (representações específicas que existem dentro da obra de Villa-Lobos)	Tópica (o tipo se diferencia da tópica porque a tópica só existe quando há uma tradição de uso cultural descontextualizada)
Afro-Brasileiro (de Câmara; Xangô; Maracatu; Candomblé; Congada; Macumba e Capoeira)	Xangô (melodia coletada por Mário de Andrade usada por Villa; diatônica, modal; caráter ritualístico)	Berimbau (Baden, Berimbau-de-barriga, p.266)
	Capoeira ("o brejeiro na musicalidade brasileira se manifesta no gingado da capoeira: o corpo faz gestos surpreendentes, o oponente toma uma rasteira e cai" [PIEDADE, 2013]; surpresa; berimbau)	Batucada (polifonia polirrítmica) Canto de Xangô (melodia diatônica modal ao estilo da coletada por Mário sobre ostinato sincopado rumpi, lé)
Ameríndio (Fragmentos ou a melodia original coletada; força expressiva; eficácia na representação; Bricolagem; Composição Livre de melodia; paralelismo de 4 ^{as} e 5 ^{as} ; ostinato; ritmos planos; subdivisões simples.)	Dança (ritual; catábico e acrobático)	Flauta nasal (dobramento em quartas)
	Melodia (graus conjuntos; âmbito reduzido) Paisagem sonora (registro partindo da paisagem de outros indianistas)	Motivo indígena (pentatônico [PENTA] ou diatônico [DIA]; motivo de âmbito reduzido, normalmente termina com salto de terça descendente) Dança ritual (Stravinsky, Bartok, Debussy e outros; forma de tratar o exótico, primitivo; staccato ou marcato; tópica primitivista do modernismo) Natureza: Harmônicos, glissandos, 4/5] (Como oposição à sobreposição triádica tradicional)
Infantil (temas folclóricos)	Ciranda (peças curtas; infantil; compasso binário)	Melodia inserida (citação de melodia popular ou folclórica, tratada com inserções tonais ou sequência de acordes modais)
Pictórico (Pictorialismo - Leonard Ratner; Iônico)	Transcrição (outros pássaros: canto do azulão [choros 10]; araponga [bachianas 4], etc.)	Canto do sabiá da mata (Tipo transcrição; Bachianas 5º segundo movimento)
	Imitação (sugestão pictórica por imitação)	Style oiseau (olivier messaien; figurações rítmicas rápidas, sincopadas e em registro agudo)
Caipira (Nordeste e Sul; Toada; Catira; Cateireta; Fandangos; Moda de viola; Cururu, etc.)	Toada (delicadeza pueril; bucólica; romântica)	Viola caipira (toque de "mão dura", mas sincopado, tipo ponteio; catábico; rasgueado)
	Catira (melodia diatônica caipira, com saltos e sincopas)	Rabeca (motivos melódicos com notas repetidas; manelico; catábico [rustico e capira])
	Ponteio (melodia por graus conjuntos, passando por todos os instrumentos)	Canto em terças (dobramento melódico em terças ou sextas paralelas; articulação em staccato; diatonismo; graus conjuntos)
Nordestino (cultura cabocla, o trio sanfona-triângulo-zabumba, a novena religiosa, a banda de pifanos, a dança do forró, o baile de Luiz Gonzaga, as tradições africanas e afro-brasileiras na Bahia, o Carnaval baiano; maracatu, frevo, xaxado, xote, coco, repente, etc.)	Baile (fraseado típico; mixolídio, lídio e dórico, lídio com sétima menor; só o modo sem o fraseado não configura o baile)	Sanfona (acordeom; sem mais especificações no livro) Aboio (A melodia do cello, uma espécie de chamada, faz lembrar o toque dos vaqueiros para recolher o gado. Sobre essa chamada, violinos e viola sustentam um acorde áspero, baseado em semitom e tritono)
	Cantiga de cego (Estilo recitativo com inflexão nordestina)	Rabeca (dobramento em quartas e terças maiores; sincopado harmônico)
Carioca (o estilo carioca pode ser considerado como representativo da vida nas principais cidades brasileiras desde a Independência, em 1822, até os anos de 1950, período durante o qual o Rio de Janeiro foi promovido a capital federal. Samba, Lundu, Mazur brasileiro, Polca brasileira, choro, choro-canção; Dança rápida ou lenta; caráter improvisatório; contrapontístico; improvisações; contrametricidade)	Choro (síncope + progressões européias)	Baixaixa (7 cordas) (Apois fora do tempo forte; contraponto)
	Samba (síncope do samba, sinque e dança)	Síncope Brasileira (síncope característica do choro, [semicolcheia-colcheia-semicolcheia]) Tamborim (tamborim de samba; paradigma do estácio [SANDRONI, 2001]; figuração grave [surdo] - agudo [tamborim])
	Modinha (tipo estilístico associado com uma tópica essencial da literatura brasileira: a saudade; caráter sentimental [musicologia]; modinha e cromatismo; diferente da maioria tipos estilísticos cariocas)	Carinhoso (harmonia típica da introdução da canção composta por Pixinguinha, com movimento cromático ascendente e descendente da quinta.) Alma Brasileira (sem síncope; harmonia com tendência cromática; catúlio, choros 5, cromatismo e densidade base ternária; ritmo funebre)

FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA COM BASE EM SALLES (2018)

2.3.5. Semiótica

Modelo canônico da narratividade semiótica

As análises que se seguem têm uma parte fundamentada na semiótica greimasiana, cunhada por Algirdas Julien Greimas (figurando também, na última análise, alguns conceitos da semiótica *tensiva*, de Zilberberg, pelo filtro de Luiz Tatit). Os principais textos e teóricos utilizados para empreender as análises são: o *Dicionário de Semiótica* (2008) de Greimas; os livros *Teoria do Discurso - Fundamentos semióticos* (2002) e *Teoria Semiótica do Texto* (2005), de Diana Luz de Barros; *Hjelmslev e o semi-simbolismo* (2001) e *Análise semiótica através das letras* (2001), de Luiz Tatit; bem como cursos e disciplinas, ministrados pelos professores Diana Luz de Barros (2019, 2020), Eliane Soares de Lima (2020) e Antônio Vicente Seraphim Pietroforte (2020). Entre estes, destaco o workshop de quatro dias *Teoria e prática semióticas: quatro rumos* (2019) de Diana Luz de Barros, gravado pelo Grupo de Estudos Semióticos GES-USP⁵², e o curso oferecido pelo mesmo núcleo, intitulado *Semiótica Narrativa e Discursiva* (2020), com o professor Antonio Vicente Seraphim Pietroforte.

A **semiótica** tem origem no pensamento de Ferdinand de Saussure, no livro *Curso de linguística geral* (org. BALLY e SECHEHAYE, 1916: 2012). Ela é considerada saussureana nos seus princípios (tenha ela vindo de Saussure, ou de outro organizador do pensamento de Saussure, que é Louis Hjelmslev⁵³), e trouxe do campo da linguística a noção de **relação**. Por isso, a semiótica é uma proposta estruturalista, porque possibilita análises a partir de relações. A noção de *relação* saussureana, a noção de *valor* saussureana e – a partir de Hjelmslev – a noção de que podemos trabalhar separadamente **expressão**⁵⁴ e **conteúdo**, vêm das influências linguísticas na semiótica (TATIT, 2001; BARROS, 2005).

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RnWBqqzkhwQ&list=PL-gOCtnnaDAn_tgSnyXrH3H-2natnw47m&index=1&ab_channel=GrupodeEstudosSemi%C3%B3ticosGES-USP> Acesso: 2 Ago 2021.

⁵³ A partir de Hjelmslev surge, para a semiótica a ideia de *relação participativa*. O conceito Hjelmsleviano de relação participativa está em consonância com o conceito *termo complexo*, desenvolvido por Viggo Brøndal e usado amplamente na teoria de Greimas (TATIT, 2001, p.14).

⁵⁴ “Na esteira de L. Hjelmslev, denomina-se *plano da expressão* o significante saussuriano considerado na totalidade de suas articulações, como o verso de uma folha de papel cujo anverso seria o significado, e não no sentido de “imagem acústica” como uma leitura superficial de Saussure permite a alguns interpretá-lo. O plano da expressão está em relação de pressuposição recíproca com o plano do conteúdo, e a reunião deles no momento do ato de linguagem corresponde à

O que Algirdas Julien Greimas fez, apesar de ter chamado seu livro de *Semântica Estrutural*⁵⁵ (GREIMAS, 1973), foi dar um passo além das semânticas estruturais da época. Ele não se restringiu a lidar só com a rede de relações, apesar de ter lidado com isso a um primeiro momento em seu livro⁵⁶. Ele queria mostrar que a semântica que buscava trabalhar não era somente a da palavra e a das relações entre as palavras, porém, uma semântica do *texto* como um todo. Com isso, ele começou uma proposta de exame da narratividade (BARROS, 2019).

A **narratividade** é um modo de organizar qualquer tipo de texto, seja ele narrativo, descritivo ou dissertativo. Quando falamos em narratividade, estamos lidando com o **plano do conteúdo** dos textos, e não com o **plano de expressão**. A narratividade greimasiana não se baseia só na proposta saussuriana, mas também foi atrás de outras propostas de organização estrutural da narrativa.

Greimas se baseou em mais de uma delas, principalmente na proposta de Vladimir Propp em *A Morfologia do Conto* (PROPP, 1968). Propp delineou uma morfologia dos contos, que ele chamou de *morfologia*, mas que, de acordo com Diana Luz de Barros, é uma *sintaxe*. Por trás dos contos russos, existia uma mesma sintaxe, que foi dividida em 31 funções narrativas, posteriormente dissecadas 127 ações narrativas (PROPP, 1968, appendices I, p. 119) que poderiam se combinar de diferentes formas para categorizar qualquer conto popular russo. Ou seja, em certa medida, os contos populares tinham funções, ações e sequências narrativas idênticas. A partir disso, Greimas cunhou uma sintaxe.

A **sintaxe semiótica** é uma sintaxe de papéis. Nela, há uma relação saussureana entre *sujeito* e *objeto* (e não entre sujeito e predicado/verbo e objeto). Ela é uma sintaxe mais ingênua, que, contudo, estrutura a organização narrativa dos textos. Essa sintaxe,

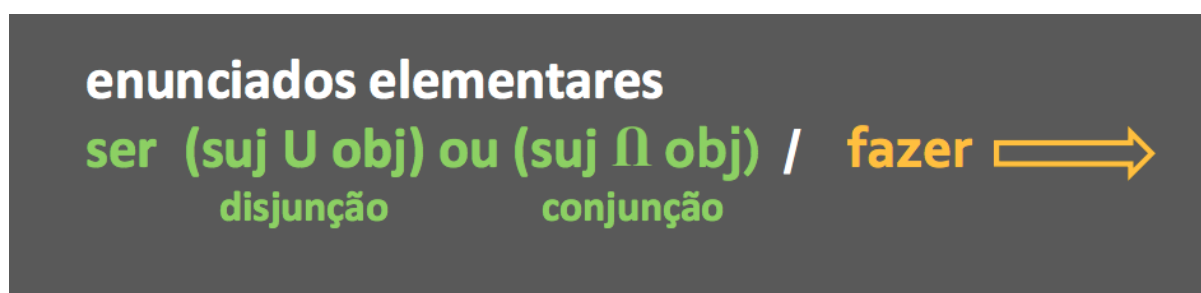
semiose. A distinção desses dois planos da linguagem é, para a teoria hjelmsleviana, logicamente anterior à divisão de cada um deles em forma e substância. A forma da expressão é assim o objeto de estudo da fonologia, enquanto a substância da expressão cabe à fonética” (GREIMAS, 2008, p. 174).

⁵⁵ A fonética estava em voga nos anos 1960, e, tentando seguir a corrente fonética que “isolou” o plano de expressão do plano de conteúdo e o categorizou (em fonemas, etc.) – surgiram várias propostas de semânticas estruturais, que tentaram deixar de lado a ideia de plano de expressão e trabalhar somente com conteúdo, o que não deu certo. O número de sememas que temos numa língua – ao contrário dos fonemas, que são finitos – é quase inquantificável, e está em constante transformação. Com isso, a semântica estrutural foi mais importante para determinar os campos semânticos que para categorizar os sememas em uma língua específica.

⁵⁶ por exemplo, quando exemplifica oposições e relações com o semema “cabeça” (de cachoeira, alfinete, rabo, pé, ponta, etc.).

portanto, tem actantes⁵⁷ que são postos em relação. Quando preenchemos semanticamente esses actantes, pela transitividade, eles viram **sujeito** e **objeto**. Entre sujeito e objeto temos uma **relação transitiva**, que significa que o sujeito se define pela relação com o objeto, e o objeto só é objeto porque se relaciona com o sujeito. Essa relação entre os dois vai poder ser de dois tipos: ou uma relação de **junção**⁵⁸ (disjunção, conjunção) ou uma relação de **ação**⁵⁹ (de agir, de fazer). Essas relações definem um **enunciado narrativo**.

Figura 42 - ENUNCIADOS ELEMENTARES



FONTE: PIETROFORTE (2020)

Temos enunciados de dois tipos: os **juntivos**, que definem um estado, (“joão está na sala, ou joão é bonito, etc.”), que trazem uma relação de **ser**; e os de **transformação narrativa** que definem um enunciado, que traz uma relação de **fazer**. Os dois tipos de enunciado são a base da enunciação narrativa, ela já é, em sua base, dupla. Isso permite que combinemos os enunciados, de estado e de transformação. A **junção** pode ser uma **conjunção** ou **disjunção**. Ao termos uma **junção**, combinaremos uma **transformação** e,

⁵⁷ “O actante pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação. Assim, para citar L. Tesniere, a quem se deve o termo, “actantes são os seres ou as coisas que, a um título qualquer e de um modo qualquer, ainda a título de meros figurantes e da maneira mais passiva possível, participam do processo”. Nessa perspectiva, actante designará um tipo de unidade sintática, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico.” (GREIMAS, 2008, p. 12).

⁵⁸ “Dar-se-á o nome de junção sintagmática a uma seqüência de dois enunciados juntivos (conjunção e disjunção, ou inversamente) que têm o mesmo sujeito e são ligados por uma relação de pressuposição simples. Por Junção paradigmática, entender-se-á a concomitância logicamente necessária de dois enunciados de conjunção e de disjunção, afetando dois sujeitos distintos, interessados em um mesmo objeto” (GREIMAS, 2008, p. 249).

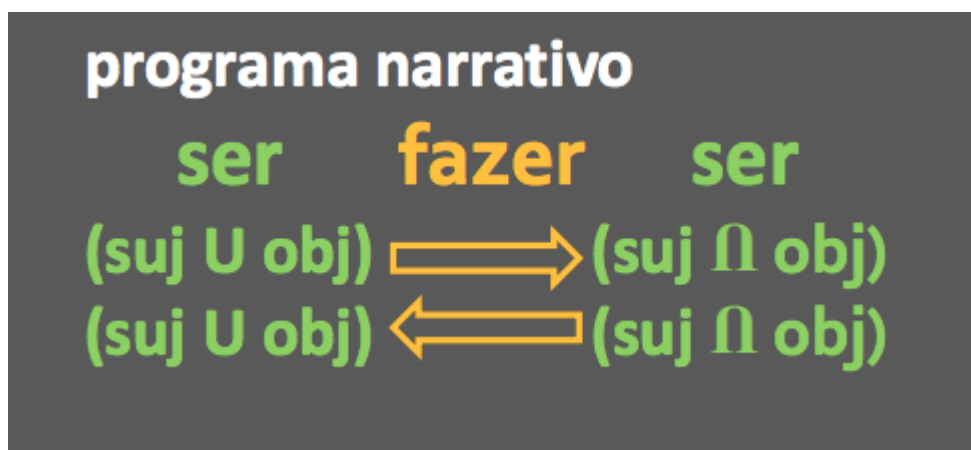
⁵⁹ “Ação pode ser definida como uma organização sintagmática de atos, sem que tenhamos de nos pronunciar antecipadamente acerca da natureza dessa organização: seqüência ordenada, estereotipada ou programada por um sujeito competente.” (GREIMAS, 2008, p. 9-10).

com isso, um sujeito que transforma seu estado com o objeto, e isso é a unidade de base do **programa narrativo**.

Todos os textos têm programas narrativos, e a definição de narratividade é uma sequência de transformações de estados que ocorrem entre um sujeito e um objeto. A transformação sempre transforma um estado. Para que alguma coisa tenha e faça sentido, temos que transformar um estado no outro. Ao ler qualquer texto (uma fotografia, uma pintura, uma canção, etc.), temos que perguntar o que aconteceu, o que se transformou ali. Greimas, então, propôs **hierarquias**, enunciados que se combinavam num programa.

Difícilmente uma narrativa se resolve em um só programa, normalmente, ela tem vários programas hierarquizados. essa hierarquia de programas vai gerar o que Greimas indicou como **percursos narrativos**. Essa indicação foi uma grande ruptura em relação aos outros modelos de narratividade, o momento em que entramos na **modalização**, ou seja: ao hierarquizar programas narrativos, formamos um percurso, isso significa estabelecer uma relação entre esses programas (BARROS, 2019).

Figura 43 - PROGRAMA NARRATIVO

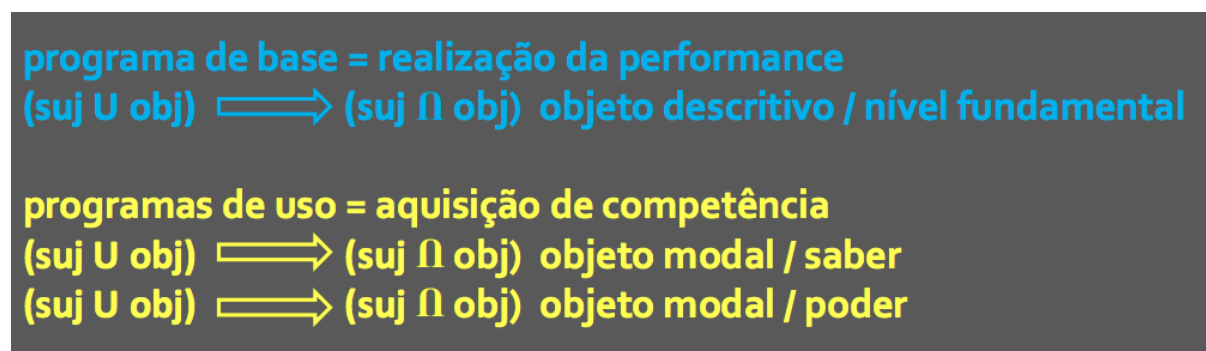


FONTE: PIETROFORTE (2020)

Podemos ter, por exemplo, um programa narrativo do tipo: *o príncipe salvou a princesa*. É uma história em si, e tem um programa narrativo, de um príncipe [sujeito] que estava sem a princesa [objeto] e recuperou [agiu para entrar em conjunção com] a princesa [objeto]. Esse primeiro momento define a **ação** da narrativa. Mas a própria

narrativa pergunta: *por que o príncipe salvou a princesa? Porque todo príncipe salva as princesas.* Aí, existe uma questão cultural⁶⁰, uma **axiologia**⁶¹ que entra em jogo. Então, o primeiro percurso dado pelo texto é o **percurso da narrativa**, onde temos uma primeira ação. Essa primeira ação, qualquer que seja, é o **fazer o mundo ser**, ou seja, o sujeito que age para poder entrar em conjunção com o objeto. Esse é descrito como o **programa de base**. O que a semiótica perguntou com isso? *Qualquer príncipe pode salvar a princesa?* Só se ele tiver as mesmas **qualidades modais**. Para **agir** o sujeito tem que ou **querer** ou **dever**, se o príncipe não quisesse salvá-la, não a salvaria, a não ser se ele quisesse ou pudesse. Temos, ao menos, dois programas narrativos aqui: um programa que *torna o sujeito competente*, e um outro que *organiza o percurso*. Então existe uma hierarquia de programas, para que esse sujeito se torne competente. A *modalização* lida com estas relações. (BARROS, 2019).

Figura 44 - PROGRAMAS DE BASE E DE USO



FONTE: PIETROFORTE (2020)

O sujeito que torna esse sujeito da ação *competente* para *agir* é o que a semiótica narrativa chama de **destinador**⁶². Existe outra relação sujeito-objeto, esse sujeito é chamado de *destinador*, para diferenciá-lo do *sujeito da ação*. Ao ter um **destinador**,

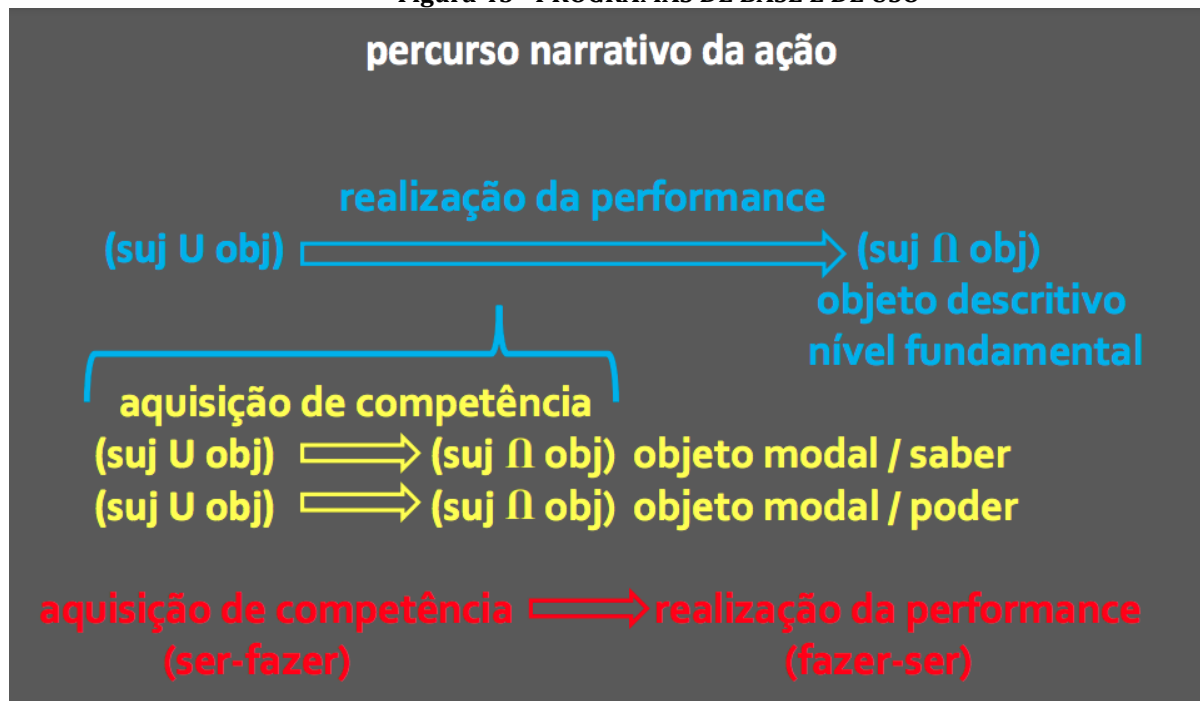
⁶⁰ Normalmente, no ocidente, os príncipes, heróis são homens, o que coloca a princesa, na maior parte das narrativas, como objeto modal (de transformação) ou objeto descritivo (de desejo final). Recentemente, estes protagonismos têm se alterado.

⁶¹ “Compreende-se geralmente por *axiologia* a teoria e/ou a descrição dos sistemas de valores (morais, lógicos, estéticos)” (GREIMAS, 2008, p. 37).

⁶² “Freqüentemente dado como pertencendo a um universo transcendente, o Destinador é aquele que comunica ao Destinatário-sujeito (do âmbito do universo imanente) não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo; é também aquele a quem é comunicado o resultado da performance do Destinatário-sujeito, que lhe compete sancionar. Desse ponto de vista, poder-se-á, portanto, opor, no quadro do esquema narrativo, o Destinador manipulador (e inicial) ao Destinador julgador (e final).” (GREIMAS, 2008, p. 115.)

temos que ter um **destinatário**. O *destinador* transforma a relação entre *sujeito* e *objeto*, dando a esse sujeito um **valor modal** (um *querer-fazer*, um *dever-fazer*, um *poder fazer*, um *saber-fazer*).

Figura 45 - PROGRAMAS DE BASE E DE USO



FONTE: PIETROFORTE (2020)

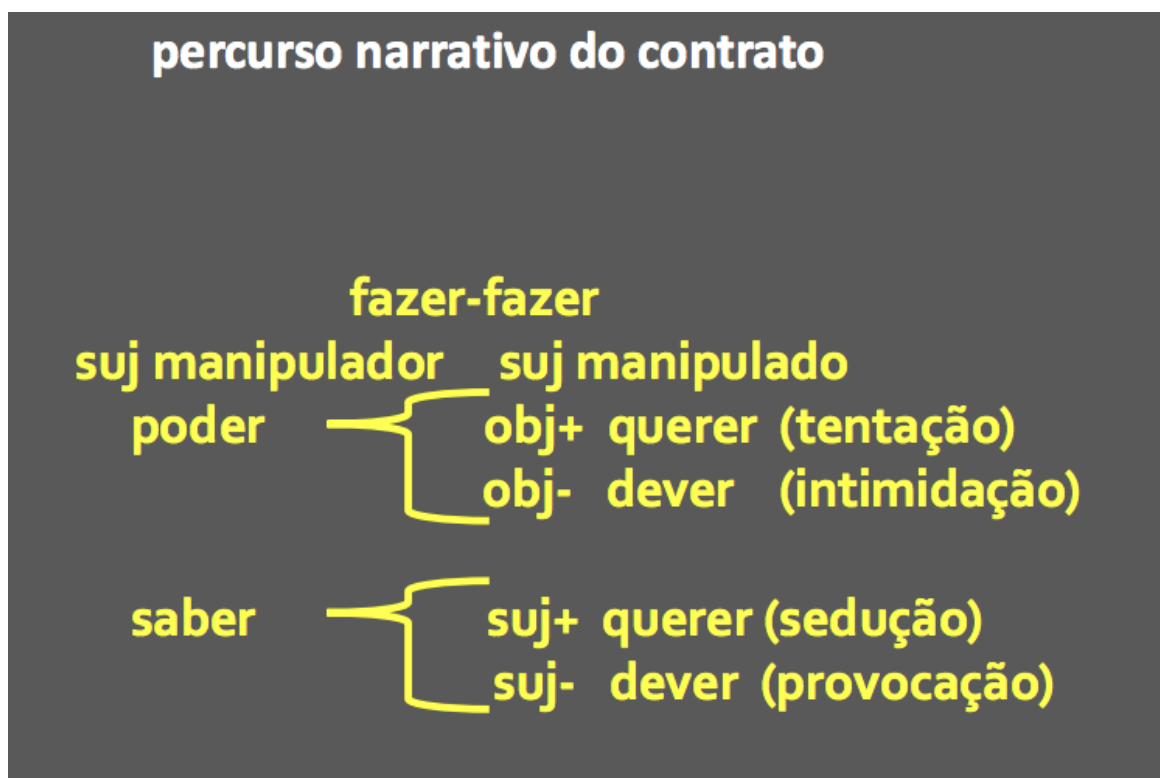
O destinador vai agir sobre o outro imbuindo-lhe um objeto que vale uma modalidade. Esse percurso é o da manipulação. A sintaxe narrativa de Greimas, diferente de Propp, tem um nível de concretude maior, o que permite trabalhar com um leque mais abrangente de textos. Como diz a professora Diana Luz de Barros (2019):

[...] Por exemplo: eu vou escrever uma tese. Já viram como somos sujeitos que vamos fazer várias coisas maravilhosas em nome da ciência/destinador? Então. Esse destinador manipula o destinatário para que ele vire o sujeito, para que ele aja e transforme o mundo. Então **o destinador faz-fazer**, e **o destinatário faz o mundo ser**. Herói só age. Quem determina as regras do jogo é o destinador. [...] Isso mudou completamente os rumos da semiótica. Esse estudo da manipulação e esse estudo das modalizações. Então começamos a entender que **toda comunicação é um tipo de manipulação**⁶³ e depois aprendemos que o destinador não é só quem emite uma mensagem pro outro,

⁶³ "As manipulações entraram na semiótica em 1976. Foi já um bom período depois do começo da teoria semiótica, e foi realmente uma guinada enorme nas nossas possibilidades de examinar textos." (BARROS, 2019).

mas ele tem que exercer um fazer persuasivo, além de ser o emissor. E o destinatário tem que interpretar o que o destinador destina. Ele tem que exercer um fazer interpretativo. Ele tem que interpretar, significa resolver se o que o outro propõe é verdadeiro ou não. Se ele acreditar que é verdadeiro, ele faz. [grifos meus] (BARROS, 2019).

Figura 46 - PROGRAMAS DE BASE E DE USO

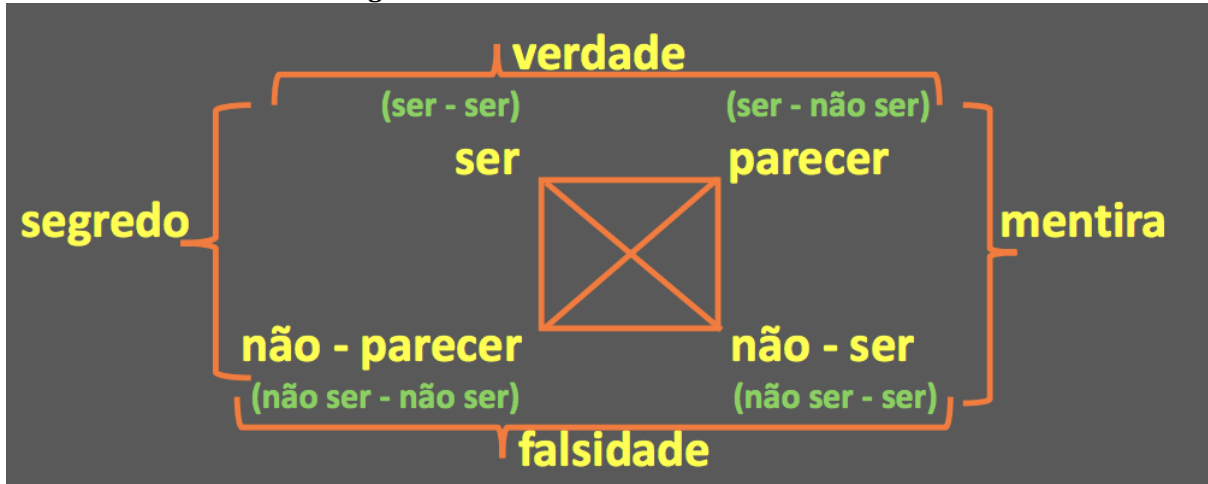


FONTE: PIETROFORTE (2020)

Para saber como o sujeito interpretou o contrato, o analista usa as **modalidades veridictórias**, em um **quadrado semiótico**⁶⁴ entre o **parecer** e o **ser** (as relações entre *o que parece, o que é, o que não é, e o que não parece*). Isso é chamado de **percurso narrativo da sanção**:

⁶⁴ “Compreende-se por quadrado semiótico a representação • visual da articulação lógica de uma categoria• semântica qualquer. A estrutura• elementar da significação, quando definida - num primeiro momento - como uma relação • entre ao menos dois termos •, repousa apenas sobre uma distinção de oposição • que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem: ela é, portanto, suficiente para constituir um paradigma • composto de *n* termos, mas não permite, por isso mesmo, distinguir, no interior desse paradigma, categorias semânticas baseadas na isotopia (o "parentesco") dos traços distintivos que nele podem ser reconhecidos. Faz-se necessária uma tipologia das relações, por meio da qual se possam distinguir os traços intrínsecos, constitutivos da categoria, dos traços que lhe são alheios.” (GREIMAS)

Figura 47 - MODALIDADES VERIDICTÓRIAS

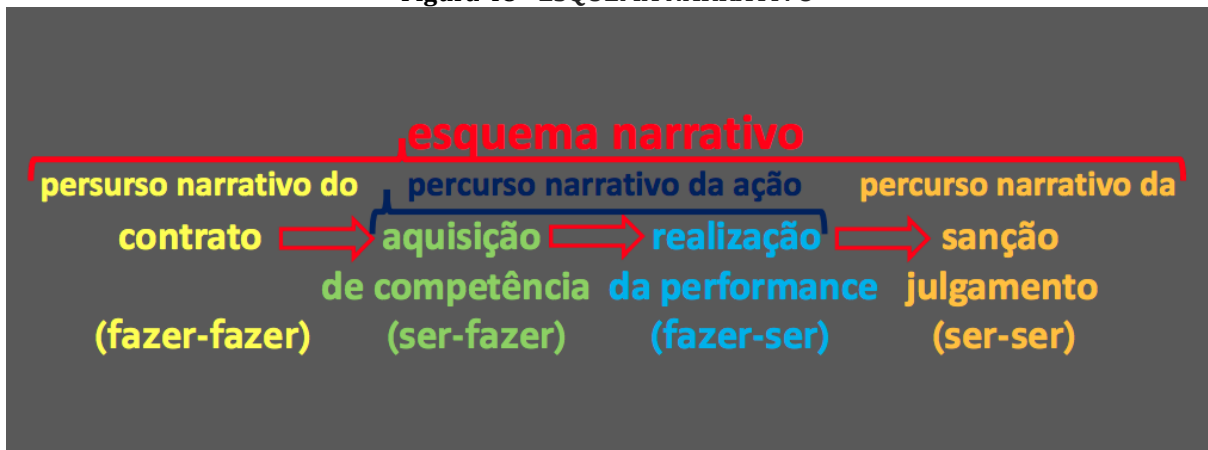


FONTE: PIETROFORTE (2020)

Para conseguir interpretar uma informação dada, interpretamos, também, a verdade com base na *persuasão* do outro e com base no que acumulamos de outras interpretações, experiências, crenças, cultura, etc. Com base nesses dados, o destinatário *sanciona* a *persuasão*. A *sanção* é o momento do reconhecimento.

Na *sanção* se tem um *destinador* que vai examinar o que o *sujeito* fez, se ele cumpriu os contratos ou não e vai sancioná-lo (reconhecê-lo como cumpridor dos contratos). Esse destinador pode ter valores positivos ou negativos na sanção, se *sancionado negativamente* o sujeito é punido. Se *sancionado positivamente* ele é reconhecido. Um sujeito pode agir de acordo com um contrato e ser sancionado por outro contrato, não é obrigatório o destinador ser o sujeito que sanciona. Essa totalidade de relações é o *modelo canônico da narrativa semiótica*:

Figura 48 - ESQUEMA NARRATIVO



FONTE: PIETROFORTE (2020)

Um fundamento de base da semiótica, é que ela oferece o mesmo arcabouço teórico-metodológico para lidar com qualquer texto. Não importa como o texto é expresso, o importante é o *conteúdo desses textos*, o que possibilita as mais diversas traduções intersemióticas.

Figura 49 - O TEXTO - PLANOS DE EXPRESSÃO E DE CONTEÚDO



FONTE: PIETROFORTE (2020)

Semiótica da Canção:

Em meados da década de 1980⁶⁵, Luiz Tatit lança sua primeira pesquisa acerca da semiótica da canção, com a formulação de uma teoria que pensava o elo entre *melodia-letra* presente na música popular brasileira. Para tanto, Tatit utilizou alguns conceitos existentes dentro da semiótica greimasiana, atualizada pelo viés da semiótica tensiva de Claude Zilberberg, que “busca a introduzir a questão da gradação no modelo semiótico, e não apenas a questão das oposições e similitudes de uma maneira um pouco mais descontínua, como era feito por Greimas e toda sua equipe” (TATIT, 2020a, 6’10”-6’15”). Esses conceitos são pilares de sua teoria, e possibilitam que alcancemos conclusões analíticas pertinentes para o estudo de canções.

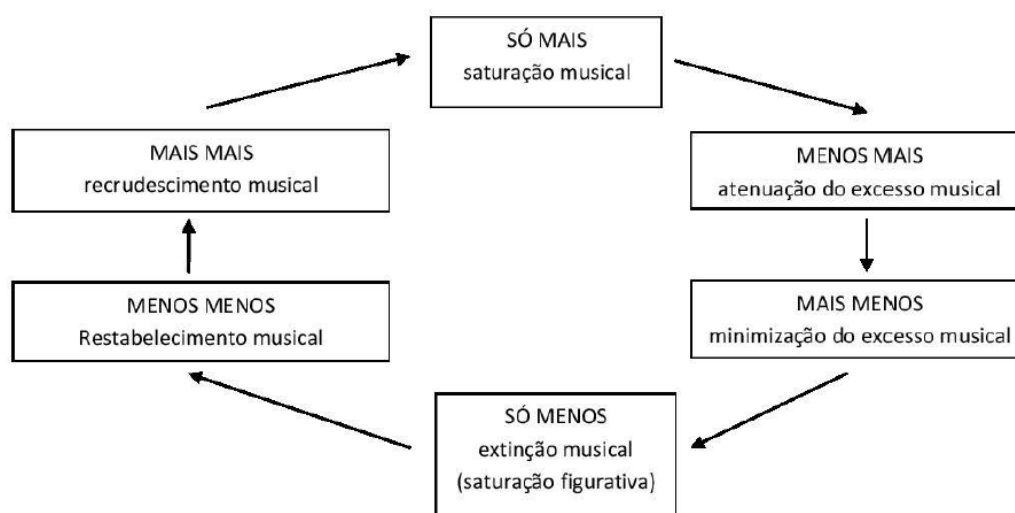
Num eixo estabelecido entre *oralidade*⁶⁶ e *musicalidade*⁶⁷, em Villa-Lobos, é clara a predominância do pensamento musical. Me utilizando de um gráfico de *tonicidade*

⁶⁵ Como aponta Dietrich, os primeiros trabalhos de pós-graduação a começarem a tratar da semiótica da canção foram “[...]a tese de doutorado de Luiz Tatit, Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira’ (1986a), na área de Semiótica e Lingüística geral, FFLCH-USP. Esse foi o segundo trabalho apresentado em nível de pós-graduação em semiótica musical no Brasil: o primeiro foi a dissertação de mestrado defendida pelo próprio Tatit em 1982, ‘Por uma semiótica da canção popular’, neste mesmo departamento.” (DIETRICH, 2008, p.12).

⁶⁶ saturação figurativa.

*analítica*⁶⁸, cunhado por Marcelo Segreto (2015), com o valor tensivo posto sobre *música*, para pensar o lugar da melodia-letra do RAP, que figura num eixo descendente de *minimização* do excesso musical (mais menos), coloco a produção cancional de Villa-Lobos num eixo oposto a esse, o de *recrudescimento* musical (mais mais):

Figura 50 - Modulações tensivas sob o ponto de vista musical



Fonte: SEGRETO (2015)

Tatit, em seu livro *O Cancionista*, comenta que:

Valendo-se de leis musicais, o compositor detona os processos de tematização e passionalização. Com o que chamo de leis linguísticas, a figurativização. Partindo de um lado ou de outro, o cancionista só termina seu trabalho quando opera a integração entre leis musicais e leis linguísticas. (TATIT, 2002, p.73)

Apesar de figurar num momento mais *tônico* de saturação musical, ao se aliar a poetas populares, que trazem a oralidade como cunho poético, Villa-Lobos muitas vezes adequa o conteúdo musical às poesias, de forma a gerar contornos que podem ser mais ou menos entoativos (a depender da obra musical), oscilando entre os valores positivos (mais mais, somente mais e mais menos) do gráfico de tonicidade, de Zilberberg (2011).

Mário de Andrade, em seu livro “Aspectos da Música Brasileira”, traz toda uma seção, com diversos capítulos, inteiramente dedicada a apontamentos críticos sobre os

⁶⁷ saturação musical.

⁶⁸ *Tonicidade analítica* é um conceito cunhado por Luiz Tatit (2020) para tratar o gráfico de tonicidade de Claude Zilberberg (2011), mostrado em seguida.

compositores e a língua nacional (nome, inclusive desta seção), onde ele aborda, em mais de quarenta páginas, a problemática de compositores em erros profundos de acentuação, desrespeito aos fonemas nasais, tratamento de hiatos e ditongos, ligação das palavras, ritmos das frases, etc. Por fim, ele conclui:

A canção erudita nacional apresenta numerosos atentados graves contra a língua em que canta. Além desses atentados, está cheia, completamente cheia de pequenos defeitos, de pequenas falhas, de pequenos abusos contra a fonética da língua; falhas, defeitos e abusos que, por pequenos, se desculpariam si pelo número não impedissem uma dicção natural. Há, pois, que reagir contra o estado atual das coisas e pôr no caminho das nossas conquistas musicais também o problema da obediência à fonética da língua nacional, considerada desde a sua base até as suas últimas consequências de movimento, fraseado e metrificação. (ANDRADE, 1939. p. 48-49.).

Depois dessa seção, Mário escreve uma moção para os compositores por meio da qual pede, enfaticamente, que eles estudem “abalizadamente” a “fonética da língua nacional”; “fisiologia da voz”; a “declamação” e “conheçam a métrica da poesia, de forma a respeitar milhormente a rítmica dos textos poéticos e os efeitos de sonoridade e timbre propostos pelos poetas.” (ANDRADE. 1939. p. 48-49).

Villa-Lobos é citado dezessete vezes no livro, com apontamentos críticos principalmente referentes à sua primeira e segunda fases composicionais, fases nas quais Mário de Andrade ainda não havia se indisposto com relação a Villa-Lobos⁶⁹. Raramente se comenta no livro a respeito de suas canções posteriores.

Sobre estes aspectos de adequação entre os contornos poéticos e os componentes melódicos (no ciclo das *Serestas*, que Mário considera um “divisor de águas” na canção de Villa-Lobos), Mário aponta:

⁶⁹ Sobre essa indisposição, Salles comenta: “[...]em 1930, com o golpe político/militar de Getúlio Vargas pondo fim à chamada política do “café com leite”, Mário de Andrade se indispostos com relação à intervenção administrativa no estado de São Paulo; para piorar, o anúncio da participação de Villa-Lobos como colaborador na elaboração de um plano de educação musical em nível nacional, bem como a dedicatória do QC S (1931) ao interventor nomeado por Vargas em São Paulo, João Alberto Lins de Barros, deflagraram a furiosa reação do poeta, cujo desabafo está expresso na carta a Prudente de Moraes [...]” (SALLES, 2018, p.32).

[...] pelo que faço aqui uma reflexão de grande porte. No geral, é justamente em suas melhores peças, nas musicalmente mais lindas ou mais celebradas, que os compositores apresentam menos vícios fonéticos ou mesmo nenhum. [...] Nepomuceno é quase perfeito nas “Uiaras”. Villa-Lobos o é, fonética e musicalmente, na maioria das Serestas.” (ANDRADE. 1939. p. 33.)

Imbuído deste pensamento, escrevi um email a Luiz Tatit perguntando se, em sua opinião, seria possível realizar uma análise utilizando a semiótica da canção em Villa-Lobos. Tatit me respondeu o seguinte:

Não há dúvida que Villa-Lobos pensa como músico, o que não o impede de atuar às vezes como cancionista. Um teste de audição pode até certo ponto constatar momentos de boa prática cancional no compositor que, antes de tudo, é músico. Basta sentirmos que há uma entoação implícita nas melodias que conduzem suas letras, ou seja, que há um modo de dizer (contorno entoativo) por trás das frases da canção, produzindo afirmações, dúvidas, hesitações, perguntas etc. Coisa que não se nota por exemplo nas canções de Carlos Gomes.

Mas claro que o Villa está longe de ter uma cabeça de cancionista em suas obras mais representativas. Sua preocupação em geral é com a sonoridade escrita em partitura e não com a compatibilidade entre melodia e letra, típica do cancionista.

Podemos ter gestos de cancionista no meio de uma obra claramente musical, assim como nas iniciativas de qualquer falante que resolve de repente compor canções. Apenas nos habituamos a falar dos cancionistas em tempo integral, ou seja, daqueles que se dedicam exclusiva e intensamente ao ofício. (TATIT, 2021)

A confirmação da presença da entoação implícita (apesar de não predominante) em suas obras possibilitou o uso de parte do ferramental da *semiótica da canção* para analisar uma canção, o *recitativo*⁷⁰ [B] da Ária, das *Bachianas n.º5*, pensando a poesia do baiano Altamirando de Souza, aliada aos depoimentos de Villa-Lobos sobre o que ele denominou, à época, de “poesia-som”. Estes aspectos atestam a preocupação do

⁷⁰ Sobre *recitativo*, *ária*, música “erudita” e envolvimento com a mensagem, Segreto aponta: “É claro que, no vasto repertório de música cantada, esse ‘envolvimento com a mensagem’ pode configurar diferentes formas artísticas. O compositor pode até mesmo se expressar por meio de recursos musicais que se distanciam da fala. De certo modo, na música erudita também encontramos ambos os procedimentos. Nas óperas, por exemplo, há o recitativo (mais ligado à fala) e a ária (mais ligada à música) 6. No cantochão ou canto gregoriano encontramos as melodias silábicas (mais entoativas) e as melodias melismáticas (com mais ornamentações musicais)”. (SEGRETO, 2015, p.5).

compositor em adequar os contornos poéticos para para os componentes melódicos presente nas poesias.

Vale ressaltar que muitos dos conceitos utilizados pela *Semiótica da Canção* não se aplicam a Villa-Lobos, primeiro por ele não figurar no recorte cronológico proposto para as análises de Tatit. Segundo (e mais grave para a semiótica da canção), por não termos um fonograma com alta qualidade sonora ou entoativa⁷¹, nem com a interpretação atualizada de um cancionista da música popular mais recente.

Apesar disso, se percebe, nesta canção, tão forte aliança da melodia-letra, que podem se detectar traços, em maior ou menor grau, de seus elementos de adequação passionais, temáticos e figurativos.

Sendo assim, a última análise desta dissertação utiliza alguns conceitos da teoria da semiótica da canção, presentes no modelo proposto por Luiz Tatit. Irei exemplificar o corpus da *teoria* usando como base a tese⁷² de Peter Dietrich, *Semiótica do Discurso Musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque* (2008)⁷³, e a dissertação de Marcelo Segreto, a linguagem cancional do rap. Este trabalho trouxe, com a orientação de Luiz Tatit, considerações importantes, presentes em outros pesquisadores⁷⁴ da *semiótica da canção* e que, de alguma forma, ampliaram seu escopo.

Com isso, foram formulados quadros⁷⁵ que podem vir a ajudar, de forma bem didática, o aprendizado desse eixo de análise cancional.

Antes de começar, devemos lembrar que a **principal característica** desse modelo de análise é a sua **flexibilidade**. Nem sempre encontraremos canções que estão

⁷¹ A técnica do canto erudito, ao valorizar a projeção acústica, por vezes desvaloriza o caráter entoativo das melodias (TATIT, 2011), o que faz com que, dada a única gravação, com a letra de Altamirando, por Ruth Valadares Corrêa, usando recursos líricos do belcanto italiano, não tenhamos um fonograma considerado ideal para a empreitada. Também temos acesso a um exemplar do disco – com gravação mais artesanal – enviado por Villa-Lobos à Nova Iorque de 1939.

⁷² É essencial considerar uma revisão crítica que leve em conta aspectos presentes na tese de Dietrich, que não frutificaram na semiótica, por se estruturarem com base num discurso demasiado musical. Também há uma questão na teoria de Dietrich, que foi não considerar os aspectos formais presentes em Schoenberg, o que gera uma confusão, para músicos, na nomenclatura proposta. Independente disso, seguiremos com sua nomenclatura.

⁷³ DIETRICH, Peter. *SEMIÓTICA DO DISCURSO MUSICAL: Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. São Paulo: USP, 2008, disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/publico/TESE_PETER_DIETRICH.pdf> Acesso em 07 jul. 2021.

⁷⁴ Alunos de Luiz Tatit, como José Roberto do Carmo JR, Márcio Luiz Gusmão Coelho, Kristoff Silva e o próprio Peter Dietrich.

⁷⁵ Muitos dos quadros expostos estão presentes na tese de Peter Dietrich (2008).

em acordo com todos os parâmetros descritos abaixo. Mas a teoria foi aprofundada tendo em vista o número de análises já realizadas. Essa flexibilidade permite que objetos caibam na teoria, mas não sejam cerceados por ela.

A teoria semiótica reside na vontade de desvendar a estrutura por trás do discurso musical. Seu objeto de estudo é a **curva melódica** e **palavra cantada** (melodia-letra). Esse objeto é considerado um texto, porque “todo texto é o produto de uma relação entre expressão e conteúdo, estabelecida por um sujeito de enunciação” (CARMO JR *apud*. DIETRICH, 2008, p. 46).

Para a análise profunda dessa curva, é essencial a escolha de um **fonograma**: uma peça de áudio que se estruture e organize em aspectos formais específicos. O fonograma vem para apontar a interpretação, as variações, etc. Mesmo que a peça seja reincidente em suas estruturas, isso também produz significados.

Corroborando com isso, temos para o fonograma a presença de dois planos que podem estabelecer uma **estrutura**, bem como uma **relação**. Esses planos possuem diferentes lugares analíticos e são os responsáveis por gerar e gerir nuances dentro de uma análise. São eles o **Plano da Expressão Musical** e o **Plano do Conteúdo Musical**. A semiótica trata da relação entre esses dois planos.

Ainda com isso, temos níveis hierarquizados, que são a **pequena unidade entoativa** (célula melódica), o **segundo estrato de significação** (frase textual/musical) e a **parte** (somatória das seções formais [A], [B], [C], etc.).

Esse objeto, a **palavra cantada**, aliada a um **fonograma**, nessa metodologia de análise, gera **três pilares analíticos**, que guiam a semiótica da canção em si. São eles⁷⁶:

- **TEMATIZAÇÃO**

Andamentos rápidos aproximam os elementos musicais, ativando a memória e facilitando a percepção dos contrastes e identidades. A **tessitura tende a se comprimir**, as **durações se contraem**, os **ataques** ficam **nítidos**. Surge daí a **segmentação da peça e a valorização dos limites**: esse é o procedimento que Tatit chama de **"Tematização"** [grifos nossos] (DIETRICH, p.99).

⁷⁶ (DIETRICH *apud* TATIT, 2008, p. 15).

Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da tematização [...] A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens [baiana, malandro, eu] de valores-objetos [o país, o samba, o violão] ou, ainda, de valores universais [bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa] (TATIT, 2002, p.22-23)

É importante lembrar que a tematização não tem origem no “tema” musical, e sim, em sua temática.

- **PASSIONALIZAÇÃO**

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (TATIT 2002, p.23)

- **FIGURATIVIZAÇÃO**

Para o cancionista [...] a influência das leis entoativas que regem o discurso coloquial é um processo desejável, pois garante ao ouvinte uma rápida, ou até automática, conversão intersemiótica, do sistema da canção para o sistema da língua natural. Mais do que isso, o cancionista geralmente adota – voluntária ou involuntariamente – a estratégia persuasiva de estabelecer equivalências entre os dois sistemas, para tornar mais fluente sua comunicação com o ouvinte. É o que chamamos de figurativização enunciativa (TATIT, 2007, p.158).

Ela [a entoação] acusa a presença de um “eu” pleno (sensível e cognitivo) conduzindo o conteúdo dos versos e inflete seus sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora. De posse dessa força entoativa, e valendo-se do poder de difusão das ondas radiofônicas, os cancionistas se esmeraram em fazer dos intérpretes personagens definidos pela própria entoação. Ouvia-se então a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do traído, a voz do embevecido, a voz do folião,

todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador. (TATIT, 2004, p. 75)

Um momento figurativo denota então a aproximação da fala cotidiana num discurso melódico, quando demonstramos nossas intenções a partir da interpretação de uma canção, ou quando a melodia em si impele a interpretação rumo a esse viés da fala.

Como dito acima, as análises semióticas da canção tendem a trabalhar com combinações desses três regimes. Seus planos trabalham com contrastes entre *Altura*, *Intensidade*, *Duração*, *Timbre* e *Densidade* (sendo os três últimos acrescentados por Dietrich em sua tese).

Pensemos agora a análise em cada um de seus *níveis de descrição do discurso musical* (p.48), a começar pela *Macroforma*.

MACROFORMA

A **Macroforma** é o primeiro nível de descrição de um discurso musical em um fonograma. Ela pode ser formada por *seções* (partes menores), como no exemplo formal descrito no quadro abaixo⁷⁷:

Figura 51 - Seções em uma Canção

INTRODUÇÃO	1ª EXPOSIÇÃO	INTERLÚDIO	2ª EXPOSIÇÃO	CODA
Estrutura preparatória da canção	Tema	Estruturas de Ligação	Tema/ reexposição	Finalização especial

Fonte: Elaboração própria a partir de DIETRICH (2008)

⁷⁷ Não necessariamente essas seções vão estar todas em um fonograma.

Cada seção é percebida como **efeito de sentido**, e seus significantes podem possuir todas essas seções, ou somente o tema. A posição delas numa cadeia também é uma forma de se produzir sentido e definir qual é aquela que se apresenta. Por exemplo: para ter o efeito de introdução, a seção tem que estar no início da cadeia.

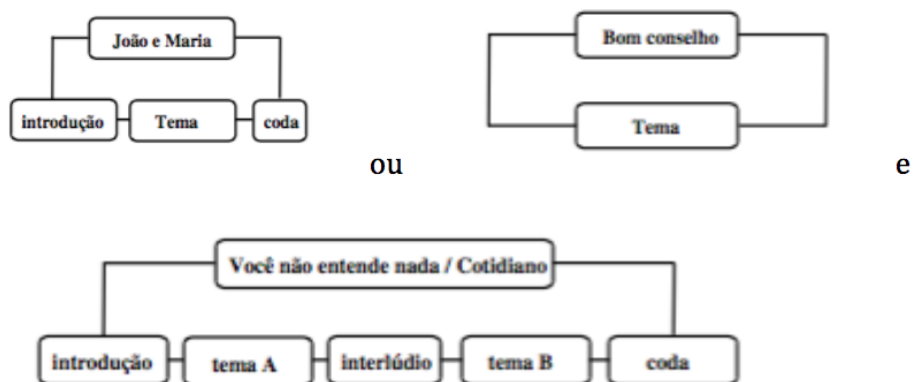
Existe, também, na macroforma a seção **improviso**, mas ela não foi grafada neste quadro por possuir alto grau de variabilidade de apresentação.

Outro exemplo: se o tema só for exposto uma vez, será considerada como tema a seção que tiver a estrutura mais complexa.

Em geral, a **passagem de uma seção à outra** é marcada por **contrastos** (melódicos, rítmicos, timbrísticos, harmônicos e de densidade).

As seções se estruturam de formas diversas, e podem ser relacionadas com várias combinações diferentes. Em Dietrich, seguem alguns desses exemplos, utilizando canções populares de Chico Buarque⁷⁸:

Figura 52 - Estruturas de seções.



Fonte: Elaboração própria a partir de DIETRICH, 2008.

Essa organização conduz o pensamento a uma hierarquia dentro da forma dos fonogramas analisados, que pode se estender a muitos dos materiais musicais produzidos até então. As seções de uma forma podem - ou não - ser *perfectivas*. Entende-se por perfectividade algo que se conclui em si mesmo, que tem começo, meio e

⁷⁸ DIETRICH, 2008, p.49.

fim, sem depender de outra parte. Por isso, só o Tema é impreterivelmente perfectivo. Isso forma o quadro hierárquico que Dietrich (2008. p.51), mostrado à seguir:

Figura 53 - Quadro de perfectividade.

	Hierarquia	Posição na cadeia	Perfectividade
Tema	central	livre	sim
Introdução	periférico	início	sim ou não
Interlúdio	periférico	meio	sim ou não
Coda	periférico	fim	sim ou não
Improviso	periférico	livre	sim ou não

Fonte: (DIETRICH, 2008)

Apesar de termos uma amostragem de análises que é regida - em sua grande maioria - por formulações, a teoria da semiótica da canção é pautada em um modelo que tem como mote a flexibilização de seus conteúdos, o que permite a quebra de muros para a inter-relação entre postulações específicas, de forma a impedir um estancamento das análises só para que elas funcionem de acordo com os quadros apresentados.

FORMA

A **forma** é o segundo nível de expressão musical, e postula as partes dentro de uma obra. Essas partes podem se apresentar como [A]⁷⁹, [B], [C], etc. Ex: [A]-[B]-[A]-[C]-[A] é a forma tradicional do gênero do *choro*.

A distinção entre essas partes é formada pela **identidade** inerente a cada uma delas, e por seus **contrastos**, que norteiam suas especificidades dentro da obra.

⁷⁹ Essa grafia de partes entre chaves, [A], será usada ao longo da dissertação. Essa escolha vem pela ideia de evitar a confusão de interjeições e conjunções frasais (A, E, etc.) com as partes referidas.

Esses contrastes e identidades são diferenciados por momentos maiores de **passionalização** e **tematização** dentro de um discurso.

FRASE

A **frase** é o terceiro nível de expressão musical, e é a responsável pela evolução do discurso musical em uma obra. É a menor estrutura que ainda produz um efeito de sentido de unidade. Esses efeitos podem ser **suspensivos**, **conclusivos**, de **linearidade** e de **tortuosidade**. Essas frases produzem efeitos dialéticos, que podem ser encontrados no **perfil melódico** ou na **harmonia** de uma canção.

Quanto ao **perfil melódico**, temos a condução frasal sob efeitos de **passionalização** e **tematização**, que podem surgir com as seguintes características musicais:

- Ritmos alargados**, que fogem à regra rítmica da canção, o que gera um efeito de **passionalização**⁸⁰.
- Ritmos encurtados e sincopados**, o que gera um efeito de **tematização**.
- Passagens do agudo ao grave**, o que, normalmente, indica **distensão**.
- Saltos disjuntivos**⁸¹ **ascendentes**, geram uma **tensão imediata**.
- Saltos disjuntivos descendentes**, geram um efeito de **distensão instantânea**.
- Saltos conjuntivos**⁸² **ascendentes**, geram uma **tensão crescente**

⁸⁰ Normalmente, esses momentos de passionalização se conectam a sentimentos profundos ou sujeitos e questões mais centrais da lógica discursiva de uma canção.

⁸¹ Os saltos disjuntivos (com saltos) produzem um efeito opositor, de separação, que indica alternativa discursiva.

⁸² Os saltos conjuntivos (em graus conjuntos) produzem um efeito de tematização discursiva (descrição de uma paisagem, de ambiente, de objetos, ações, etc.).

- ❑ **Salto conjuntivos descendentes**, geram um efeito de **distensão alargada**.
- ❑ **Tonicidade maior**, que gera um efeito de **ênfase**. Ex: nota mais longa ou aguda dentro de uma melodia.
- ❑ **Curvas descendentes numa melodia**, o que traz efeitos de **asseveração** (afirmação categórica), da fala.
- ❑ **Curvas ascendentes numa melodia**, o que gera um efeito de **suspensão discursiva** (dúvida).

Também temos - como recurso de perfil melódico - um efeito de **figurativização**, que está presente no último intervalo de uma frase musical, que é denominado **tonema**.

Esse tonema pode ser **ascendente** ou **descendente**, o que gera, respectivamente, os efeitos discursivos de **prossecação** (frases antecedentes, que promovem a continuidade do discurso) ou **asseveração** (frases consequentes, que promovem a conclusão de um período frasal, seja ela qual for)⁸³.

Ou seja:

Figura 54 - Quadro de figurativização.

JOGOS DE PERGUNTA X RESPOSTA		FIGURATIVIZAÇÃO	
		Tonema	
Perfil Melódico	Harmonia	ascendente	descendente
		Prossecação (antecedentes)	Asseveração (consequentes)

Fonte: Elaboração própria com base em DIETRICH (2008)

⁸³ Ainda assim, em frases descendentes pode aparecer um tonema com uma curva voltada para o agudo, isso indica prossecação.

A sequência imediata de uma **frase de prossecução seguida por uma de asseveração** produz o que chamamos na música de **período**.

Na harmonia também há uma relação de retenção, distensão e prossecução discursiva. Temos, como efeito discursivo, a relação entre acordes **subdominantes** (prossecução do discurso), **dominantes** ([re-]tensão do discurso), ou de **tônica** (distensão discursiva), o que gera um efeito de elasticizar o discurso em seus planos de fundo, em suas frases. Esses efeitos de (re-)tensão (expectativa) e distensão (resolução), são respectivamente chamados por Zilberberg (1981) de **regime remissivo** (fechamento, desaceleração discursiva) e **regime emissivo** (abertura, aceleração discursiva). Esses regimes têm sub-valores que, para o regime remissivo são o de **inibição, parada** e para o discursivo são o de **ardor, arroubo**.

Isso gera o seguinte quadro:

Figura 55 - Quadro de retenção e distensão.

DOMINANTES (dominante e subdominante)	TÔNICA
(re-)tensão	distensão
REGIME REMISSIVO (Zilberberg)	REGIME EMISSIVO (Zilberberg)
fechamento, desaceleração	abertura, aceleração
SUB-VALOR	SUB-VALOR
inibição, expectativa, parada	assentimento, ardor, arroubo

Fonte: Elaboração própria com base em DIETRICH (2008)

Na **Harmonia**, ainda temos o jogo entre tonalidades, campos harmônicos, etc. Isso gera dois efeitos, o de **contiguidade** (relação) e o de **contraste** entre tonalidades.

Ainda temos nas **frases** a **aceleração**, que pode indicar um **regime emissivo** (“que vai pra frente”), e a **desaceleração**, que pode significar um **regime remissivo** (“que freia”).

CÉLULA

A **célula** é o quarto nível de expressão musical, o "tijolo" do "edifício musical". Ela tem formas rítmicas e de andamento próprias, e reitera as informações de: **figurativização**, quando suas curvas se aproximam do discurso falado; **tematização**, quando se encadeiam em andamentos mais rápidos e rítmicas curtas, o que gera uma nitidez nos ataques; **passionalização**, quando apresentam andamentos lentos, expandem a tessitura e diluem os limites, isso gera a valorização do percurso musical.

Podemos encadear células e perceber sua repetição, o que facilita a localização de **motivos rítmicos** ou **melódicos** dentro de uma canção.

A **variação rítmica** de uma célula pode **acordar ou não** com o contexto da peça. Essa **efetivação ou não do contrato rítmico** no discurso cancional gera, respectivamente, os efeitos de **integração** e de **transgressão**.

As células podem se encadear de forma **conjuntiva** (graus conjuntos) ou **disjuntiva** (saltos melódicos), o que produz diferentes efeitos, de **linearidade** ou **tortuosidade**.

INTERVALO

O **intervalo** é o quinto nível de expressão musical e, dentro de uma canção, pode produzir **contraste** ou **continuidade** através dos efeitos de **altura**, **duração**, **intensidade** e **timbres**.

O intervalo tem **três possibilidades melódicas** e **três possibilidades rítmicas**, são elas: **ascensão**, **suspensão** e **descenso (melódicas)**, **alongamento**, **manutenção** e **encurtamento (rítmicas)**. Isso gera o quadro a seguir:

Figura 56 - Quadro de possibilidades de intervalo.

POSSIBILIDADES DE INTERVALO	
MELÓDICAS	RÍTMICAS
ascensão	Alongamento
suspensão	Manutenção
descenso	Encurtamento

Fonte: Elaboração própria com base em DIETRICH (2008)

Intervalos pequenos promovem a **continuidade** do discurso musical, enquanto intervalos maiores geram um efeito de **descontinuidade**.

Essa apresentação dos **níveis de expressão musical** gera o seguinte quadro, proposto por Dietrich (2008. p.112):

Figura 57 - Níveis de expressão musical.

	Nível	Constituído	Componentes
6	Macroforma	Peça musical	Seções (tema, improviso, introdução, interlúdio, coda)
5	Forma	Seção	Partes (A, B, C, etc.)
4	Frase	Parte	Frases (suspensivas, conclusivas, lineares, etc.)
3	Célula	Frase	Células (sincopadas, lineares, sinuosas, etc.)
2	Intervalo	Célula	Intervalos (ascendente, suspensivo, descendente)
1	Nota	Intervalo	Notas (altura, duração, intensidade, timbre)
	Propriedades	Nota	Altura, duração, intensidade, timbre

Fonte: (DIETRICH, 2008)

REGIMES DE ACELERAÇÃO E DESACELERAÇÃO

Temos ainda, dentro da semiótica, regimes de aceleração e desaceleração, que produzem ordens discursivas organizadas de acordo com o seguinte quadro (DIETRICH, 2008. p. 117):

Figura 58 - Regime de aceleração x desaceleração.

	Redundância		Informação	
	Regime de desaceleração efeito global: conjunção		Regime de aceleração efeito global: disjunção	
<i>Andamento:</i>	<i>rápido</i>	<i>lento</i>	<i>rápido</i>	<i>lento</i>
	Tematização	Refrão	Desdobramento	Segunda parte
	Graus imediatos:	Gradações:	Salto intervalar:	Transposições:
Ascendente	acúmulo rápido de tensão	acúmulo lento de tensão	ganho abrupto de tensão	“elevação de voz”
Descendente	distensão rápida: “asseveração”	distensão lenta: “explicação”	perda abrupta de tensão	“baixar a voz”, “retomada”

Fonte: (DIETRICH, 2008)

Capítulo II.
Análises das Canções

VILLA-LOBOS NA DÉCADA DE 1920

No final dos anos 1910, Villa-Lobos havia acabado de se casar com a pianista Lucília Guimarães, já havia retornado de suas viagens ao interior e exterior do país com pequenas companhias de ópera e seu nome começava a se fazer ouvir. Mas fez poucos concertos e teve uma recepção, muitas vezes⁸⁴, ruim da crítica por célebres críticos musicais da época, como Oscar Guanabara⁸⁵. No entanto, sua produção do fim dos anos 10 era efervescente, e ainda muito baseada em regras do tratado de composição de Vincent D'Indy, *Cours de Composition Musicale* (1912). Foi por este frenesi criativo e neste ano, porém, que Villa foi apresentado à Darius Milhaud, que o expôs à música de compositores franceses, tal como Debussy. Este encontro resultou, posteriormente, em suas viagens bem-sucedidas à Paris.

Foi nessa época que Villa compôs obras como a *Prole do Bebê nº1* (1918) e seu *Choro nº1* (1920). Em 1918, enquanto fazia uma turnê pelo Brasil, Arthur Rubinstein conheceu Villa-Lobos. Este momento foi crucial para a inserção do repertório de Villa no exterior, que depois agradeceu a amizade dedicando *Rudepoema* (1926) a ele.

Os anos 1920 estabeleceram um ponto de virada para Villa, com a “*Semana de arte Moderna*” em São Paulo. Em decorrência do sucesso deste evento, e a convite de Rubinstein, Villa conseguiu uma bolsa para conhecer Paris. Em sua estada neste país, conheceu personalidades célebres da época, como Maurice Ravel, Vincent D'Indy, Sergei Prokofiev e Sergei Diaghilev. Nesta mesma época, Villa percebeu a crescente curiosidade dos franceses pelo primitivismo, o que promoveu uma nova roupagem em seu estilo composicional. Em Paris, Villa compôs fervorosamente. De acordo com Orrego-Sallas, em cerca de um mês, Villa havia escrito dezesseis *Cirandas*, duas das quatorze *Serestas*, a terceira peça de *Prole do Bebê* e *Rudepoema*. As estadas em Paris e suas viagens ao Brasil para promover sua música foram determinantes para a formação do compositor.

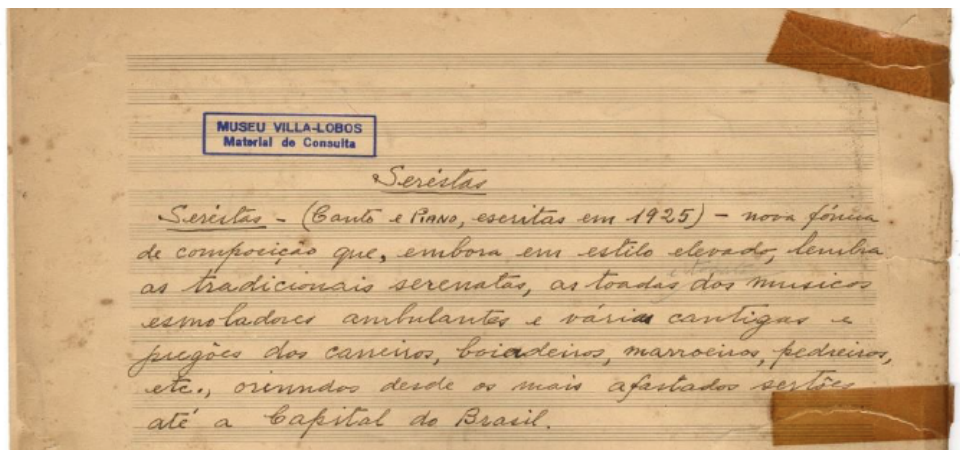
⁸⁴ Villa foi bem-recebido por alguns críticos de arte, como os jornalistas Coelho Neto e Ronald de Carvalho

⁸⁵ Oscar escreveu sobre Villa as seguintes passagens: “*tal artista não pode ser entendido pelos músicos, simplesmente porque ele mesmo não se entende no delírio de sua febre criativa (...) O senhor Villa-Lobos, que ainda é jovem, escreveu muito mais do que muitos compositores verdadeiros e ativos escreveram em toda sua vida. Seu mote é não escrever ‘ pouco e bem’, mas ‘muito’, mesmo que não seja bom de forma alguma*” (MARIZ apud OSCAR, 1970 p.11).

3.1. Pobre Cega – do Ciclo Serestas

Sobre as serestas (manuscrito e transcrição):

Figura 59 - MANUSCRITO DE VILLA-LOBOS SOBRE AS SERESTAS



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Serestas - (canto e piano, escritas em 1925) – Nova fórmula de composição que, embora em estilo elevado, lembra as tradicionais serenatas, as toadas dos músicos esmoladores ambulantes e várias cantigas e pregões de carreiros, boiadeiros, marroeiros, pedreiros, etc., oriundos desde os mais afastados sertões até a Capital do Brasil.

3.1.2. Álvaro Moreyra (1888-1964) – Letrista

Figura 60 - Álvaro Moreyra



Fonte: revista *Para Todos* nº 318, 17 de janeiro de 1925.

Álvaro Moreira da Silva nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 23 de novembro de 1888 e morreu no Rio de Janeiro, em 12 de outubro de 1964. Moreira foi jornalista, palestrante e dramaturgo. Em 1907, ele concluiu seus estudos na *Academia de Artes e Ciências* e, em 1908, publicou seu primeiro livro de poesia simbolista. Naquele mesmo ano, Moreira se mudou para o Rio de Janeiro, onde, depois, se graduou com um diploma de bacharelado. Alguns de seus escritos foram publicados em diversos jornais, como *Para Tads, Ilustração Brasileira e Fon-Fon*. Ele também foi o quarto ocupante da Cadeira 21 da *Academia Brasileira de Letras*, eleito em 13 de agosto de 1959. (MARCONDES, 1977, vol. I, p.504).

3.1.3. Análise de *Pobre Cega*

LETRA⁸⁶

“– Pobre cega, por que choram assim tanto esses teus olhos?
– Não, os meus olhos não choram.
São as lágrimas que choram
Com saudades dos meus olhos.”

ANÁLISE DE *POBRE CEGA*

Para a presente análise, irei me utilizar de análises já realizadas por Noé Sánchez (1999) e Ruy Arcádio Monteiro Deutsch (2009), bem como algumas ferramentas que guiarão o curso da análise. Estas ferramentas são os *processos composicionais de Villa-Lobos*, as *tópicas* formuladas para o repertório villalobiano (SALLES, 2009; 2018), a análise literária, e a *Semiótica Greimasiana* (GREIMAS, 1967).

⁸⁶ Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/alvaro-moreyra/discurso-de-recepcao>>. Acesso: 2 ago 2021.

Palavra

O poema simbolista *Pobre Cega*, de Álvaro Moreyra, tem quatro versos livres, estruturados em forma de diálogo, e apresenta temática central na situação da cegueira, cegueira essa que é ambígua, e atravessa tanto a própria cega, personagem presente no poema, quanto o interlocutor, personagem oculto que propõe uma questão:– *Pobre cega, por que choram assim tanto esses teus olhos?* A pergunta traz um ato de compaixão, onde o sujeito oculto busca, com a pergunta, acalmar a tristeza de alguém que chora. Este verso também mostra um compadecimento um pouco preconceituoso ao dispor dos adjetivos *pobre* e *cega*, juntos, para indicar a pessoa que chora. Ao ouvi-lo, lágrimas cessam por um segundo, suficiente para se formular uma resposta-questão:– *Não, os meus olhos não choram.*

Esse momento subverte o universo do inquisidor, ao mostrar que o que ele vê não é o que a cega “vê”. A negação de um fato tão óbvio faz com que se instale uma cegueira mútua, elo entre aquele que vê e o que não vê. Finalmente, a cega responde:– *São as lágrimas que choram com saudades dos meus olhos.*

Neste verso, perdemos os olhos do interlocutor para alcançar a visão da cega, que propõe um sentir tátil, partindo de uma hipersensibilidade às lágrimas. Com isso, poeticamente, ela propõe que as *lágrimas choram*, o que faz com que se instale um novo panorama, mais complexo que o da questão proposta anteriormente. Aquele que pergunta vê, mas ignora o que a cega vê sem os olhos. Sua visão o torna cego, e localiza a cega como alguém que somente não enxerga, mas vê. Ainda assim, se instala um clima de melancolia que se une à cegueira: as saudades dos olhos. Saudades, essas, mais complexas que o próprio ver, em si. As lágrimas choram a saudade desse encontro com os olhos. Cegueira não sentida; sentimento ignorado por aquele que vê, ou ao menos aquele que achava que via. Também é sentimento distante da cega, que, resignada em sua cegueira, de forma monástica, diz sentir – através das lágrimas que sentem – saudades dos olhos.

O poema se encerra em suspensão. Através dele refletimos sobre nossa incapacidade de ver além do que nos é permitido.

Vale ressaltar que Álvaro Moreyra, neste período, era adepto do movimento simbolista, e a cegueira presente nos versos traz uma analogia com aqueles que lêem somente a superfície dos símbolos apresentados, passando ao largo de seu real significado. Essa complexidade simbólica traz novos sabores aos contextos propostos, tanto no plano do conteúdo musical, quanto no plano de seu conteúdo textual.

Semiótica

Para a semiótica greimasiana, temos como sujeito da enunciação, um sujeito inquisidor, frente a um espaço indefinido e um tempo indefinido. Este sujeito inquisidor interage, então com o segundo actante, pobre cega, que é o único personagem da trama com características, contornos textuais e actanciais mais definidos. Nessa trama, pressupõem-se duas axiologias⁸⁷: a do sujeito inquisidor, previsível àqueles que vêem, e a da cega, indefinida, previsível para aqueles que não vêem.

Ao iniciar o diálogo, presenciamos um efeito de presentificação da cena⁸⁸. Este efeito dialógico separa o plano da narração em si do plano do narrado, pois presentifica o espaço da enunciação, como se ele ocorresse agora, numa conversa⁸⁹ (o verbo *choram*, no tempo presente, reforça essa debreagem). O efeito debreativo também associa diretamente os leitores ao sujeito inquisidor, que propõe a primeira pergunta. Essa associação também é gerada pelo suporte do poema, o suporte textual, no qual o leitor usa os olhos, a visão, para ler⁹⁰.

O sujeito inquisidor, na primeira pergunta, parece enxergar tudo. Ele está em conjunção com o objeto [olhos], e desqualifica o próximo actante por não estar em conjunção com o objeto referido. Ao desqualificar a cega com o adjetivo *pobre*, se instaura o primeiro programa narrativo, que traz a dicotomia conjunção-disjunção, do universo desse actante que, compadecido e preconceituoso, pergunta supondo a resposta.

⁸⁷ Traços ideológicos e culturais característicos de um determinado grupo.

⁸⁸ debreagem enunciativa.

⁸⁹ onde se coloca a relação “eu-tu” no plano do “ele”.

⁹⁰ Na canção, o traço de identificação se torna mais ambíguo, pois insere a escuta como elemento de apreensão. Elemento comum entre o cego e aquele que vê.

O inquisidor é dono dos olhos, e se sente superior por estar em conjunção com o objeto. O ato de ver, em si, é uma axiologia na qual as condições da visão pressupõem um poder preestabelecido – o enxergar – dando a quem vê a pretensão de assumir, o lugar do destinador. Esse destinador implícito promove as condições necessárias para que a pergunta seja feita com um ar de consternação e compadecimento.

O programa narrativo do sujeito inquisidor é interrompido, quando, depois da pergunta, se instala uma negativa: *não*. Essa negação insere um anti-programa narrativo, que subverte a cegueira, contestando a visão daquele que vê. Sua conjunção com os olhos não o qualifica para ver o que vê a cega vê. A cega ainda propõe outra conjunção, num estado profundo com o sentir as lágrimas⁹¹, estado que insere a *cega* como anti-sujeito, e estabelece um novo tipo de situação. Tateando significados a partir da negação, o sujeito se vê em disjunção com o objeto |visão da cega|, e se instala uma nova cegueira: a daquele que vê com relação à visão do que não vê.

A continuação do poema desvela o universo da pobre cega que, ao denotar as lágrimas como o anti-adjuvante, desmonta o universo perceptivo do sujeito da enunciação. O anti-programa se instala definitivamente e a cega assume o papel de anti-destinador de um novo sujeito: as lágrimas que – aí sim – sentem saudades, estão em disjunção com o objeto |olhos|.

Esse novo programa narrativo subjetiva a noção de cegueira para tudo o que está em volta da *cega*⁹² que, resignada, não sente mais sua cegueira, o que traz em um nível profundo, a ausência mútua de visão. A disjunção com o enxergar o que o outro vê. As naturezas distintas determinam culturas distintas que, por distanciamento sensorial, não compartilham a mesma visão de mundo.

A cega é cega para quem vê e aquele que vê é cego para a cega. Temos aí, no nível fundamental, uma relação |natureza x cultura|, onde, no nível narrativo, a relação complexa cegueira |S¹| x visão |S²| se estabelece. Nela, tanto o sujeito da enunciação quanto seu anti-sujeito propõem um ao outro a relação de disjunção com a visão.

⁹¹ anti-adjuvantes do nosso anti-sujeito.

⁹² actante.

Materiais e Processos Compositivos

A canção *Pobre Cega* se estrutura em uma alternância entre os compassos ternário e quaternário (com predominância de compassos ternários), revelando uma técnica de alteração frequente das fórmulas de compasso inspirada em Stravinsky, e usada por Villa a partir de 1921 (SALLES, 2009, p.171), contudo, em *Pobre Cega*, sua função é mais agógica que, propriamente, um recurso de negação da tradição estabelecida.

Figura 61 - IMAGEM MOMENTO DE ALTERNÂNCIA DE COMPASSOS 4/4 e 3/4



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

A *Serenata nº 1* também polariza, em sua melodia, modos diatônicos (DIA) diversos, no eixo de [D]. A estruturação modal é um pensamento que pode ser anexado como uma referência à poética dos *impressionistas franceses* (Debussy, Satie, etc.).

Em *Pobre Cega*, Villa-Lobos usa um ostinato simétrico, um *zigue-zague* inicialmente em décimas, que rege a maior parte da peça, e se desenvolve em eixos de simetria bilateral, distorcendo pouco a pouco as coleções utilizadas, agregando a elas outras notas, se utilizando de toda a escala cromática (CROMA) para incutir distorções. A técnica de formação dessas décimas no ostinato se dá, também, de forma topográfica, alternando - simetricamente - teclas pretas (P) e brancas (B), num modelo (BB PP BB). Essas décimas remetem, ritmicamente, ao pontear o violão presente nas modinhas de

Catullo.

Figura 62 - OSTINATO 1, ZIGUE ZAGUE E SIMETRIA NO PIANO



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Essa simetria também se dá através da *Tonnetz*, onde um eixo se estabelece entre uma nota no sentido oposto e duas notas com distância de um tom ou um semitom. Esse padrão, no primeiro ostinato, se dá de forma a alternar dois tricordes: o tricorde 3-3, (ou ré maior-menor, acorde recorrente para os modernistas) [2,5,6], RÉ-FÁ-SOLb (por enarmonia entre SOLb e FÁ#, obtermos a terça maior de ré) e o tricorde 3-4; [5,9,10], FÁ-LÁ-Sib. As alterações no ostinato também se desenvolvem de forma simétrica, menos em sua terceira forma, o que gera uma quebra de simetria.

O quarto ostinato, apesar de assimétrico, (c. 19) propõe um eixo simétrico, polarizando dois trítonos em torno de Sib (nota oculta).

Figura 63 - EIXO SIMÉTRICO EM Sib



FONTE: NOÉ (1999)

A maior parte das transformações nos ostinatos se dá através de parcimônias⁹³ cromáticas e movimentos por graus conjuntos. Para exemplificar as transformações e movimentos entre os ostinatos, usaremos o quadro a seguir⁹⁴:

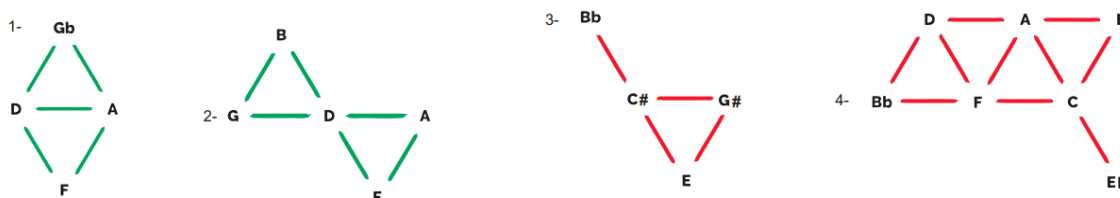
Figura 64 - QUADRO DE PARCIMÔNIAS ENTRE OS OSTINATOS DE *POBRE CEGA*

Conjunto de Classes de Altura (CCA)	Classes de Altura	Parcimônia			
		SEMITOM	TOM	OBLÍQUO	- OU + NOTAS
5-21	2, 5, 6, 9, t	m	n	o	S
5-23	2, 5, 7, 9, e	2	0	3	0
5-32	1, 4, 5, 8, t	4	1	0	0
8-z15	0, 2, 3, 4, 5, 6, 9, t	5	1	3	4

FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Ainda sobre os ostinatos, podemos perceber um processo de estruturação de simetrias a partir da visualização pela *Tonnetz*, o que gera duas estruturas simétricas em materiais (verdes) em diálogo com duas estruturas assimétricas (vermelhas):

Figura 65 - TONNETZ EM VILLA-LOBOS



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

⁹³ O conceito de parcimônias cromáticas sugere a lei do caminho mais curto entre as transformações harmônicas. De acordo com Salles “Há pelo menos três conceitos diferentes de “parcimônia”: o de Richard Cohn (1996), para quem apenas os movimentos de semitom são parcimoniosos; o de Douthett & Steinbach (1998), que inclui o deslocamento por dois semitons; e o de Adrian Childs (1998), específico para tétrades, com movimento de duas vozes. Steven Baker (2003) propõe “classes de deslocamento” para tratar das transformações contextuais entre acordes de sétima.” (SALLES, 2016b, p.78)

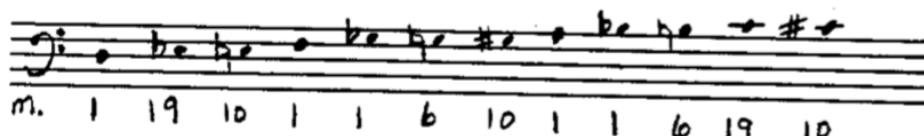
⁹⁴ Quadro baseado em *quadro de transformações e movimentos entre as classes de altura*, feito por Paulo de Tarso Salles. Neste quadro *m* = movimentos por semitom; *n* = movimentos por tom *o* = notas comuns; e *S* = acréscimo ou decréscimo de vozes. O quadro foi formulado para parcimônias nos quartetos (SALLES, 2018, p. 190).

Todos os doze sons da escala cromática vão se inserindo na medida em que os ostinatos se transformam, de acordo com o gráfico à seguir:

Figura 66 - ESCALA CROMÁTICA E ORDEM DE APARIÇÃO POR COMPASSO [MEASURE]

throughout the song (Example 2-1).

Example 2-1. Chromatic scale on D.



FONTE: SANCHÉZ (1999).

A melodia diatônica, de modo indefinido, se dá em ritmos lentos, desenvolve-se ao longo de uma oitava, e se dá, em sua maioria, por graus conjuntos e terças, salvo na primeira palavra *não* (c.12-13), onde apresenta um trítone e no tonema da palavra *choram*, em *não choram* (c. 16), com um salto de sétima descendente. A terça menor de D ocorre uma vez, na palavra *meus*, durando apenas uma semicolcheia (c.14). Seu âmbito é relativamente curto, apresentando o mesmo ápice (na nota RÉ), quatro vezes. Esse ápice não configura um ápice estrutural da melodia em si, e espalha a nota mais aguda em diferentes momentos da canção:

Figura 67 - MELODIA COMPLETA COM INDICAÇÃO DE TERÇA MENOR (VERDE), ÁPICES (AZUL) E SALTOS IMPORTANTES (VERMELHO)

FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

O caráter lento da melodia apresenta um contraste com o ostinato, rápido, num efeito de bricolagem lento x *animado* que, ao mesmo tempo que promove um contraste, concatena as linhas melódica e o ostinato.

Figuração e Identidade em *Pobre Cega*⁹⁵

Pobre Cega alude ao **gênero Saudoso** com **tipos estilísticos melancólicos** e de *lamento*. Ao se estruturar, majoritariamente, em compassos ternários (tingidos pelo ritmo de marcha-fúnebre), apresenta o **estilo Carioca**, do **tipo Modinha**. Temos a predominância de trechos com a **tópica Alma Brasileira** (em diálogo com as harmonias cromáticas, melancólicas e densas de Catullo, podendo associar ainda, o ostinato do piano, em figuração ritmico-melódica com o toque do violão presente em muitas

⁹⁵ Este título se deve ao quarto capítulo de *Os quartetos de Cordas: Forma e Função*, intitulado *Figuração e Identidade nos Quartetos Villalobianos*, onde Salles enumera *gêneros expressivos, estilos, tipos, tópicos e tropos* presentes nos quartetos villalobianos.

modinhas cariocas). Também podemos estabelecer um **tropo**⁹⁶ com figurações do gênero *Impressionismo*⁹⁷ (pandiatonismo, figuração em dois registros, notas longas, modalismo, suspensão harmônica, etc.). Com isso, temos o esquema a seguir:

Figura 68 - ESQUEMA DE GÊNERO>ESTILO>TIPO>TÓPICA EM POBRE CEGA

Gênero expressivo		Estilo	Tipo	Símbolo/Tópica
Saudoso	Melancólico	Carioca	modinha	Alma Brasileira
	Lamento			

FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Poesia-Som⁹⁸

Essa obra é uma canção (melodia-letra). Isso propõe, através do texto, temáticas que servem como ancoragem⁹⁹ para o processo de *word painting* de Villa-Lobos em sua composição.

O suporte é o *som*, áudio. Portanto, a percepção inicial se desloca para a escuta, de forma que o personagem *cega* quanto o sujeito oculto e o ouvinte compartilham de forma igual o suporte, afinal, neste caso, todos escutamos.

Antes de tecer a análise musical sobre *Pobre Cega*, é importante salientar que Villa-Lobos, em suas composições, traz impressões, emoções e paisagens, como expressão de fenômenos exteriores à obra. Essas impressões, no trato de canções, são ancoradas nos textos escolhidos por Villa. Estes textos pautam, muitas vezes, os planos diegéticos construídos, bem como muitas das escolhas musicais.

⁹⁶ Leonard Hatten adaptou para a música o conceito da teoria literária de tropo, postulando-o como a ideia de um gênero expressivo, estilo, tipo ou tópica musical sendo usados para influenciar a percepção sobre um outro.

⁹⁷ Essa tópica, demasiado abrangente, trata da releitura de procedimentos composicionais impressionistas (Saint-Saenz, Debussy, Satie) absorvidos por Villa-Lobos, possivelmente através do tratado de D'indy.

⁹⁸ conceito cunhado por Villa-Lobos em maio de 1939, em depoimento ao jornal "A Noite".

⁹⁹ Termo da semiótica, que indica a sustentação de uma forma de expressão, por um outro texto, carregado de significados, que a ancora.

Em *Pobre Cega*, temos três seções. [A], [B], e [B'], todas com letra. Isso revela a seguinte forma na Canção:

[Seresta nº1]

[introdução][A][B][C][Reexposição][coda]

Deutsch (2009), em sua análise de nível neutro, depreende as características centrais da forma da canção, descritas a seguir:

Em compasso ternário de unidade de tempo semínima, a peça é dividida em três partes, A, B e C. A tonalidade da peça, ré menor, é indefinida quanto ao modo maior ou menor até o final da segunda parte. Por se tratar de uma canção curta (quarenta e um compassos) sobre uma poesia mais curta ainda - o compositor toma liberdade de repetir a última frase do poema com pertinência formal, como veremos à frente - a introdução é pequena, de três compassos e à última frase é acrescentado um compasso com fermata. A parte A começa no compasso quatro e termina no doze; a B do treze ao dezoito e a C do dezenove ao vinte e nove, repetindo-se do trinta ao trinta e seis, sendo a sequência uma coda. A tessitura da peça é de três oitavas, do ré 1 ao ré 4. (DEUTSCH, 2009, p. 32).

A canção se estrutura com base em um ostinato, que surge logo na introdução. A rítmica deste ostinato, de caráter introdutório, atravessa toda a peça:

Figura 69 - Ostinato introdutório



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

É um típico caso de ancoragem por *word painting*, onde o ostinato rítmico/melódico sugere as lágrimas choradas pela cega. Se sugere, através do ostinato, por uma questão de apoio forte no primeiro tempo do compasso, um eixo modal diatônico (DIA) em RÉ (modo indefinido). Quase todos os compassos de acompanhamento se iniciam na nota RÉ, exceto pelos compassos 9 a 14.

Em suas três primeiras notas temos uma sequência que apresenta as duas terças do campo harmônico de D; FÁ e FÁ# (enarmonizado aqui para SOLb, [bIV]). Essa enarmonia, quando ouvida, gera um caráter inconclusivo, onde se escuta as duas terças, maior e menor, da tonalidade de D. Essa escuta já nos projeta à temática da canção antes que ela aconteça, pois o ostinato introdutório, ao mesmo tempo em que propõe um movimento rítmico/melódico que sugere as lágrimas, traz uma gama de indefinição quanto ao modo, quase como se começássemos a canção tateando o possível modo com a escuta. Vale notar que o ostinato, ao longo da obra, se apresenta em três formas diferentes: geradora, invertida e desenvolvida.

Sobre a melodia, DEUTSCH apresenta:

A melodia, de movimentos lentos (semínimas, mínimas - também pontuadas - e apenas três colcheias), caminha sobre o estabelecimento da quinta ré - la utilizando variações modais de sextas. O uso de apenas uma vez o terceiro grau menor (compasso quatorze) e durante meio tempo - uma das colcheias - não representa uma definição quanto à modalidade do tom. Não excedendo a região de uma oitava, orbita a região do sexto grau que é variado entre maior e menor, gerando movimento modal novamente apontando para o modo menor que abarca as duas sextas, mas não confirmando-o. A melodia não apresenta ponto culminante. O ponto culminante da peça é estrutural, não melódico. A nota mais aguda, o re quatro, é atingida quatro vezes nos compassos nove, vinte e um, trinta e dois e do trinta e oito até o fim. (DEUTSCH, 2009, p. 55)

A melodia sugere uma intertextualidade com monodias modais europeias (2009, p.56)¹⁰⁰. Essa associação pode nos remeter à sensação de placidez, presente no estado de conformação resignada da cega com a ausência de olhos.

¹⁰⁰ “Se observarmos a melodia em função do centro tonal proposto, a quinta justa ré - la, desconsiderando o movimento do ostinato e harmonias ocorrentes, encontramos um canto modal, menor (o terceiro grau menor é apresentado uma única vez durando apenas uma colcheia), com

Figura 70 - Melodia de *Pobre Cega*

Fonte: DEUTSCH, (2009).

Em [A], a voz começa com um chamado: *Pobre Cega*. No momento em que esse chamado está a terminar, temos, no ostinato, sua primeira alteração. No compasso 6, na segunda semínima, as notas [solb] e [sib] sofrem uma alteração cromática para cima:

Figura 71 - Alteração do fluxo do ostinato introdutório

Fonte: elaboração própria.

movimentação melódica essencialmente entre o quinto grau e a oitava da tônica - amplitude de uma quarta extremamente pequena -, e com variação insistente de sextas, ora maior, ora menor. São traços de monodia medieval européia.” (DEUTSCH, 2009, p. 56).

Na fonética vocal, podemos perceber que os *tonemas*¹⁰¹ ascendentes indicam dúvida, questionamento. Transferindo a lógica discursiva para o som do acompanhamento, nesse momento, se altera, sutilmente, o fluxo de lágrimas que já havia começado, para instaurar o “ouvir um chamado alheio”. A ambiência se constrói. Onde havia um fluxo contínuo e constante, com a entrada da voz num apelo, o fluxo do acompanhamento se altera, como se alguém que está a chorar interrompe, num átimo, o seu choro para ouvir o que o outro tem a dizer.

Para trazer recursos coloquiais da fala cotidiana, e alterar sutilmente o momento anterior para enfatizar a pergunta da personagem, Villa, além de interromper o ritmo do ostinato, quando a pergunta é feita, altera o compasso para um quaternário, para que haja uma espécie de deslocamento temporal que, sem alteração no andamento, gera uma sensação de desaceleração do discurso, numa técnica de *recitativo*. As fermatas indicam ênfase na palavra “tanto”, que também figura na nota mais aguda da melodia da voz, um [ré], bem como enfatizam também a desaceleração para ressaltar a informação da pergunta. Este recurso é frequente nas canções de Villa, e auxilia, dando um caráter de conversa coloquial para a canção.

Figura 72 - Desaceleração para enfatizar a fala.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are "por-que choram as-sim tan-to es-sos-ti-cus". The word "tanto" is highlighted with a yellow bracket and labeled "ênfase em 'tanto'". Above the vocal line, there is a fermata over the note for "tan-to" and the instruction "rall.". Below the piano line, there is a yellow box around the accompaniment for the word "tan-to" labeled "desaceleração". At the bottom, a red label reads "Alteração de compasso para adequação da fala". The piano part starts with a dynamic marking of "pp".

Fonte: elaboração própria.

¹⁰¹Última sílaba de uma frase.

Todos estes recursos iniciais indicam a centralidade na fala, e o respeito aos tempos da poesia, seja através da ambiência ou da agógica, que traz os contornos de sua recitação poética. Os recursos também recriam a forma do ambiente diegético, pela inserção do ostinato, quase como se pudéssemos ver a cega que chora. O suporte sonoro também agrega mais um sentido: o ato de “ver” com os ouvidos subverte o paradigma de visão, e tudo se equilibra. Pessoas que enxergam e pessoas que não enxergam são postas no mesmo lugar de percepção.

O primeiro momento em que surge a palavra *olhos*, é marcado por uma inflexão que esbarra na possibilidade de “tonalizar” o discurso da peça. No primeiro ostinato, se tomarmos as notas de acentos fracos como apojeturas, temos um Dm. Se forçássemos a possibilidade de um discurso harmônico tonal encadeado, o momento de *olhos* sugere uma dominante da dominante, num acorde que poderia alterar o curso das coisas. É justamente este momento harmônico que sugere um ponto de vista distinto, vindo de outro lugar, o que interfere na ambiência anterior, como se o estado corrente das coisas fosse alterado a partir do que foi perguntado.

Figura 73 - Segundo ostinato - “ostinato de pergunta”



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Em [B], permanecem muitos traços do ostinato anterior, mas suas notas se distorcem junto com a realidade da pergunta do primeiro actante. Essa pergunta reconhece a tristeza, e aponta para uma nova situação, a de se esperar que algo se movimente¹⁰². Essa situação é negada em seguida. Ao som do *não* entoado pela cega, o ostinato com alterações se interrompe junto com a voz do primeiro interlocutor. Esse momento dialoga com o texto, no sentido de que a pergunta pré-conceitual, já espera alguma resposta à luz do óbvio. Quando a própria pergunta é negada, surge uma nova situação, que interrompe o fluxo anterior.

¹⁰² Movimentação que, num discurso tonal característico, poderia se dar de forma harmônica.

Figura 74 - Interrupção do “ostinato de pergunta” para retomada do “ostinato da cega”

The image shows a musical score with a voice line and piano accompaniment. The voice line has the lyrics: "Não, os meus olhos não choram". The piano part has two yellow boxes highlighting specific sections. The first box is under the first few notes of the piano part, labeled "Interrupção das notas do 'ostinato de pergunta'". The second box is under a later section of the piano part, labeled "Retorno ao ostinato anterior". The score includes tempo markings "a tempo" and dynamic markings "pp" and "p".

Fonte: elaboração própria.

Se usa de novo a técnica de recitativo, desta vez, para a voz da cega, alterando o compasso ternário para um quaternário, e os tempos indicados com *rallentandos*, frenando o discurso anterior, para que se inicie a nova forma. Essa situação de identidade de ostinatos marca bem os dois lados de uma conversa, e ainda sugere uma interferência de um actante na percepção do outro. E voltamos ao ostinato anterior, o “ostinato da cega” com sua indefinição de modo.

Ao entoar o *não*, ele é aliado à nota MI, uma segunda maior acima do eixo modal. A frase que se segue é assertiva, com o tonema na nota RÉ: *os meus olhos não choram*.

O acento na terça menor FÁ enfatiza o campo de Dm, e traz, num átimo, a realidade das lágrimas. Apesar de sua negação, elas figuram ali.

É interessante perceber que, na próxima sentença, o ostinato ganha um contorno distinto. Se somam notas dissonantes no agudo, modificando seu desenho característico, e sugerindo o choro das lágrimas como nova informação; surge, então, o “ostinato das lágrimas”:

Figura 75- Terceiro ostinato - “ostinato das lágrimas”



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Na [parte C], temos, no texto, uma alteração no ostinato: um novo desenho melódico LÁ-MI-MIb surge, em movimentação paralela à que se dava com o “ostinato da cega”. Sabe-se das lágrimas, mas outra cegueira se anuncia: a do inquisidor oculto que, no poema, passa a tatear, estar cego com as lágrimas da cega. Por *word painting*, o desenvolvimento do ostinato pode sugerir uma nova sensação, inefável, irresoluta: *são as lágrimas que choram*, não os olhos. Essa profusão e ampliação do escopo do sentido se dá, também, nos planos do material utilizado: a partir da aparição desse ostinato, a canção se vale de todas as notas da escala cromática partindo de [ré], também nos planos harmônico-melódicos.

Depois da revelação, em [C], surge uma recapitulação, com [C'], onde se reafirma o choro das lágrimas, e as saudades dos olhos. Vale ressaltar que as palavras postas sobre notas longas¹⁰³ são apenas duas: *choram* e *olhos*; e que Álvaro Moreyra foi poeta simbolista. Dito isso, enxergamos um jogo de preenchimento por parte de Villa, onde ele pinta, através de um *word painting* complexo, um diálogo entre os personagens por cima da tela dos olhos que sempre estão a chorar (representados pela base rítmica e de movimentação melódica do ostinato).

O caminho de alterações do ostinato, ao fazer uma redução harmônica, revela, também, um conteúdo deveras interessante, quase todas as vozes têm movimentação ou cromática ou diatônica, em intervalos de tom:

¹⁰³ Compassos 10-12; 15-18; 22-23; 27-29 e 38-41.

Figura 76 - Ostinatos em cronologia com movimentação cromática (linhas vermelhas e notas pretas = movimentação cromática; notas-losângulo = que se mantém; notas-triângulo = notas acrescentadas)



Fonte: elaboração própria

Pode-se ver que a desconstrução do discurso tonal é constante. Há uma elaboração das alterações do ostinato a partir de um pensamento de parcimônias cromáticas, cuja alteração central se dá mais por uma movimentação mecânica dos dedos, que de uma construção harmônica evidente. Se percebe também uma diferenciação mais maciça entre as notas do discurso do inquisidor e da voz da cega, como se houvesse uma distorção da visão da *pobre cega* por parte de quem a vê. Mas, mesmo em suas formas mais alteradas (“inquisidor” e “lágrimas”), a base do ostinato é a constante do discurso de acompanhamento, com rítmica de modinha ao violão. Vale ressaltar a presença das notas RÉ, FÁ e LÁ (a última, exceto no ostinato do inquisidor). Isso indica uma presença constante deste ré menor, que dita a região harmônica do discurso.

Conclusão

Essa composição de Villa-lobos demonstra uma conexão com o simbolismo, baseada em *word-paintings* que, se interpretados à subjetividade, podem apresentar um resultado que amplia os significados do que é dito – tanto poeticamente como musicalmente. Essa *poesia-som*, tecida por Villa-Lobos sobre letra de Álvaro Moreyra, traz uma reflexão sobre o próprio simbolismo, onde vemos a aparente visão como temática central, e a visão subjetiva, simbólico-metafórica, como significado oculto na obra. O fato de a melodia indicar aproximação com monodias medievais, como forma de suprimir os ápices e pontos culminantes, aponta para uma necessidade em apontar a resignação afetiva na personagem da *cega*. Ainda assim, notamos a presença de tonemas mais alongados nas palavras “choram” e “olhos”, como se a única imagem que

pudéssemos ter completa certeza, é a das lágrimas que correm, incessantemente, ao longo da canção. O ostinato reflete a constância desse choro, alterando-o de forma sutil, seja em notas ou agógica. As outras imagens são caminhos possíveis, a serem apreendidos ora por um vidente, ora por outro, num constante tatear, para ressignificar o que se vê na superfície. A ênfase pontual nas palavras “tanto” e “não”, bem como as frenagens musicais, apontam por uma busca de reforçar a presença do discurso falado na obra. Este traço cancional enfatiza os contornos enunciativos da poesia, trazendo para uma canção com prosódia perfectiva, as modas e modos de dizer da fala coloquial, amalgamando-os em forma de canção, num discurso musical ora modalizante, ora ambíguo. Essa forma sugere um aprofundamento da escuta, tateando (de forma simbólica e sonora) as aparências, onde não se vê o que se enxerga ou não se enxerga o que se vê.

3.2. *Iára* – da série Três Canções Brasileiras

3.2.1. Mário de Andrade

Mário Raul de Moraes Andrade foi um polígrafo, crítico e musicólogo brasileiro, que nasceu e faleceu em São Paulo, em 9 de outubro de 1893 e 25 de fevereiro de 1945, respectivamente. Formado em piano, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, lecionou na mesma instituição as disciplinas de estética e história da música. Seu primeiro livro de poesias foi “Há uma gota de sangue em cada poema” (1917). Em 1922, Mário de Andrade participou da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, que teve influência decisiva na renovação da literatura e das artes no Brasil. Desde então, Mário de Andrade tornou-se um dos principais representantes do movimento modernista no Brasil. A partir de 1920, lançou diversos livros na área da literatura e da pesquisa em música e cultura nacional¹⁰⁴. Aceitou cargos diversos ligados à área da cultura na cidade de São Paulo, dentre eles os cargos de Membro da comissão de reforma da escola nacional de música e diretor do departamento de cultura da prefeitura municipal de São Paulo. Foi cofundador da Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, e um dos organizadores do Congresso de Língua Nacional Cantada. Lecionou estética na universidade do Distrito Federal, e trabalhou no projeto da Enciclopédia Brasileira, como funcionário do Instituto Nacional do Livro.

¹⁰⁴ Tais livros são: “Paulicéia desvairada” (poesia - 1922), “A Escrava que não é Isaura” (ensaio - 1925), “Losango Cáqui (poesia - 1926)”, “Primeiro Andar (contos - 1926)”, Clã do Jabuti (poesia 1927); Amar, verbo intransitivo (poesia - 1927); “Macunaíma” (Romance - 1928); “Ensaio sobre Música Brasileira” (musicologia - 1928); “Compêndio da História da Música” (musicologia - 1929), “Remate dos Malês” (poesias - 1930); “O Aleijadinho de Álvares de Azevedo” (1935), “Modinhas imperiais” (1930); “Música, doce música” (1934); “Os contos de Belazarte” (1934); “Namoros com a medicina” (1939); “Aspectos da literatura brasileira 1943; “O baile das quatro artes” (1943); “Scarlati” (Imprensa Nacional - 1943); “Padre Jesuíno do Monte Carmelo” (1945).

De acordo com o livro *Eu sou trezentos - vida e obra de Mário de Andrade* (JARDIM, 2015), ainda foram lançados, postumamente: Contos novos (1947); “Curso de filosofia e história da arte e Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (1955); “Poesias ‘malditas’”(1960); “Música de feitiçaria no Brasil” (1963); “Aspectos das artes plásticas no Brasil” (1965); “Aspectos da música brasileira” (1965); Ficção (org. M. Cavalcanti Proença, 1967); “O empalhador de passarinho” (1972); “Os filhos da Candinha” (1976); “Táxi e Crônicas no Diário Nacional” (1976); “O turista aprendiz” (1976); “Danças dramáticas do Brasil (3 tomos)” (1982); “Entrevistas e depoimentos” 1983; “Os cocos” (1984); “Candido Portinari” (1984); “Quatro pessoas” (1985); “A dona ausente” (1985); “As melodias do boi e outras peças” (1987); “Dicionário musical brasileiro” (1989); “O banquete” (1989); “Será o Benedito” (1992); “Música e jornalismo” (1993); “Vida literária” (1993); “Vida do cantor” (1993); “Mário de Andrade: Fotógrafo e turista aprendiz” (1993); “Balança, Trombeta e Battleship ou os descobrimentos da alma” (1994); “Introdução à estética musical” (1995); “Música final” (artigos de “Mundo Musical”. org. Jorge Coli) (1998); “O prazer estético” (1999); “De São Paulo” (2004); “Obra Imatura” (2009); “A escrava que não é Isaura” (2010); “No cinema” (2010); “Poesias completas” (2 vols.) (2013).

3.1.3. Análise de *Iára*

LETRA¹⁰⁵

“Neste rio tem uma iara...
De primeiro o velho que tinha visto a iara
Contava que ela era feiosa, muito!
Preta gorda manquitola ver peixe-boi.
Felizmente velho já morreu faz tempo.
Duma feita, madrugada de neblina,
Um moço que sofria de paixão
Por causa duma índia que não queria ceder pra ele,
Se levantou e desapareceu na água do rio.
Então principiaram falando que a iara cantava, era moça,
Cabelos de limo verde do rio...

Ontem o piá brincabrincando
Subiu na igara do pai abicada no porto,
Botou a mãozinha na água funda
E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.

Neste rio tem uma iara...”

¹⁰⁵ Disponível em *Box: Poesias Completas*, (ANDRADE, 2015, p. 336-337).

Análise de *Iára*

A análise da canção *Iara*, terá como base a análise de Gabriel Ferrão Moreira, em sua dissertação *O Elemento Indígena Na Obra De Villa-lobos* (USP, 2010). Tal dissertação faz uma análise estrutural e alguns apontamentos poéticos acerca da canção referida. Através de sua análise, podemos localizar traços da exploração do elemento *indígena* na produção villalobiana da época. Também faremos uso de impressões apontadas por Nahim Marun (MARUN, 2010) sobre esta canção. Usaremos, também, os relatos quinhentistas de Pero de Gândavo (GÂNDAVO, 2004), Fernão Cardim (CARDIM, 1925), livros de Câmara Cascudo (J. Olímpio, 1947; Ediouro 1985), Gilda de Mello e Souza (Duas Cidades, 2003.), a dissertação e tese de Sandra Casemiro (CASEMIRO, 2012; 2017), e o artigo de Davino de Oliveira (OLIVEIRA, 2017) para reconstituir traços do mito da *Iara*. É necessário apontar que a canção ressalta mais um dos aspectos composicionais presentes em Villa-Lobos: o aspecto de exploração musical/textural, similar a procedimentos presentes em seu ciclo dos *Choros, Prole do Bebê*, bem como elementos marcadamente primitivistas afeitos ao momento em que Villa retorna da Europa. Isso faz com que usemos como ferramentas de análise procedimentos texturais, composicionais e tópicos de Villa-Lobos (SALLES, 2009; 2018).

Etnografia mitológica da *Iára*

A letra original de *Iára* tem o nome de *Poema*¹⁰⁶ (ETIM. *poiéin*: fazer, criar, compor), de Mário de Andrade, traz a história da constituição *poiética* do mito da *Iara*, através de suas transformações no Brasil ao longo de séculos. O mito é um sincretismo de algumas figuras de diferentes mitologias: o *Ipupiara*, a *mãe-d'água*, a *vó-d'água*, as *sereias gregas*, as *sereias ibéricas*, a *moura encantada* e a cobra d'água (*boiúna*). Essas mitologias distantes compartilham de traços estruturais, são paralelos culturais, e se fundem no Brasil através dos tempos. A poesia de Mário descreve sua transição gradual.

O poema traz três distintos momentos: um momento inicial, pautado na

¹⁰⁶ Intitulada por Mário de Andrade como *Poema*, a poesia foi lançada no livro *Clã do Jabuti*, (1927). O livro, junto com *Amar, Verbo Intransitivo*, foi um dos precursores de *Macunaíma*. O título alude à ideia de uma composição que se fez ao longo dos tempos: a composição gradual do mito da *Iara*.

existência do mito originário dos Tupis, o mito originário *Ipupiara* (*y - pupê - ndûara*), já um pouco transformado, como se estivesse somado à *Boiúna*, e convertido em *Vó-d'água*; depois surge o momento da Iara sincrética, como um misto das sereias gregas, ibéricas e a *moura encantada*, acrescentadas ao mito anterior; e - por último, a assimilação de um fato presente, que cita um episódio similar de um acontecimento seiscentista (uma mão abocanhada), expondo a circularidade do mito.

Falemos sobre o primeiro excerto:

Neste rio tem uma iára...

De primeiro o velho que tinha visto a iara

Contava que ela era feiosa, muito!

Preta gorda manquitola ver peixe-boi.

Felizmente velho já morreu faz tempo.

Este trecho cita o "velho" como uma metáfora direta dos mitos autóctones no Brasil, coletados por relatos quinhentistas/seiscentistas (GÂNDAVO. s/d. p.147-154, CARDIM, 1925, p.89-90; p.139, CASCUDO, 2012, p.134-148). Neles, figura o *Ipupiara*, criatura citada como um monstro marinho que "Tinha quinze palmos de comprimento e semeado de cabelos pelo corpo, e no focinho tinha umas sedas mui grandes como bigodes" (GÂNDAVO. p. 166).



FONTE: GÂNDAVO, 1576: 2004, p.165

O *Ipupiara*¹⁰⁷ que foi encontrado na orla marítima e morto pelo filho do capitão da capitania de São Vicente, Baltazar Ferreira (GANDAVO, p. 143), assemelha-se muito ao leão-marinho, (da ordem: *pinippedia* – pés de pena), animal que se parece com o peixe-boi (da ordem: *sirenia* – sereia)¹⁰⁸, sua versão de rio. Os *Ipupiaras* são as primeiras criaturas que deram origem ao mito da sereia indígena, a Iara. Sua mescla é feita por ambos compartilharem o meio aquático. Com isso, Câmara Cascudo cria a hipótese de que as inserções mitológicas incutidas ao mito vêm dos europeus, quando

¹⁰⁷ Do tupi: *y* (água) - *pupê* (dentro de) - *ndûara* (nominaliza: o que é) (NAVARRO, 2004. p.14, p.352 e p.26, respectivamente).

¹⁰⁸ O *Sirenia*, presente na ordem dos peixes-bois, remete ao mito das sereias.

conferem ao ipupiara (masculino, um homem do rio) características e contornos femininos, semelhando-o a uma mulher. Mulher que, num primeiro momento, era *feiosa, muito! Preta*¹⁰⁹, *gorda, manquitola*, todas características do sirênio peixe-boi. Inclusive, ao dizer *ver peixe-boi*, Mário de Andrade deixa uma pista de uma de suas referências iniciais, a dos relatos quinhestistas de Gândavo. Mário avança no tempo, ao dizer que *felizmente velho já morreu faz tempo*. Esse alegar um passado, que já morreu faz tempo, traz o mito às suas características de constituição poética mais recente:

Duma feita, madrugada de neblina

Um moço que sofria de paixão

Por causa duma índia que não queria ceder pra êle,

Se levantou e desapareceu na água do rio.

Então principiaram falando que a iara cantava, era moça,

Cabelos de limo verde do rio...

O Europeu, ao ver que havia uma criatura dos rios que comia os indígenas, ou, ao menos, alguns pedaços deles (CARDIM. p. 89-90), associou essa criatura com seus mitos marítimos, agregando a ela características de suas sereias: o canto, advindo das sereias gregas (que tinham formato de pássaros), e o contorno humanóide ictiosiforme (com formato de peixe) das sereias ibéricas.

¹⁰⁹ Apesar de ser uma alusão visual ao peixe-boi, não excludo aqui o fato de haverem preconceitos estéticos com relação ao negro em Mário de Andrade, vítima do racismo estrutural, que tem a figura grega, branca, de traços europeus como a figura bela. Em muitos relatos, Mário se autodenomina *com traços negróides*, imprimindo ao seu fenótipo, que tem traços negros, uma relação penalizada, consonante ao que se considerava feio à época. É necessário lembrar que, ainda assim, também existem muitos relatos enaltecendo a beleza do negro em Mário de Andrade.

Figura 78 - IARA INTERMEDIÁRIA - SOUSÂNDRADE - OBRAS POÉTICAS. VOL I. NOVA YORK, 1874.



FONTE: ACERVO DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL - BRASIL

Uma questão interessante que se coloca aí é a inserção dessas características somadas à da figura da *mãe-d'água*, tupi-guarani. Sobre essa inserção, Cascudo explica:

É de esperar que o europeu inculto visse no animal marinho, que parecia dominar as águas, uma espécie bárbara dos seres estranhos que viviam nas fontes, nos rios e nos mares longínquos de sua pátria. O português que teve contato mais íntimo com o índio nunca lhe pôde compreender a mítica religiosa. O índio dizia que tudo neste mundo tinha uma Mãe. Devia haver uma Ci [*mãe*]

para todas as espécies animais, vegetais e minerais. [...] A mãe bastava. Explicava. O português vinha com uma religião em que o elemento masculino era essencial. Tudo era o Pai. O feminino ficava em nível secundário, tolerado, querido mesmo, mas inferior. A tríade suprema da religião católica, Pai, Filho, Espírito Santo, é masculina. O inverso da teogonia ameríndia. Fácil ao português identificar o *Ipupiara* com a possível *mãe-d'água* do indígena, embora esse não a conhecesse nem chamasse por esta forma. Gonçalves Dias escreveu que não encontrava no tupi um vocábulo correspondente à *mãe-d'água*. Entretanto o mito vivia. Vivia com outro indumento e com exegese diferenciada. O português, depressa e sem querer, cercou o bruto *Ipupiara* das lendas que trouxera no sangue. A *Iara* (ig-água, iara-senhor) é uma roupagem de cultura européia. (CASCUDO, 2012 pp. 61-62)

A *mãe-d'água* citada acima é a *Boiúna* (*mboi* - cobra, *una* - preta), uma serpente, *Ci* [mãe] de rios, lagos e igarapés – que tem sempre forma ofídica, e natureza animal, implacável – não se transforma em mulher ou homem. À essa criatura é acrescentado o mito português das *mouras encantadas*, fábula ibérica de mulheres mouriscas que protegiam sempre algum tesouro, aguardavam perto dos rios e que, inicialmente, apresentavam uma forma ofídica, muitas vezes uma serpente gigante. Depois de confrontada a serpente, o corajoso combatente poderia tomar a moura como esposa e ficar com seus tesouros¹¹⁰.

Ao somar à serpente a figura zoomorfa da *moura encantada*, atributos de sensualidade e convencimento foram agregados. Ao sincretismo das criaturas aquáticas autóctones foram se somando outras, com características distintas. Com isso, foi fácil deformar os mitos da *moura encantada* e das *sereias* e incutí-los na *Boiúna-Ipupiara*. A criatura foi ganhando contornos católicos e europeus que, reforçados por relatos de padres, conferiram uma semelhança com o caráter da serpente bíblica à nova *Iara*: convencendo de forma contumaz os homens a se jogarem nas águas dos rios. Nela se vão encantados, seja por seus tesouros, canto, ou beleza irresistível¹¹¹. À essa aventura sincrética, Mário de Andrade confere o nome de *Poema*, pois a *Iara* é a criação somada de várias outras criaturas. Mitologia plural condensada em um só ser. Chegamos, assim,

¹¹⁰ Mário de Andrade, em seu livro *Música de Feitiçaria*, apresenta uma terceira associação, da mulher de forma ofídica estar diretamente associada à figura do “*deus Godu*” (talvez outro nome de *Dambalá*, deus com formato ofídico da religião vodu), da religião vodu. A *Cobra Grande* Tupi Guarani certamente é um paralelo cultural da serpente de Benin, apesar de não haver provas suficientes que conectem os dois enquanto mitos oriundos do mesmo lugar e povo.

¹¹¹ Fernão Cardim inclusive cita uma “versão feminina” do *Ipupiara*, dizendo que “as fêmeas parecem mulheres, têm cabellos compridos, e são formosas; achão-se estes monstros nas barras dos rios doces.” (CARDIM, 1925, p. 90).

à sua forma definitiva.

O segundo excerto cita também a reinvenção da Iara pelos poetas do séc. XIX: após relatos menos preconceituosos vindos de Couto de Magalhães¹¹² e Afonso Arinos sobre os ameríndios, e, também, da poesia de Melo Moraes Filho, *As Uiaras (1884)* musicada por Alberto Nepomuceno. Houve uma forte retomada temática do mito da Iara por parte dos romancistas e poetas da época, dentre eles, podemos citar José de Alencar, José Veríssimo, Olavo Bilac, Machado de Assis, Martins Fontes, etc. (CASEMIRO, 2012, p.21).

As feições do mito, na maior parte das vezes, assumiram traços europeus – pele pálida, cabelos loiros, olhos verdes, etc. – como consequência direta de uma associação entre o mito da Iara e a Loreley do Reno¹¹³. A lenda, das mais difundidas à época, foi a versão em prosa, de Afonso Arinos (1917, p. 52-59), que fez com que surgissem mais de uma sequência de versos da mesma lenda, que, na verdade, já foi uma coleta romanceada pelos etnógrafos Francisco Bernardino de Souza, em 1874¹¹⁴, e Sant’Anna Nery¹¹⁵, em 1889. No livro de Souza, consta a transcrição de um poema ouvido pelo etnógrafo em Manaus. E em Nery, constam duas lendas sobre a Iara, das quais a primeira (a lenda paraense), é descrita em forma de auto-etnografia, também romanceada, e remete à Iara-Loreley. A segunda (a lenda amazonense), traduz o poema colhido por Francisco Bernardino, em que a Iara também figura loira e de olhos verdes. Daí podemos depreender os primeiros afluentes da versão em prosa de Arinos, que é reinterpretada e citada por poetas do séc. XIX.

¹¹² Etnólogo do séc. XIX que comandou tropas na *guerra do Paraguai*, e visitou várias regiões brasileiras, dentre elas, o Pará, o Amazonas, Manaus, etc. Trouxe à tona uma série de preconceitos empregados pelos relatos quincentistas no que tangia à cosmogonia e crenças ameríndias, foi um dos primeiros a sistematizar um método de ensino do *Tupi-Guarani* para falantes do português. Apesar de ter uma visão eugenista, própria deste século, por falar a língua e ter convivido muito com os indígenas, traz, em seus livros, uma visão menos preconceituosa e romanceada do ideário ameríndio. Suas obras podem ser encontradas em: <<http://etnolinguistica.wikidot.com/search:site/q/%22Couto%20de%20Magalh%C3%AAses%22>> Último acesso em 31 Mar. 2021.

¹¹³ SCHADEN, Francisco S. G. “Índios e Caboclos” 1949.30-31.<http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aschaden-1949-indios/Schaden_1949_Indios_e_caboclos.pdf> último acesso em 31 Mar. 2021.

¹¹⁴ “Pará e Amazonas, pelo encarregado dos trabalhos ethnographicos Conego Francisco Bernardino de Souza”. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1874. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7595?locale=en>> último acesso em 1 Abr. 2021.

¹¹⁵ Santana-Nery, “Folk-lore Brésilien”, edição francesa de Perrin & Comp. de 1889. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Anery-1889-folklore/Nery_1889_FolkloreBresilien.pdf> último acesso em 1 Abr. 2021.

Ao citar os *cabelos de limo verde do rio*, Mário de Andrade nega o europeísmo da Iara-Loreley, e remete aos cabelos verdes da Iara, que aparecem, respectivamente, nas poesias de Sousândrade¹¹⁶, em *O Guesa*: “[...] contemplo os limos verdes, bela trança| D’Uiara[...]” (SOUSÂNDRADE, 1858, p.48), ao romance de José de Alencar, *O Tronco de Ipê*¹¹⁷: “Os cabelos verdes, tão verdes, chegavam até os pés e ainda arrastavam [...]” (ALENCAR, 1951, p.70) e à poesia de Martins Fontes¹¹⁸, em *Verão*: “[...]Em que a Iara penteia os úmidos cabelos.| A coma vegetal dos seus cabelos verdes! [...]” (FONTES, 1917, p.54). Destas três potenciais referências, sabemos que Mário teve contato com o livro de Martins Fontes, *Verão*, de 1917, por constar em sua coleção um exemplar do livro com anotações suas.

O resgate da origem do mito da *Iara* até aqui, mostra sua trajetória bem delineada de forma sintética por Mário. O ser foi atravessando os séculos e se instaurando na mitologia brasileira. Com isso, voltemos ao narrador. No poema, o terceiro momento:

Ontem o piá brincabrincando

Subiu na igara do pai abicada no porto,

Botou a mãozinha na água funda

E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.

Neste rio tem uma iara

O terceiro trecho traz a circularidade dos mitos e mitologias que são criadas e assimiladas por um povo. Faz isso ao trazer à tona um acontecimento parecido com um

¹¹⁶ “contemplo os limos verdes, bela trança/ D’Uiara”. XIII – SOUSÂNDRADE, Joaquim. *O Guesa* em *Obras Poéticas*. Vol I. Nova York:1858, p. 48.

¹¹⁷ “Os cabelos verdes, tão verdes, chegavam até os pés e ainda arrastavam; nhanhã não tem visto aqueles fios muito compridos, que às vezes andam boiando em cima d’água? A gente chama de limo; são as tranças dela” (ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p.70).

¹¹⁸ “Hora de aparições! Hora de pesadelos,| Que tivestes talvez sem nunca os despreverdes...| Em que a Iara penteia os úmidos cabelos.| A coma vegetal dos seus cabelos verdes!” FONTES, Martins. *Verão*. Santos: Instituto D. Escholastica Rosa, 1917, p.54. Nessa página, em CASEMIRO (2012, p. 175), temos as fotografias do romance que pertencia à Mário de Andrade, onde ele tece uma crítica da estrofe deste poema: “Uma quadra má. O segundo verso é aí de posto à martelo, prejudicando a poesia e o encanto com essa desnecessária chamada à realidade do leitor (...) mas o autor precisava dessa rima em “erdes” para os cabelos verdes da Iara. Esses desvios de atenção são sempre prejudiciais, perturbando a atenção do autor e perturbando a vivacidade da narrativa, a continuidade da eloquência.”

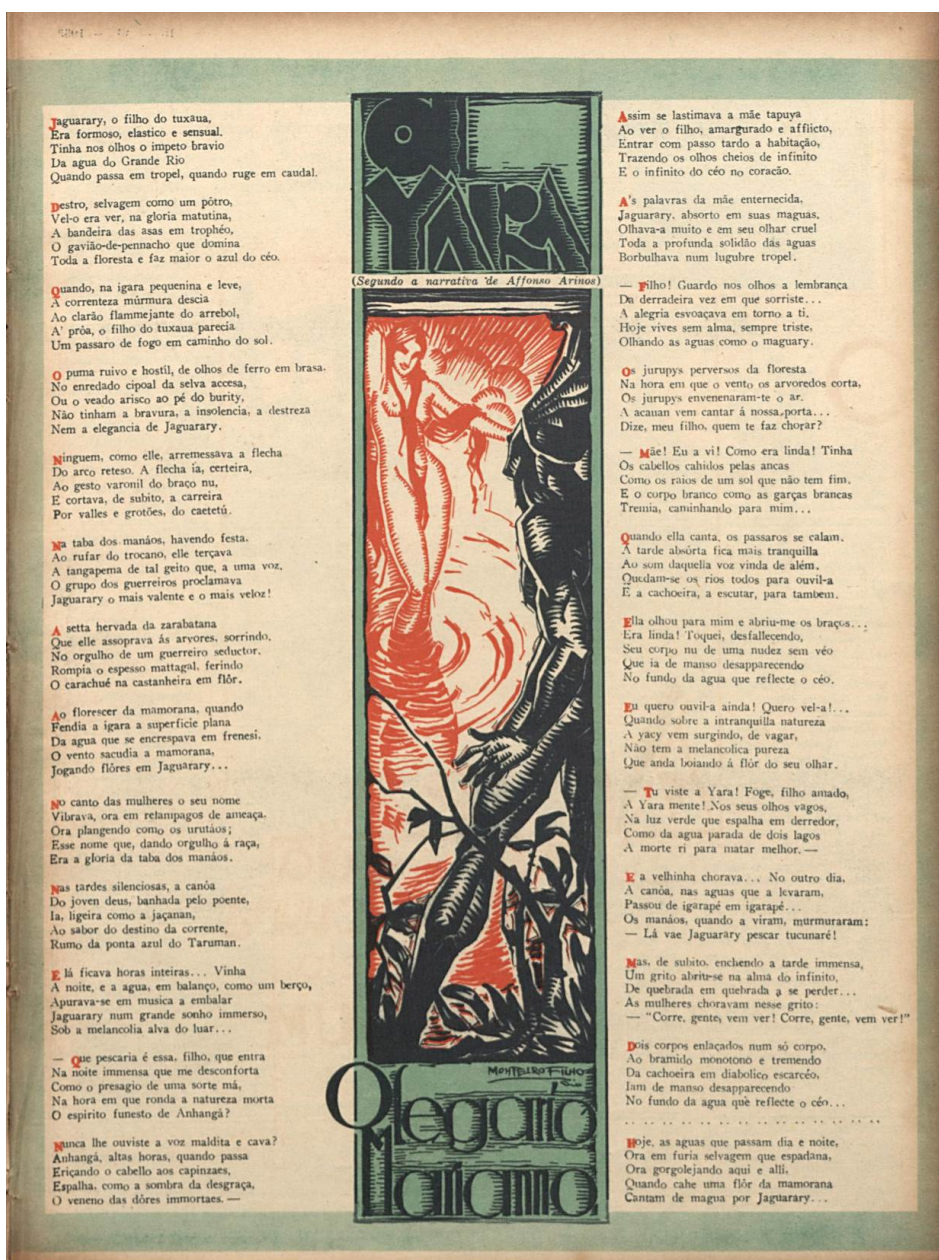
relato quinhentista. O piá, que sobe na canoa e bota a mão na água, remete a um relato de Fernão Cardim (CARDIM, 1925, p. 95), ao citar o *Ipupiara*:

[...] Em Jagoaripe sete ou oito léguas da Bahia se têm achado muitos [*Ipupiaras*]; em o anno de oitenta e dois, indo hum Índio pescar, foi perseguido de hum, e acolhendo-se em sua jangada o contou ao senhor; o senhor para animar o Índio quis ir ver o monstro, e estando descuidado com huma mão fóra da canoa, pegou delle, e o levou sem mais aparecer.

Além disso, Mário retorna à figura do *Ipuiara*, anexando a ela atributos femininos, quando cita a mão mordida por uma piranha. A “piranha”, aqui, remete tanto ao peixe dos rios amazônicos¹¹⁹, bem como a um atributo depreciativo de cunho popular, usado para xingar a mulher que, neste caso, é a *Iara*. No último verso, se repete o primeiro. Essa finalização, ao mesmo tempo em que reafirma a presença poética da *Iara* no rio, aponta para uma circularidade – um palimpsesto – na criação do mito.

¹¹⁹ Mário aponta aqui um culpado para a aparição do mito nos leitos dos rios: a piranha. Essa culpa se dá a todos os anos haverem corpos que se afogam nos rios e são vistos depois, comidos por piranhas, ou casos onde os piranhas em cardume atacam humanos que nadavam no rio.

Figura 79 - A IÁRA DE OLEGÁRIO MARIANO - O MALHO, 1933\EDIÇÃO 2



FONTE: HEMEROTECA NACIONAL DA BIBLIOTECA NACIONAL

Semiótica

Para a semiótica greimasiana, temos como sujeito da enunciação, um narrador¹²⁰, narrando ações de outros três sujeitos |velho|, |moço| e |piá [menino]|. actantes frente a um espaço |o rio| e, respectivamente, três tempos do passado |de primeiro|, |duma feita madrugada| e |ontem|. O narrador, aos poucos, tece um programa

¹²⁰ |narrador observador|.

narrativo épico que evidencia traços e contornos de uma criatura, que, já no primeiro verso, ele afirma existir:

Neste rio tem uma iara...

Deste trecho, se extrai a paisagem que atravessará todo o poema: o |rio|, e com o uso da palavra |neste|, se presentifica o plano do narrador da enunciação, colocando-o no *aqui-agora*¹²¹. Vale também ressaltar o artigo indefinido |uma| usado para determinar os contornos da |Iara|. Sabe-se que existe uma, mas não se designa qual. Existem várias Iaras. É o que se revela ao longo do texto.

Assim como em muitos poemas épicos e lendas, o *Poema* de Mário sugere como temática o mito da Iara. A diferença em *Poema* é que ele trata da construção do mito da Iara ao invés de narrar o mito em si, e o faz sempre através, ou da fala ou de ações de outros personagens, como se eles fossem os meios pelos quais a lenda da |Iara| passa a existir. Estes sujeitos, além de figurarem em tempos diferentes, são metáforas poéticas da passagem do tempo¹²². Eles também simbolizam o povo que lida com o rio, e que crê na Iara¹²³. A própria existência da lenda está entrelaçada com a destes personagens, que a revelam e a compõem ao longo do texto.

O contato destes actantes com o espaço |rio|, suas crenças, desilusões amorosas e acontecimentos que os atravessam, formam os traços e contornos do mito através dos tempos. Disso, depreendemos que a existência da lenda do sujeito |Iara| depende de uma comunidade, que tem uma *axiologia*¹²⁴ que se modifica com a passagem gradual do tempo, apesar de conservar dois traços essenciais: o espaço |rio| e o mito |Iara|.

¹²¹ |debreagem espacial e temporal enunciativa|. O espaço é depreendido pelo emprego do demonstrativo *neste*, que remete a um aqui, onde acontece a enunciação, o tempo verbal na palavra *tem* aproxima o leitor do tempo enuncivo (tempo do narrador), o que implica na presentificação da cena narrada.

¹²² Desde o enigma da esfinge, em *Édipo*, um velho, um moço e uma criança são considerados metáforas diretas da passagem do tempo. É importante ressaltar que: “Não existe uma redação original do enigma que a Esfinge tenha aprendido como uma canção das Musas (Soph. OT 36, 130 e 391; Eur. Phoen. 50, 808 e 1028). Um fragmento de Píndaro é o primeiro texto que menciona o enigma (Pind. fr. 177d Maehler). RENGGER, A.B. Oedipus and the Sphinx: The threshold myth from SOPHOCLE through Freud to Cocteau. Traduzido do alemão por Duncan Alexander Smart, David Rice e John T. Hamilton. Chicago: the University of Chicago Press, 2013. p. 11. (DUNCAN, RICE & HAMILTON *apud*. SILVA 2020).

¹²³ Vale ressaltar, aqui, que o narrador também compartilha este espaço e essa crença.

¹²⁴ Traços ideológicos e culturais, positivos ou negativos, característicos de um determinado grupo.

O personagem central do poema, a |Iara|, não tem voz, e suas ações são extraídas das afirmações de diferentes actantes¹²⁵, que vão edificando, através de relatos, sua *poiesis*. Começemos com o actante |velho|:

De primeiro o velho que tinha visto a iara [ancestralidade + assertividade]

Contava que ela era feiosa, muito! [características antigas do mito ancestral]

Preta gorda manquitola ver peixe-boi. [características do peixe-boi + parada-nota]

Felizmente velho já morreu faz tempo. [euforia/disforia + parada]

Podemos perceber a imposição do tempo passado¹²⁶. O sujeito |velho|, ao figurar no tempo |de primeiro|, assume um carácter de ancestralidade. Ele é o passado primeiro, que se conecta aos mitos autóctones da Iara. A assertividade de seu relato se impõe através do olhar, é um personagem |que tinha visto a Iara|¹²⁷. Ao dizer que a Iara era “feia”, ele imprime nela características do peixe-boi: |Preta, gorda, manquitola|. Tais características vêm seguidas de uma expressão no infinitivo: |ver peixe-boi|.

Esta expressão traz, com a sensação de suspensão e inserção de um outro tempo em |ver|, uma quebra no fluxo do discurso¹²⁸. Dela, podemos inserir, dentro da personagem do narrador, traços de um pesquisador. Esse personagem, por ser claramente uma pessoa que toma notas do discurso que entoa, imediatamente nos remete ao próprio Mário de Andrade¹²⁹. O personagem bebe da persona de Mário neste pequeno excerto, fazendo aparecer, com uma pequena parada, o personagem *Mário de Andrade*. Ao tomar a nota |ver peixe-boi|, dentro do poema, Mário nos instiga a pesquisar o mito a partir do animal. Desta forma, somos convidados a |ver peixe-boi|, e chegar em outras camadas – mais etnográficas e profundas – do poema.

O final dessa estrofe se dá com uma parada, que ocorre em: |Felizmente velho já morreu faz tempo|. Ao inserir este comentário, nosso narrador despede o

¹²⁵ |adjuvantes|.

¹²⁶ Efeito de |debreagem enunciva|.

¹²⁷ Coisa que só aconteceu materialmente com o relato quinhentista do Ipupiara, visto que a Iara possivelmente era, como dissemos anteriormente, um leão marinho ou peixe-boi.

¹²⁸ |parada|.

¹²⁹ Mário de Andrade, além de escritor e poeta, foi um importante etnógrafo e etnomusicólogo de nosso país.

personagem¹³⁰ evocado |velho|, de certa forma mostrando que aqueles traços do mito já se transformaram. Por isso um valor de euforia, em |felizmente|, já que a |Iara| não é mais |feia|. Também temos o valor disfórico, pela de morte do personagem |velho|.

No fim do trecho, se assevera o traço de tempo distante, ancestral, quando a morte deste velho se deu |faz tempo|. Aqui, temos uma parada, na qual se encerra uma das trajetórias *poiéticas* do mito: a de suas fundações e primeiros sincretismos. Vale ressaltar que a *vó d'água* referida aqui, oriunda da *mãe-d'água*, é um mito que sincretiza somente mitos autóctones, originários, como o *Ipupiara*, e a *Boiúna – Ci* [mãe] dos rios.

Duma feita, madrugada de neblina [passado mais recente + mistério]

Um moço que sofria de paixão [actante + disforia]

Por causa duma índia que não queria ceder pra ele, [objeto + causa]

Se levantou e desapareceu na água do rio. [conclusão da lenda + espaço]

Então principiaram falando que a iara cantava, era moça, [transformação no mito]

Cabelos de limo verde do rio... [características do fim do séc. XVIII]

O tempo citado nesta segunda estrofe do poema é: |duma feita madrugada de neblina|. Este tempo insere uma característica ambiental ao tempo |madrugada|, com o uso do substantivo |neblina|. Sabe-se que um dos sinônimos de neblina é a ideia de nebulosidade, bruma, que, em muitos romances, se configura como símbolo de mistério. Tal símbolo se conecta com o enigma de como se deu o sincretismo da Iara. O segundo personagem¹³¹ citado, é o |moço|.

Ao usar o sujeito |moço| em seu poema, Mário remete à lenda intermediária, oitocentista, e sugere, com ela, um período¹³² intermediário, menos antigo que o |velho|, da estrofe anterior. O |moço|, citado na segunda estrofe, é a alegoria de um passado mais recente. Ao usar |moço| ao invés de *índio*, ou *jovem índio*, Mário sobrepõe uma camada, a de abranger à figura masculina do |moço| a possibilidade de ele ser um

¹³⁰|actante|.

¹³¹|actante|.

¹³²|tempo|.

homem de qualquer origem (ameríndio, europeu ou negro), expandindo o homem em questão e fazendo uma citação à visão romântica que foi erigida sobre os ameríndios pelos poetas do séc. XIX.

Este sujeito alegórico remete a uma característica mais recente da construção do mito, mas também figura na iconografia da poesia relatada por Francisco Bernardino, em 1874. Em sua coleta romanceada, temos um sujeito |jovem índio|, filho do *Tuchaua* (chefe) que se apaixona pela Iara¹³³. Essa paixão – em Mário transcrita para uma paixão por uma |índia que não queria cêder pra ele| – denota a relação de disforia, ao retratar um sujeito em disjunção com seu objeto. Essa disjunção do |moço|, com o objeto¹³⁴ |índia| é reconhecida em muitas outras histórias onde figura o amor não correspondido, e traz o início de uma trajetória narrativa, afinal, sem um acontecimento que proponha uma |parada| no estado de |relaxamento| do |sujeito|, não é possível dar início aos acontecimentos que engendram a trama.¹³⁵ Neste caso, a parada se dá com o amor não correspondido, e aponta para seu desfecho, narrado em sequência, no qual o |jovem|, |se levantou| e |desapareceu nas águas do rio|.

A ideia de desaparecimento, assim como a lenda referida, deixa em dúvida a questão se o índio morreu ou não. Esse recurso de dúvida dentro da enunciação propõe a ideia de morte, mas deixa a interpretação em aberto, justamente possibilitando a lenda relatada por Braga, onde o jovem índio é visto por pescadores, mergulhando no fundo do rio com a Iara. Somos convocados outra vez ao cenário central da trama: o |rio|. Através dos três versos onde Mário relata a lenda coletada por Braga, ele a metamorfoseia em uma situação possível, na qual a Iara não participa. Em seu lugar figura uma situação de amor não correspondido. Esse recurso desloca o mito para a

¹³³ Podemos encontrar, na versão de Arinos 1917 (versão mais recente que a de Francisco Braga) o jovem índio com o nome de Jaguarary, mas isso é uma confusão com o relato do índio Jaguarary que lutou junto dos portugueses para expulsar os holandeses da baía de Pernambuco, em 1631. Informação disponível em: LIMA, José Ignácio de Abreu e. *Compendio da historia do Brasil* - Tomo I, p. 128-133. Disponível em: <https://archive.org/details/DELTA53943_1FA/page/n163/mode/2up?q=Jaguarary>. Último Acesso em 6 Abr. 2021.

¹³⁴ Vale apontar aqui, que a ideia de *objeto* para designar uma mulher condiz com o que é dito no texto lido, e tem um conceito amplamente usado na semiótica, quando o objeto de desejo não tem ações definidas, cumprindo um caráter textual de |objeto|. Tratar uma mulher como objeto não corresponde com nossa índole, e sim com a trajetória do machismo na literatura global, muitas vezes patriarcal e misógina.

¹³⁵ Nenhuma história começa com “e foram felizes para sempre”, pois a partir desse ponto, já não há mais o que contar. É necessária a parada no estado de |relaxamento| para a |retomada do percurso| e |continuidade| da narrativa.

realidade, propondo um jogo de interseção entre real e imaginário, que resulta em relatos que compõem a lenda da Iara.

Depois da lenda de três linhas, Mário retorna a tempos um pouco mais recentes, posteriores ao fato vivenciado pelo actante |jovem|, onde se romanceia o acontecido. Ele faz isso ao usar a palavra |princiaram|, onde se percebe um deslocamento temporal, que introduz novos actantes, indefinidos, que passaram a contar, a partir daquele evento, que a |Iara| |cantava| e era |moça|, (características do mito de escritores do séc XIX, salvo os |cabelos de limo verde do rio|, que constam em raras descrições¹³⁶). As duas últimas linhas servem para trazer, a partir da ação de outros actantes, indefinidos, as transformações operadas no mito em questão.

Ontem o piá brincabrincando [passado quase presente + actante + ação]

Subiu na igara do pai abicada no porto, [localização étnica + continuidade]

Botou a mãozinha na água funda [desaceleração]

E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá. [parada da parada]

Neste rio tem uma iara [circularidade do mito + rio como *devir*]

A última estrofe do poema cita o actante |piá [menino]| enquanto alegoria de um passado recente. Esse passado só não é *aqui-agora*, por estar sendo narrado no passado e inserido no tempo |ontem|, tempo que sugere um passado quase presente. O actante |piá| traz o mito para a contemporaneidade do narrador, sugerindo a potência presente nos mistérios daquele espaço |rio|.

A segunda linha localiza o |piá| entre os indígenas, ao citar a palavra |igara|, palavra que parece, em sonoridade com |Iara|¹³⁷. Ao colocar a palavra |porto|, contracenando com a palavra |igara|, Mário brinca também com o sincretismo linguístico como uma metáfora da *Iara*: a palavra |porto| é fortemente portuguesa, e

¹³⁶ O fato de constar a lara de cabelos verdes em duas poesias e uma prosa faz com que se localize temporalmente a lara por essas características, que figuram entre o final do séc. XVIII e o princípio do séc. XIX.

¹³⁷ Isso cita alguns etnógrafos que, ao invés de retratarem o fonema tupi “água” com o caractere “y”, o fazem com “ig”. Isso causa uma pequena confusão, que já se resolve, por |igara| significar “canoas” em tupi antigo.

tem sua origem na etimologia que dá nome ao país, enquanto |Igara| provém do tupi-guarani. O tupi e o português são as raízes culturais principais para a origem do mito. A próxima linha aponta para a diferença entre forças opostas. Quando o narrador justapõe |mãozinha| com |água funda|, potencializa o contraste da pequenez da mão à profundidade do rio.

A penúltima linha começa com a expressão |vai|, num efeito de previsão da cena¹³⁸. Temos aqui uma coexistência de tempos, onde o futuro |vai| contracena com o passado |abocanhou|, trazendo um imediatismo a um acontecimento passado. O anti-sujeito |piranha| age, instaurando um acontecimento disfórico que irrompe, promovendo uma parada no fluxo discursivo. Depois dessa parada que promove, também, um ápice tensivo na narrativa, voltamos ao tempo presente do narrador com a repetição da primeira frase.

Ao voltar a entoar |neste rio tem uma Iara...|, o narrador volta ao tempo presente de sua enunciação, para afirmar a certeza construída pelas três testemunhas trazidas à tona. Este testemunho final é assertivo e constitui uma lógica circular, construída por Mário de Andrade. Aliás, as reticências são usadas no poema de duas formas: a primeira – presente na primeira e na última frase do poema – é para atestar a circularidade do mito e emoldurar o texto, numa lógica de princípio e continuidade do mito. A segunda, presente após a palavra |rio...|, é para separar os passados remotos |de primeiro| e |duma feita madrugada| de um acontecimento recente |ontem|.

Em *Poema*, Mário opera deslocando os tempos discursivos para acelerar e desacelerar a narrativa, remetendo a uma fala coloquial, que mistura sequencialmente os tempos verbais para presentificar cenas do passado e transportar o leitor-ouvinte através das eras.

Ao traçar os temas que recorrem às três estrofes, percebemos que temos o sujeito |Iara| e o espaço |rio|. Com isso, podemos finalizar a análise semiótica pensando a |Iara| como o |rio|. O mito tem uma série de afluentes, e nunca é o mesmo, nem quando coletado no mesmo lugar, em outras épocas. Sua mitologia é viva e se transforma através dos tempos, sobrepondo suas referências num constante devir mitológico. E seguem as reticências de Mário esperando o porvir do mito, afinal, |neste rio tem uma Iara...|

¹³⁸ |debreagem temporal enunciativa|.

Materiais e Processos Composicionais

A canção *Iára* é um *poema* composto para orquestra sinfônica¹³⁹, e adaptado para o piano. Foi composto na época de maior exuberância técnica em Villa-Lobos, o período dos *choros*, e apresenta uma diversidade técnica típica das obras mais complexas deste período. As principais técnicas utilizadas nesta obra são: *Figura e fundo; bricolagem; word painting; o uso de um ostinato motivico*¹⁴⁰; *Figuração em pretas (PENTA) x brancas (DIA); Figuração em dois registros (zigue-zague); simetria entre materiais; organização formal textural e por timbres; contraponto de acordes em bloco; recorrência intervalar*¹⁴¹ (Sib); uso de *parcimônias cromáticas; polarização por exclusão; cadência de conclusão Wagneriana (Haydniana)*¹⁴²; *acumulação de timbres; simultaneidade de estruturas*¹⁴³; *acordes quartais; uso da voz como textura não-melódica*¹⁴⁴; *simetria por topografia ao piano; alternância de acentuações; pulsações organizadas por acentos dinâmicos; alteração frequente das fórmulas de compasso; uso de materiais diatônicos (DIA), hexatônicos (HEXA), e cromáticos (CROMA) e estruturas intervalares simétricas (tetracordes, nonacordes, etc.).* Abaixo apresentaremos as amostras dessas técnicas ao longo da obra.

Alteração frequente das fórmulas de compasso: se estrutura com a alternância entre compassos diversos (predominância da alternância de compassos regulares [4/4 e 4/8] e irregulares [5/4 e 5/8]), revelando a técnica de alteração frequente das fórmulas de compasso inspirada na *Sagração*, de Stravinsky, e usada por Villa a partir de 1921 (SALLES, 2009, p.171). Aqui, Villa ainda inova em sua técnica, acrescentando à fórmula de compasso a soma de dois compassos, um simples e um composto (2/4 + 3/8), formando um compasso irregular 11/8.

¹³⁹ Existe uma partitura, entregue à editora Max Eschig, para orquestra sinfônica, composta por: flautim, flautas, oboés, clarinetes, saxofones, fagotes, contra-fagotes, 3 cornetas em fá, corne inglês, pistões em sib, trombones, tímpano e bateria, harpa, coro misto, canto, piano e quinteto de cordas.

¹⁴⁰ ver *textura motivo* (BERRY *apud* SALLES, 2009, p. 195).

¹⁴¹ Recorrência de um intervalo como entidade reconhecível. No caso, em *Iára*, a nota Sib.

¹⁴² Conclusão em oitavas, com foco na região grave.

¹⁴³ Estruturas múltiplas organizadas por um ostinato, não necessariamente correlatas entre si.

¹⁴⁴ Os gritos responsoriais do coro são grafados sem altura definida. Não chega a ser um *sprechstimme*, pois não há palavras entoadas, apesar de não haver determinação de altura.

Figura 80 - COMPASSOS IRREGULARES EM IÁRA E COMPASSO DE SOMATÓRIA EM IÁRA

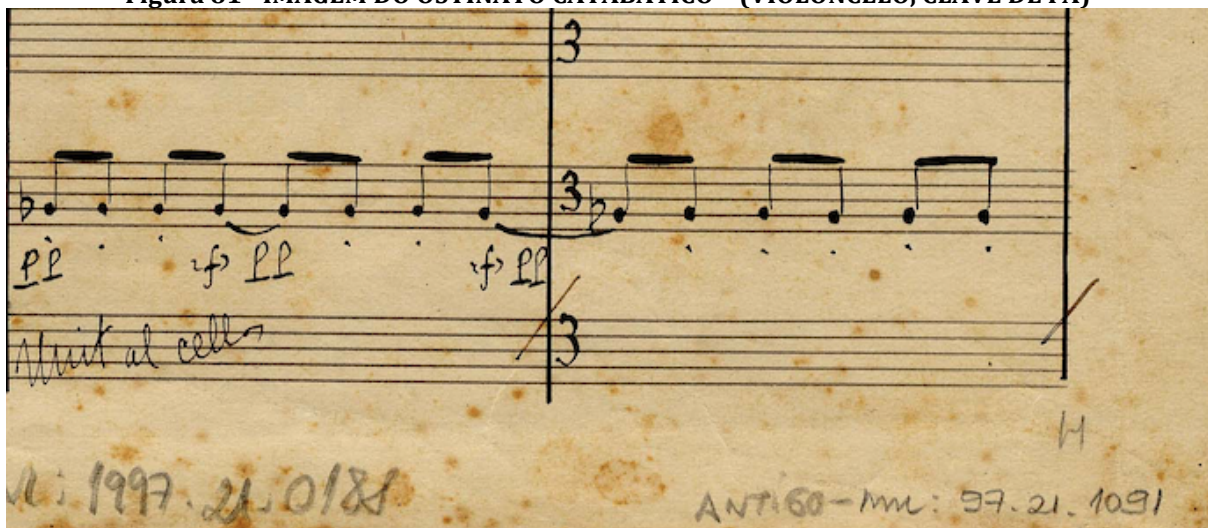
The image shows a handwritten musical score on aged paper. It features several staves with complex time signatures. The top staff is labeled 'Canto' and has a time signature of $\frac{7}{8} (\frac{2}{4} + \frac{3}{8})$. Below it, two staves are grouped under a brace labeled 'Piano', both with the same time signature. The next staff is also labeled 'Canto' with the same time signature. Below that, a group of five staves is labeled '5 strings'. These five staves have various time signatures, including $\frac{7}{8} (\frac{2}{4} + \frac{3}{8})$ and $\frac{4}{4}$. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Em *Iára*, há uma construção textural, de coleções e timbrística pautada no texto (típica do *word painting* de poemas sinfônicos), e trabalhada por Villa, inserindo diferenças de acordo com momentos específicos da poesia cunhada por Mário de Andrade. Algumas texturas são usadas como elementos estruturais da obra e outras como pinceladas pontuais, ocasionalmente recapituladas ao longo da mesma seção. São elas:

Ostinato catabático em Sib: esse ostinato – intitulado por Gabriel Ferrão como *motívico* (MOREIRA, 2002, p.110) – atravessa boa parte da peça, e remete à temática indígena, na tópica *dança ritual*, do gênero ameríndio, graças à sua *pulsção organizada por acentos dinâmicos, staccatos e recorrência intervalar*. Na versão para orquestra, o ostinato diferencia as seções através do timbre, transitando entre cordas e sopros, se adensando ou diminuindo a densidade textural, acelerando suas pulsações ou desacelerando-as e aumentando e diminuindo a dinâmica. Esse ostinato, de tópica *catabática*¹⁴⁵, é apresentado pela primeira vez nos violoncelos, com os sopros reforçando as notas mais longas. O recurso de adensamento textural é substituído, na redução para piano, por um acento. Na partitura orquestral, o acento (>) é substituído por diferentes notações de dinâmica (**pp**, <**f**>**pp**, <**f**> e <**ff**>). É o principal elemento que estrutura e organiza a obra, e se modifica de acordo com as seções e momentos dramáticos da letra da canção. A nota Sib, em *Iára*, atua como um eixo de *recorrência intervalar*, que estrutura e organiza coleções em torno de si. A técnica, criada ao piano, tem uma *transposição poética* para as cordas que, num *divise* em *pizzicato*, soam em conjunto com o piano, num processo de *acumulação de timbres*.

Figura 81 - IMAGEM DO OSTINATO CATABÁTICO - (VIOLONCELO, CLAVE DE FÁ)



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

¹⁴⁵ as tópicas se diferenciam entre catabática (uso do *acento* >) e acrobática (uso do *staccato* .). Este ostinato combina ambos (SALLES, 2018, p.266).

Acordes de intervenção: Os acordes referidos por Moreira como “acordes de intervenção”, são nonacordes, no piano, que ocorrem como um *tutti* na versão orquestral, para adensar a resposta em grito do coro, em *textura não-melódica*, ao grito melódico do solista nas seções onomatopaicas de interlúdio (“Ah! á!...ah!”).

Figura 82- ACORDES DE INTERVENÇÃO

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper, numbered '5' and '(25)' in the top left corner. The score is arranged in a vertical column of staves. The instruments listed on the left are: Flute (F), Clarinet (Cl.), Bassoon (B. sib), Saxophone (Sax), Trumpet (T. p.), Trombone (B. p.), Percussion (P. sib), Timpani (Timp.), Snare (Snp.), Bass (Bão), Baritone (Barito), Piano (Piano), and a section for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) at the bottom. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The bottom of the page contains handwritten notes in Portuguese: 'Viol. I', 'Viol. II', 'Viola', 'Cello', 'Bajo', 'arco', and 'f. all.'.

FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Díade de tensão por cromatismo: díade LÁ-SI, que acrescenta tensão por cromatismo ascendente e descendente ao *ostinato motivico* em SIb na introdução. Este material é reutilizado e transformado ao longo da peça (*bricolagem*), às vezes dividindo a díade em mais vozes, às vezes por transposição (T) (c.13).

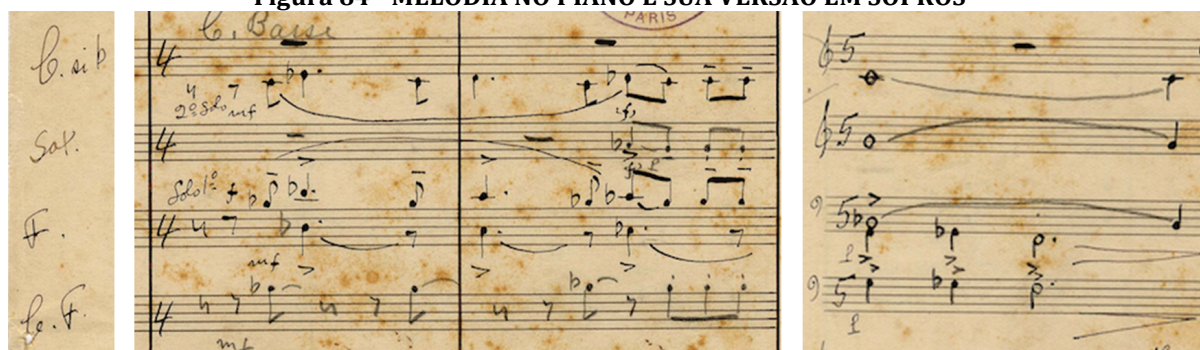
Figura 83 - DÍADE CROMÁTICA NA INTRODUÇÃO



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Texturas melódicas da introdução: duas melodias criadas por Villa no poema sinfônico para *clarinete, sax, fagote e contra-fagote*. Essas melodias foram reduzidas para o piano, e são usadas em outros momentos ao longo da peça, num processo de *bricolagem*.

Figura 84 - MELODIA NO PIANO E SUA VERSÃO EM SOPROS

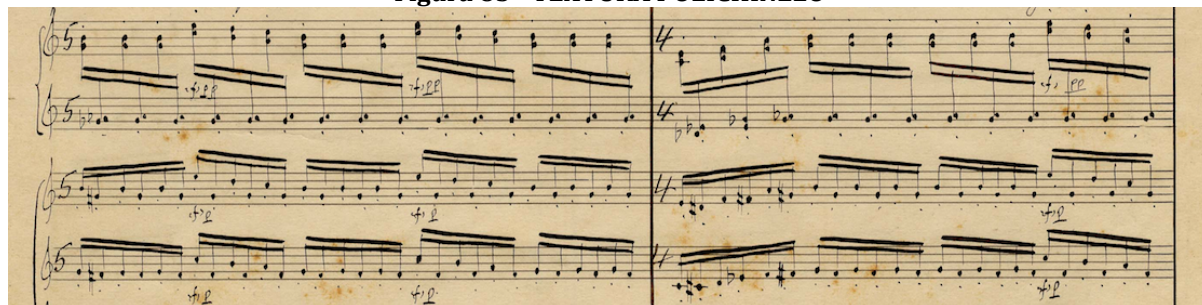


FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Textura Polichinelo: Essa textura (*figuração pretas [PENTA] x brancas [DIA]*), foi associada por Gabriel Ferrão Moreira à peça *Polichinelo* (1918), composta oito anos antes de Iara, e aproveitada aqui como uma estrutura densa, que é posta no momento em que o *velho* xinga a Iara, atribuindo à ela características do *Ipupiara* – uma de suas lendas originárias. Vale ressaltar que essa coleção é trazida em dinâmica *fortepiano (fp)*,

sobre a voz, que xinga em *pianíssimo* (**pp**). Villa, na seção dos xingamentos, prefere propor um “xingar” instrumental, que sobrepõe melodia e texto da voz.

Figura 85 - TEXTURA POLICHINELO



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Textura cromática em registro grave: Estruturada em dinâmicas diversas, nos instrumentos graves da orquestra (cello, contrabaixo e contrafagote), sobre a *textura polichinelo*. Surge no momento anterior à descrição em xingamento da Iára ancestral, e arpeja o tetracorde cromático RE-RÉ#-MI-FÁ, em figuração ascendente. Ela ressurgue mais três vezes, como elemento organizador da seção, evidenciando uma técnica de *bricolagem* típica do compositor. Essa textura foi suprimida na redução para piano.

Figura 86 - TEXTURA CROMÁTICA EM REGISTRO GRAVE



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Textura topográfica quartal em tercinas: estruturada em uma sobreposição quartal das notas brancas adjacentes, ao piano, que não são entrecortadas por uma nota preta: DÓ-SI e MI-FÁ. Aparece no momento do texto em que uma “índia não queria ceder pra **ê**le” (c. 47-48), ressurgindo no momento em que o índio “se levantou e **desapareceu na água do rio**” (c. 52-53). Contribui para a *simultaneidade de estruturas*, que opera

como *word painting* de um afogamento, num efeito de *sobreposição de figuras e fundo* (c. 48-56).

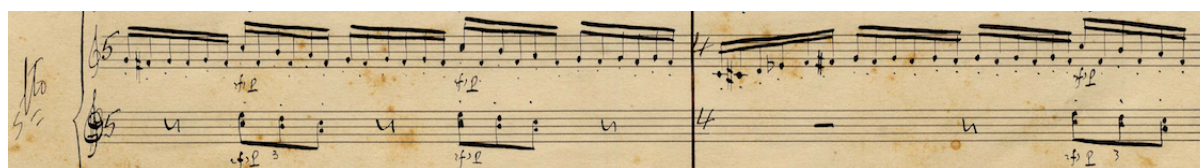
Figura 87 - TEXTURA TOPOGRÁFICA QUARTAL EM TERCINAS



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Textura diatônica em terças e tercinas: Essa textura ocorre na viola, e se sobrepõe ao *ostinato polichinelo*.

Figura 88 - TEXTURA DIATÔNICA EM TERÇAS E TERCINAS COM DOBRAMENTO DA TEXTURA POLICHINELO

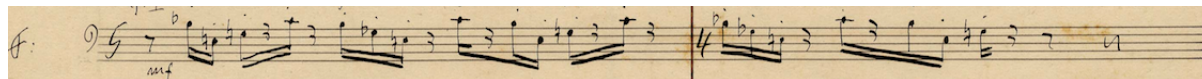


FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Textura acrobática de simetria translacional: Textura de figuração acrobática (*staccato*”), em colcheias, intercalada com pausas de colcheia, com as notas SOLb-DÓ-MI-LÁ-SOLb-MIb-DÓ-LÁ, numa sequência de arpejos, que se repete em simetria translacional com relação à textura do *ostinato polichinelo*, gerando um adensamento,

heterogêneo e, por consequência, acordes diferentes à cada sobreposição.

Figura 89 - TEXTURA DE SIMETRIA TRANSLACIONAL



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Notas Longas nos sopros e cordas: Essa textura é usada em momentos específicos da peça. Muitas vezes surge para propor um contraste textural com a textura catabática. Outras vezes, é sobreposta a ela, num efeito textural de *figura e fundo*. Ocorre primeiro na introdução (c. 1-3), apresentando o eixo central da peça (a nota Sib):

Figura 90 - NOTAS LONGAS EM Sib INTRODUÇÃO

A handwritten musical score for the introduction of a piece. The score is written on aged, yellowed paper and includes parts for various instruments: Flute (Fagote), Contrabassoon (Contrabaixo fagote), 3 Bassoons (3 Bassoons em fa), Bassoon in B-flat (Bassão sib), Trombones (Trombones), Trumpets and Percussion (Trompas e Bateria), Harp (Harpa), and Cello/Double Bass (Cello e Baixo). The score shows long, sustained notes in the woodwinds and strings, with dynamic markings like 'pp' and 'p'. The bottom part of the score includes a vocal line with the lyrics 'Nes-te ri-o tenusma i--a--ra...'. The time signature is 9/8.

FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

depois ressurgue, para reforçar o efeito de *word painting* na melodia em “faz tempo” (c. 22-23), usando as notas longas DÓ (saxofone) e LÁb (fagote), ressoando junto ao SI *glissando* para SOL# na melodia principal.

Figura 91 - MELODIA EM FAZ TEMPO



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

A textura ressurgue no momento final, no momento em que se cita o ato do piá, que sobe na “*igara abicada no porto*”, e desaparece justo quando a mãozinha do piá é abocanhada pela piranha. Vale ressaltar que a nota dó é a única nota não utilizada no contorno melódico nesta seção, num efeito melódico de *polarização por exclusão*.

Cluster em notas longas: Essa textura surge à entrada da segunda estrofe do poema, em “*Por causa duma índia que não queria ceder pra êle*”, é distribuída nos graves em um heptacorde com forte presença do gênero cromático (1,2,3,5,6,7,10,11) FN 8-19 que se abre e fecha a cada dois compassos, em sístole-diástole (posição aberta e fechada do acorde) e figura como textura-motivo dessa estrofe, remetendo à imagem do rio.

Figura 92 - NOTAS LONGAS EM POR CAUSA DUMA ÍNDIA QUE NÃO QUERIA CEDER PRA ÊLE



FONTE: MUSEU VILLA-LOBOS

Em “*sofria de paixão*”, uma camada textural de notas longas em *pianíssimo* (**pp e ppp**) substitui a textura catabática, figurando durante sete compassos como única camada textural LISA concomitante à da melodia, até aparecerem outras estruturas (c. 42) que se sobrepõem à textura, num procedimento comum em Villa-Lobos, o de *figura e fundo* (SALLES, 2009, p.78 - 2018, p. 77). Esse momento alude à cena em que o índio apaixonado “*desapareceu na água do rio*”.

Figura 93 e 94 - FIGURA E FUNDO EM *DESAPARECEU*

figura

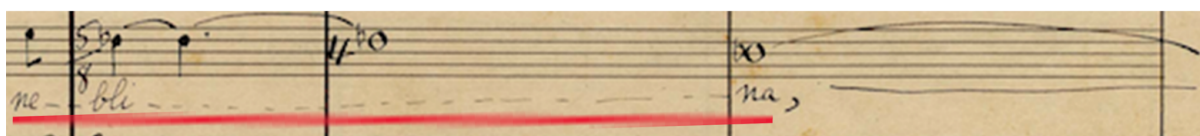
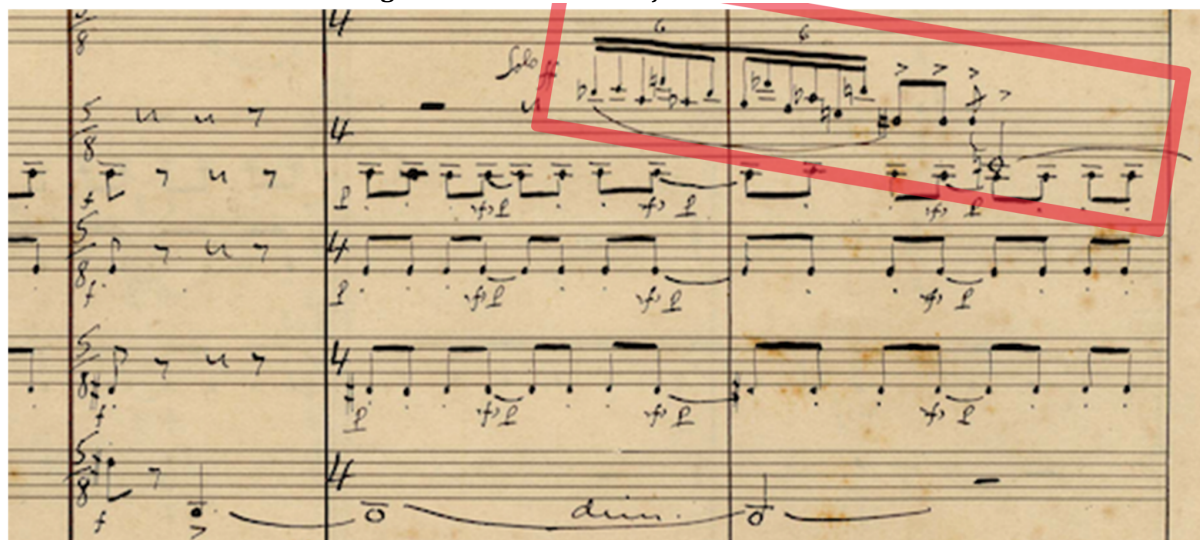
fundo

FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Textura em figuração zigue-zague em sextinas: Uma estrutura textural, em *figuração em zigue-zague*, no registro mais agudo do clarinete em Sib, no momento em que soa a palavra “*madrugada fria de neblina*”, como se estruturasse a ideia de *frio* em

word painting, com pequenos cristais que figuram de forma rápida, em sextina no agudo.

Figura 95 e 96 - FIGURAÇÃO EM NEBLINA



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Acordes topográficos ascendentes: Melodia que surge na celesta, e tem uma lógica de proposição por topografia, ao piano, que mantém a forma da mão enquanto sobe, reorganizando os intervalos de forma assimétrica, mas sempre agrupando uma nota preta (PENTA) e quatro graus conjuntos, dois a dois, em notas brancas (DIA)¹⁴⁶.

Figura 97 - ACORDES TOPOGRÁFICOS ASCENDENTES NA CELESTA



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

¹⁴⁶ Para chegar a essa simetria, é necessário reorganizar os intervalos na celesta, para encontrar a lógica digital, topográfica, presente no quebra-cabeças proposto por Villa.

Acordes topográficos ascendentes em sextina: Essa textura figura como uma anúncio da cena acelerada e horrenda, da mão da criança abocanhada pela piranha. Pode ser vista imagetivamente, tanto como uma “agitação das águas”, quanto como uma aceleração do *ostinato catabático*, que culmina em um *tutti* orquestral, com o grito da melodia principal, nota longa em SOLb, no tonema de *piá*. A textura é formada por uma ordenação teclas brancas x pretas, num padrão 5 brancas adjacentes contra 3 pretas.

Figura 98 - ACORDES TOPOGRÁFICOS ASCENDENTES



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

A melodia se estrutura em diferentes seções, com materiais com acréscimo progressivo em torno de SIb ou SI. Para seccionar os materiais, utilizamos uma sugestão proposta por Gabriel Ferrão Moreira em sua tese (MOREIRA, 2014), que é a de detectar as principais coleções que interagem por trás das obras de Villa-Lobos. Para isso, usamos os interlúdios onomatopaicos como guias para a transição dos materiais. Para computá-los, tracei duas versões: sem os interlúdios e com os interlúdios somados. Essa técnica resultou em materiais distintos, dentre os quais, o recorte que incluía os gritos [A,há!] onomatopaicos apontou para materiais e processos composicionais mais

condizentes com os usados por Villa-Lobos¹⁴⁷, o que formou cinco coleções distintas usadas para a construção melódica em Lára. Para não cairmos num (já citado anteriormente por Moreira) *leito de Procusto*, é necessário apontar que, salvo a intenção clara da quinta coleção, os materiais anteriores podem sugerir um caminho provável elencado por Villa na escolha das coleções, conjuntos de classes de altura ou procedimentos simétricos.

No primeiro grupo de frases¹⁴⁸, o material usado é o tetracorde pentatônico de SIb menor [1,3,5,(10)]¹⁴⁹, formando o conjunto simétrico [4-22].

O segundo grupo de frases (entre o primeiro e segundo interlúdios), resultou num conjunto hexatônico (acorde de *Petrushka*) com duas notas acrescentadas: o LÁ e o SI [0-2-4-(6)-8-(9)-(10)-11]¹⁵⁰. Essa coleção inclui a introdução temática e o primeiro momento [*de primeiro o velho que tinha visto a Iara*].

O terceiro grupo estrófico aponta para uma construção simétrico-topográfica sobre as teclas do piano, compreendendo a coleção [(0)-1-3-4-5-6-7-10-11]¹⁵¹. Esse momento, no texto, traz as características da Iara ancestral.

O quarto grupo de frases utiliza o material da coleção menor melódica de C, com acréscimo de duas notas, formando a coleção [0-(1)-2-3-5-(6)-7-9-11]¹⁵². Esse grupo se relaciona a um discurso temático, que gira em torno da "europeização" da Iara.

¹⁴⁷ Busquei diferenciar os materiais melódicos e de interlúdio pelo uso dos parênteses para os materiais dos gritos (*A, ha!*) de interlúdio onomatopaico.

¹⁴⁸ Agrupados de acordo com a similaridade de coleções, em cada seção, diferente do recorte de contorno melódico, proposto por Gabriel Ferrão Moreira, em sua dissertação. Esse recorte (por coleções) foi sugerido como metodologia de trabalho pelo próprio Gabriel em seu doutorado, onde ele analisa as coleções escalares nos *Choros* de Villa-Lobos. A primeira seção compreende as frases "*neste rio tem uma Iara*" e "*de primeiro o velho que tinha visto a Iara*".

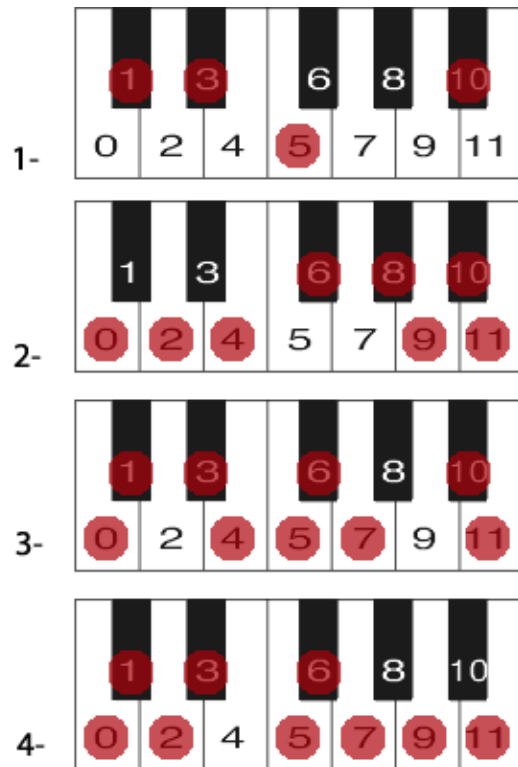
¹⁴⁹ conjunto: [1,3,5,10]; Forma normal: [10,1,3,5]; Vetor intervalar: <0 2 1 1 2 0>; Forma primária:[0,2,4,7]; Número de Forte: 4-22.

¹⁵⁰ conjunto: [0,2,4,6,8,9,10,11]; Forma normal: [8,9,10,11,0,2,4,6]; Vetor intervalar: <4 7 4 6 4 3>; Forma primária: [0,1,2,3,4,6,8,10]; Número de Forte: 8-21.

¹⁵¹ conjunto: [0,1,3,4,5,6,7,10,11]; Forma normal: [10,11,0,1,3,4,5,6,7]; Vetor intervalar: <7 6 6 6 7 4>; forma primária: [0,1,2,3,4,6,7,8,9]; número de Forte: 9-5.

¹⁵² conjunto: [0,1,2,3,5,6,7,9,11]; Forma normal: [11,0,1,2,3,5,6,7,9]; Vetor intervalar: <6 7 6 7 6 4>; Forma primária: [0,1,2,3,4,6,7,8,10]; Número de Forte: 9-8.

Figura 99 - PRIMEIRO, SEGUNDO TERCEIRO E QUARTO GRUPOS DE MATERIAIS USADOS.

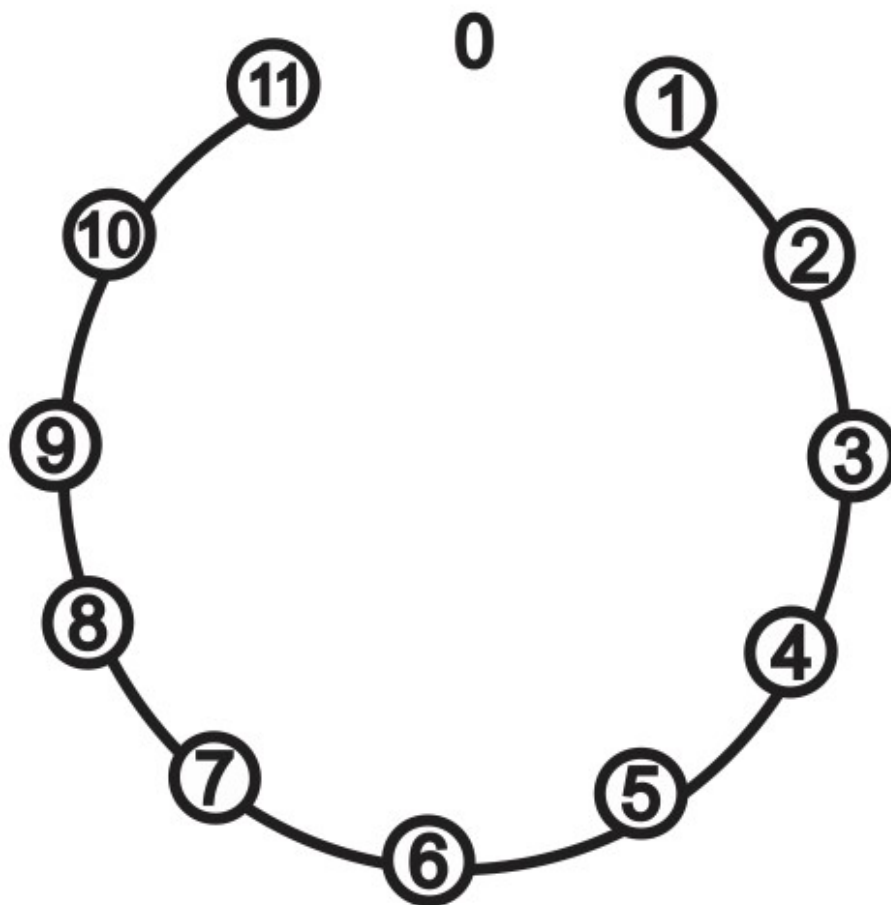


FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

O quinto grupo de frases (grupo mais amplo, melodicamente), além de misturar os materiais de todas as “Iaras” anteriores, utiliza a técnica de polarização por exclusão, apresentando a escala cromática, sem a nota dó, formando a coleção [1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11]¹⁵³. O texto aqui se refere ao passado recente do mito, já sincretizado o tempo (*ontem*) com a mão decepada do piá (*nota excluída*).

¹⁵³ Conjunto: [1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11]; Forma normal: [1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11]; Vetor intervalar: <10 10 10 10 5>; Forma primária: [0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10]; Número de Forte: 11-1.

Figura 100 - QUINTO GRUPO - CLOCKFACE E TÉCNICA DE POLARIZAÇÃO POR EXCLUSÃO.



FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

O sexto grupo é uma transposição T_2 da primeira frase “*neste rio tem uma iara*”. [3,5, 7, (10)]¹⁵⁴, mantendo o eixo no ostinato catabático em SIB, organiza um tetracorde diatônico de Bb quartal. Esse grupo retoma a frase inicial, e surgem compassos antes do fim do poema, quando a frase, em sua estrutura original, é entoada uma oitava acima.

Figuração e Identidade em Iára

Iára alude ao gênero *Rústico* com traços *Selvagem* e *Rude*. Ao se estruturar em compassos irregulares, paisagens naturais, etc., apresenta o estilo *Ameríndio*, no tipo

¹⁵⁴Conjunto: [3,5,7,10]; Forma normal: [3,5,7,10]; Vetor intervalar: <0 2 1 1 2 0>; Forma primária: [0,2,4,7]; Número de Forte: 4-22. Conjunto similar ao primeiro conjunto, e recai sobre a mesma frase “*neste rio tem uma Iára*”.

Melodia, Dança e Paisagem sonora. Temos, em *Iára*, a presença das tópicas *Motivo indígena, Dança Ritual*¹⁵⁵, *Flauta Nasal e Natureza: harmonias quartais 4J e 5J, glissandos, etc.* Também podemos estabelecer um *tropo* com as ideias de *word painting*, tradição que remonta ao período *barroco*, e de *poema sinfônico*¹⁵⁶, concebidas para gêneros instrumentais românticos do séc XIX, ancorados em textos de poemas ou literários. Ao reduzir a obra sinfônica para piano e voz, podemos tecer um *tropo* com os *Lieder* Alemães, geralmente associados à *Schubert*. Com isso, temos o esquema a seguir:

Figura 101 - ESQUEMA DE GÊNERO>ESTILO>TIPO>TÓPICA EM *IÁRA*

Gênero expressivo		Estilo	Tipo	Símbolo/Tópica
Rústico	Selvagem	Ameríndio	Dança	Motivo indígena
			Melodia	Dança Ritual
	Rude		Paisagem Sonora	Natureza: Harmônicos, glissandos, 4j/5j

FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

Melodia-letra e sua relação com as texturas da obra

É importante ressaltar que, em cada período criativo do compositor, os recursos analíticos são estabelecidos de acordo com as técnicas mais utilizadas por Villa para aquele período específico. em *Iára* – peça contemporânea do ciclo dos *choros*, conhecido como *segunda fase de Villa-Lobos* – temos o período de maior experimentação do compositor, quando colecionou técnicas distintas e formou definitivamente seu estilo poético. A análise desta canção também se desdobra em diálogo com essa diversidade e complexidade.

¹⁵⁵ sugerindo ritmos contramétricos sobre uma estrutura de pulsação isócrona.

¹⁵⁶ Villa-Lobos propõe, através da orquestração, uma representação ambiente estruturada pelas texturas e ostinatos, fazendo com que eles apresentem elementos internos e externos ao texto, através de um conjunto de características arquitetadas por Villa – paisagens, tipos melódicos, etc. Isso propõe a instrumentação não só como acompanhamento para o texto, mas também como um personagem de voz com igual importância dentro do discurso entoado, pois ele constitui a paisagem física e cultural (*topoi*) do texto escrito por Mário de Andrade. Isso promove uma releitura da ideia de *poema sinfônico*, pois ele não é uma peça instrumental com programa (como *Amazonas*), mas dispõe da mesma lógica de representação e ambientação, coexistindo com o texto sem estar, necessariamente, subordinada a ele.

Os motivos melódicos de *Iára*, na maior parte das vezes, terminam em notas longas, muitas vezes acompanhadas de glissandos em movimentos descendentes. Isso dá um “sotaque” melódico ao narrador, que raras vezes se desvencilha de seu modo de falar, para assimilar outros contornos. Porém, neste período, para além do contorno entoativo da melodia, que ressalta determinadas palavras, e valoriza a síncope, aludindo à fala popular (com contornos ameríndios), devemos nos ater aos jogos empreendidos por Villa na manipulação e transformação de materiais, para exprimir, subjetivamente, um sentido análogo ao que é dito.

A *melodia-letra* de *Iára* se estrutura de forma episódica, variando o uso de coleções de notas de acordo com o momento específico do texto, e se relaciona diretamente com as texturas propostas pelos outros instrumentos, ora se sobrepondo, ora se subordinando a elas, tornando obrigatória a proposição de uma análise que leve em conta o contexto textural, que, por se configurar como uma espécie de *poema sinfônico*, se torna uma outra voz, evocando mais imagens ou mesmo reforçando em *word paintings* imagens do texto da poesia. Para estruturar a melodia, Villa-Lobos se valeu de coleções com relações distintas, muitas vezes associadas ao eixo SIb. Elas serão enumeradas e associadas com o texto a seguir:

1- Neste rio tem uma Iara

Este motivo melódico é um motivo de notas repetidas a partir da terça menor do eixo modal SIb. Apontado como *tópica* de *motivo indígena*, organiza as seções inicial e final da canção. As notas longas recaem sobre a palavra ***Iára***, terça menor do modo pentatônico de SIb menor, intervalo que é o mais recorrente neste motivo. A nota mais longa na palavra *Iára*, constitui um grau hierárquico de importância na frase. O cantor a entoou em dinâmica *forte* (***f***), prolongando a sílaba tônica de ***Iára***¹⁵⁷ com uma fermata, que é a mais duradoura da frase, ressaltando a importância do personagem para o que vai ser dito:

As notas mais longas da frase se contrapõem com seus silêncios, ambos marcados com *fermata*: o primeiro, para esperar que se apresente um pedal em SIb, em notas longas. O segundo, na pausa de semicolcheia no final da frase, vem para esperar

¹⁵⁷ Irei ressaltar as notas mais longas de cada frase melódica com um negrito.

que esse material passe, o que constitui a necessidade de ressaltar a igual importância do pedal em Sib, que ocorre junto da frase. Metáfora textural de um rio? Talvez.

2 - de primeiro o velho que tinha visto a Iara

As frases melódicas entoadas em Iara, muitas vezes se separam por estruturas texturais da orquestra, que ditam a paisagem, sugerem caminhos, andamentos e ritmos, para que ocorra a melodia.

Após ser entoada a primeira frase melódica, com textura menos densa, ocorre um adensamento textural, com a entrada da tópica *dança ritual*, através do *ostinato catabático*, que será usado muitas vezes ao longo da peça. Essa textura sugere a paisagem ameríndia, e um andamento mais acelerado, pautado numa pulsação em colcheias. Surgem também o grupo de *texturas melódicas da introdução* e a *díade de tensão por cromatismo* que se sobrepõem ao *ostinato catabático*, numa *simultaneidade estrutural*, adensando a paisagem para uma ambientação com efeitos de tensão¹⁵⁸. Nesse contexto, surge a melodia que, estando no primeiro grupo de frases, apresenta um contorno com as notas RÉb-MIb-FÁ-SIb¹⁵⁹. É importante associar esse conjunto melódico, um tetracorde pentatônico, bastante rudimentar, para remeter à ideia temporal conectando as palavras “*de primeiro*”, “*velho*” e “*Iara*”. A estrutura melódica aponta para o gênero *rústico*, e remete ao passado remoto do mito da Iara. Temos a nota longa no fim da frase, reafirmando a tópica *melodia indígena* do narrador: “*de primeiro o velho que tinha visto a Iára*”.

3 - Contava que ela era feiosa, muito!

Para reforçar o efeito de “*contava*”, Villa-Lobos faz com que o âmbito melódico diminua, promovendo uma frase melódica com as notas SI-DÓ-LÁb, permanecendo na nota SI até o final da frase, quando ele enfatiza a palavra “*muito*” num *glissando* que parte da nota DÓ até a nota LÁb, totalizando uma terça menor descendente, o que produz o perfil típico da tópica *melodia indígena*.

¹⁵⁸ A díade LÁ-SI promove o intervalo de duas segundas menores (ascendente e descendente) com o ostinato vigente, em Sib.

¹⁵⁹ É importante notar a escolha simétrica para a figuração dessa melodia, estruturada sobre Sib, constitui o tipo melódico [4-22] nas versões original e transposta, e possui vetor intervalar simétrico em palíndromo <0 2 1 1 2 0>.

A frase tem uma entrada em dinâmica (*f*) que se desenvolve para (*pp*), em contraste com a maioria das outras texturas, que caminham na direção oposta¹⁶⁰. Na medida em que a voz perde corpo, as texturas, que estavam ao fundo, se adensam. Isso promove um efeito de acobertar a informação dita depois pela voz, que começa a próxima frase segredando os impropérios. É interessante notar que Villa-Lobos utilizou essa mesma forma de *contraponto de acordes* na ciranda *O cravo brigou com a rosa*, nº 4 das *Cirandas*.

4 - Preta gorda manquitola ver peixe boi

Essa frase repete o perfil melódico e o fraseado anterior, com as notas SI-DÓ-Láb (c. 14-15). Ela figura em um dos momentos de maior adensamento textural não pontual¹⁶¹ da obra. Ao longo do compasso, podemos notar a presença de diferentes figurações que se sobrepõem à melodia, por uma questão de densidade e intensidade. Esse adensamento vem no eixo oposto à melodia, em *pianíssimo* (*pp*), com os instrumentos em *fortepiano* (*fp*). Isso faz com que as texturas, numa *simultaneidade estrutural*, se sobreponham à melodia e assumam o primeiro plano. Em compensação, se vê uma confluência na intenção instrumental com relação às palavras ditas. Vemos a textura se sobrepor à voz para promover um efeito de “xingamento instrumental”, que acoberta o sentido literal do que é dito, ao mesmo tempo que expressa o afeto, a intenção do que é dito.

Simultaneamente, figuram as seguintes texturas em contraste com a melodia: *textura polichinelo* (no piano e cordas agudas); *textura cromática no grave* (cordas graves e contra-fagote); *Textura diatônica em terças e tercinas* (viola); *textura de díade cromática* (cornes em fá e sax); *textura de simetria translacional* (fagote); *ataque pontual* [semínima] (tímpano); *nota longa MI* (baixo em *divise*).

Essa macrotextura densa e complexa dura somente o compasso quatorze (c.14), justamente quando são entoadas as palavras “*preta*” e “*gorda*”. No compasso seguinte, algumas texturas desaparecem, restando apenas quatro delas, que têm menos conflito com a linha melódica. Nesse compasso está o resto da frase: “*manquitola ver peixe-boi*”.

¹⁶⁰ textura do *ostinato polichinelo* (c. 12 - depois da frase), que começa com a dinâmica (piano - *pp*; cordas - *p*); textura da díade cromática (c.12 - depois da frase), que aparece num *divise* entre sax (DÓ - <*f*>*p*) e cornes em fá (SIb - *mf*); e a *textura cromática no grave* (c. 12-13), que aparece nas cordas graves (*p*) e (*pp*) e contafagote (*p*).

¹⁶¹ Há os *tutti*, que adensam o responsório do coro, mas eles são pontuais (*punctus*), ocupando, por muitas vezes, o intervalo de uma colcheia.

O “sotaque melódico” permanece, com muitas notas repetidas e notas longas em *glissando* (terça menor desc.) ao final da frase, numa tópica de *melodia indígena*.

5 - Felizmente o velho já morreu faz tempo

Essa melodia, em RÉ-MI-DÓ-SI-SOL#, segue com perfil melódico similar (*melodia indígena*) e dialoga com a textura de *notas longas* (saxofone e fagote), sobre a palavra “**tempo**”, um dos ápices tensivos¹⁶² da peça. A estrutura melódica, em *word painting*, dura mais que melodia da voz, prolongando o valor de duração da palavra *tempo*.

Ao fim da frase, a *textura polichinelo*, e suas estruturas adjacentes cessam para, através de um novo *interlúdio onomatopaico*, dar início à nova sessão.

6- Duma feita madrugada de neblina,

Após o *interlúdio onomatopaico II*, podemos ver uma nova paisagem textural que se estrutura, conservando características da primeira paisagem formada (*introdução*), como o *ostinato catabático*, que migra de instrumentos para os sopros (clarinete SIb, saxofone, fagote), deixando as cordas com uma massa de notas longas, como uma antecipação dos versos seguintes, “*duma feita madrugada de neblina*”, versos com as notas pretas SIb-RÉb-MIb, conserva o perfil *melodia indígena*, e tem dois efeitos texturais de *word painting* que a acompanham: a massa textural de *notas longas* (cordas+contrafagote), numa *acumulação de timbres* (LISO+RUGOSO) que se impõe num cluster quase todo cromático DÓ#-RÉ-MI-FÁ#-SOL, em posição que muda de acorde aberto x acorde fechado a cada compasso pintando uma massa sonora que se revelará como imagem nos próximos compassos, e a textura de *figuração zigue-zague descendente em sextinas*, que surge após a palavra *neblina*, em colcheias e no agudo, totalizando a ideia de uma fria madrugada de neblina, apontando para valores imagéticos da palavra *fria*.

7- Um moço que sofria de paixão

Essa frase – nas notas SIb-RÉb-FÁb-MIb, com mesmo “sotaque” ameríndio – se mantém com mesma textura até o final da palavra *paixão*, onde ocorre uma mudança abrupta de textura, com a remoção do *ostinato catabático* e a redução da dinâmica da *textura em notas longas*, de *fortepiano* (fp) para *pianíssimo* (pp). O que ocorre aqui é a diminuição dinâmica do *cluster* em notas longas, com um *divise* no violino, marcando

¹⁶² palavra de notas mais longas e/ou agudas da obra.

semínimas, num movimento sutil que surge acompanhando o sumiço da palavra *paixão*, sugerindo seus afetos, e se prolonga para a próxima frase

8- Por causa duma índia que não queria ceder pra ele

Aqui, a *textura em notas longas cromáticas* permanece em *pianíssimo*, alterando as coleções de notas (sempre privilegiando os cromatismos entre, pelo menos, quatro de suas notas, duas a duas). Essa textura mantém uma estrutura que, pela alta taxa de dissonâncias, acrescenta tensão gradativa ao plano textual. Sobre ela, é entoada a textura de *acidentes pontuando uma nota longa* nos oboés que, em *divise*, somam outras notas à nota DÓ#, valorizando cromatismos e graus conjuntos. A melodia também muda de perfil pela primeira vez, para acrescentar valores melódicos de tensão. Formada pelas notas FÁ e DÓ#, permanece em FÁ quase todo o texto, até a palavra “*ele*”, quando salta uma quinta aumentada superior, que soa muito distinta de todas as melodias anteriores, que acabavam em saltos descendentes. Para ressaltar o intervalo de tensão, os oboés e fagotes fazem a nota FÁ, nota anterior da melodia, promovendo uma concomitância intervalar (5 aum.) somada ao *cluster*.

Além disso, no meio da melodia de “*ele*”, surge a *textura topográfica quartal em tercinas*, que valoriza as notas DÓ-SI (cornes em fá) e FÁ-MI (trombone), acrescentando uma rítmica em tercinas que se soma *forte (f)*, rompendo o padrão do plano macrotextural, que figurava em dinâmica *pianíssimo*. Esse momento sugere a imagem de irromper contra o fluxo, como algo que debate, submerge e emerge da textura vigente.

9- Se levantou e desapareceu na água do rio

A melodia, neste momento, se comprime, para um DÓ#-SI, intervalo de menor extensão melódica até agora. A melodia segue em *piano*, segredando a informação do afogamento. Sobre ela, o *cluster em notas longas*, textura-motivo da segunda estrofe (que se semelha a um rio), se adensa, com o acréscimo dos fagotes, e sobre ela, a textura de *acidentes pontuando uma nota longa* é transposta aqui para o naipe das violas e flautas, promovendo uma *simetria translacional*. Aqui, as “*águas*” estão calmas, e podemos ter a sensação de que o ouvinte ainda não construiu a imagem repentina do afogamento, ficando à mercê da ênfase posta pelo narrador. Podemos ver isso também pela adequação dos componentes através da semiótica da canção, onde a letra-melodia segue a curva da fala, neste trecho, ela é assertiva, com tonema descendente. Na seção

seguinte, se têm uma ênfase dos acentos tônicos textuais, com uma melodia que ascende e acelera seus recortes rítmicos aos poucos, como se essa entoação se exasperasse, até culminar numa nota longa (com glissando), que pode remeter a um grito do narrador. Neste momento, ele fala. Ao enfatizar, o desaparecimento, sua curva entoativa se exaspera e ele grita:

10- Se levantou e desapareceu na água do rio!

A repetição da frase por Villa-Lobos reitera a informação, fazendo a cena do afogamento se reafirmar. Villa, além de promover a entonação da melodia num crescendo, de *piano* (*p*) até *forte* (*f*), muda seu contorno, acrescentando uma extensão e diversidade maior de materiais, num tetracorde da coleção octatônica SOL-SIb-RÉb-FÁb-SOLb, arpejando um acorde diminuto e pondo a palavra **rio** sobre a nota SOLb, nona bemol desse acorde de G²(b9) (sol diminuto com nona bemol), numa movimentação em ziguezague ascendente. Até aqui, tivemos como via de regra, duas figurações melódicas: uma, com terminação descendente, que caracteriza a tópica *melodia ameríndia*, e outra, com tipo parecido e terminação ascendente, que é usada em momentos tensos na trama do poema. Para sublinhar o afogamento, Villa usa o segundo tipo melódico, com tonema ascendente, e insere sobre o *cluster em notas longas* (essa sístole-diástole, um rio de notas) a *textura topográfica quartal em tercinas* (sax e contrafagote) que, em figuração descendente, vai caminhando em movimentos cromáticos com saltos, até desembocar no eixo da seção de interlúdio: a nota SIb, podendo sugerir o índio, que caminha para o rio. Neste momento, por efeito de *figura e fundo* (das texturas sobrepostas), têm-se a ideia de um afogamento de uma textura sobre a outra, sugerindo o índio desaparecendo no rio.

Se olharmos atentamente, toda essa seção – não catabática, com um rio de *clusters* – tinha ênfase na nota DÓ#. Ao direcionar a textura para SIb, e a melodia, com a palavra **“rio”** para SOLb, Villa insere um *quasi tutti* orquestral, usando todas as cordas e quase todos os sopros, fazendo uma tétrade orquestral de Ebm(9) (Mib-SOLb-SIb-FÁ), acorde identificável, seguido por uma grande pêntade ambígua (Mib-RÉ-FÁ-SOLb-LÁ), que distorce o acorde, promovendo um efeito de maior densidade dramática. Ao último acorde da palavra **“rio”**, Villa adensa ainda mais os sopros e faz um *cluster* cromático de sete notas, com uma segunda maior (LÁ), gerando (DÓ#-RÉ-Mib-FÁb-FÁ-FÁ#-LÁ), donde se conclui que seus processos harmônicos em Iára consideram a ideia de

adensamento harmônico tanto nas coleções de notas, quanto na quantidade de instrumentos, como um mecanismo de tensão por acumulação de coleções DENSO/DILUÍDO, análogo ao mecanismo tonal CONSONÂNCIA/DISSONÂNCIA.

11- Então principiaram a falar que a Iára cantava, era moça

Após o *interlúdio onomatopaico III*, surge, com a frase, uma nova melodia, de perfil completamente distinto aos apresentados anteriormente. Com caráter diatônico (FÁ-SOL-LÁ-SI-DÓ-MIb-RÉ), a melodia sobe em graus conjuntos, até atingir uma figuração (MIb-RÉ-FÁ! MIb-RÉ-FÁ! MIb-DÓ!), no trecho “*Iára cantava, era moça*” que soa como um pastiche de ópera¹⁶³, sobre ela, soa uma *díade quartal em notas longas*, e a *textura staccato em arsis 4J/Pedal/3M*, que promove uma espécie de material ritmicamente distorcido dos acompanhamentos de ópera italiana, que têm gestos de alternância em intervalos semelhantes. Ao final de “*moça*”, surge uma melodia na primeira aparição da harpa, instrumento muito utilizado para figurações que remetem a imagens angelicais.

Neste trecho inteiro, Villa coloca uma roupagem cômica, europeizando a Iára (tropo com a ópera do séc. XIX) com um “vestido” propositalmente ridículo de Loreley, sereia hispânica, etc. É importante lembrar que a roupagem textural ameríndia nunca abandonou a melodia. Antes, figurava enquanto uma *díade quartal* MIb-SIb, e, depois que surge a harpa, cessa o intervalo quartal e impera a nota longa SIb, sobreposta ao *ostinato catabático*, também em SIb (fagote e contrafagote). A harpa dobra o *ostinato catabático*, se somando à textura apenas por *acumulação de timbres*.

12- Cabelos de limo esverdeado do rio, ah!

A melodia, aqui, segue a coleção da melodia anterior, com um intervalo a mais (MIb-SOL-LÁ-SI-RÉ-DÓ-FÁ-SOLb). Seu perfil é levemente diferente, com um gesto ascendente que converge para uma nota no agudo, com um salto de sétima, típico da exploração vocal operística, pensada para um virtuosismo vocal. O tonema final da palavra *rio* se estende até ser cortado por um grito (*ah!*). Esse grito, em *fortíssimo* (**ff**)

¹⁶³Este pastiche tem movimentação, repetição e métrica similar ao ápice tensivo “*Fígaro*”, em *O Barbeiro de Sevilha* (1816), de Gioachino Rossini.

traz valores de raiva, de negação dessa figura, por parte do narrador, como se ele não acreditasse nessa Iára, pintada por Sousândrade e , e soltasse um grito de escárnio¹⁶⁴.

O timbre da harpa aqui é substituído pela celesta, tocando a textura de *acordes topográficos ascendentes*. São somadas à ela as texturas de *díade diatônica* LÁ-SI (trombones), *notas longas* (cordas) com a mesma coleção topográfica que a da celesta, a *textura staccato em arsis*, transformada (contrafagotes) e, ainda, o *ostinato catabático* (fagote e baixo). Novamente, a palavra mais longa é “*rio*”, e quando começa a ser entoada, entra uma textura diatônica (DIA) de *notas longas* (cornetas em fá, corne inglês, trombones e viola) com as notas MI-RÉ-DÓ-LÁ-SOL-FÁ, sobre a textura em notas longas dos cellos, que segue invariável, em SIb. Há a entrada do corne inglês, cujo nome, textualmente na pauta, sugere estrangeirismos. O baixo, que seguia a textura catabática do fagote, agora passa a adensar o contrafagote. A melodia se encerra num grito enfático de repúdio “*ah!*”, que culmina em um *quasi tutti*. Podemos ver que, sobre a trama complexa, Villa manipula os timbres dos instrumentos para sugerir uma estética cultural romântica, em consonância com as transformações ocorridas na Iára neste momento do poema. Daquela sua forma anterior, *Ipupiara*, ela se converte numa sereia europeia do rio, o que se pode notar por uma transformação de timbres, pela escolha de instrumentação, pela coleção derivada da escala menor melódica e pela escolha de uma tessitura melódica mais abrangente e com mais saltos, tonicizando valores musicais e traços característicos da música europeia.

13- Ontem o piá brincabrincando

No *interlúdio onomatopaico IV*, com uma longa seção instrumental onde Villa esgota todas as métricas¹⁶⁵, figurações e timbres¹⁶⁶ usadas até então, se entoa o grito da voz de forma estendida (atravessando até quatro compassos quaternários), distribuindo, aqui, uma ideia de longa passagem do tempo. Essa longa passagem simboliza a operação do tempo sobre o mito da Iára, e distancia o *passado remoto* (primeira estrofe) e o *passado recente* (segunda estrofe) do *passado quase-presente*

¹⁶⁴ Apesar dos comentários elogiosos de Mário sobre os cabelos verdes, Villa-Lobos, num gesto de sua poesia-som, nega essa figura moça, que canta, talvez por associá-la a valores da ópera italiana, valores, no princípio do séc.XX, que eram antagônicos à música impressionista no conservatório musical do Rio de Janeiro.

¹⁶⁵ inserindo ainda um compasso de 7/8 [2/4+3/8].

¹⁶⁶ incluindo mais um timbre, o do flautim, em *frullati*.

(terceira estrofe, atual), fazendo com que tenhamos uma sensação de tempo operando sobre a diegese.

A frase, com as notas “FÁ-SOLb-LÁb-SIb-DOb”, tem um gesto melódico que mistura os anteriores, com ascendência em graus conjuntos e finalização com salto descendente. Quando ela surge, são retomadas a textura *cluster em notas longas* (viola, segundos violinos e cello), sobre a textura de *acidentes pontuando uma nota longa* (violino 1, no super agudo) e o *ostinato catabático*, no baixo. O *cluster* ressurge no momento em que é citada novamente a imagem do rio, o que pode reafirmar a associação dessa textura com a imagem.

14- Subiu na igara do pai abicada no porto

Essa frase, com as notas LÁ-RÉ-REb-DÓb-SIb-LÁb, numa coleção que privilegia intervalos de segunda menor, e gera dois tricordes cromáticos e tem perfil melódico semelhante ao anterior, com terminação descendente, porém, diferente da tópica *melodia ameríndia*, que tende a ser pentatônica.

No momento de o piá ter subido na igara do pai, há um silêncio momentâneo, bem marcado por Villa com um compasso de três semicolcheias (3/8). Durante esse compasso, soam a melodia principal, um *glissando descendente* (violino 1) e o *ostinato catabático*, coincidindo com os ataques melódicos. Aqui temos uma diluição pontual na densidade textural, que sugere, pelo glissando de semitom, a ideia de uma criança, com pouco peso, subindo num barco. Em “*abicada*”, recomeça a *textura em cluster* nas cordas, e uma melodia se dá nas madeiras, privilegiando notas longas em DÓ e SIb (oboé e clarinete em SIb). É como se o rio, primitivo e denso, carregado, se instalasse novamente na paisagem.

15- Botou a mãozinha na água funda

Essa melodia, com as notas SOLb-MI-RÉ-RÉb-SIb, figura em um momento importante da narrativa textural, porque aqui acontece a imagem de uma mão sendo abocanhada, de forma musical. Ao final da palavra *mãozinha*, temos um *quasi tutti*, *fortíssimo (ff)*, num ataque de uma semicolcheia, com as notas DÓb-RÉb-SIb-FÁ-MIb-LÁb-SI, que atacam num flash sonoro a palavra *mãozinha* no seu final. Esse efeito sugere um ataque em *tutti* que ocorre no final da palavra *mãozinha*, seguido de um silêncio, que dura cinco colcheias, provocando uma ruptura abrupta no quadro textural. Esse corte

sobre a palavra *mãozinha* é o momento exato em que a mão do *piá* é abocanhada pela piranha. Villa consegue tratar dos tempos da água com um realismo arrebatador.¹⁶⁷

16- E vai! A piranha abocanhou a mãozinha do piá

A melodia desse momento aparece com as notas SIb-RÉb-SOLb-SOL#, se organizando em dois períodos: a-pi-ra-nha_a-bo-ca-**nhou** / a-mão-zi-nha-do-pi-á. Ao aglutinar o final da palavra *piranha* com o início da palavra *abocanhou*, e ressaltar, ainda, com acentos <f>, as sílabas tônicas, reforçando a rítmica da rima presente na musicalidade da fala, Villa-Lobos força uma redondilha maior em pergunta e resposta, típica de nosso cancionista folclórico tradicional. Ela também completa as notas de uma seção melódica¹⁶⁸ que se utiliza de todas as notas da escala, menos o DÓ. Isso indica um processo composicional típico de Villa-Lobos: a polarização por exclusão, podendo significar, aqui, a mão abocanhada do piá.

Sobre ela, segue a *textura topográfica em sextinas*, que vai se adensando, subindo, descendo, e subindo de novo, aumentando vertiginosamente a tensão, até se alargar e irromper num segundo *quasi tutti* (sopros, cordas e piano), que dura todo um compasso binário, todos atacando a mesma nota: a nota estrutural da peça, SIb.

A trama está no seu momento mais tenso, e a melodia propõe um ápice tensivo para os momentos com letra, fazendo a nota final da melodia durar treze mínimas. Ao final da palavra “*piá*”, surge a *textura topográfica PxB* (cordas e piano), em figuração descendente, sugerindo a textura anterior (*topográfica em sextinas*), que borbulhava na superfície (região mais aguda), agora mais lenta (semicolcheias e depois tercinas) indo para longe, de volta ao grave, às profundezas abissais das águas.

Esse momento mescla a palavra “*piá*” ao primeiro grito do interlúdio onomatopaico pois, logo após essa nota, somada ao tutti em SIb, e a partida da *textura topográfica* se ouve a resposta do coro “*Ah!*”.

17- Neste rio tem uma lára

¹⁶⁷ Estive semanas no Araguaia pescando, e quando uma piranha abocanha algo, só se escuta um barulho pontual (*tutti*), seguido de um borbulhar das águas, que é quando as várias piranhas disputam por pedaços do que foi abocanhado, justamente o que ocorre no trecho seguinte.

¹⁶⁸ Cada seção melódica é separada por um interlúdio onomatopaico, que as organiza. No caso da terceira estrofe, o interlúdio que a precede é o *interlúdio onomatopaico III*.

Após o *interlúdio onomatopaico V*¹⁶⁹ – Em seguida, é reapresentada a *textura em notas longas* (cordas), com a nota SIb sendo oitavada em alguns naipes. Além desse pedal em SIb, todos os outros instrumentos estão silenciados, e com uma fermata em suas pausas. Isso indica a necessidade de deixar a voz com todo o seu efeito dramático, na medida em que também faz com que retornemos à estética inicial. A melodia tem o mesmo contorno e texto da melodia de introdução, transposta uma terça acima. Em seu final ressurgem o ostinato catabático, porém este está ritmicamente dividido na metade, o que faz com que tenhamos uma sensação de que está mais lento. Villa começa a desacelerar o movimento, como se a conversa com o narrador estivesse chegando a seu fim. O retorno à identidade melódica e textural confere um traçar o desconhecido, como se essa sobreposição de camadas sobre o mito não fizesse diferença no mistério que circunda a sua existência. A desaceleração aqui vem como uma advertência com relação ao mito.

18- Neste rio tem uma Iára

A última melodia é a mesma da introdução, sendo colocada aqui como um recurso de indicar a circularidade que opera no mito, começando com a mesma frase que a primeira, Villa adota também os mesmos recursos na textura que opera junto ao texto. Essa paisagem ameríndia vai se desacelerando até que soa, pela última vez, a palavra mais salientada em toda a canção "Neste *rio tem uma Iára*". Enquanto a nota Réb soa, os ostinatos dão um último *rallentando*, que culmina em um último *quasi tutti* em SIb.

Conclusão

A canção *Iára* é uma boa amostra para desvelar alguns dos procedimentos e recursos experimentados pelo compositor até então, e que operam em Villa-Lobos ao associar a palavra ao som, constituindo essa trama imagética de roupagem e representação. Ao intercalar *procedimentos composicionais* próprios e técnicas de *word painting*, Villa usa técnicas já apreendidas, mas também cria uma coleção de recursos e associa-os com essas palavras, com essas intenções. Seu universo cancional é vasto, e

¹⁶⁹ Mais curto da série com apenas dois compassos quaternários, e o retorno ao *ostinato catabático* (trombone e fagotes), notas longas (baixo, cello e contrafagote) com o ataque de colcheia *quasi tutti* adensando a resposta do coro.

pode se constituir como um meio – de acordo com cada época – de pensar as tópicas presentes em suas composições instrumentais e entender mais a fundo seus recursos de significação na totalidade de sua obra. Se a canção opera como uma obra que encerra o sentido musical em relação ao texto, a construção a partir dessas canções pode desvelar a constituição das paisagens e imagens evocadas por Villa-Lobos em outros períodos de sua trajetória composicional.

Diferente dos outros *poemas indígenas*, Canide Ioune – Sabath e Teirú, (“*melodias indígenas – tupinambá e pareci, respectivamente – coletadas por pesquisadores-viajantes*”) (MOREIRA, 2010 p.121), nos quais Villa-Lobos tenta fornecer uma roupagem sem transformar tanto os temas, em *Iára* ele se sente livre para exprimir e tentar aplicar a poética das canções anteriores, em perfis melódicos, etc. Inventando seu próprio índio sobre a poesia de seu contemporâneo, Mário de Andrade. Ao retratar o mito brasileiro em *Iára*, Villa constitui muito de seu arquétipo musical do ameríndio. Os *poemas indígenas* fazem com que Villa experimente traçar este perfil, do ameríndio brasileiro. Ele é a voz que narra o poema, e conta com uma trama complexa, onde as texturas operam como massas constituintes do plano diegético e imagético da obra. Villa também toma cuidado de mesclar procedimentos em diferentes camadas composicionais (da superfície à mais profunda, estrutural), e potencializar metáforas de tempo, acontecimentos da trama, momentos-chave da narrativa e a separação entre os períodos específicos narrados na poesia épica. Para isso, ele usa, principalmente, efeitos de aceleração/desaceleração, adensamento/diluição, variação dinâmica, recorte temático através de coleções e *word painting*. Todos esses efeitos e recursos são enriquecidos através de sua poética, seus procedimentos composicionais.

A poesia de Mário, já complexa em sua trama de significados, como vimos anteriormente, ganha uma roupagem digna dessa complexidade, com um significado musical minucioso, atento à significação textual. Aqui, textura e texto dialogam, e produzem um efeito cinematográfico para a narrativa proposta, onde operam diversas imagens em concomitância, num procedimento de montagem, onde se sobrepõem efeitos e significados. Podemos sentir um rio que atravessa a narrativa, o frio, a neblina, a passagem do tempo, o afogamento do homem, a sereia européia, o ameríndio brasileiro que narra, ouvir seu sotaque (conhecer seu caráter, seus medos), ver a

piranha abocanhando a mãozinha do piá, piranhas emergindo, borbulhando na água, e desaparecendo em seguida, etc.

Para os momentos onde não há texto, o instrumental é uma medida estrutural importante, em que interlúdios onomatopaicos e invenções texturais/instrumentais se intercalam, em diferentes durações, para reproduzir efeitos que operam nesses entreatos. Com essa dimensão, podemos ver pequenas esquetes organizadas e apresentadas em sequência, recapituladas e sobrepostas às vezes, sempre em prol de encorpar o discurso proferido para a obra. Esses recursos podem ser chaves de ordenação para a compreensão da imagem em Villa, cada recurso de acordo com uma época distinta. Em *Iára*, o olhar para a imagem de Villa se estrutura a partir dos procedimentos presentes nos Choros. Eles são densos, e se desenvolvem numa trama complexa, oferecendo um banquete para o exotismo tão caro ao público europeu da época, mas feito com cuidado suficiente para que – ao analisar suas canções – possamos encontrar muitas matrizes de tópicos específicas usadas pelo compositor em sua *poiesis* através dos tempos.

VILLA-LOBOS NA DÉCADA DE 1930

A década de 30, no ocidente, é marcada por um recrudescimento, tanto político como partidário, o que acaba por influenciar muitos países a adotarem uma política de exaltação nacional como consequência direta das crises da Primeira Guerra e de outras crises econômicas, como a queda da bolsa americana, em 1929. Esse recrudescimento marcou um período do ocidente que teve muitas frentes nacionalistas, e desenvolveu discursos locais, que primavam por uma cultura hegemônica nacional.

O reflexo desse período no Brasil é a Era Vargas, que, através da revolução de 30, depõe o presidente eleito Júlio Prestes, substituindo-o por Getúlio Vargas. Este é o ano em que Villa-Lobos planejava seu retorno à Europa pela terceira vez. O retorno a Paris, para Villa, poderia consolidar sua produção definitivamente como cânone internacional frente à crítica da música erudita europeia. Mas, com a revolução, a impossibilidade de retirar dinheiro do país fez com que seu plano fosse cancelado.

Na época, Villa é apresentado ao coronel intervencionista João Alberto Lins de Barros, que financia uma turnê por São Paulo, com o intuito de divulgar sua música em território nacional. De acordo com o próprio Villa, ele teria realizado, em 1931, uma “excursão por mais de 60 cidades do interior do Estado de São Paulo”.

A profusão de sua música faz com que, em 1932, Villa-Lobos seja convidado por Getúlio Vargas a fazer parte da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), onde começa seu projeto de ampla divulgação de estratégias educacionais de cunho nacionalista. Este período marca o início da série das Bachianas Brasileiras, de Villa-Lobos.

Vale ressaltar que, com a direção do SEMA, e a “política da boa vizinhança”, operada no final da década de 1930 pelos Estados Unidos, Villa-Lobos atinge um cargo político articulador que o coloca como figura central do eixo artístico-cultural na época. Sua importância é tal que, durante a década de trinta, ele é a figura mais citada nos periódicos do país¹⁷⁰.

¹⁷⁰ É interessante notar que, ao pesquisar o nome Villa-Lobos, no acervo de 1930 a 1939 da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional – que tem um incrível acervo de periódicos de todo o país –, foram encontradas 277.815 ocorrências, suplantando em número as citações em relação a outros personagens de destaque: Carmem Miranda – Ícone Popular do Brasil à época – com 302 ocorrências, e Getúlio Vargas – presidente do país – com 139.166.

3.3. Bachianas Brasileiras nº5 – do ciclo das Bachianas

3.3.1. Altamirando de Souza - Letrista

Figura 102 – Altamirando de Souza



Fonte: Jornal “A noite” (mai. de 1939)

Nascido em Itabuna, Bahia (16/06/xxxx – data de morte desconhecida), o poeta Altamirando de Souza foi jornalista, diretor do departamento de publicidade da casa Castro Alves, onde recitou muitos poemas para o público da época. Foi, também, funcionário do serviço de imprensa do Ministério da Saúde. Marido de Edith Batista de Souza, prestou contribuição aos Jornais *A Noite*, *Gazeta de Notícias*, dentre outros. Acusou Villa-Lobos de plágio no final do ano de 1938, levando o caso a julgamento em meados de março de 1939. Foi acusado de ser, supostamente¹⁷¹, autor de plágios, publicando poemas alheios em jornais como *O Malho* e *Jornal das Moças* em fevereiro de 1939. Poeta pouco conhecido, com poucas poesias publicadas em jornais da época.

¹⁷¹ Muito me impressiona que alguém que leve Villa-Lobos à corte no mês de março – por conta de um incidente de omissão de autoria no fim do ano de 1938 – envie poemas de outrém em fevereiro de 1939 para os jornais referidos, conhecidos jornais de “fofoca” da época. Isso não parece mais um ato engendrado de forma a acusar um poeta inocente como autor de plágio antes que um processo judicial viesse à tona?

3.3.3. Análise de *Bachianas n^o5*

Em maio deste ano, surgiu, no jornal *Folha de São Paulo*, a matéria “*Partitura que fez Villa-Lobos ser acusado de plágio é descoberta*”, de Luciana Medeiros (2019), na qual a jornalista comenta um fato curioso a respeito do compositor Villa-Lobos em sua trajetória artística: o fato de ter sido acusado de plágio por um poeta em meados de 1939. Altamirando de Souza, poeta, processou Villa-Lobos por ter usado um de seus poemas em uma obra sem citar o autor da letra da canção. A letra integrava a composição que acabaria por se tornar a mais famosa de Villa-Lobos diante do mercado internacional de música erudita: *A Ária*, das *Bachianas Brasileiras n^o5*.

Polêmicas à parte, a notícia evidenciou algo inédito: o fato de que a *Ária*, em sua seção [B], a *Cantilena*, teria outra letra, e que essa letra seria o texto original da canção. Isso me fez debruçar sobre a relação de Villa-Lobos com a canção.

Tendo como objeto o compositor de canções, localizado em Villa-Lobos, percebemos a eficácia da canção na adequação necessária de seu componente melódico e seu componente linguístico. Ainda que a seção *Cantilena*, da *Ária* da *Bachiana n^o5* seja interpretada pela técnica do canto lírico, o que, de acordo com o próprio Tatit, desvaloriza o conteúdo das palavras ou frases, para valorizar as “articulações fonéticas” e a “qualidade timbrística” da voz (TATIT. 2011. p.17), se percebe um cuidado milimétrico de Villa ao adequar o poema de Altamirando às notas da partitura. Isso se deve a algumas escolhas composicionais. Primeira: adotar um *recitativo*¹⁷² como forma composicional da seção. Segunda: reiterar, melodicamente e em todos os recursos musicais dispostos no arranjo, bem como em toda a *Ária*, muitos conteúdos poéticos da letra de Altamirando de Souza. É importante ressaltar que a *Cantilena* com sua letra original só foi gravada até hoje uma única vez - por Ruth Valladares Corrêa¹⁷³ - em toda a história da obra.

¹⁷²Essa forma, na própria música “erudita”, preza pelo conteúdo textual a ser “declamado”, “recitado” pelo intérprete vocal, com pouca variação melódica e um acompanhamento instrumental usado para reforçar a recitação do texto.

¹⁷³Versão gravada em 1938, num 78 rotações, que foi enviado para a feira universal de Nova Iorque, em 1939.

1.2. “Paisagem”¹⁷⁴

Figura 103 - Letra da Cantilena por Altamirando de Souza.

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 5

Heitor Villa-Lobos, *música*

Altamirando de Souza, *texto* (Ária (Cantilena)) (não utilizado na versão final)

Ária (Cantilena)

Tarde... Cor de rosa e ouro, o crepúsculo desce
Vai tingindo a superfície do mar...
Sem saber porque a gente se entristece
Sem querer, os olhos se põem a chorar

Sem sentir, minh'alma se desvanece...
É a serena hora em que os jardins do céu
Abrem-se em flores de luz sobre o Universo

Emudecem as aves
Trilam tristes insetos
É um poema do mar
Cada onda é um verso...

Vem chegando a noite, suave e lenta
É saudade boa que me atormenta

Tarde... Cor de rosa e ouro
O crepúsculo desce
Vai tingindo a superfície do mar...

Fonte: Museu Villa-Lobos, 2019.

O poema lírico *Fim de Tarde* de Altamirando de Souza, em sua composição, traz um momento, firmado por uma *paisagem*: o *pôr do sol no mar*. A paisagem é vista por um espectador-narrador que – na medida em que se desenrola o pôr do sol – vai se enchendo de uma tristeza pungente que, “sem querer”, toma conta de toda sua

¹⁷⁴ Antes de iniciar a proposta de análise, queria frisar que elementos entre chaves serão termos e conceitos musicais, ou seja: notas, harmonias, funções, etc. = “x”, estarão localizadas entre chaves [“x”]. Enquanto que conceitos semióticos = “y” estarão localizados entre barras verticais [”y”].

percepção. Essa tristeza é entrecortada por uma nova imagem: a presença do céu se abrindo em “flores de luz sobre o Universo”. Tal imagem promove uma primeira parada na continuidade do poema. Em seguida é retomado o fluxo desse crepúsculo, que evoca a paisagem em seus outros elementos constitutivos: os pássaros (que calam), os insetos (que assumem o caráter triste do espectador-narrador) e, finalmente, as ondas, num contínuo vai e vem, que denotam a passagem do tempo, citando o próprio mar – arquétipo construtor de continuidades e discontinuidades – como um metapoema. A imagem vem desvelando a noite lentamente, e não acaba, dando ao personagem a situação para que ocorra esse novo estado – “saudade boa que me atormenta” –, o da vida vivida, em relação ao desenrolar do crepúsculo. O poema se espelha em seu próprio começo, para dar uma sensação, em sua estrofe final, da circularidade da imagem do crepúsculo, lento e gradual, sobre o mar, como metáfora dessa repetição de vidas que, como o sol, nascem e se põem lentamente sobre o irrefreável movimento do mar, que pulsa constantemente.

É importante ressaltar que a palavra *crepúsculo*, com etimologia no diminutivo da palavra *creper*, que significa algo obscuro, duvidoso, na literatura em geral – para além do fenômeno físico do sol poente – está associada ao final de algo, ou à fase decadente de algum processo: o crepúsculo de um sujeito, de uma vida.

Para a semiótica greimasiana, temos como sujeito da enunciação, um sujeito lírico, frente ao mar e o sol num desenrolar lento, gradual, do crepúsculo. O sujeito, no plano extenso, almeja o passado, sem querer que o presente passe. Esse momento sugere tanto uma euforia conjuntiva no momento atual – onde o sujeito lírico e o crepúsculo estabelecem uma relação gradual de conjunção, como, também, valores de disforia disjuntiva entre o mesmo sujeito e o passado (vida que foi vivida, e que não volta mais), a ponto de a própria alma do personagem, em dado momento, se “desvanecer”, desaparecer em função de sua conexão – lírica e melancólica – com a presença do entardecer, como metáfora da passagem do tempo.

No entanto, surge um “antiprograma” como uma surpresa da natureza, que contrapõe esse personagem lírico à beleza do *universo*, esse dado, posto como fochos de luz, desacelera a disforia do narrador que, se desenrola mais lentamente, abrandada pela beleza e poesia da natureza, ao largo do entardecer, da passagem da vida, estendendo a paisagem do crepúsculo ao indefinido, retratando uma história sobre a

qual não se sabe o fim. Mas, à medida que o tempo passa, aumenta-se gradualmente a melancolia, na certeza de que o passado não voltará. Isso imprime uma nova certeza: a inexorável passagem do tempo. A noite segue se aproximando, a morte ainda não chega, a escuridão total ainda está por vir.

Na primeira estrofe, se apresenta o crepúsculo, (em estado de *relaxamento*)¹⁷⁵. Quando surge o personagem em seus afetos, se percebe que sua tristeza aumenta ao ver a passagem do tempo num crepúsculo (até um ponto de *retenção*¹⁷⁶ absoluta). Neste momento, o personagem chora, e a paisagem se mistura com o ápice do personagem, vazando *flores de luz sobre o universo* (num ponto de *contenção*¹⁷⁷). Ocorre uma primeira surpresa (*parada*) no plano da imagem, que interrompe o percurso do personagem, que volta a refletir sobre os mesmos valores anteriores (entrar em *distensão*¹⁷⁸), e entrar em consonância (*relaxamento*) com a paisagem, que se desvela continuamente. Essa consonância está também nos insetos e pássaros (*adjuvantes*), que contemplam a mesma paisagem. Se aproxima essa noite, *suave e lenta* (surge mais um estado de *contenção*) e o mar que se move, tecendo uma poética visual na atenção do narrador. Ele volta a pensar na saudade disjuntiva da vida vivida, e na iminência da noite/morte, que não chegou (*retenção*). A paisagem segue se desvelando em (*distensão*) rumo ao indefinido, completando os estados semióticos do quadro de semiótica tensiva de Zilberberg¹⁷⁹.

Figura 104 - Quadro de estados semióticos.



Fonte: (TATIT apud ZILBERBERG, 2001).

¹⁷⁵ “Ou vida sem interrupção ou morte. Ideia de eternidade. Durante a vida, o relaxamento total não existe, até porque se acaba – inclusive essa vida. Relaxamento total só na morte, ou na vida eterna” (TATIT, 2001).

¹⁷⁶ Continuação da parada. O momento mais tenso da narrativa. A “gota d’água”. Momento ápice onde “não dá mais” para seguir como está.

¹⁷⁷ Parada da continuação. Uma surpresa dentro na narrativa. Ponto que vem para interromper o fluxo como estava.

¹⁷⁸ Parada da parada, ou continuação. É a retomada do percurso narrativo rumo a um relaxamento.

¹⁷⁹ Esse trajeto elástico traz uma confluência gradual (de menos, menos até o mais, mais) que passeia por diferentes estados para assumir a trajetória de nosso sujeito lírico.

A potência dessa poesia é tal que, de acordo com Altamirando, em um depoimento em 1939, no jornal *A Noite*, se percebe o encanto de Villa-Lobos com a imagem incitada pela obra:

Figura 105 - Depoimento de Altamirando.



Fonte: Jornal "A noite" (mai. de 1939)

[...] Fui apresentado ao sr. Villa-Lobos. Porque eu fui, na ocasião, qualificado de poeta, para não desmentir o amigo que me aproximou do maestro, li para ele três ou quatro composições minhas. Agradou-lhe a denominada "Fim de Tarde". Por sinal, que o maestro sugeriu que eu mudasse o nome para "paisagem". [...] (A NOITE, 1939, p.1).

A sugestão de Villa, em alterar o título de *Fim de Tarde* para *Paisagem*, evidencia três dados relevantes: A percepção imagético-poética de Villa-Lobos sobre a composição poética de Altamirando¹⁸⁰, o *insight* composicional de "paisagens" –

¹⁸⁰ Esse momento aqui descrito pode ser relevante, pois, de acordo com Rodrigo Passos Felicíssimo, em seu livro *Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas* (2017), Villa teria usado a técnica "Melodia das Montanhas" entre 1930 e 1945. A técnica, que consistia em circunscrever melodicamente

aproveitado tanto em seu método composicional "*melodia das montanhas*", quanto em seu ciclo de 1947, intitulado "*paysages*" – e sua leitura aprofundada da poesia em si, contrapondo o que se cunhou sobre Villa por críticos e estudiosos como Vasco Mariz, que disseram que o compositor "possuía gostos dos mais estapafúrdios ou banais" para a poesia. Sobre Villa, Mariz aponta:

Infelizmente, a maioria de nossos compositores não sabe escolher os textos apropriados, recua diante do grande poema, sobretudo diante do poema famoso, prefere a mediania de bardos singelos. (...) Villa-Lobos, por exemplo, comentou monstregos como *Louco*, de J. Cadilhe (sabem quem é que foi?), e *Cantilena* de Ruth Valladares Corrêa (primeira parte da Bachiana nº5), que por milagre providencial, esfumou-se diante da grandiosidade da música. (MARIZ, Vasco, 1977, p. 26 - 27).

O depoimento errôneo é contestado pelo próprio Villa em uma entrevista anterior ao jornal "A Noite", na qual ele se defende do processo judicial de Altamirando, citando suas diversas referências poéticas, nacionais e internacionais. O depoimento é descrito em parte a seguir:

[...] – Como compositor procuro os poetas para recolher têmeas de inspiração para as minhas composições, da mesma maneira que procuro os temas de "folklore" [sic]. Na minha obra há uma infinidade de poemas retirados da obra de Ronald de Carvalho, Manoel Bandeira, Ribeiro Couto, Carlos Drummond de Andrade, Guilherme de Almeida, Álvaro Moreyra, Mário de Andrade e outros grandes nomes da poesia moderna brasileira, como, também, se encontram versos de poetas franceses da altura de um Jean Cocteau ou de um Albert Samain. Muitas dessas letras eu até as reformo, como aconteceu com a "Canção de Carreiro", que eu fiz adaptando a bela poesia "Canção de um Crepúsculo Caricioso" de Ribeiro Couto. Poderia citar outras, mas esta vem a propósito. Mudei muitos versos dessa canção. E Ribeiro Couto não ficou zangado comigo, nem poderia ficar, porque ele bem sabe que o poeta, embora, apreenda o ritmo da melodia, e isso é poesia também, desconhece a poesia-som, que esta é nossa, dos que compõem a música. Aliás, sigo o exemplo, procedendo dessa forma, dos grandes mestres da música, como Bach, Mozart, Schubert, Schumann, Beethoven e tantos outros... (A NOITE, maio de 1939, p.1)

as montanhas traz toda uma metodologia de transcrição sinestésica para o campo das artes, e mostra, em Villa, uma preocupação dialógica entre música, imagem e – como aponta o presente estudo – também poesia.

No mesmo depoimento, mais à frente, Villa-Lobos cita Byron e Schiller (ambos poetas musicados nos *liedes* de Schumann) como “monumentos da poesia universal”. A construção desse argumento, em uma entrevista, nos leva à um Villa com alto teor de conhecimento poético, e uma preocupação com a composição dos elementos textuais dentro de suas canções, chegando a evocar um conceito pouco discutido na época, o que, no Brasil de 1939, pode até soar como um neologismo conceitual: o conceito de *poesia-som*. A reconstituição sequencial das entrevistas reitera o discurso da existência de um Villa-Lobos cancionista, que tece arquiteturas musicais, equilibrando a melodia no texto, bem como o texto na melodia e, por fim, rearranjando a canção com elementos musicais que reforçam as narrativas contidas nessa *melodia-letra*; promovendo o que Villa chamou, na época, de “*poesia-som*”.

2. Análises

Antes de tecer a análise sobre a obra, é importante salientar que Villa-Lobos, em suas composições, traz “impressões, emoções e paisagens, como expressão de fenômenos ‘exteriores à obra’” (PIEADADE *apud* WISNIK, 2009, p.127).

Em *Bachianas n.5*, temos um contraste entre seções. Há as seções das extremidades, [A] e [A’], que trazem melodia sem letra, e um *recitativo* [B], com letra, intermediário entre seções. Isso revela a seguinte forma na *Ária*:

[Ária]

[introdução][A][reexposição][B][A’][coda]

Em [A] (melodia sem letra), temos um momento musical que pode sugerir *paisagens, imagens e quadros*, que se relacionam e produzem sentido. Para isso, nos atemos às relações estabelecidas entre diversas categorias complexas (Tempo, Junção, Espaço, Tensão e Andamento). A semiótica, atuando entre esses “quadros”, desvela uma narrativa que relaciona a melodia de [A] com as imagens poéticas propostas em [B], sugerindo um efeito de coerência entre as seções.

Em [B], (*recitativo*, melodia com letra) temos uma construção de sentido pautada no texto, já que a canção entre melodia e letra – por si só já é “grávida de sentido”, dotada da imagem poético-narrativa, que entrelaça a melodia com o texto da canção. Para analisá-la, nos valeremos, centralmente, de conceitos da *semiótica tensiva*, de Zilberberg, alguns *da semiótica da canção*, de Luiz Tatit, bem como de análises poéticas, *word-painting*, prosódicas e de intenção entoativa do compositor. Percebemos que a paisagem de [B] descrita na narrativa poética de Altamirando é reiterada por Villa-Lobos em todas as esferas do *continuum* (categorias extensas¹⁸¹ e intensas¹⁸²) da seção.

Lembrando que a *Cantilena* [B] é uma seção da *Ária da Bachianas n^o5 e*, portanto, devemos analisá-la dentro de um contexto que a coloca como conectivo [B] entre outras seções. Para depreender um sentido da *Ária* no plano extenso – o que trará uma melhor noção de *totalidade* entre as *partes* –, se faz necessário, então, analisar ambas seções.

2.1 - [A]

Sobre a seção [A], vale ressaltar a análise de Nóbrega :

Villa-Lobos grafou essa melodia numa sucessão caprichosa de compassos alternados. Entretanto, o que à primeira vista parece rebuscamento e preciosismo flui maravilhosamente. Nenhum recurso de impressionar o leitor ou o ouvinte. Estudioso apaixonado da música popular brasileira, soube o mestre captar as tenutas e os “rubati”, as manhas e maciezas com que os intérpretes populares executam seu repertório, com alterações aleatórias de agógica¹⁸³ que frequentemente implicam numa revalorização métrica. Por isso mesmo é que, a despeito da irregularidade métrica aparente, a *Ária das Bachianas Brasileiras n. 5* nos soa tão bem. (NÓBREGA. 1969. p.18).

Villa-Lobos, ao trazer uma melodia que se aproxima das “manhas e maciezas” do canto popular, e sugerir o gênero *Bachiano*¹⁸⁴ em suas reiterações harmônicas,

¹⁸¹ Análise do objeto em sua extensão. Pode se dar em diversas categorias, a da *temporalidade figural* (de cunho mais cronológico), a *espacial* (de cunho mais imagético), etc.

¹⁸² Análise do objeto em seus acidentes locais internos. Elucida aspectos pontuais de um plano extenso, trazendo tanto as problemáticas quanto elucidando os aspectos internos de uma obra.

¹⁸³ Advindo do grego *Ago*, que significa conduzir, levar, andar. Sugere alterações cinéticas, de andamento, ou velocidade, que oferecem certa liberdade de interpretação em uma obra musical.

¹⁸⁴ Gênero que localiza, dentro do discurso musical, recursos (motivos, conduções harmônicas, etc.) existentes na música de Bach.

mesclado com o tipo estilístico do *Choro*¹⁸⁵, tece o acompanhamento¹⁸⁶ e propõe uma paisagem melódica que flutua sobre ele. As quebras e readequações de compasso na melodia aceleram e desaceleram o tempo. Essa melodia é costurada por um contracanto/contraponto continuamente movimentado na linha mais grave de um dos violoncelos de acompanhamento, relacionando a linguagem desse violoncelo tanto como tópica *Baixaria (7 cordas)*¹⁸⁷ (SALLES, 2018), quanto como um *Baixo Contínuo*¹⁸⁸, continuador da melodia. Essa mescla bem relacionada entre elementos da cultura popular brasileira e a música de Bach traz uma cadência imagética, constituída por tópicos que justificam imediatamente a relação impressa no título, entre |Bachianas| e |Brasileiras|¹⁸⁹.

Norton Dudeque, em uma análise motívica de [A]¹⁹⁰, diz que “a melodia se desenvolve de maneira a criar uma impressão de fluência, de uma *melodia infinita*¹⁹¹ [grifo meu] (2009, p.10)”. Essa infinitude da fluidez da melodia, ainda na seção [A], traz a suspeita de uma associação entre a exposição inicial de [A], com a paisagem de [B]: o *desenrolar* gradual, lento, de um *crepúsculo sobre o mar*.

Essa imagem (crepúsculo lento, gradual, sobre o mar), enquanto geradora de sentido, se expande à extensão de toda a *Ária*, e tem uma associação com o tempo psicológico, com a diegese.

Vale notar que a ilusão de melodia infinita é sugerida por Villa em sua divisão de frases, formadas nas ligaduras de expressão, que atravessam compassos distintos, como aponta Dudeque:

¹⁸⁵ Estilo brasileiro de música surgido no Rio de Janeiro, com figura retórica que remete ao toque dos violões de contraponto e contracanto do estilo, o que reflete, ritmicamente, no acompanhamento dos violoncelos, nas *Bachianas* n^o5.

¹⁸⁶ (representado pelos violoncelos, que promovem o discurso de um “acompanhamento bachiano de choro”, como um violão)

¹⁸⁷ Violão de acompanhamento do choro, que funciona como um continuador da linha melódica, bordando suas harmonias e tecendo contracantos e contrapontos.

¹⁸⁸ (tropo com a música Bachiana).

¹⁸⁹ Podemos ver também o título “*Bachianas Brasileiras*” como uma relação sintagmática (e...e) entre dois actantes |Bachianas| e |Brasileiras|.

¹⁹⁰ Para um aprofundamento nos procedimentos e aspectos Bachianos presentes na *Bachianas Brasileiras* n^o5, ver o trabalho de Norton Dudeque (DUDEQUE, 2009).

¹⁹¹ A melodia infinita pode ser observada, em primeiro plano, como uma possível conexão com a *Ária*, da suíte n^o3 em Ré Maior BWV 1068, de Bach. Porém a mesma pode – se pensarmos o poema *Fim de Tarde* de Altamirando – ser um indicativo para se tecer outras relações.

Figura 106 - Organização fraseológica de Villa-Lobos em [A].



Fonte: DUDEQUE (2009).

Temos, então, dentro da imagética inicial de [A], uma relação que se estabelece entre a melodia, e o acompanhamento [abrasileirado bachiano de choro], representados, respectivamente, pelos sujeitos [voz] e [violoncelos]¹⁹². Os actantes trazem, no início, uma relação disjunta. Esses dois elementos contracenam – no tempo – num programa de continuação/parada, no qual o acompanhamento dos violoncelos, tal qual no tipo estilístico do *Choro* (SALLES, 2018), sugere um regime acelerado em marcação constante do tempo, enquanto a melodia da voz flutua, promovendo, ora uma aceleração, ora desaceleração do tempo. Isso os faz contracenarem como conectivos de um discurso que sugere a voz como categoria de tempo psicológico, e um acompanhamento [violoncelos], como categoria de tempo cronológico, que tem como função agir como a base constante, estruturando o ritmo dessa seção.

Ainda que Villa ora encurte, ora expanda a duração de suas sentenças, podemos perceber uma identidade presente, nas três primeiras frases do compositor (Fig. 4). Essa identidade de função temática, enquanto categoria produtora de sentido, se conecta diretamente com o que Nóbrega aponta: a magia presente no “intérprete popular”, que ora “expande”, ora “contrai” a melodia, propondo “alterações aleatórias de agógica que frequentemente implicam numa revalorização métrica” (NÓBREGA. 1969. p.18). Pela análise de Dudeque (2009), se extrai a categoria intensa de *tematização*¹⁹³:

Figura 107 - Tematização em Villa-Lobos.

¹⁹² Como produção de sentido conjuntivo entre os dois elementos no plano textural, percebemos a reiteração do discurso melódico por uma das linhas de violoncelo. Isso promove uma relação dialógica, no plano textural, entre os “quadros” contrastantes.

¹⁹³ A melodia se organiza em temas que se desdobram e fazem com que se possa, em certo sentido, prever a o que está por vir em seu plano extenso. A tematização pode se dar de forma melódica, rítmica, etc.



Fonte: DUDEQUE (2009).

Para a semiótica, a construção dessa melodia infinita – proto-imagem de uma “noite” que não chega –, na extensão da peça, dialoga e flutua sobre um acompanhamento abasileirado bachiano de choro. A melodia, em seus acidentes locais, traz frases com saltos melódicos ascendentes e descendentes¹⁹⁴, durações ora mais alargadas, ora mais curtas¹⁹⁵, e se percebem acentuações nas frases melódicas ascendentes e descendentes¹⁹⁶.

Tal melodia carrega – em sua estrutura – uma emissão contínua, “infinita”. Enquanto proto-imagem, a melodia sugere diversos valores contrastantes, conectando-se com a figura retórica *Barroca*¹⁹⁷, mais uma vez relacionada ao gênero *bachiano*. Além disso, como contraste, promove, também, o efeito *chiaro/scuro* da estética barroca setecentista, trazendo luz e sombra através da relação de diversas categorias contrastantes presentes na melodia: *[tempo, andamento, junção, etc.]*¹⁹⁸.

Na medida em que caminha rumo ao fim da primeira exposição, ocorre um regime de desaceleração geral, reiterado textualmente na partitura [*alargando*¹⁹⁹] por Villa.

¹⁹⁴ o que promove valores de rápida conjunção/disjunção na categoria complexa [junção].

¹⁹⁵ o que promove valores de aceleração/desaceleração na categoria complexa [andamento].

¹⁹⁶ o que traz a relação tônica/átona, na categoria [intensa].

¹⁹⁷ Não estou reforçando somente a praxe da música barroca – o âmbito do tonalismo (a coerência harmônica tensão/resolução) – mas o barroco como movimento estético em si.

¹⁹⁸ Categorias de termos complexos.

¹⁹⁹ alteração agógica.

A reexposição de [A] ocorre sem a voz, apenas um dos violoncelos executa a melodia num solo²⁰⁰, acompanhado de seus pares, que executam o acompanhamento sem muita variação. Neste momento, se sente uma retração sutil no plano musical, pois sem a voz feminina, temos um fechamento, promovido pelo timbre, que fica homogêneo.

Ao mesmo tempo, tem-se a da completa assimilação da linha melódica pelo conjunto de acompanhamento. Isto se dá pois, com a saída da voz, a textura dos violoncelos aproxima planos antes distantes. É como se estes “quadros” contrastantes (*tempo psicológico e choro bachiano*) se aproximassem, se mesclassem num só ecrã, o do plano textural dos violoncelos.

Ao fim dessa recapitulação, se tem uma desaceleração do andamento e uma distensão gradual que caminha rumo à finalização da seção, que tem cadência conclusiva em LÁ menor, o que antecipa o gênero harmônico de [B], o gênero diatônico, circulando em torno da tonalidade de LÁ menor [Am]. E, então, ocorre o primeiro silêncio completo, como contraste na obra. Um silêncio curto, promovendo a primeira parada e anunciando a imagem que está por vir.

2.2 - [B]

Atento à produção de conteúdos semióticos destrinchados por Luiz Tatit, percebo a forte ocorrência de um quadro gráfico que aponta sílabas em alturas musicais (indicadas no plano vertical), registrando um perfil básico da curva entoativa²⁰¹. Em consonância com essa proposta, o método *Melodia das Montanhas*, de Villa-Lobos, tece uma analogia melódico-imagética com imagens, que são transpostas por um papel quadriculado que tem a subdivisão vertical em alturas e a horizontal em ritmos. Colocando essas propostas em diálogo, fiz um quadro analítico que aproveita as relações de letra e melodia, acrescentando à elas uma grafia rítmica aproximada²⁰², o que desvela os contornos da melodia-letra. Acrescentei também alterações rítmicas de ordem do conteúdo musical [quíalteras], compassos da execução indicados por barras, e

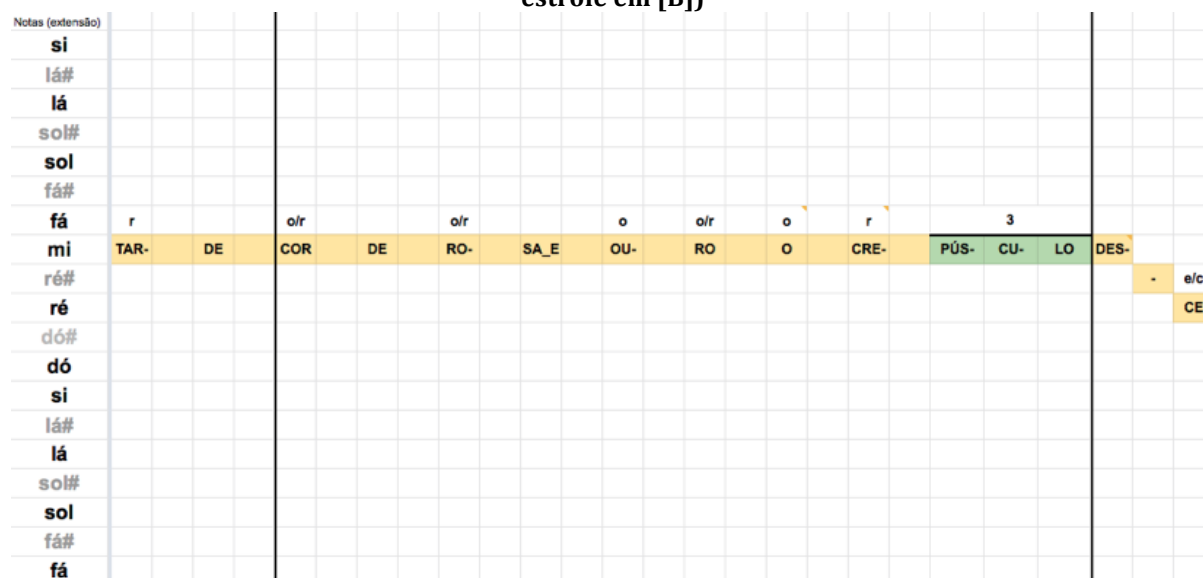
²⁰⁰ O violoncelo já dobrava a melodia desde o início, promovendo uma conjunção no plano textural entre a melodia e acompanhamento, aqui a voz da cantora é omitida, e a melodia passa a ser executada somente no violoncelo 1.

²⁰¹ Por isso optei por grafar os glissandos (*desce, mar, entristece, etc.*) entoados por Ruth Valladares no 78 rotações de 1939.

²⁰² A grafia do ritmo aproximado promove uma melhor visualização da duração das notas ao longo da canção, indicadas tanto por cores – verde (curta duração), amarelo (média duração) e vermelho (longa duração) –, quanto por uma aproximação proporcional de tamanho, partindo da figura aproximada de menor rítmica (neste caso a semicolcheia). Isso ajuda a ver momentos passionais e figurativos no plano intenso e extenso.

recorrências prosódicas (assonâncias e aliterações) acima dos fonemas. O resultado é o seguinte gráfico:

Figura 108 - Gráfico semiótico + Melodia das Montanhas (letra com duração aproximada - da estrofe em [B])



Fonte: elaboração própria

O plano de [B] se inicia com a voz de Ruth Valladares Corrêa, entoando a canção com letra de Altamirando. Retomando a análise poética deste texto e adequando-a ao plano do conteúdo musical, podemos perceber o quão rica é a reiteração do discurso poético pela “*poesia-som*”, de Villa.

Ao olharmos o plano melódico em sua extensão, percebemos alguns fatores: a melodia tem um regime passional, de discurso lento, alargado, com uma cadência descendente de patamares horizontais que – lenta e gradualmente - descem, primeiro em graus conjuntos (“degraus mais distantes” na escala musical). Ao final dessa descida, a alteração diatônica destes patamares se comprime e eles passam a descer cromaticamente (em degraus “mais próximos”). O efeito imagético desse primeiro momento é o de algo que se desenrola como se passasse cada vez mais lentamente, trazendo a sensação de distensão contínua, gradual, no plano extenso da canção. O tempo que se exprimia pela melodia de [A], tempo psicológico, em relação ao inexorável tempo cronológico dos violoncelos, finalmente se conecta à imagem que [B] revela: um crepúsculo lento sobre o mar:

Figura 109 - contorno inicial em gráfico semiótico |plano extenso|, do início de [B].

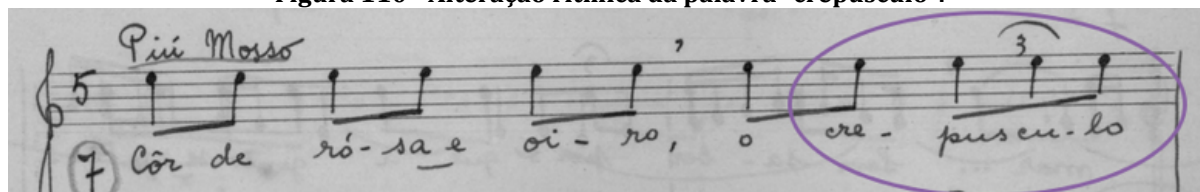


Fonte: elaboração própria.

Já na primeira frase, percebemos a perfectividade prosódica da poesia de Altamirando, ao captar uma série de aliterações (na repetição da consoante “r”) e assonâncias (na repetição da vogal “o”): “Tarde, **cor** de **rosa** e **ouro**, **o cre-**”(…).

No momento da primeira alteração consonantal e vocálica²⁰³, bem como o surgimento da primeira palavra proparoxítona, Villa-Lobos altera o ritmo das notas, acrescentando uma tercina. Isso faz a constância do texto inicial ter um ritmo [em colcheias], diferente do ritmo no momento de sua alteração rítmico-fonética [tercina], o que mostra a preocupação de Villa com contornos entoativos do *recitativo*:

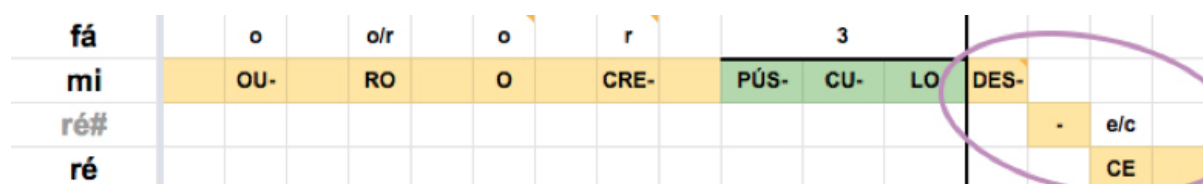
Figura 110 - Alteração rítmica da palavra “crepúsculo”.



Fonte: Associação Brasileira de Música (ABM) do Rio de Janeiro – 2019.

Vale dizer que o patamar que segue por toda a primeira frase é um patamar contínuo da nota [mi]. Essa nota só se altera quando, depois da palavra *crepúsculo*, surge, justamente, a palavra *desce* – que desce em forma de nota [uma segunda maior], diatonicamente, para um [ré] – reiterando o efeito poético²⁰⁴:

Figura 111- *desce* - para [ré] em [B].



Fonte: elaboração própria

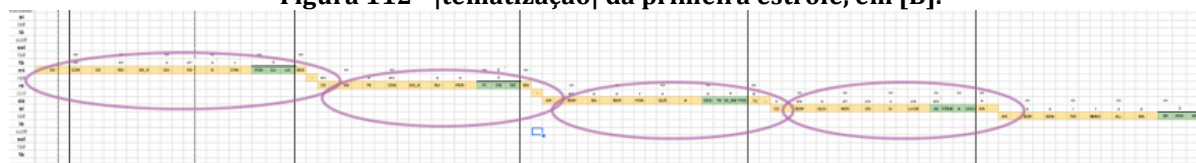
²⁰³ (presente no *p+ú* de *crepúsculo*), e também, da primeira palavra proparoxítona (cre-*pús*-cu-lo) depois de um regime contínuo de pafoxítonas (*tar*-de, *ro*-sa e *ou*-ro) de primeira vogal tônica (Isso faz com que se possa incluir a palavra *cor* que – apesar de não ser uma proparoxítona, é um monossílabo tônico).

²⁰⁴ [asseveração]. Afirmação categórica no discurso.

Para a semiótica tensiva, temos a paisagem |*crepúsculo sobre o mar*|, que se desenrola lentamente, em estado de |relaxamento|, e desce melodicamente, [agudo>grave] em graus conjuntos, quando começa a se movimentar.

Ao longo da narrativa inicial, os patamares têm relação rítmica semelhante, o que sugere uma organização em temas. Esse efeito faz com que se antecipe o que está por vir em termos melódicos, reduzindo as surpresas valorizando, ainda mais, o caráter entoativo²⁰⁵ da letra por parte da intérprete:

Figura 112 - |tematização| da primeira estrofe, em [B].



Fonte: elaboração própria

Percebemos que o sujeito, no desenvolvimento da trama, vai se enchendo de tristeza, o que promove a gradual tensão narrativa²⁰⁶, por meio de uma constante descida, primeiro em intervalos de segunda maior e, depois, em intervalos de segunda menor. Vemos, quando surge a imagem poética do |*crepúsculo sobre o mar*|, um movimento menos tenso, em [graus conjuntos] (mais menos) e, quando ela se volta para o personagem |espectador-narrador|, vemos uma descida cromática, intensificando a dramaticidade da imagem. Os próximos três versos do poema desvelam esta relação.

Podemos tecer uma analogia ao drama psicológico que se desenrola. Ao mesmo tempo em que acontece uma mistura entre o personagem e os afetos presentes na paisagem, progride um estado de tensão. Concomitante à distensão lenta do crepúsculo, surge, no personagem, um efeito de afeto disfórico²⁰⁷, a tristeza, que lentamente se instala e aumenta a tensão narrativa.

O movimento lento do crepúsculo, em distensão, também é reiterado em cada frase pela linha superior de acompanhamento. O [violoncelo 1] desce cromaticamente partindo da sétima maior [7M] à sexta menor [6m] de cada um dos patamares melódicos nas quatro primeiras frases. Isso revela um plano de relaxamento que ocorre dentro de cada um desses patamares horizontais, no acompanhamento dos violoncelos.

²⁰⁵ |figurativização|. Aproximação – na canção – dos recursos entoativos da fala.

²⁰⁶ |retenção|. Aumento de tensão. Categoria complexa semiótica |"tensão"|.

²⁰⁷ |disfórico|. Acúmulo de energia. Categoria complexa da semiótica |foria|. Algo pode ser |disfórico| ou |eufórico|.

Já o aumento da tristeza sentido pelo personagem é reiterado pela linha grave de acompanhamento [violoncelo 4]. Um caminho no eixo contrário [grave>agudo] promove um acúmulo de energia, tecendo uma condução harmônica que sai de Am [i], rumo à sua dominante (num trecho marcadamente tonal²⁰⁸). Esse trecho é costurado por diversas cadências cromáticas internas descendentes. Isso traz um pequeno “crepúsculo” por frase:

Figura 113 - Distensão na categoria intensa, acompanhamento em [B].

The image displays four systems of handwritten musical notation for the piece "Paié Mossor". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the notes. Yellow boxes highlight specific chord progressions in the bass line, labeled with "7M", "7", "6M", and "6m".

- System 1:** Lyrics: "Côr de ró-sa e oi-ro, o cre-puscu-lo". Chord markings: 7M, 7, 6M, 6m.
- System 2:** Lyrics: "des-ce, Vai tir-gin-do a su-per-fi-cie do". Chord markings: 7M, 7, 6M, 6m.
- System 3:** Lyrics: "mar... Sem sa-ber por-que a gente se en-tre-". Chord markings: 7M, 7, 6M, 6m.
- System 4:** Lyrics: "-te-ce, Sem que-rer, os o-llhos se põem a cho". Chord markings: 7M, 7, 6M, 6m.

Fonte: Associação Brasileira de Música (ABM) do Rio de Janeiro - 2019.

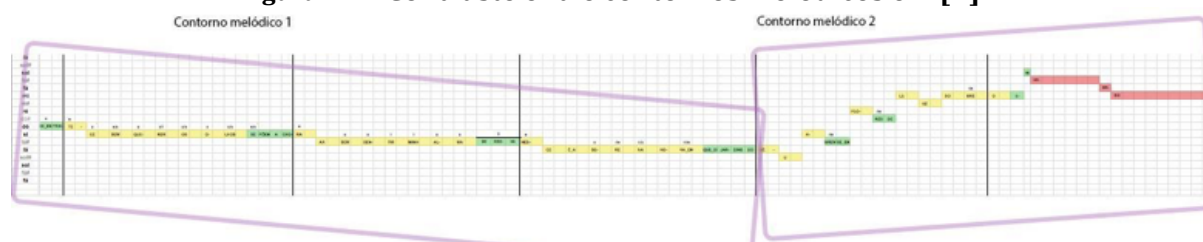
²⁰⁸ Sobre uso de passagens tonais em Villa-Lobos, ver (MOREIRA, 2014, p.19-20) ou (SALLES, 2018, 104.) ou (SALLES, 2008, 154-55).

Essa distensão lenta e gradual de cada patamar melódico no nível das frases, reforçada pelo descenso cromático das vozes superiores de acompanhamento [da 7M à 6m] em cada frase (tipo *modinha*), somada à condução da harmonia – que caminha rumo à um tetracorde maior com sétima – reitera em muitos níveis as imagens poéticas, tanto do crepúsculo da paisagem quanto da tristeza continuada do personagem. Até aqui se percebe o cuidado de Villa ao construir a *poesia-som*.

Quando o personagem chega ao estado insuportável da tristeza, reiterada melodicamente pela descida dos patamares-temas, até chegarem à nota LÁ#, nota de grande tensão melódica (2m) (primeira parada no percurso narrativo). No nível da *paisagem*, é sugerida uma imagem: a de um *jardim do céu* que se abre-se em *flores de luz*. Isso remete a fachos na luz crepuscular.

No nível do *personagem*, vem a imagem dos olhos, que, *sem querer se põem a chorar*. Villa reforça esse sentido também no plano melódico, e a melodia – até então de forma descendente, lenta e gradualmente distensiva, em graus conjuntos – passa a subir, em graus disjuntos, de forma ascendente e rápida, gerando um rápido acúmulo de energia, em contraste com o plano imagético-poético anterior. O ápice da tensão é reiterado pelo compositor, como mostra o contraste entre planos: o plano anterior aos fachos de luz (mais *figurativo, recitativo, oralizado*) e o plano posterior (mais *musicalizado, passional*) a seguir:

Figura 114- Contraste entre contornos melódicos em [B].

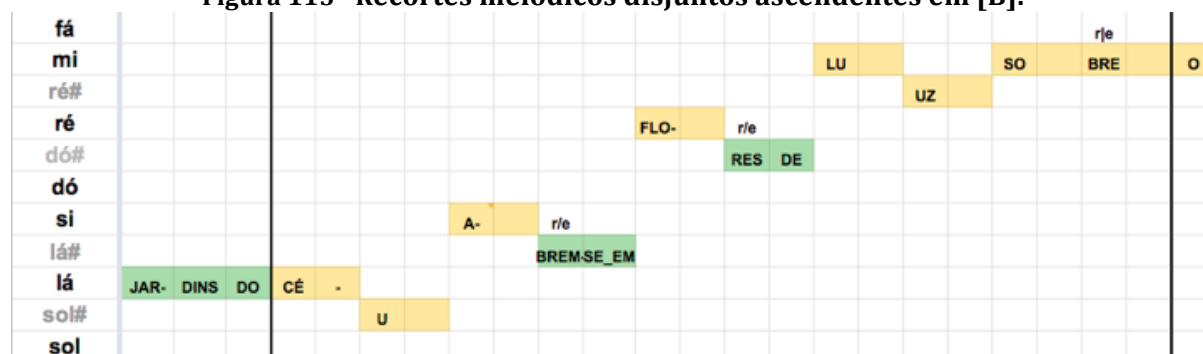


Fonte: elaboração própria

Nesse momento, abrem-se "flores de luz" – recortes melódicos disjuntos ascendentes²⁰⁹, num efeito tônico de surpresa, iniciando um regime passional:

²⁰⁹ vale reparar a forma que Villa concatena a entoação com a melodia, num forte efeito de figurativização "abrem-se em **flores de luz** sobre **o universo**".

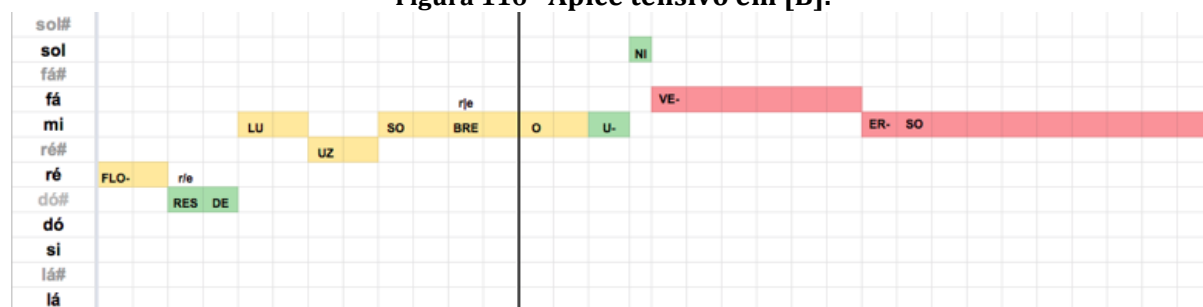
Figura 115 - Recortes melódicos disjuntos ascendentes em [B].



Fonte: elaboração própria

E temos o *ápice tensivo*, nota mais aguda, e palavra mais longa das estrofes apresentadas até então. Isso gera um efeito de reiteração do discurso poético pelo plano melódico, dando à palavra *universo*, um destaque que a faz, estando no plano mais agudo, com a maior duração, ter uma posição de importância na canção:

Figura 116 - Ápice tensivo em [B].



Fonte: elaboração própria

A potência dessa imagem é reiterada harmonicamente por uma passagem tonal, num acorde dominante de LÁ, seguido por um assertivo uníssonos (*acorde cadencial Haydniano*) na nota MI:

Figura 117 - Harmonia do ápice tensivo em [B].



Fonte: Associação Brasileira de Música (ABM) do Rio de Janeiro - 2019.

Depois temos o recomeço do percurso, tanto na curva melódica quanto harmônica. Com algumas ênfases; como no momento da palavra *tristes*, na primeira frase da terceira estrofe, em que Villa retoma o ápice tensivo SOL e ressalta a tristeza com uma fermata, claramente entoada por Ruth no 78 RPM enviado para a feira de Nova Iorque de 1939²¹⁰. Esse momento também denota a figurativização na canção.

Figura 118 - Ápice tensivo retomado, em *tristes* [B].

lá#				tr			
lá				o			
sol#					3		
sol				TRIS-			
fá#					e/t		
fá		tr			TES	e	
mi	TRI-	LAM			IN-	SE	
ré#						-	t
ré							TOS
dó#							
dó							

Fonte: elaboração própria

²¹⁰Versão disponível em: <https://soundcloud.com/tv-folha/partitura-manuscrita-da-bachiana-n-5-com-letra-que-gerou-processo-por-plagio-e-encontrada-no-rio#t=0:00> . Acesso em jun 2019.

Se percebe nesse momento uma necessidade de ralentar o conteúdo do excerto²¹¹, de forma a enfatizar valores passionais na obra. Os versos também evidenciam a relação final: a saudade do personagem e a aproximação da noite, que nunca vem. Essa saudade, ainda que *boa*, traz uma sensação triste, disfórica. Sensação que domina o regime musical e reitera o conteúdo afetivo presente na poesia da obra:

Figura 119 - Estrofes disfóricas [B].

Fonte: elaboração própria

Depois, o texto poético revela uma intuição oculta na música de Villa. A formação de patamares horizontais, que descem continuamente, mas apresentam o mesmo desenho, são explicitados pela poesia, no trecho do poema que pode ter sugerido a metáfora que levou Villa-Lobos a adotar os contornos melódicos e harmônicos que adotou: o trecho *cada onda é um verso*. Se olharmos os contornos de [A] em sua extensão, podemos perceber que cada frase melódica se assemelha a uma onda, e sua repetição contínua, o mar como um todo. Outro projeto que se apreende é uma noção paisagística de mar, que conecta o final de [B] com a técnica composicional de Villa: a *melodia das montanhas*, tecendo tal relação imagética, de um crepúsculo sobre o mar.

De acordo com Rodrigo Passos Felicíssimo, em seu livro *Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas* (2017), Villa descreve seus

²¹¹ Pelas fermatas que desaceleram o conteúdo musical, e a ênfase em notas mais agudas, além de indicações na partitura [Grandioso, ritenudos], etc.

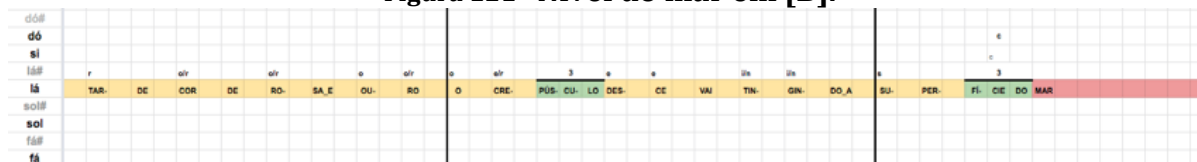
procedimentos composicionais no *manual de canto orfeônico*, de onde extraímos que um procedimento de base para a construção da melodia através de uma paisagem é localizar a tônica de uma composição de acordo com o nível do mar, nota LÁ. “Nível do mar” musical, poético, que Villa respeita e reitera, ao terminar o recitativo de [B], quando localiza a imagem final do mar na tônica menor [i] da seção:

Figura 120 - Melodia em formato de “ondas” em [B]



Fonte: elaboração própria

Figura 121 - Nível do mar em [B].



Fonte: elaboração própria

2.2 - [A']

A recapitulação da melodia em [A'], traz para a primeira melodia (a de [A], sem letra) a imagem crepuscular contida em [B]. Como se fosse – de certa forma – cerceado o seu significado possível, conectando-o com a imagem construída na seção anterior, de um entardecer. Então, a melodia que em [A] trazia, na expressão, valores de abertura, agora traz valores um pouco mais fechados. Isso ocorre como se [A'] absorvesse esse estado de retração presente em [B], agindo não só como contraste entre seções de mesma melodia ([A] e [A']), mas mais como conectivo semântico entre ambas. A utilização da técnica do canto lírico de *boca chiusa* (boca fechada), controla a emissão, se relacionando com esse “fechamento” da reexposição²¹².

3. A projeção de Villa e o processo de Altamirando

²¹² |nível fórico|.

Como citado no excerto biográfico sobre Villa na década de trinta, neste período, a importância de Villa é tal que ele é a figura mais citada nos periódicos do país.

É nesse contexto complexo que Altamirando de Souza leva Villa-Lobos à corte. Tal ação reverbera como uma tentativa de remuneração frustrada por parte desse compositor, o que só passa a acontecer efetivamente para letristas a partir dos anos 40 ou 50²¹³. Altamirando, como letrista, com razão se sentiu prejudicado. E a obra mais tocada de Villa-Lobos, por conta deste acidente de percurso, perdeu um sem-número de relações intertextuais em seu discurso de *poesia-som*. Ao querer evitar o processo, Villa chamou Ruth Valladares Corrêa – primeira intérprete da obra, ainda com a letra de Altamirando – em meados de 1939, para letrar a música. Ruth, enquanto intérprete da primeira letra, poderia depurar alguns conteúdos poético-musicais. O texto foi adaptado por Villa-Lobos, em adequações rítmicas e agógicas, mas perdeu muitos de seus significados e reiteraões. Talvez por isso tenha surgido a necessidade, em Villa, de uma reconciliação músico-poética, ao compor a segunda parte da *Bachianas Brasileiras nº5*, com letra de Manuel Bandeira, em 1945.

3. Conclusão

Ao se comparar o texto residual – composto por Ruth Valladares Corrêa – com o texto de Altamirando de Souza, se percebe uma adequação feita com excelentes intenções, sobre um quadro que já estava pintado por Villa-Lobos. O processo de "encaixar" letras em músicas já existentes, requer um cuidado que só poderia existir ou por um bom cancionista, ou por alguém que dominasse todo o plano de conteúdo (textual e musical) presente naquela obra. Esse alguém teria que se debruçar demoradamente em todo o conteúdo poético-musical, de forma que, dificilmente, Altamirando ou Ruth, se fossem empreender o caminho inverso (o de "letrar" a música de Villa), obteriam uma riqueza tão vasta e abrangente de relações no resultado final, como o que Villa conseguiu ao musicar a poesia de Altamirando, efetivando, assim, a *poesia-som*.

²¹³ Maiores informações em LEITE, Carlos Augusto Bonifácio in *O Alcance da Canção – Estudos Sobre Música Popular* / org. por FISCHER, Luís Augusto e LEITE, Carlos Augusto Bonifácio – Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2018, p.60 - 77.

A poética de Ruth Valladares Corrêa traz relações imagéticas que, ainda que tenham se atentado à qualidade de emissão e ressignificação cuidadosa de alguns conteúdos (como a palavra *tristes*, que permaneceu intacta), não pôde efetivar tantas relações poético-musicais. Assim, se perderam muitos conteúdos de reiteração musical propostos por soluções musicais do compositor. Seu conteúdo efetiva, poeticamente, a beleza da noite, sem relacioná-la com a ideia de passagem inexorável do tempo, portanto, não serve como conectivo com [A], colocando [B] como simples contraste entre as seções [A] e [A']. Por isso certa “desimportância” é dada por outros analistas ao se debruçarem sobre o conteúdo desta seção [B].

Este trabalho vem para restituir a obra em seus pormenores, e evidenciar relações que venham a impelir intérpretes desta obra a valorizarem a *Cantilena*, a parte [B], como produção direta de significado para o todo musical.

Figuração e Identidade em Bachianas nº5

Bachianas nº5 alude ao gênero *Saudoso* com traços *Nostálgico* e *Melancólico*. Ao se estruturar em compassos regulares, com estruturação contramétrica, e o ritmo guia do choro, apresenta o estilo *Carioca*, no tipo *Choro* (em [A]) e *Modinha* (em [B]). Em *Bachianas nº5*, temos as tópicas *Baixaria (7 cordas)*, *Síncope Brasileira* (em [A]) e *Alma Brasileira* (em [B]) (contraponto como *Baixaria* [A], em apoios fora do tempo forte; ritmo guia do choro [A]; relação mais métrica [B]; harmonia com tendência cromática [B]). Também podemos estabelecer um *tropo* com o gênero *Bachiano*:

Figura 122 - ESQUEMA DE GÊNERO>ESTILO>TIPO>TÓPICA EM *BACHIANAS Nº5*

Gênero expressivo		Estilo	Tipo	Símbolo/Tópica
Saudoso	Melancólico	Carioca	choro	Baixaria (7 cordas)
	Nostálgico		modinha	Alma Brasileira
				Síncope Brasileira

FONTE: ELABORAÇÃO PRÓPRIA

**Considerações Finais -
O Tratamento da Imagem por Villa-Lobos**

4.1. Conclusão

Ao analisar poucas canções de períodos diversos dentro da obra de Villa-Lobos, percebo que, de alguma forma, suas canções podem ter ajudado a constituir o léxico villalobiano, recentemente transformado em proposições de *figuração e identidade brasileiras*, para análise de seus quartetos de cordas (SALLES, 2018, p. 223-298).

Villa-Lobos, a partir de suas vivências e experimentações, pôde construir imagens que potencializaram poesias de diferentes poetas, apontando para um estilo cancional complexo, com referências diversas, em uma amálgama que compreende o todo musical da obra como elemento estruturador de sentido, que nem sempre é organizado pela lógica mais canônica da canção (uma lógica melodia+acompanhamento). Muitas vezes, eventos de letra e música são constituídos em concomitância, com igual força expressiva em cada um dos elementos.

Me limito aqui a dizer que pode ser simplista tratar a semântica de qualquer canção de Villa a partir de uma análise que não leve em conta a diversidade de processos composicionais para as imagens suscitadas. Por isso, nas canções de Villa, buscar somente o significado a partir do sentido do texto ou imagens suscitadas pela poesia pode acabar escondendo outros procedimentos de estruturação da obra, que apontam para intertextualidades com seu vocabulário constituído, seu léxico: uma trama complexa de modos de representação.

Acredito que um caminho para definir com maior precisão os gêneros, estilos, *tropos* e tópicos presentes em Villa pode ser a análise e identificação desses signos de identidade em um escopo maior de canções, para tentar encontrar (a partir das imagens suscitadas pelos títulos das obras e pelas poesias escolhidas) os gestos e figurações específicos.

O estudo da *Poesia-Som* proposta por Villa seguramente pode apontar um caminho importante na compreensão e estruturação das imagens presentes em seu repertório. Digo isso não só para buscar associações mais óbvias, pautadas através de *word paintings*, mas também para, através de outras formas de estruturação poético-musicais mais abrangentes, indiretas e subjetivas, poder apontar outros traços de sua

poética, e, quiçá, descobrir os contornos da contribuição villalobiana para ajudar na constituição da identidade da canção nacional.

As canções analisadas, ao figurarem em momentos distintos da trajetória de Villa, necessitam de ferramentas distintas, que vão oferecer uma análise mais adequada aos processos composicionais presentes em cada período. Em todas as canções estudadas, é latente a representação de imagens. Contudo, essas representações se dão de distintas formas.

Cada universo poético apresentado traz questões próprias, o que faz com que tenhamos que descobrir com analisá-los. Foi crucial pensar o entorno das palavras como uma pista para a interpretação da obras, seja pela história por trás da construção poética (em *Iára*), pela corrente literária à qual o autor está filiado como produtora de sentido (em *Pobre cega*), ou pela produção de diferentes significados dentro de um signo (como o *crepúsculo*, no *recitativo*, da *Bachianas nº5*). Estes dados, novos a cada obra, podem ressignificar muitas relações encontradas, fazendo com que possamos associar a música a camadas mais profundas do sentido textual. Buscar essas pistas e amálgamas, e associá-las com as diferentes fases criativas de Villa-Lobos, foi um desafio que quebrou muitos preconceitos, e possibilitou novas sinapses. Cada canção, em si, é uma árvore, com troncos, galhos, rizomas e raízes que precisam ser considerados.

Em *Pobre Cega*, podemos ver uma representação de caráter diatônico, com modos indefinidos e distorções sutis, sobre um ostinato que representa a imagem de *lágrimas que caem*; essa imagem figura no nível superficial da análise. O caráter simbolista do poema aponta para a necessidade de uma busca por outros significados, que se desvelam também de forma musical. Esse dado poético nos faz chegar aos tipos de ostinato, representando diferentes momentos dos diálogos que acontecem; à melodia, trazendo uma resignação monástica; aos acidentes melódicos como interjeições que promovem certa tensão poética, e à indefinição modal como o desencontro, a cegueira mútua entre os personagens envolvidos na trama do poema, que tateiam a conversa, cada qual com a sua cegueira.

Aqui, ainda que se imponha com importância imagética, a textura do piano tem caráter de acompanhamento, e sua sonoridade tem tópicas que remetem tanto aos violões das modinhas brasileiras, quanto ao *pandiatonismo* europeu, presente na formação inicial de Villa, com o tratado de *D'indy*.

A imagem em *Lára* tem um tratamento textural mais denso e independente, que tece uma trama complexa, e utiliza técnicas diversas da poiética villalobiana para refletir – através dos timbres, tipos de gesto e textura – imagens da poesia, mas sem se subordinar à ela. Podemos ver que as texturas vêm propondo imagens que, muitas vezes, se sobrepõem à dinâmica do texto entoadado. Assim se constituem imagens mais literais – o *ameríndio*, o *rio*, a floresta, a *fria neblina*, a *piranha*, o xingamento e o momento em que a *mãozinha do piá* é abocanhada, etc. – e outras, mais subjetivas – a falta da mão, a *Lára* ancestral, a europeia e a recente, os passados ancestral, remoto e quase presente, o ambiente de tensão, etc. Em suma, se constitui uma canção que aproxima a diegese à sobreposição de texturas, numa montagem pseudo-cinematográfica, na qual Villa-Lobos cria seu ameríndio, o ambienta em sua floresta, e o faz narrar as transformações do mito, mergulhando em diferentes tempos, afetos e informações presentes no poema composto por Mário de Andrade.²¹⁴

A *Ária*, da *Bachianas n.º5*²¹⁵, traz uma construção mais fundamentada num momento em que Villa propõe jogos de transposição imagética, como os presentes em seu método *Melodia das Montanhas*. Essa proposta faz com que a poesia, em sua forma seminal letra-melodia, proponha conteúdos textuais. Os recursos musicais, aqui, são dados edificadores de seu estilo carioca, em seus tipos *choro* e *modinha* e tropos com a música bachiana.

POESIA-SOM EM VILLA-LOBOS

No caso específico das canções, a atenção dada ao texto é essencial para se conseguir chegar ao objeto desejado. Villa consegue chegar em resultados melopoéticos potentes ao compor partindo do texto.

A partir das poesias, então, se tem um alumbramento poético que vai produzir determinado resultado musical, e não o contrário (um resultado musical que produziria um *insight* poético). Isso até se dá às vezes. No caso da *Bachianas n.º5*, por exemplo,

²¹⁴ Falta ainda pesquisar no acervo epistolar de Mário, se não há algum indício de uma troca dos dois sobre o poema *Poema* (ANDRADE, 2015, p.332) em questão.

²¹⁵ No caso específico das *Bachianas n.º5*, devo apontar a necessidade de novas gravações da canção que venham a ser interpretadas com a letra de Altamirando, porque ela não foi regravaada até hoje.

Villa-Lobos afirmou a repórteres da revista “A Noite” que a primeira parte da música, a parte [A], já existia quando ele inseriu a poesia de Altamirando. Portanto, a parte [B] (*recitativo*) foi criada a partir da poesia de Altamirando, claramente. Mas o quanto, também – no momento em que inserimos uma letra – o sentido do texto poético não cria novas amálgamas, novas linhas de interpretação da parte para o todo da obra, inclusive, fazendo o compositor alterar detalhes de sua música, é difícil afirmar. São traços presentes na *poética* de Villa-Lobos que careceriam de novas pesquisas.

A proposta de melodia-letra, em Villa-Lobos, é pensada de forma a tornar indissociável a melodia das outras texturas sem que se perca algo que emana do sentido total do que ele próprio chamou de *poesia-som*.

Acredito que esse trabalho pode trazer reflexões importantes sobre o universo cancional de Villa-Lobos, bem como para o tratamento da imagem em qualquer canção, possibilitando a quem leia a aquisição de uma série de ferramentas de análise que podem servir, tanto para pensar e interpretar canções existentes, quanto para compor novas canções.

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. *Playing With Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: PUP, 1991.

———. *Music as discourse*. London: Oxford University press, 2009.

ALLANBROOK, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: CUP, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

———. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3.ed. São Paulo: Martins S/A; Brasília: Instituto Nacional do Livro (INL). 1972 [1928].

———. *Poesias Completas - Caixa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2015.

———. *Clã do Jaboti*. São Paulo: Livraria Martins, 1966 [1928].

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática. 2005.

———. *Teoria do Discurso - Fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas. Humanitas - FFLCH, USP. 2002

———. *Teoria e prática semióticas: quatro rumos*. São Paulo: USP - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) - Grupo de Estudos Semióticos GES-USP. (Workshop) 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RnWBqqzkhwQ&list=PL-gOCtnnaDAn_tgSnyXrH3H-2natnw47m&index=1&ab_channel=GrupodeEstudosSemi%C3%B3ticosGES-USP> Último acesso: 2 Ago 2021.

———— & LIMA, Eliane Soares de Lima. *Teoria do Discurso: Organização da Narrativa do Discurso*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo (Disciplina). 2020.

BERNSTEIN, Guilherme. *Procedimentos Compositivos no Choros Nº6 de Heitor Villa-Lobos*, 2002. Dissertação (mestrado em composição musical) Rio de Janeiro: UNIRIO. 2002.

CANELLAS, Ciro Paulo Visconti. *Análise das relações de simetria em quatro dos estudos para violão de Villa-Lobos*. 2014. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.27.2014.tde-19012015-161833. Acesso em: 2021-07-26.

————. *Análise de oito dos estudos para violão de villa-lobos*. 2020. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/T.27.2020.tde-18022021-121810. Acesso em: 2021-07-26.

CASEMIRO, Sandra Ramos. *A lenda de Iara: nacionalismo literário e folclore*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1, 2012. doi:10.11606/D.8.2012.tde-21082012-112832. Acesso em: 2021-08-03.

————. *A Iara e a serpente: água e fogo na ficção de José de Alencar*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1, 2017. doi:10.11606/T.8.2017.tde-08052017-103934. Acesso em: 2021-08-03.

CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.

CARVALHO, Jose Alexandre Leme Lopes. *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. 2011. 222f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, 2011.

CASCUDO. *Luís da Câmara*. Geografia dos Mitos Brasileiros. São Paulo: Global. 2012.

———. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Ediouro. 1954: 1985.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1990, vol.2.

CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). 2v. 2005. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/manoel-lago>> Acesso em: 02 Ago 2021.

D'INDY, Vincent. *Cours de Composition Musicale*. Paris: A. Durand et Fils. 1912.

DENORA, Tia. *Beethoven and the construction of genius*. Los Angeles, University of California Press, 1995.

DEUTSCH, Rui Arcádio Moreira. *Villa-Lobos, três canções: um abraço poético*. 2009, 223 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DIETRICH, Peter. SEMIÓTICA DO DISCURSO MUSICAL: Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. São Paulo: USP, 2009, disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/publico/TESE_PETER_DIETRICH.pdf> peter dietrich>; Acesso em 7.jul.2018.

DONI, Giovanni Battista. *Compendio del trattato de'generi e de'modi della musica*. Roma: Fei. 1635.

DUDEQUE, Norton. *Influências nas Bachianas Brasileiras: A Cantilena da Bachianas Brasileiras n. 5 e no "Trenzinho do Caipira"* in Simpósio Internacional Villa Lobos, USP/2009.

FELICISSIMO, Rodrigo Passos. *Estudo interpretativo da técnica composicional Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia nº 6 de Heitor Villa-Lobos*. 2014. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.27.2014.tde-30102014-155944. Acesso em: 2021-07-27.

FISCHER, L.A.; LEITE, G. *O Alcance da Canção: estudos sobre música popular*, São Paulo: Arquipélago Editorial, 2018.

FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.

FREEZEL, Mark. *6.10 Set Theory Simplified*. LearnMusicTheory.org. 2013. Disponível em: <<https://learnmusictheory.net/PDFs/pdffiles/06-10-SetTheorySimplified.pdf>> Último acesso em: 2 Ago 2021.

FORTE, Allen. *A Theory of Set-Complexes for Music*. Journal of Music Theory 8/2: 136-183. 1964.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *A Primeira História do Brasil - A História da Província Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil*. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar. 2004 [1576].

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sêmântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix. 1973.

———. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix. 2008 [1979].

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

———. *Heitor Villa-Lobos e o Ambiente Artístico Parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. Mana [online]. 2003, vol.9, n.1, pp.81-108.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental* (2.^a ed.). Lisboa: Gradiva. 2001

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

HELMHOLTZ, Hermann L. F.. *On the Sensations of Tone*. Dover: Dover Publications. 1954.

JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos. Mário de Andrade: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis*. Hildesheim: Georg Olms, 1970.

KOSTKA, Stefan M. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1999.

LOCK, Gerhard. *Second INTERNATIONAL CONFERENCE The Changing Face of Music Education / CFME09 MUSIC AND ENVIRONMENT* Artigo publicado em 2015, p.155. Disponível em: <http://www.schoenberg.ee/CV_GL/CFME09_Fullpaper_G-Lock.pdf> Acesso em 26 mai 2018.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira: erudita, folclórica, popular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

——— *Figuras Da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília (UNB).

MARCONDES, Marco Antônio. "Moreira, Alvaro" in *Enciclopedia da musica brasileira: Erudita, folclorica, popular, 2 vols*. São Paulo: Art Editora, 1977, I, p. 504.

MARUN, Nahim. *Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villas-Lobos publicadas pela Editora Max Eschig*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MEDEIROS, Luciana. *Partitura que fez Villa-Lobos ser acusado de plágio é descoberta - 20/05/2019 - Ilustrada - Folha de São Paulo/2019*.

MESSAIEN, Olivier. *The Technique of my Musical Language*. Trad. John Satterfield. Paris: A. Leduc. 1956.

MIRKA, Danuta org. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Nova Iorque: Oxford Press. 2013.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press. 2000.

MORRIS, Robert. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. Yale: University Press. 1987.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O Elemento Indígena na Obra de Villa-lobos: Observações Músico-analíticas e Considerações Históricas*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UDESC, 2010.

———. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre choros*. Doutorado. São Paulo: USP, 2014.

MUSEU VILLA-LOBOS, Villa-Lobos, Sua Obra. Catálogo. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método moderno de tupi antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos*. São Paulo: Global, 3ª ed. 2006.

NÓBREGA, Adhemar. *Atualidade da Música de Villa-Lobos*. In Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, p. 13-19, 1969.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Sereias na Poesia Contemporânea: Iara. (Artigo) Anais do XV Congresso Internacional Abralic. 2017.

PIEIDADE, Acácio, Camargo de Reis, *Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro*. <Artigo> in Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP/2009 disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/261789/mod_resource/content/1/T%C3%B3picos%20em%20Villa-Lobos-%20o%20excesso%20bruto%20e%20puro%20%28Pieidade%202009%29.pdf> Último acesso: 30 mai 2020.

PIEROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Semiótica Narrativa e Discursiva*. São Paulo: USP - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) - Grupo de Estudos Semióticos GES-USP. [workshop] 2020.

PROPP, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Texas: University of Texas Press. 2009 [1928].

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. London/New York: MacMillan/Schirmer, 1980.

———. 1991. Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. *Early Music* 19/4: 615–19. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3127924>> Último acesso: 2 ago 2021.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. org. BALLY e SECHEHAYE. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos* – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

———. *Villa-Lobos e sua brasilidade: uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten*. Lisboa: Revista Portuguesa de Musicologia, v. 4, n. 1, p. 67-82, 2017. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002867778.pdf>>.

———. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos - Forma e Função*. São Paulo: EdUSP. 2018.

———. *Teoria do Conjuntos: Apontamentos*. (Apostila elaborada como material de apoio para a disciplina Contraponto III). São Paulo: ECA/USP, 2016a.

———. *Redes de Transformação Harmônica na Obra de Villa-Lobos: Uma Abordagem Derivada da Teoria Neorriemaniana*. (Palestra) IV SIMPOM, Simpósio de Pós-Graduandos em Música, organizado pela UNIRIO, no dia 12 de maio de 2016b.

SANCHÈZ, Noé. *The Fourteen Serestas of Heitor Villa-lobos (1887-1959)*. Denton: University of North Texas, 1999.

SCACCHI, Marco. *Breve Discorso Sopra la Musica Moderna*. Varsóvia: Elert. 1649.

SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SILVA, Raissa Palma de Souza e. *Ressonância de um Mito [manuscrito]: Antígonas No Século XX*. (Dissertação) Mestrado em Artes Cênicas. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2020.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Rio de Janeiro: Prentice-Hall do Brasil, 2000.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life And Works, 1887-1959*. Carolina do Norte: Macfarland & Company, 1995.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

———. *Hjelmslev e as Bases Tensivas do Semi-simbolismo*. São Paulo: Editora do CPS, 2001.

———. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

———. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.

———. *Quando a Música é “excessiva*. in Synergies Brésil n° 9 - pp. 11-18. São Paulo: Loyola, 2011.

———. *Semiótica do pouco a pouco*. (Palestra). ABRALIN ao Vivo - Linguists online. (Youtube), 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o0t8nemlPM&t=2109s&ab_channel=Abralin>. Último acesso: 2 Ago 2021.

———. *Resposta de e-mail sobre Villa-Lobos* [reproduzido na íntegra na presente dissertação]. (e-mail). recebido em: 6 Mar 2021.

WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 178-190, 2001.

———. *Entre o erudito e o popular*. Revista de História, no. 157, dezembro, 2007, p.63. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, Brasil.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ANEXOS²¹⁶

Partituras das Canções

Gráfico “Melodia das Montanhas” nas Bachianas nº5

²¹⁶ Clique para acessar as pastas do conteúdo dos anexos.