

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

CENTRO DE ARTES – CEART

MESTRADO EM MÚSICA

DANIEL ZANELLA DOS SANTOS

**NARRATIVIDADE E TÓPICAS EM UIRAPURU (1917) DE
HEITOR VILLA-LOBOS**

FLORIANÓPOLIS, SC

2015

DANIEL ZANELLA DOS SANTOS

NARRATIVIDADE E TÓPICAS EM UIRAPURU (1917) DE HEITOR VILLA-LOBOS

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade

FLORIANÓPOLIS, SC

2015

S237n

Santos, Daniel Zanella dos
Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor
Villa-Lobos / Daniel Zanella dos Santos. - 2015.
177 p. : il. ; 29 cm

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade
Bibliografia: p. 167-176
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Florianópolis, 2015.

1. Musicologia. 2. Arte narrativa - Brasil. 3.
Música popular - Brasil. 4. Biografia - Músicos -
Brasil. 5. Heitor Villa-Lobos. I. Piedade, Acácio Tadeu
de Camargo. II. Universidade do Estado de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 780.01 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

DANIEL ZANELLA DOS SANTOS

NARRATIVIDADE E TÓPICAS EM UIRAPURU (1917) DE HEITOR VILLA-LOBOS

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Banca examinadora

Orientador: _____
Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro: _____
Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Membro: _____
Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles
Universidade de São Paulo – USP

Florianópolis, 25/03/15

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade de Santa Catarina – UDESC, principalmente aos professores e colegas, por todos estes anos de crescimento que ela me proporcionou. Terminei meu ciclo de estudante nesta universidade como uma pessoa muito diferente da que entrou, acredito que melhor. Agradeço também à Universidade Federal de Santa Catarina, principalmente a profa. Dra. Maria Eugênia Dominguez e ao prof. Dr. Rafael de Menezes Bastos, pela disciplina de Antropologia da Arte, que me abriu novos horizontes de pensamento. Agradeço à CAPES pela bolsa de mestrado concedida desde o primeiro mês do curso até o último, o que permitiu que eu me dedicasse quase integralmente às disciplinas e à pesquisa, e ao PPGMUS-UDESC pelos apoios concedidos para a realização das viagens de pesquisa e de apresentações de trabalhos em congressos. Agradeço também ao Museu Villa-Lobos pelos materiais fornecidos prontamente e de maneira tão cordial.

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Acácio Piedade, por ter sugerido o assunto de pesquisa e fornecido diversos materiais, pelas conversas produtivas e generosas, pela paciência, pelo empenho nas correções e sugestões para a elaboração do trabalho, e também, é claro, pela amizade. Agradeço à banca examinadora, profs. Drs. Norton Dudeque e Paulo de Tarso Salles, que participaram também da banca de qualificação, pelas sugestões generosas e competentes que contribuíram imensamente para esta pesquisa e pela disponibilidade em dedicar seu tempo para fazer as correções necessárias.

Agradeço aos meus amigos, novos e antigos, que mesmo distantes sempre estiveram presentes. Agradeço à minha família, Dani pela amizade, Aninha pelas alegrias, Marco e Tete por todo o apoio, e principalmente à minha mãe Zinha e meu pa(i)drasto Otávio, por muito mais do que é possível declarar aqui. Agradeço também à minha companheira Kárita, pela parceria, pelas conversas, textos, sugestões, correções e pelo incomensurável apoio em todas as horas, sem exceção.

Agradeço imensamente a todos, assumo toda a responsabilidade pelos defeitos deste trabalho e reconheço a presença de vocês nas suas eventuais qualidades.

RESUMO

SANTOS, Daniel Zanella dos. Narratividade e tópicas em *Uirapuru* (1917) de Heitor Villa-Lobos. 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música – Área: Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2015.

O objetivo deste trabalho é analisar a estrutura musical do poema sinfônico *Uirapuru* (1917), de Heitor Villa-Lobos, e compreender como os significados são colocados em ação pela peça através de tópicas e da narratividade. A hipótese inicial é que em *Uirapuru*, as tópicas são elementos determinantes dos aspectos narrativos da obra. A metodologia utilizada está apoiada na análise musical estrutural da peça, que envolve aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, texturais e de orquestração, com posteriores interpretações de significado fundamentadas pelas teorias das tópicas e da narratividade, e sustentadas por uma pesquisa bibliográfica de contexto histórico. A interação entre tópicas em diferentes níveis estruturais e elementos *ad hoc*, revela que Villa-Lobos utilizou uma estratégia de organização dos significados musicais, aqui compreendida como a narratividade, a qual se relaciona com o roteiro do argumento da peça e pode ser caracterizada sob o conceito de “programa narrativo exterior”. O índio brasileiro nesta obra é representado por elementos característicos do exótico presentes na linguagem da música de concerto moderna do período e, principalmente, no repertório com herança debussysta com o qual Villa-Lobos travava franco diálogo na sua primeira fase composicional.

Palavras-chave: Uirapuru. Villa-Lobos. Narratividade. Tópicas. Estrutura e Significado.

ABSTRACT

SANTOS, Daniel Zanella dos. Narratividade e tópicos em *Uirapuru* (1917) de Heitor Villa-Lobos. 2015. 177 f. Thesis (Mestrado em Música – Área: Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2015.

The purpose of this study is to analyze the musical structure of the symphonic poem *Uirapuru* (1917), by Heitor Villa-Lobos, and to understand how meanings are put into action by the piece through topics and narrativity. The initial hypothesis is that in *Uirapuru* topics are key elements of the narrative aspects of the work. The methodology is supported by the structural analysis of the musical piece, which involves harmonic, melodic, rhythmic, textural and orchestration aspects, with further interpretations of meaning based on topics and narrativity theories, and sustained by a bibliographic research of historical context. The interaction between topics in different structural levels and *ad hoc* elements, reveals that Villa-Lobos used an organization strategy of musical meanings, here understood as narrative, which relates to the plot of the piece's programme and can be characterized under the concept of "external narrative program". In this work, the Brazilian Indian is represented by characteristic elements of the exotic, present in the language of modern concert music of the period and mainly in the repertoire with Debussyst heritage, with which Villa-Lobos had an open dialogue in his first compositional phase.

Keywords: Uirapuru. Villa-Lobos. Narrativity. Topics. Structure and Meaning.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cena do Bailado “Uirapurú”. Teatro Colón, Buenos Aires, 1940. Colado no verso um recorte de programa com as informações “8- Uirapurú (lenda do pássaro encantado). Bailado brasileiro em um acto. Texto e música de H. Villa-Lobos. Coreografia de Vaslav VELTCHEK, parte musical do maestro Martinez GRAU. Personagens: O índio feio – Vaslav VELTCHEK. O índio bonito - Juko Lindberg. A índia caçadora – Madalena ROSAY. Jovens índias – corpo de baile do Teatro Minicipal. Regisseur de baile – Americo Pereira”. No verso manuscrito “Foto L. Sudak / Teatro Colón / Buenos Aires”.	59
Figura 2 - Vaslav Veltchek no bailado Uirapuru em 1940. Com a dedicatória “Au Grand Villa-Lobos un souvenir de Uirapuru e avec tout reconnaissance de m’ avoir Donner realiser ce chef-d’ouvre de La musique brésilienne. Affectueusement. Vaslav Veltchek. Rio, 1940”	60
Figura 3 - Gráfico comparativo entre o número de compassos e o tempo de execução das as seções	95
Figura 4 - Figuração do primeiro compasso	97
Figura 5 – Redução harmônica da sustentação de acordes entre os compassos 2 e 17	98
Figura 6 – Rítmica e orquestração do acorde sustentado entre os compassos 2 e 17	98
Figura 7 - Primeira ocorrência do “Canto do Uirapurú”	100
Figura 8 – “Tema do Índio Bonito”, compassos 3 a 18	101
Figura 9 - Acorde do compasso 18	102
Figura 10 - Comparação entre os acordes dos compassos 18 e 19	105
Figura 11 – “A Flauta do Índio Feio”, compassos 19-24	105
Figura 12 - Simetrias na figuração do compasso 23	106
Figura 13 -Trecho do <i>ostinato</i> entre os compassos 32 e 35	108
Figura 14 -Redução da parte inferior o <i>ostinato</i> entre os compassos 25 e 66	109
Figura 15 - Movimentos das vozes da parte superior do <i>ostinato</i> , compassos 25-66	109
Figura 16 - Volutas nos clarinetes e flautas	110
Figura 17 - Gráfico das volutas dos compassos 29-46	111
Figura 18 - Tema do Índio Bonito, compassos 31-66	111

Figura 19 - Figuração dos compassos 62-64 (instrumentos escritos como soam).....	112
Figura 20 - Configuração simétrica do tetracorde dos compassos 63 a 66	113
Figura 21 - Simetria no acorde do compasso 67.....	113
Figura 22 - Trecho da primeira parte da seção 4, compassos 139-140	117
Figura 23 - Transcrição de Spruce (1908) do canto do Uirapuru	118
Figura 24 - “O Canto do Uirapurú”, compassos 136-142.....	118
Figura 25 - Tema “O Canto do Uirapurú” e textura acordal, compassos 146-156	121
Figura 26 - Ostinato de violas e violoncelos entre os compassos 146 e 155.....	122
Figura 27 – “Tema das Índias”, compassos 185-188	125
Figura 28 - Sustentação do acorde de Fá meio-diminuto, compassos 185-195.....	126
Figura 29 - Figuração cromática ascendente na flauta, compassos 185-188.....	126
Figura 30 - Figurações entre os compassos 190 e 192	127
Figura 31 - Frase do contrafagote/clarone entre os compassos 191 e 197	128
Figura 32 – Fragmentos presentes nos compassos 197-198 e 205-206.....	129
Figura 33 - “Canto do Uirapurú” entre os compassos 207 e 213	130
Figura 34 - “Tema do Índio Bonito”, compassos 216-226	130
Figura 35 - Figuração de flautim e saxofone soprano entre os compassos 216 e 227	131
Figura 36 - Adensamento rítmico e harmônico no compasso 226.....	132
Figura 37 - Ostinato em quintas, compassos 227-230 (os outros instrumentos foram omitidos).	135
Figura 38 - Quintas nos violinos, compassos 228-235	135
Figura 39 - Melodia dos compassos 229-238.....	136
Figura 40 - Tétrades descendentes e ostinato do violoncelo entre os compassos 239 e 245	137
Figura 41 - Tema de xilofone e fagote, compassos 239-251	137
Figura 42 - Tema de corne inglês e viola e acordes das trompas, compassos 247-254	139
Figura 43 - Trecho pandiatônico, compassos 255-260	139
Figura 44 -Tema entre os compassos 261 e 273.....	140
Figura 45 - Tema transformado, compassos 269-288	141
Figura 46 - Tema dos violinos, compassos 273-292.....	141
Figura 47 – Comparação entre os temas do compasso 269 e do compasso 293.....	142
Figura 48 - Tríades de violino e violoncelo, compassos 326-333.....	142

Figura 49 - Cordas, compassos 332-340	143
Figura 50 - “Canto do Uirapurú”, compassos 350-352.....	147
Figura 51 - Figuração do piano, compassos 354-357	147
Figura 52 - Acordes dos compassos 358-364	148
Figura 53 - Figuração cromática de flauta, flautim e celesta (parte da celesta omitida).....	149
Figura 54 - Melodia do Violinofone, compassos 364-366	150
Figura 55 - Trecho entre os compassos 366 e 372	151
Figura 56 - Frase do violino solo e “Canto do Uirapuru”, compassos 371-374.....	152
Figura 57 - Trecho entre os compassos 375 e 376	152
Figura 58 - “Tema das Índias” transformado, compassos 377-379.....	153
Figura 59 - Final de <i>Uirapuru</i> , compassos 380-381	154

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Marcações das ações do argumento nas partituras de <i>Uirapuru</i>	93
Tabela 2 - Resumo da seção 1	104
Tabela 3 - Resumo da seção 2	107
Tabela 4 - Resumo da seção 3	115
Tabela 5 - Resumo da repetição das seções 1, 2 e 3	116
Tabela 6 - Resumo da seção 4	124
Tabela 7 - Resumo da seção 5	134
Tabela 8 - Resumo da seção 6	146
Tabela 9 - Resumo da seção 7	150
Tabela 10 - Resumo da seção 8	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1 VILLA-LOBOS E O CONTEXTO DO INDIANISMO, NACIONALISMO E MODERNISMO	29
1.1 O INDIANISMO E OS PRECURSORES DO NACIONALISMO NO SÉCULO XIX	29
1.2 PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA E A BUSCA PELO PROGRESSO.....	33
1.3 A PRIMEIRA FASE DO MODERNISMO BRASILEIRO E VILLA-LOBOS.....	38
1.4 VILLA-LOBOS E O CENÁRIO ARTÍSTICO DE PARIS NA DÉCADA DE 1920.....	44
1.5 INÍCIO DA DÉCADA DE 1930	54
1.6 UIRAPURU EM CONTEXTO.....	57
CAPÍTULO 2 MÚSICA E SIGNIFICADO	65
2.1 ESTRUTURA E SIGNIFICADO EM MÚSICA.....	65
2.2 TEORIA DAS TÓPICAS.....	69
2.3 NARRATIVIDADE MUSICAL	79
2.4 SIGNIFICADO MUSICAL E HERMENÊUTICA.....	86
CAPÍTULO 3 ESTRUTURA E SIGNIFICADO EM UIRAPURU	91
3.1 SEÇÃO 1 – INTRODUÇÃO DOS PERSONAGENS (C. 1-18)	96
3.2 SEÇÃO 2 – “A FLAUTA DO ÍNDIO FEIO” (c. 19-24)	104
3.3 SEÇÃO 3 – PERSEGUIÇÃO (c. 25-67)	107
3.4 REPETIÇÃO DAS SEÇÕES 1, 2 E 3 (c. 68-134)	115
3.5 SEÇÃO 4 – ENCONTRO COM O UIRAPURÚ (c. 134-184)	116
3.6 SEÇÃO 5 – TRANSFORMAÇÃO DO UIRAPURÚ (c. 185-226)	125
3.7 SEÇÃO 6 – DANÇA PRIMITIVA (c. 227-340)	134
3.8 SEÇÃO 7 – “GALANTEIO DAS ÍNDIAS AO ÍNDIO BONITO” (c. 341-364).....	146
3.9 SEÇÃO 8 – ENCERRAMENTO (c. 364-381)	150
3.10 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A ANÁLISE DE UIRAPURU.....	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS	167
ANEXO A – ARGUMENTO DE UIRAPURU NO MANUSCRITO	177

INTRODUÇÃO

Neste trabalho é realizado um estudo do poema sinfônico *Uirapuru*¹ (1917), de Heitor Villa-Lobos. Partindo da hipótese inicial de que as tópicas musicais são elementos determinantes da narrativa nesta obra, o objetivo é estudar a estrutura musical de *Uirapuru* e compreender como os significados são colocados em ação pela peça. As interpretações de significado, aliadas às considerações sobre o contexto histórico, tem por objetivo esclarecer os recursos utilizados pelo compositor para representar a figura do índio em *Uirapuru* e demonstrar como se dá a relação entre a forma da peça e o texto do argumento.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é considerado um dos principais compositores da história da música de concerto brasileira. Ainda em vida, alcançou reconhecimento internacional, sendo que seu nome está presente em diversos compêndios estrangeiros de história da música ocidental, nos breves trechos dedicados à música latino-americana (ver GROUT, 1996, p. 716; SIMMS, 1996, p. 231; ANTOKOLETZ, 1992, p. 228). O compositor é reconhecido pela literatura em geral como um dos mais importantes para o movimento nacionalista brasileiro, tendo participado intensamente da construção de um ideal de nação através da música. Além disso, sua obra se relaciona com as tendências modernistas da música europeia do período, principalmente, as que tiveram como centro de irradiação a França, como o impressionismo e o pós-wagnerismo franceses, o primitivismo e o neoclassicismo.

Seu catálogo de obras é extenso, abrangendo desde pequenas peças instrumentais solo, passando por música de câmara, peças vocais, óperas, música para balés e filmes, até obras sinfônicas de grande extensão. De acordo com Salles, sua produção pode ser dividida em quatro períodos criativos:

- (1) a adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917), quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil;
- (2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres (1918-1929);
- (3) o retorno ao Brasil em plena revolução varguista (1930), quando – aparentemente para garantir sua sobrevivência – Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira;
- (4)

¹ Mantenho ao longo do trabalho diversas grafias da palavra *uirapuru*, com a intenção de diferenciar o objeto ao qual ela se refere: com inicial maiúscula, em itálico, e sem acento (*Uirapuru*), a palavra designa o nome da peça como aparece na partitura editada; com acento, letra maiúscula e sem itálico (*Uirapurú*) se refere ao personagem como escrito no argumento; em minúscula, sem acento e sem itálico (*uirapuru*), a grafia correta na norma atual da língua portuguesa, se refere ao pássaro amazônico.

a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico de sua doença e tem de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos Estados Unidos e Europa (SALLES, 2009, p. 14).

Existe uma extensa produção bibliográfica sobre Villa-Lobos, que somente no meio acadêmico conta com centenas de obras entre dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos científicos e livros. Também são frequentes apresentações de trabalhos, seminários e mesas redondas sobre o compositor em congressos, tendo um simpósio dedicado inteiramente à ele, o Simpósio Internacional Villa-Lobos, que vem sendo organizado pelo curso de música da USP, cuja primeira edição ocorreu em 2009 e a segunda em 2012. Esses espaços de publicações e apresentações criam um intenso campo de debates, em que determinados assuntos se estabeleceram como pontos problemáticos e de desacordo.

A discussão iniciada por uma mensagem de Carlos Palombini, intitulada “o villa-lobos de guérios”², aborda particularmente algumas das problemáticas tratadas nessa pesquisa. Neste longo debate virtual, do qual participam importantes estudiosos de Villa-Lobos no Brasil, são levantadas questões como o início da nacionalidade, da modernidade e da originalidade nas suas obras, a existência de traços nacionais em composições anteriores a sua viagem à Paris em 1923, e as alterações de datas em diversas obras feitas pelo compositor para legitimar a presença de um caráter nacional precoce em sua produção. *Uirapuru* é introduzida na discussão no trecho em que os participantes estão buscando obras com características nacionais produzidas por Villa-Lobos antes de 1923. Na discussão, o pesquisador Rubens Ricciardi sugere que *Uirapuru* foi composta em 1917, como está no catálogo de obras, na partitura publicada e no manuscrito e, portanto, serviria como mais um exemplo de obra com características nacionais pré-1923. Outros pesquisadores do debate virtual contestam esta argumentação, questionando que não há uma análise especializada do manuscrito que comprove que ele seja mesmo de 1917. Considerando ainda, que não há nenhuma informação sobre esta obra antes de 1934, o que aumenta as dúvidas de que ela tenha sido efetivamente composta na data indicada pelo compositor.

O envolvimento de diversos pesquisadores na discussão, e também seus desacordos, evidencia que Villa-Lobos é um assunto caro para a musicologia brasileira. Como demonstram

² Mensagem enviada para a lista de e-mails da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) em dezembro de 2013, e que foi posteriormente encaminhada também para a lista da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM).

diversas revisões de literatura (AMORIM NETO, 2007; JACQUES, 2014; MOREIRA, 2009), a bibliografia clássica sobre o compositor, produzida principalmente até os anos 1990, apesar de suas diversas contribuições para o levantamento, organização e divulgação de informações, contribuiu também para a difusão de informações fantasiosas e problemáticas a respeito de sua figura. Assim, o compositor vem sendo revisitado recentemente pela musicologia brasileira, principalmente a partir dos anos 2000, por meio de uma perspectiva que privilegia a interdisciplinaridade e procura aliar as abordagens principalmente da musicologia (histórica e analítica) e da etnomusicologia. A musicologia recente têm revisado diversos problemas enfrentados pela literatura mais antiga, como os aspectos formais de sua linguagem musical, frequentemente considerada como carente de coerência formal, e sua relação com as correntes estéticas de sua época, como o nacionalismo e o modernismo. Dessa maneira, o trabalho se insere na linha de estudos que procura compreender a estruturação da obra de Villa-Lobos, contribuindo para desconstruir as noções erroneamente difundidas pela musicologia mais antiga de que faltavam ao compositor domínio dos aspectos formais da composição musical.

Uma das peças que se destacam dentro do vasto repertório composto por Villa-Lobos é o poema sinfônico *Uirapuru* (1917), constantemente citado nas listas de suas peças mais importantes. Mariz (1983, p. 110) afirma que esta é “uma das peças favoritas do público brasileiro”, enquanto Kiefer (1986, p.46), em tom hiperbólico, chega a declarar que “Bastaria esta obra para consagrar o nome de Villa-Lobos!”. A peça tem duração de cerca de dezoito minutos e foi composta para orquestra com a seguinte instrumentação:

- Madeiras – flautim, duas flautas, dois oboés, corne-inglês, dois clarinetes, clarone, dois fagotes, contrafagote, saxofone soprano
- Metais – quatro trompas, três trompetes, três trombones, tuba
- Percussão – tímpano, xilofone, glockenspiel, sinos, coco, tamborim, surdo, pratos, bumbo, tam-tam, reco-reco
- Duas harpas
- Celesta
- Piano

- Violinofone³
- Cordas

A partitura, publicada pela Associated Music Publishers em 1948 (VILLA-LOBOS, 1948), tem noventa páginas e a música tem trezentos e oitenta e um compassos. O argumento da peça, escrito pelo próprio compositor, está transcrito na primeira página em tradução para o inglês, mas não há identificação do tradutor. Ele⁴ conta a história do “Uirapurú”, um pássaro encantado que os índios consideram o “rei do amor”, cujo canto noturno os atrai para a floresta a sua procura. Durante sua busca pelo canto do pássaro, um grupo de índias encontra um velho índio feio, que é expulso com violência da floresta. Quando uma das jovens índias finalmente avista o pássaro, ela lança uma flecha em seu coração e ele magicamente se transforma num belo jovem. Quando o casal está prestes a deixar a floresta, o velho índio feio retorna em busca de vingança e acerta uma flecha no jovem índio, que se transforma de volta no Uirapurú e desaparece na mata (op.cit.). Em precisamente dez momentos da partitura, há indicações acima da pauta marcando os momentos nos quais as principais ações desta história são representadas pela música, sendo seis deles nos últimos dezessete compassos.

Além da partitura editada pela Associated Music Publishers, há também dois manuscritos de *Uirapuru*, ambos preservados no Museu Villa-Lobos⁵. O manuscrito da grade orquestral (VILLA-LOBOS, 1917?)⁶ tem sessenta e quatro páginas, está bem conservado e contém a música completa. Há também uma redução para piano, com dezenove páginas, também em bom estado e completa. Anexadas à redução, estão três folhas com numeração de página 17, 18 e 19, que correspondem à música das páginas 17 e 18. Na partitura publicada, *Uirapuru* é designada como poema sinfônico, enquanto nos manuscritos o compositor a denominou como um “bailado brasileiro”.

³ O violinofone, também conhecido como violino Stroh, consiste em um instrumento de cordas friccionadas através de um arco, como o violino. Ao invés de possuir um corpo de madeira, há um pequeno corpo de metal junto à base do cavalete, que está conectado à uma campana responsável por projetar o som. O timbre, um tanto anasalado, parece uma mistura de violino com trompete.

⁴ O argumento está reproduzido no anexo A na sua versão em português que consta no manuscrito.

⁵ Os números de referência no museu são MVL 1990-21-0172 e MVL 1990-21-0173.

⁶ Villa-Lobos colocou na primeira página do manuscrito da grade orquestral a data de 1917, mas após o último compasso tem a seguinte inscrição: “Fim. Rio, 1917 reformado em 1934”. Desta maneira, fica difícil estipular qual a data correta de escrita do manuscrito, trabalho que talvez uma análise grafoscópica possa realizar.

A estreia de *Uirapuru* aconteceu em Buenos Aires em 1935, durante uma comitiva oficial de Getúlio Vargas à capital argentina (GUÉRIOS, 2009, p. 226). De acordo com um programa de concerto conservado no Museu Villa-Lobos, em novembro do mesmo ano o compositor fez a *première* da peça no Brasil, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Como demonstram notícias de jornais cariocas entre 1935 e 1959, *Uirapuru* se tornou parte integrante do repertório de grupos de balé no Brasil ainda na década de 1940. Sua primeira gravação comercial foi feita em 1950 pela Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, conduzida pelo maestro Efrem Kurtz e lançada pela Columbia Records (NEW YORK, 1950). No mesmo ano, o cineasta israelense radicado nos Estados Unidos, Sam Zebba, filmou uma encenação da história do argumento de *Uirapuru* sobre esta gravação da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque⁷. A peça esteve presente até mesmo no último concerto apresentado pelo compositor, em 12 de julho de 1959.

Uirapuru é uma revisão e ampliação de uma peça anterior, o poema sinfônico *Tédio de Alvorada* (1916), que nunca foi editado, cujo manuscrito se encontra no Museu Villa-Lobos⁸. A partitura tem trinta e quatro páginas, foi feita por um copista e tem algumas marcações com outra caligrafia, que provavelmente são do compositor. Anexo a esse manuscrito, há uma página⁹ com alguns esboços de melodias, algumas presentes tanto em *Tédio de Alvorada* como em *Uirapuru*, além de uma teorização da relação entre a escala cromática e a de tons inteiros, que Volpe (2011) denominou de “tabela prática”. O argumento de *Tédio de Alvorada*, escrito por Teixeira Leite Filho, é o seguinte:

No céu marchetado de estrelas, o sol começa a raiar, espalha as primeiras claridades que afugentam as sombras. Lentamente os fantasmas, que na obscuridade das estradas desertas, no seio das florestas, nas margens dos riachos, dos lagos, fruam os encantos da liberdade, vão em tropel, se recolhendo à sua morada sinistra. Silvos agudos dos mochos que revoam em torno das árvores seculares; pios de aves noturnas. Um cisne canta, molemente, reclinado sobre as águas do lago; há uma lamentação profunda nessa elegia. Nas trevas, a claridade do dia nascente cada vez mais se infiltra e as estrelas esvaecem. O cisne acordou do Palácio de Argos, os cães de guarda que uivam desesperadamente... Passados perdidos na solidão da noite do velho escravo de Agamenon, o rei dos reis. Alvorada... (VILLA-LOBOS, s/d, s/n).

⁷ Parte do processo de produção é descrito pelo diretor em Zebba (2010). Para uma análise comparativa entre música e cena ver Santos (2014).

⁸ O número de referência é P.38.1.2.

⁹ Identificada com o número de referência P.38.1.1.

Villa-Lobos utilizou praticamente todo o material musical de *Tédio em Uirapuru*, alguns trechos foram reorquestrados, outros foram expandidos e alguns elementos novos foram adicionados¹⁰. Com relação ao argumento, houve uma mudança radical de cenário da Grécia antiga para a Amazônia, mas certos aspectos foram reaproveitados, como as descrições de floresta e animais. Além da mudança de cenário, a estrutura do texto também é contrastante. Enquanto o argumento de *Tédio de Alvorada* consiste em eventos acontecendo simultaneamente, sem uma relação explícita de causalidade entre si, em *Uirapuru* a narrativa é bastante linear, com eventos se sucedendo em um eixo temporal.

Segundo seu catálogo de obras (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009), Villa-Lobos compôs cinco poemas sinfônicos durante a década de 1910: *Naufrágio de Kleônicos* (1916), *Myremis* (1916), *Tédio de Alvorada* (1916), *Uirapuru* (1917) e *Amazonas* (1917). Enquanto *Uirapuru* é uma reelaboração e ampliação de *Tédio de Alvorada*, *Amazonas* teve como base o material de *Myremis*¹¹. Contudo, *Tédio de Alvorada* e *Myremis* foram estreadas apenas em 1918 (op. cit.), portanto, posterior ao ano de composição de *Uirapuru* e *Amazonas* informado pelo compositor nas partituras. Essas últimas, por sua vez, apresentam um grande hiato entre a data de composição e a de estreia. A *première* de *Amazonas* aconteceu em Paris, em 1929, e a de *Uirapuru* em Buenos Aires, em 1935 (op. cit.), desse modo, respectivamente, doze e dezoito anos após suas datas oficiais de composição. A questão que se abre diz respeito ao motivo de Villa-Lobos ter deixado duas das suas obras mais importantes engavetadas por tanto tempo, sendo que ele dispunha de meios para tê-las executado durante esse período. Enquanto alguns autores acreditam que *Amazonas* e *Uirapuru* são realmente de 1917 (MARIZ, 1983; PEPPERCORN, 2000), outros defendem que as peças devem ter sido compostas na década de 1920 (SALLES, 2005; GUÉRIOS, 2009).

O tema deste trabalho foi sugerido pelo meu orientador, professor Acácio Piedade, como desenvolvimento de um projeto anterior. Minha motivação em percorrer este caminho, partiu do interesse em compreender as estratégias de representação da figura do indígena na obra de Villa-Lobos e na música de concerto brasileira. As populações indígenas sofrem de um longo histórico de dizimação de sua população e cultura no Brasil, iniciado com a colonização

¹⁰ Para uma visão geral desta adaptação ver Salles (2005).

¹¹ Uma análise comparativa entre *Myremis* e *Amazonas* é atualmente impossível, haja vista que a partitura da primeira está perdida. Dela existem apenas alguns esboços da parte inicial que estão preservados no Museu Villa-Lobos.

pelos europeus a partir do século XVI e que, apesar das políticas de proteção ao índio, continua até hoje. Considero pertinente mencionar o momento atual de extrema dificuldade que as populações indígenas do Brasil enfrentam com relação à política indigenista nacional. Entre os problemas encarados, estes povos precisam enfrentar fazendeiros e corporações pelo direito às suas terras tradicionais e pela sua sobrevivência, como o povo Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul e os diversos povos afetados pela construção da usina hidrelétrica de Belo Monte. Ao estudar os mecanismos de representação do indígena na obra de Villa-Lobos, pretendo contribuir também para a construção da compreensão de como a música de concerto brasileira se apropriou da figura do índio na primeira metade do século XX. Ao aperfeiçoar o conhecimento histórico sobre a apropriação e a representação dos povos indígenas, podemos entender melhor como a sociedade urbana tem visto historicamente estas populações, o que nos faz refletir também sobre a nossa própria visão atual acerca do assunto.

A metodologia utilizada nesta dissertação é baseada na análise musical da peça, cujas interpretações de significado são fundamentadas nas teorias das tópicas e da narratividade. A etapa analítica tem como fontes documentais a partitura editada de *Uirapuru* (VILLA-LOBOS, 1948), o manuscrito da mesma obra (VILLA-LOBOS, 1917?) e o manuscrito de *Tédio de Alvorada* (VILLA-LOBOS, 1916). A análise foi iniciada a partir da partitura editada, com uma segmentação de *Uirapuru* em oito seções. Em seguida, foi feita uma análise estrutural de aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, texturais e tímbricos utilizando metodologias tradicionais de análise da música pós-tonal, especialmente o conceito de “gêneros harmônicos” (como utilizado por Lacerda (2011) e Moreira (2014) para a análise dos *Choros* de Villa-Lobos) e dos processos composicionais de Villa-Lobos elencados por Salles (2009). Dentre os aspectos analisados, somente os mais relevantes para os propósitos deste trabalho foram selecionados para figurarem no texto. Após a identificação de aspectos da linguagem musical de *Uirapuru*, foram realizadas interpretações de possíveis significados destas estruturas através dos conceitos de agentes musicais dos estudos de narratividade e da identificação e denominação de tópicas musicais.

Os manuscritos foram utilizados para rastrear aspectos da *poiesis* que serviram para analisar as intenções do compositor em relacionar determinadas estruturas com significados específicos, alguns caracterizados como associações *ad hoc* e outros que podem ser entendidos como mais convencionados. As indicações de ações do argumento na partitura

editada, além de anotações feitas pelo compositor nos manuscritos de *Uirapuru* e de *Tédio de Alvorada*, foram utilizadas como guias para a denominação dos agentes musicais e para efetuar a relação entre as estruturas musicais, seus significados e o texto do argumento. O argumento de referência utilizado foi o do manuscrito¹² em português, e que de acordo com diversos programas de concerto, é a versão que foi veiculada com mais frequência nos concertos realizados no Brasil durante a vida de Villa-Lobos.

As interpretações de significado são fundamentadas por uma pesquisa bibliográfica contextual, na qual disserto sobre algumas contingências históricas que fazem parte do contexto de produção de *Uirapuru*. A pesquisa contextual foi feita através de uma revisão de obras da literatura especializada sobre os assuntos abordados no primeiro capítulo, focalizado no indianismo, no nacionalismo e no modernismo. Foi realizada também uma pesquisa no acervo digital da hemeroteca da Biblioteca Nacional¹³, onde foram consultados jornais do Rio de Janeiro de São Paulo do período entre 1930 e 1959 em busca de artigos que fazem referência à *Uirapuru*, e de jornais do Rio de Janeiro entre 1910 e 1959 que fazem referência à *Tédio de Alvorada*. As críticas de concerto e informações sobre apresentações encontradas foram utilizadas ao longo do trabalho como fontes sobre a recepção contemporânea da peça.

O capítulo I apresenta uma discussão contextual sobre três categorias frequentemente associadas a *Uirapuru*, o indianismo, o nacionalismo e o modernismo, com um recorte temporal que abrange desde meados do século XIX até os anos 1930. Esse período foi escolhido por englobar o início do indianismo e do nacionalismo na música, assim como o início do modernismo, que ocorreu em momento um pouco posterior, até o período de estreia de *Uirapuru*.

No capítulo II há uma mudança de foco da discussão contextual para a discussão do aparato teórico utilizado nas interpretações de significado efetuadas no capítulo III. Discute-se as relações entre estrutura e significado em música e as teorias das tópicas e da

¹² Existem outras versões deste argumento, como a da partitura editada, que está em inglês e um pouco resumida, e outras veiculadas em programas de concerto e jornais da época.

¹³ Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Através do mecanismo de busca do site, que pesquisa em todo o acervo digital disponível dentro do período especificado, foram pesquisados os termos “Uirapuru”, “Villa-Lobos” e “Tédio de Alvorada”. Os jornais que tiveram trechos comentados nesta dissertação estão citados nas referências bibliográficas, no item Jornais.

narratividade, utilizadas neste trabalho como fundamentação das análises de significado. Ao final do capítulo, discute-se questões hermenêuticas que envolvem este tipo de análise.

O último capítulo apresenta uma análise musical de *Uirapuru*. A peça foi dividida em oito diferentes seções que são tratadas na sequência em que aparecem na partitura. Com o suporte de ferramentas tradicionais de análise estrutural da música pós-tonal, são analisados aspectos melódicos, harmônicos, rítmicos e texturais, buscando esclarecer a linguagem composicional de Villa-Lobos nesta obra. A partir das estruturas analisadas, procura-se inferir hipóteses sobre elementos estruturais que possam carregar significados expressivos, utilizando o argumento como guia para a interpretação. Identifica-se ao longo da análise diversos agentes musicais nos planos temático e timbrístico, assim como as tópicas denominadas “perseguição”, “murmúrios da floresta noturna” e “dança primitiva”, que aparecem no nível da seção formal, além de outras que foram identificadas no nível da frase. A narratividade da peça apresenta a estreita relação com o argumento, configurando o que Grabócz (2009, p. 68) denominou “programa narrativo exterior”.

CAPÍTULO 1 VILLA-LOBOS E O CONTEXTO DO INDIANISMO, NACIONALISMO E MODERNISMO

Neste capítulo realizo uma discussão biográfica sobre Villa-Lobos com enfoque em três “ismos” que são frequentemente relacionados ao *Uirapuru*: indianismo, nacionalismo e modernismo. O principal objetivo é situar historicamente a peça, procurando subsídios que possam contribuir para uma melhor compreensão dos significados colocados em ação por ela, que foram analisados do capítulo III. Além disso, demonstro algumas informações que fundamentam minha abordagem de *Uirapuru* como uma obra concebida na década de 1930 e não em 1917.

1.1 O INDIANISMO E OS PRECURSORES DO NACIONALISMO NO SÉCULO XIX

A família real portuguesa veio para o Brasil em 1808 trazendo, além de suas práticas culturais, inúmeros bens de consumo e artísticos que visavam recriar no Rio de Janeiro o ambiente cortesão do qual desfrutavam na capital lusitana. Com relação à música, uma das principais transformações foi a importação do gosto pela ópera italiana, que passou a ser a estética dominante até o último quarto do século XIX entre as classes economicamente mais favorecidas da população. Na música instrumental, o classicismo vienense também teve papel importante.

Classicismo e italianismo, vieram, respectivamente, com Sigismund Neukomm e Marcos Portugal. O que aconteceu, nesse período em que a Família Real esteve no Brasil, foi exatamente uma articulação desses estilos. Se a música vocal se firmou no virtuosismo italiano, a música instrumental se baseou nos modelos do classicismo vienense (MONTEIRO, 2010, p. 95).

Kiefer (1982, p. 50) acredita que a política social e cultural de D. João VI, que visava melhorar o panorama cultural brasileiro, por exemplo através da criação de instituições como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional e a Imprensa Nacional, teve como “efeito colateral” a impulsão de um sentimento antilusitano que já era existente no Brasil colonial. A declaração de independência do Brasil em 1822 materializou a noção de estado brasileiro, que abriu as portas para os primeiros movimentos nacionalistas na arte.

O nacionalismo na literatura no século XIX estava estreitamente ligado ao indianismo. O texto de Ferdinand Denis intitulado *Résumé de l’Histoire Littéraire du Portugal, suivi du*

Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil (1826) forneceu um verdadeiro programa para a geração que buscava a renovação literária brasileira, postulando a independência da literatura brasileira em relação à portuguesa (COUTINHO, 1968, p. 16). Denis mencionou o índio como uma das raças que formam o povo brasileiro, aspecto que foi enfatizado pelos escritores românticos como índice de nacionalidade em detrimento de outras etnias, como por exemplo o negro (VOLPE, 2001, p. 156). Esta tendência culminou nas obras mais representativas do indianismo literário brasileiro, como *O Guarany* (1857) e *Iracema* (1865) de José de Alencar.

O indianismo também figurou em outras expressões artísticas, como as artes plásticas: *Moema* (1866), de Victor Meirelles, *Marabá* (1882) e *O Último Tamoio* (1883) de Rodolfo Amoedo figuram entre as principais obras. Longe de almejar alguma autenticidade etnográfica, as obras do indianismo na pintura durante o século XIX eram elaborações românticas de personagens indígenas dentro dos parâmetros das técnicas canônicas de pintura (op. cit., p. 159).

Como afirma Béhague (2014, s/n), D. Pedro II cultivava e incentivava a proteção oficial à ópera italiana. Ao mesmo tempo, havia uma necessidade de afirmar o Brasil recém declarado independente como uma nação plena de suas capacidades (GUÉRIOS, 2009, p. 101). A fundação da Ópera Nacional foi um feito que visava suprir estas duas necessidades. O projeto foi proposto pelo imigrante espanhol José Amat, que havia chegado ao Brasil em 1848, e apoiado pelo império a partir de 1857. Entre os objetivos da proposta estavam a proteção do que se considerava uma música brasileira preexistente ante a estética italiana, a formação de artistas nacionais e, principalmente, dar concertos em língua nacional, apresentando óperas nacionais ou estrangeiras traduzidas para o português (op. cit.).

A vida da Ópera Nacional foi curta. Após uma série de escândalos envolvendo a idoneidade da diretoria, com mudanças na gestão e no nome da entidade, ela chegou ao fim em 1863 (HELLER-LOPES, 2011). Sobre as características de sua atuação, Volpe comenta que

Os elementos nacionalizantes efetivamente alcançados nas óperas deste período foram literários, nomeadamente, o uso da língua nacional e o assunto, no qual o indianismo predominou sobre assuntos baseados em eventos nacionais históricos e tendências antiescravagistas (VOLPE, 2001, p. 161, tradução minha).

Foi a Ópera Nacional que estreou a primeira ópera indianista, *Moema e Paraguaçu* de Sangiorgi, apresentada em 1861 (HELLER-LOPES, 2011, p. 235). Contudo, enquanto o indianismo na literatura já estava estabelecido junto ao público, a recepção à ópera de Sangiorgi não foi unânime. Para Volpe (2001, p. 164), a crítica da época atacou tanto o que

considerou falta de originalidade na música quanto a temática indígena, que não era familiar ao público, e a recusa a esta última parece generalizada na década de 1860. Já Heller-Lopes (2011, p. 238) vê a crítica da época mais neutra, apontando os defeitos supracitados, mas também reconhecendo o esforço do grupo da Ópera Nacional em apresentar uma obra com tema tão inusitado.

As primeiras óperas de Carlos Gomes, *A Noite do Castello* (1861) e *Joanna de Flandres* (1863), ambas compostas para a Ópera Nacional, não tinham relação com o indianismo, mas seu sucesso contribuiu para que o compositor conseguisse apoio para estudar em Milão em 1863, ficando na Europa até 1880 (KIEFER, 1982, p. 87). Na cidade italiana, Carlos Gomes estreou sua primeira ópera indianista, *O Guarani*, em 19 de março de 1870, com enorme sucesso e no mesmo ano a apresentou no Brasil. A repercussão nacional do sucesso de *O Guarani* na Itália contribuiu para que esta fosse a primeira ópera indianista a ser aceita pelo público brasileiro (VOLPE, 2001, p. 164-165).

Além de ajudar a compreender a boa recepção de Carlos Gomes no seu retorno ao país, a influência que a cultura europeia exercia sobre o gosto musical das elites brasileiras ajuda a explicar como era a demanda por elementos nacionais nas óperas de compositores brasileiros.

O público de ópera no Rio de Janeiro naquele período não gostava de ser identificado com nada verdadeiramente popular, e, enquanto a modinha mal podia ser aceita (se estivesse bem disfarçada como uma arietta italiana, talvez), quaisquer elementos percebidos como derivados da cultura escrava africana, por exemplo, estavam fora de questão. Os índios nativos só eram um tópico possível e fonte de inspiração quando filtrados pelas lentes românticas, como membros de uma antiga aristocracia nativa brasileira – e acompanhados por um idioma musical italiano. O que as elites realmente queriam era europeizar o brasileiro (HELLER-LOPES, 2011, p. 254, tradução minha).

O continuado sucesso que Carlos Gomes conquistou com suas óperas posteriores o transformou no compositor brasileiro mais aclamado pelo público e pela crítica, atingindo o auge do seu prestígio na década de 1880 (VOLPE, 2001). O compositor se tornou uma referência com a qual os compositores posteriores eram comparados. O paradigma estabelecido por Carlos Gomes estava relacionado a dois aspectos, primeiramente, seu prestígio como compositor de ópera, um dos principais gêneros do final do século XIX, fez com que a reputação dos compositores fosse construída amplamente com base no êxito na composição de óperas. Segundo, o modelo de nacionalismo que Carlos Gomes estabeleceu, de um lado através do uso de temáticas indianistas na parte literária e de outro utilizando a

paisagem como tópica musical nacional¹⁴, se tornou referência para os outros compositores (op. cit., p. 141).

Carlos Gomes era politicamente alinhado com a monarquia, portanto, quando ocorreu a Proclamação da República em 1889, sua situação política no Brasil ficou prejudicada. O compositor perdeu espaço nos círculos musicais brasileiros, como ele mesmo afirma em carta, ao comentar que em detrimento dele, Leopoldo Miguez (que era conhecidamente republicano) fora escolhido para o cargo de diretor do Instituto Nacional de Música (NOGUEIRA, 2005, p. 245). Concomitante à Proclamação da República, outro fator que contribuiu para o ostracismo ao qual Carlos Gomes foi relegado no final da sua vida foi o advento da estética wagneriana no Brasil. Com isso, a ópera italiana passou a ser vista pelos apoiadores da república como atrasada e associada à monarquia, o que teve impacto muito negativo na recepção da música do compositor de *O Guarani* (VOLPE, 2001).

A literatura costuma situar os primórdios do nacionalismo musical brasileiro no final do século XIX, através da obra de alguns compositores nascidos em meados daquele século que utilizaram a citação de melodias folclóricas e títulos que evocavam a cultura musical popular para veicular características nacionais (TRAVASSOS, 2000, p. 37). A obra considerada pioneira na citação de melodias populares é peça para piano *A Sertaneja*, de Brasília Itiberê da Cunha¹⁵, lançada em 1869 (KIEFER, 1982, p. 107). Outros compositores, como Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, também utilizaram elementos da cultura popular em algumas de suas composições.

Na sua vertente nacionalista, Nepomuceno enfatizava características rítmicas populares em obras como *Galhofeira* (1894) para piano e *O Garatuja* (1904) para orquestra (LAGO, 2010, p. 53). Na *Série Brasileira* (1891) para orquestra, são diversos os elementos que corroboram uma leitura nacionalista da obra, principalmente nos movimentos externos. No primeiro movimento, *Alvorada na Serra*, ocorrem a citação de uma melodia popular, *Sapo cururu*, logo no início, e a imitação do canto do sabiá. No último movimento, *Batuque*, o compositor incorpora a imitação de elementos da música de origem africana. Como sugere

¹⁴ Este aspecto será discutido mais detalhadamente no capítulo II.

¹⁵ Como ressalta Magaldi (2004, p. 158-159), *A Sertaneja* era uma obra raramente tocada em concertos e aparecia pouco nos catálogos dos editores da época. Foi a partir de um artigo do irmão de Brasília Itiberê da Cunha, publicado em 1930, no qual é discutido o do “valor nacional” da obra, que essa passou a figurar na literatura como pioneira do nacionalismo musical do Brasil.

Dudeque (2010, p. 160), a imitação de recursos que remetem à uma realidade nacional, configurando um tipo de realismo musical, podem evocar sentimentos de nacionalismo. Levy, por sua vez, também utilizou a citação de melodias populares. Nas *Variações Sobre um Tema Brasileiro* (1887) para piano, o tema variado é uma melodia popular intitulada *Vem cá, bitu* (KIEFER, 1982, p. 109-110). No último movimento da *Suíte Brasileira* (1890), denominado *Samba*, o compositor utiliza a citação de duas melodias de temas tradicionais do samba rural: *Balaio, meu bem, balaio* e *Se eu te amei*. Outro aspecto interessante é a presença de um argumento retirado do romance naturalista *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, cujo trecho utilizado descreve o ambiente da performance de um samba rural. De acordo com Tuma (2009, s/n), os aspectos formais da peça são delimitados pelas informações programáticas, como o trecho entre os compassos 41 e 48, que parece imitar a participação do coro no samba rural.

A recepção a estas obras, entretanto, foi problemática. O prelúdio da ópera *O Garatuja* de Nepomuceno, por exemplo, foi mal recebido por críticos conservadores como Oscar Guanabary, que considerou a obra de mal gosto por utilizar elementos da música popular (TRAVASSOS, 2000, p. 36-37). Mariz também identifica uma rejeição deste tipo de música por parte da elite carioca:

No século passado [séc. XIX], falar em música erudita autenticamente brasileira era motivo de chacota. [...] Os rapazes talentosos do Brasil iam estudar ou aperfeiçoar-se na Europa e olhavam com profundo desprezo tudo o que lhes lembrasse os folguedos dos negros escravos ou as melopéias [sic] dos índios. [...] Esse público respeitável, composto na maioria de gente viajada, ignorava a *Sertaneja*, de Brazílio [sic] Itiberê da Cunha, e o *Samba*, de Alexandre Levy (MARIZ, 1983, p. 15).

Nesse período havia uma visão altamente negativa das culturas populares por parte das elites. A mentalidade de progresso e civilização tinha como referencial a Europa, particularmente Paris, e vários empreendimentos urbanísticos no Rio de Janeiro buscavam modernizar a capital do país e compatibilizá-la com as principais referências europeias (CONTIER, 2004, p. 6). Exemplos disso são as intervenções urbanísticas que expulsaram a camada mais pobre da população do centro da capital e a edificação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, baseado na Ópera Garnier de Paris (VOLPE, 2001, p. 125). Manifestações culturais como as religiões afro-brasileiras eram consideradas motivo de vergonha e símbolos do atraso cultural do Brasil (TRAVASSOS, 2000, p. 35).

1.2 PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA E A BUSCA PELO PROGRESSO

Villa-Lobos nasceu em 1887¹⁶, época marcada por uma forte turbulência política que culminou com a Proclamação da República e o conseqüente fim do regime imperial em 1889. A cultura francesa era o modelo de progresso e civilização que as elites da capital federal procuravam reproduzir (VOLPE, 2001, p. 74). Dentro deste ambiente de francofilia, Carlos Mesquita, através de seus Concertos Populares, introduziu no Rio de Janeiro o repertório de compositores franceses como Massenet, Franck e Saint-Saens (op. cit., p. 60). O período apresenta mudanças também no gosto musical, principalmente com o advento do wagnerismo e do poema sinfônico. A música de Wagner chegou ao Brasil através de compositores que saíram do país para estudar em países europeus (op. cit., p. 77). Um dos precursores foi Leopoldo Miguéz, que retornou para o Brasil em 1884 influenciado pela estética wagneriana (KIEFER, 1982, p. 126). Outros compositores importantes também traçaram este caminho, como Alberto Nepomuceno, que estudou na Europa entre 1888 e 1895, e Francisco Braga, entre 1890 e 1900 (op. cit.).

No entanto, durante a década de 1880 a música de Wagner não foi bem recebida pelo público brasileiro. A situação mudou apenas com a mudança de regime político em 1889, que tornou o ambiente mais propício para a modernização.

A diferença na recepção da música de Wagner reflete não apenas um gosto musical em mudança, mas também uma nova organização política que precisava se dissociar do regime que ela havia acabado de derrubar através da promoção de novos símbolos culturais. O wagnerismo ganhou popularidade no Brasil durante um período no qual a quebra com o regime político antigo precisava ser atualizada nos níveis simbólico e cultural (VOLPE, 2001, p. 82, tradução minha).

Desta forma, a “música do futuro”, representada pelo drama musical wagneriano e pelo poema sinfônico, passou a ser a estética moderna que estava alinhada aos interesses progressistas republicanos e que se opunha à ópera italiana, associada ao conservadorismo e à monarquia (PEREIRA, p. 73). Nomeado como diretor do Instituto Nacional de Música (INM), cargo que ocupou entre 1890 e 1902, Miguéz tomou uma série de medidas para impor esta estética considerada moderna e combater o conservadorismo predominante na instituição,

¹⁶ As informações presentes na literatura sobre a data de nascimento de Villa-Lobos foram imprecisas durante certo tempo. Como afirma Peppercorn (2000, p. 13), podem ser encontradas datas de nascimento do compositor que variam entre 1881 e 1891, variação que acontece também nas próprias declarações de Villa-Lobos. Foi Mariz (1983, p. 21) quem encontrou um documento de batismo que estabeleceu o consenso sobre a data de 1887.

período que ficou conhecido entre seus sucessores como “ditadura Miguéz” (GUÉRIOS, 2009, p. 108).

A atuação de Alberto Nepomuceno nas primeiras décadas do século XX também foi importante para a difusão da música considerada moderna no Brasil. Ainda como diretor do INM, entre 1902-1903 e 1906-1916, o compositor cearense iniciou, em 1916, a tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg por sugestão de Frederico Nascimento, numa tentativa de adotá-lo como livro oficial para o ensino de harmonia no instituto, mas que não foi levada adiante¹⁷ (DUDEQUE, 2005, p. 214). Além disso, jovens compositores alinhados com as tendências modernas foram apoiados por Nepomuceno no início de suas carreiras, como Glauco Velásquez e Villa-Lobos (PEREIRA, 2007, p. 291). No caso do último, Nepomuceno realizou a estreia de algumas de suas obras iniciais, como *Élégie* (1915) e o *Concerto n. 1 para violoncelo de orquestra* (1915), e também intercedeu pela edição de suas obras junto à Casa Sampaio Araújo (LAGO, 2010, p. 53).

A influência wagneriana e a francofilia predominante no Brasil da virada do século abriram espaço para uma boa receptividade ao pós-wagnerismo francês, cujos principais expoentes foram César Franck e seu pupilo, Vincent D’Indy (LAGO, 2010, p. 31). O compositor Glauco Velásquez alcançou grande prestígio entre professores, intérpretes e a crítica musical, principalmente a partir de 1912, bastante influenciado por esta estética (KIEFER, 1982, p. 136). Logo após sua morte prematura em 1914 foi fundada a Sociedade Glauco Velasquez, dirigida por Luciano Gallet (op. cit). A obra de Velasquez teve impacto na música de seus contemporâneos tanto da geração de seus mestres quanto da sua própria, como é o caso de Villa-Lobos.

É do padrão velasquiano – de obras de câmara tensamente elaboradas dentro dos padrões da forma cíclica (implicando desenvolvimentos baseados num forte trabalho motivico/temático) e do acentuado cromatismo de Franck e D’Indy – que mais se aproximam as primeiras obras de Luciano Gallet e Villa-Lobos (LAGO, 2010, p. 32).

¹⁷ O convívio de Villa-Lobos com Alberto Nepomuceno e Frederico Nascimento é amplamente conhecido, inclusive o compositor esteve matriculado no curso de violoncelo do INM quando Nascimento era o professor titular do instrumento (GUÉRIOS, 2009, p. 72). Apesar de não documentado, Salles (2009, p. 34 e 133) especula que Villa-Lobos possa até mesmo ter tido contato com o tratado de Schoenberg, ou pelo menos com estas ideias mais arrojadas, através sua circulação nos ambientes frequentado por estes compositores, onde estes assuntos provavelmente eram discutidos.

Como destaca Lago (op. cit., p. 33) a influência da escola franckista se deu tanto de forma indireta, por meio da obra de Glauco Velasquez, como de forma direta, por meio da música de D'Indy e dos outros músicos franceses da mesma escola. No caso de Villa-Lobos, esta influência é provavelmente decorrente também dos estudos que o compositor brasileiro fez do *Cours de Composition Musicale* de D'Indy (SALLES, 2009, p. 20), trazido da Europa para ele por Godofredo Leão Veloso (NÓBREGA, 1969, p. 14). De acordo com o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (apud LAGO, 2010, p. 30) estes estudos ocorreram a partir do ano de 1914.

Enquanto na Europa a música de D'Indy já não era mais considerada vanguarda antes da Primeira Guerra, no Brasil ela ainda carregava uma certa conotação moderna nos primeiros decênios do século XX (op. cit., p. 35). Algumas de suas características, como o uso do modalismo para enfraquecer a hegemonia da tonalidade, rejeição ao predomínio da quadratura rítmica e a valorização do folclore estão alinhadas com o modernismo como ele se desenvolveu no Brasil. Isto abriu caminho para a assimilação da música impressionista, principalmente através da figura de Debussy, como referência para os modernistas brasileiros (op. cit., p. 35).

Dois movimentos paralelos são geralmente considerados como pioneiros do modernismo musical europeu: de um lado as inovações realizadas por Debussy, que relegou ao segundo plano a funcionalidade tonal, cujos limites já haviam sido dilatados por Wagner e Liszt, e de outro o "Expressionismo alemão", ambos compreendidos entre as décadas de 1890 e 1910 (GRIFFITHS, 1998). O primeiro movimento, cujo expoente maior era Debussy, foi responsável por lutar contra a hegemonia do wagnerismo e por uma maior abertura para tradições musicais folclóricas e extra europeias, com a decorrente incorporação de processos rítmicos, melódicos e harmônicos (como o modalismo e a rítmica aditiva) de culturas de fora do cânone ocidental (LAGO, 2010, p. 19). Richard Strauss foi a principal figura do expressionismo alemão, desenvolvendo o cromatismo wagneriano até as últimas consequências¹⁸ em obras como as óperas *Salomé* (1905) e *Elektra* (1909), fazendo uso livre

¹⁸ Vale lembrar aqui que coube a Schoenberg dar o passo final para o abandono da tonalidade por volta de 1907, mais ou menos ao mesmo tempo em que compositores em outros países, como Bartók e Scriabin, também o faziam (SIMMS, 1996, p. 138).

da dissonância e da tonalidade expandida (GRIFFITHS, 1998). Posteriormente o compositor retornou para um idioma tonal, predominantemente consonante (SIMMS, 1996, p. 130).

Os expressionistas germânicos não marcam uma presença muito significativa nos recitais e concertos do Rio de Janeiro entre 1900 e 1922, apesar de constarem algumas obras de Strauss e Mahler. Em contrapartida, a música francesa era predominante, principalmente com obras de Saint-Saëns, Debussy, Dukas e D'Indy (KIEFER, 1986, p. 16). O conhecido depoimento de Darius Milhaud em 1920 confirma que logo após a Primeira Guerra o Rio de Janeiro era uma cidade bastante atualizada em relação ao cenário musical do primeiro modernismo francês.

O papel da França na cultura musical do Brasil é absolutamente preponderante. Graças aos compositores Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, que foram ambos diretores do Conservatório do Rio de Janeiro, a biblioteca desse estabelecimento possui todas as partituras de orquestra de Debussy e de todo o grupo da S.M.I. ou da Schola, assim como todas as obras publicadas de Satie. Os concertos sinfônicos do Rio têm permitido ouvir com frequência obras de Chausson, Debussy, Dukas, D'Indy e Roussel (Milhaud apud LAGO, 2010, p. 29).

A entrada do modernismo musical francês no Brasil começou a acontecer ainda na década de 1900 por meio de compositores brasileiros que voltavam da Europa, como Alberto Nepomuceno¹⁹, Henrique Oswald e João Nunes²⁰. Eles foram responsáveis pela difusão desta estética tanto através da execução de obras de compositores como Debussy, Ravel e Dukas, como por incorporar em algumas de suas obras elementos como a politonalidade, escalas pentatônicas e de tons inteiros (op. cit., p. 53-59). A passagem do Balé Russo pelo Rio de Janeiro em 1913, assim como a estadia de Darius Milhaud e as apresentações de músicos estrangeiros como Artur Rubinstein, certamente contribuíram para a difusão desta música. Havia também o círculo musical Veloso-Guerra, composto pelo pianista e professor Godofredo Leão Veloso (1859-1926), a pianista e compositora Nininha Veloso Guerra (1895-1921) e o compositor Oswaldo Guerra (1892-1980). Eles eram músicos bastante informados

¹⁹ Como afirma Dudeque (2005, p. 217), é difícil sugerir uma influência predominante na obra de Nepomuceno, mas certamente suas composições estão mais relacionadas com a música alemã, principalmente da tradição de Brahms, do que com a música do modernismo francês. Suas contribuições para a divulgação do impressionismo francês no Brasil residem principalmente na estreia de diversas obras dos impressionistas e na incorporação de elementos pontuais, como a escala de tons inteiros e a politonalidade, em algumas de suas obras (LAGO, 2010, p. 53-54).

²⁰ João Nunes (1877-1951) foi um pianista e compositor maranhense. Estudou piano no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro e em Paris, após conseguir uma bolsa do governo do Maranhão (BISPO, 2007). Ao se mudar em 1914 para o Rio de Janeiro para lecionar Instituto Nacional de Música, suas composições, de estilo marcadamente debussista, passaram a ser mais conhecidas (LAGO, 2010, p. 58).

das principais tendências modernas que estavam acontecendo principalmente em Paris e desde 1907 realizaram concertos com obras de compositores como Debussy, Ravel e Satie (op. cit.).

As obras da primeira fase de Villa-Lobos, compostas até mais ou menos 1917, dialogam com a estética wagneriana e com o pós-wagnerianismo e impressionismo franceses (SALLES, 2009). Desta forma, o compositor demonstrava estar alinhado com as tendências de composição consideradas mais modernas naquele o período no Brasil. Ao comentar as duas primeiras sinfonias de Villa-Lobos, compostas em 1916 e 1917, o crítico conservador Vincenzo Cernichiaro afirmou:

Suas duas primeiras sinfonias para orquestra, de estilo debussyano, com todas as preocupações com loucas transações inarmônicas, nas quais se busca a idéia [sic] sem encontrá-la, com a procura afanosa de novos ritmos, de novos timbres, de novos efeitos, não revelam outra coisa senão o desejo imoderado do escândalo musical (Cernichiaro apud KIEFER, 1986, p. 14-15).

1.3 A PRIMEIRA FASE DO MODERNISMO BRASILEIRO E VILLA-LOBOS

Grande parte das leituras que foram feitas pela historiografia brasileira a partir da década de 1920 sobre as aspirações modernizadoras comentadas acima teve influência da própria visão dos artistas do chamado movimento modernista de 1922. Como comenta Tuma:

Atados em demasia à noção de vanguarda, os historiadores da música olharam para os compositores do final do XIX de um modo utópico e visionário. De um lado, partindo de uma postura anti-romântica [sic] como pressuposto, desprezavam as obras que apresentassem traços do Romantismo. De outro, ao se proclamarem modernos, acabaram perdendo o foco dos inúmeros matizes de modernidade presentes nas manifestações da “geração de 1870” (TUMA, 2009, s/n).

O que se percebe é que os pressupostos estéticos da geração da década de 1920 do modernismo se espalharam pela historiografia da música e foram utilizados como juízo de valor artístico para avaliar as obras das gerações anteriores. Isto acarretou numa visão minimizadora dos seus esforços de modernização e na legitimação do movimento de 1922 como o “verdadeiro” início do modernismo no Brasil.

Desta maneira, o modernismo no Brasil ficou geralmente associado a um grupo de artistas que iniciaram suas atividades principalmente na cidade de São Paulo. Um evento que é considerado como estopim para a eclosão do movimento foi a exposição da artista plástica Anita Malfatti em 1917, onde foram expostas obras como *O Homem Amarelo*, *A Estudante Russa* e *O Barco* (BRITO, 1971, p. 48-49). A conotação moderna das obras expostas dividiu a

opinião da crítica entre os que rejeitavam as inovações trazidas pela pintora, como no caso de Monteiro Lobato, e os que a apoiavam, como Oswald de Andrade. Neste período começou a se formar o círculo de artistas paulistas que iria compor o movimento modernista, cujos principais nomes estão nas artes plásticas, com Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Vicente do Rêgo Monteiro e John Graz, e na literatura, com Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado e Agenor Barbosa (op. cit., p. 312).

A inauguração simbólica do modernismo no Brasil, entretanto, aconteceu com a Semana de Arte Moderna de 1922, na qual Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a participar (TRAVASSOS, 2000, p. 17). O movimento costuma ser situado entre 1922 e 1945, período no qual são distinguidas duas fases: na primeira, que dura até 1924, a ênfase está na atualização estética da arte e na luta contra o passadismo, enquanto na segunda entra em foco a construção das bases para a formação de uma arte nacional (MORAES, 1978, p. 50).

Na sua primeira fase o movimento modernista se concentrou em propor uma modernização radical da arte brasileira. A realidade cosmopolita e o progresso econômico da cidade de São Paulo foram tomados como símbolos de modernização para a cultura do país (op. cit., p. 69). A principal bandeira levantada foi a luta contra o que se considerava como passadismo, representado pelos cânones da estética romântica. Nas artes plásticas os modernistas combateram principalmente o naturalismo do século XIX (op. cit., p. 56), enquanto na literatura os ataques se dirigiram ao parnasianismo, ao realismo e ao regionalismo (BRITO, 1971, p. 201). Peri, o principal personagem do indianismo romântico, foi tomado como símbolo do que havia de mais retrógrado na literatura brasileira e Carlos Gomes virou o símbolo do passado musical que se queria combater (RODRIGUES, 2011, p. 106).

Em outubro de 1921, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Armando Pamplona fizeram uma viagem ao Rio de Janeiro para divulgar as ideias dos modernistas paulistas e angariar adeptos para o movimento (BRITO, 1971, p. 316). Na capital federal não havia um grupo organizado como acontecia em São Paulo, mas vários artistas importantes apoiaram o movimento, como Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda e Renato de Almeida. Uma adesão importante foi a do escritor e diplomata Graça Aranha, que contribuiu com o prestígio do seu nome para a organização da Semana de 1922 (op. cit., p. 322).

Conforme relato de Villa-Lobos (MARIZ, 1983, p. 46), foram Graça Aranha e Ronald de Carvalho que o convidaram para participar da Semana, na qual foi o único compositor brasileiro a ter obras executadas. De fato, o compositor carioca parece ter sido o único com um perfil que se adequava aos anseios dos modernistas, pois ele já havia sido criticado por conservadores e não mantinha vínculo com instituições escolares (TRAVASSOS, 2000, p. 28). Entre seus contemporâneos, Gallet ainda não era muito reconhecido como compositor, Mignone não estava no Brasil, Velasquez já era falecido, e outros não tinham a mesma projeção como compositores (op. cit.).

A Semana de Arte Moderna teve grande impacto no cenário artístico brasileiro, pois ela simbolizou uma mudança de *status quo* que fez com que as ideias modernistas passassem a constituir o *establishment* artístico do país (GUÉRIOS, 2009, p. 148). Contudo, a importância da Semana de 1922 no panorama artístico geral influenciou parte da literatura a superestimar suas consequências na obra de Villa-Lobos, principalmente com relação às afirmações de que o compositor carioca teria sido despertado para a composição de música nacionalista a partir daquele evento. Como destaca Rodrigues, ao contrário da renovação estética, a criação de música com características nacionais ainda não era assunto central da pauta dos modernistas na época da Semana.

Passadas as agitações do ano anterior, o ano de 1923 foi de calma, no mar de modernistas e Carlos Gomes. O combate ao passado e a renovação estética deixaram de ser prioridades do movimento que buscava novos rumos. Em outubro, surgiu o primeiro número de *Ariel: Revista de Cultura Musical*, periódico mensal que não se restringia aos assuntos musicais e contava com colaboradores de outras áreas. A revista chegou ao seu décimo terceiro número, em outubro de 1924, passando a ser dirigida por Mário de Andrade, a partir do nono número, embora contasse com sua colaboração, desde o início. *Ariel* foi um importante laboratório, no qual, a música brasileira, com características nacionais, passou a ser idealizada, pelos próprios músicos modernistas, e a preocupação nacionalista começou a manifestar-se, como nova prioridade do movimento (RODRIGUES, 2011, p. 114, *itálicos no original*).

Guérios (2009, p. 146) identifica basicamente duas consequências principais da Semana em Villa-Lobos. Como primeira apresentação do compositor fora do Rio de Janeiro, o evento representou a conquista de reconhecimento em um novo local, rendendo a Villa-Lobos outras apresentações e espaço na crítica da capital paulista. Outra consequência foi que a partir de então o influente crítico conservador Oscar Guanabara se estabeleceu como forte “inimigo” da música de Villa-Lobos e passou a criticar severamente qualquer obra sua que fosse tocada.

O desenvolvimento de um caráter nacionalista na música de Villa-Lobos é fonte de intenso debate e controvérsia entre os estudiosos. Parte da literatura, principalmente as biografias mais antigas, considera o convívio do compositor com os chorões no Rio de Janeiro e suas mal documentadas viagens pelo interior do país como índices de um nacionalismo inato na sua personalidade. O próprio compositor incentivou este tipo de visão, exercendo até mesmo uma postura coercitiva sobre a literatura escrita durante sua vida, que continuou se reproduzindo mesmo depois de sua morte (AMORIM, 2007, p. 21).

Para Guérios (2009), a virada nacionalista em Villa-Lobos se deu com sua primeira viagem à Paris em 1923. O compositor não foi enviado à Europa para estudar em um grande centro, como era comum acontecer com os compositores brasileiros desde o século XIX, mas sim para mostrar sua obra (MARIZ, 1983, p. 51), até então claramente relacionada com o pós-wagnerismo e o impressionismo franceses, que no Brasil eram vistos como índices de modernidade. Contudo, na Paris dos anos 1920, que havia vivido o sucesso do Stravinsky em sua fase russa dos anos 10, a música do primeiro modernismo francês já era considerada ultrapassada e a expectativa que se criava com relação à música estrangeira era outra:

Utilizar elementos da música popular e mostrar o elemento nacional, sem os rebuscamentos estéticos do passado musical europeu. A demanda traçada desenhava uma via clara: música de feição “moderna” (no sentido mais “despojado” de Stravinski e Satie, e não mais no sentido de Debussy) com base em elementos populares (GUÉRIOS, 2009, p. 157).

O compositor francês Darius Milhaud, que viveu no Rio de Janeiro entre 1917 e 1918, demonstrou este mesmo interesse em um artigo de 1920, onde comenta que os compositores brasileiros praticamente não utilizavam o elemento nacional em suas obras, e quando isto acontecia era feito através das lentes de Wagner ou Saint-Saëns no caso dos compositores mais velhos, ou de Debussy no caso dos mais novos (como Villa-Lobos) (op. cit., p. 156).

O interesse da vanguarda parisiense dos anos 1920 pelo exótico se espalhou por outros setores, alcançando também uma parcela considerável da classe média que formava um público da vez maior para este tipo de atração (BASTOS, 2005, p. 6). Por outro lado, parte do setor de restaurantes e casas noturnas se preocupava com a “invasão” de música e de músicos estrangeiros, particularmente as jazz-bands, que acarretava na diminuição do mercado para os músicos franceses (op. cit., p. 5).

Guérios (2009) considera que o contato com o ambiente artístico parisiense converteu Villa-Lobos em um “músico brasileiro”. Wolff (2012), por outro lado, defende que as

discussões sobre brasilidade já faziam parte da cultura brasileira desde o século XIX, se expressando na música ainda no fim daquele século em algumas obras de pioneiros do nacionalismo como Brasília Itiberê da Cunha e Alexandre Levy, seguidos por Alberto Nepomuceno. Elementos brasileiros também estão presentes em algumas das obras de Villa-Lobos antes de sua viagem à Paris. Além disso, Wolff considera que a virada nacionalista de Villa-Lobos pode ser associada ao seu contato com o pensamento estético de Graça Aranha, que aconteceu por decorrência da Semana de Arte Moderna. Entretanto, a bibliografia sobre Villa-Lobos não sustenta a afirmação de que o escritor maranhense tenha exercido uma influência tão direta e decisiva na obra do compositor.

A literatura está repleta de exemplos que identificam a temática nacional nas obras de Villa-Lobos anteriores a sua viagem à Paris. Estes autores, principalmente os biógrafos, costumam considerar que a originalidade do compositor reside justamente na utilização de elementos associados a uma cultura dita como “genuinamente” brasileira, principalmente a música popular urbana, folclórica e indígena. Peppercorn (2000, p. 41), por exemplo, considera que a primeira obra na qual o compositor mostra uma certa individualidade de criação são as *Danças Características Africanas* (1914-1916), por causa do uso de ritmos brasileiros. Esta é a mesma posição de Kiefer (1986, p. 46), que considera as fórmulas rítmicas baseadas na síncopa como os traços mais pessoais desta peça, em contraste com a harmonia de inspiração impressionista. Para Mariz (1983, p. 97) o estilo de Villa-Lobos se concretizou com esta obra, também por causa da rítmica.

Em suas análises das obras de Villa-Lobos anteriores a 1922, Kiefer (1986) destaca constantemente a influência do impressionismo e do pós-romantismo franceses, e tece insistentes comentários de que a originalidade de Villa-Lobos se apresenta em lampejos esparsos nas peças, sempre associados aos aspectos nacionais. Sobre a *Simples Coletânea* (1917-1918) ele comenta: “Não encontramos aqui nada de Villa-Lobos, nem de Brasil” (op. cit., p. 38-39). Afirmações deste teor seguem ao longo do texto. A *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912) é, para o autor, pelo uso da música popular carioca, a peça na qual Villa-Lobos inicia o caminho rumo a sua originalidade (op. cit., p. 45). Este caminho teria se processado de maneira irruptiva em composições específicas.

Abstraindo da evolução de Villa-Lobos no tocante ao domínio de seu métier de compositor; deixando de lado ainda eventuais sombras pessoais em obras ainda marcadamente francesas (e isto até as vésperas da Semana de Arte Moderna), a análise das composições anteriores a 1922 força a impressão de que o aparecimento

da personalidade – que se tornaria muito marcada- de Heitor Villa-Lobos, bem como de características telúricas e/ou populares, veiculadas por uma linguagem típica do século XX, processou-se de um modo irruptivo e não evolutivo linear! (op. cit., p. 46)

Os exemplos de tais irrupções são *Uirapuru* e *Canções Típicas Brasileiras*, justamente obras das quais se desconfia que tenham sido compostas a partir de meados da década de 1920 e redatadas pelo compositor para um período anterior. Das outras peças do início da carreira do compositor em que Kiefer identifica uma presença maior da temática nacional, o *Trio para Oboé, Clarinete e Fagote* (1921) só foi estreado em 1924 em Paris, portanto, pode ter sido escrito depois de sua viagem em 1923, mesmo caso de *A Prole do Bebê n. 2* (1921), que só foi estreada em 1927. Completando a lista seguem a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912), as *Danças Características Africanas* (1914-1916), *A Lenda do Caboclo* (1920) e o *Choros n. 1* (1920), peças sobre as quais há um consenso de que foram compostas antes de Villa-Lobos ir à Paris.

Afirmando que a Semana de Arte Moderna tinha como objetivo mais a modernização da arte brasileira do que ser um manifesto nacionalista, Béhague (1994, p. 47) comenta que Villa-Lobos deixou de fora do repertório suas peças mais “nacionalizantes” compostas até então: *Uirapuru*, *Amazonas*, *Canções Típicas Brasileiras*, *Carnaval das Crianças*, *A Lenda do Caboclo*, *Trio para Oboé, Clarinete e Fagote* e as duas coleções da *Prole do Bebê*. Desta lista, além das peças já comentadas no parágrafo anterior, *Amazonas* (1917) é outra da qual se suspeita ter sido composta na década de 1920, principalmente pelo fato de ter sido estreada apenas em 1929.

O que a parcela da historiografia comentada acima deixa transparecer é que a visão sobre a originalidade de Villa-Lobos está muito mais ligada à presença de elementos nacionais nas suas obras e do que aos aspectos modernistas. Como argumenta Coli, isto parece ter sido uma preocupação também do próprio compositor:

Villa-Lobos fazia recuar várias composições em vários anos. Uma das intenções esperadas era demonstrar que o caráter brasileiro de sua música existia desde cedo, mesmo quando ele compunha, de fato, num espírito inteiramente francês e internacional. Era uma legitimação de precocidade nacionalista (COLI, 2006, p. 73).

Os casos de *Uirapuru* e *Amazonas*, entretanto, são interessantes. Sobre a segunda, Salles (2009, p. 189) questiona onde estariam os elementos nacionais na peça, sendo que não foram utilizadas citações de melodias ou rítmicas de música folclórica ou popular urbana. O mesmo pode ser dito de *Uirapuru*, que também não faz referência direta à nenhum tipo de

música popular, portanto, é possível inferir que os aspectos nacionais de ambas as peças estão restritos basicamente aos seus argumentos. É isto que Coli detecta sobre *Amazonas*:

Existe uma primeira composição, de 1916, executada em 1918, baseada num conto do pai de Villa-Lobos, *Myremis*; em *Amazonas*, Villa-Lobos meramente substitui nomes e personagens. A “bela virgem grega, abençoada pelos deuses da mitologia” torna-se “bela virgem, abençoada pelos deuses das florestas do Amazonas”, assim como o rio se transmuta de Archeló em Amazonas. A trama é sensivelmente a mesma, ou seja, bastou uma mudança rápida e superficial de nomes e lugares, num tema originalmente clássico, grego, que lhe inspira a música, para que a obra se transformasse numa expressão de nacionalidade autenticamente brasileira (COLI, 2006, p. 75).

Uma comparação para descobrir quais elementos foram alterados na adaptação entre as partituras de *Myremis*, que está perdida, e a de *Amazonas*, não pode ser feita. Mas o fato é que a última, a exemplo de *Uirapuru*, foi percebida como uma peça com características nacionais, mesmo que em sua música elementos musicais tipicamente nacionalistas como a citação de músicas folclóricas e populares estejam ausentes. Isto permite incluir *Amazonas* e *Uirapuru* na lista de obras que provavelmente tiveram suas datas alteradas pelo compositor para legitimar a ideia de uma suposta brasilidade inata de sua personalidade que transparecia nas suas obras desde o começo da carreira.

1.4 VILLA-LOBOS E O CENÁRIO ARTÍSTICO DE PARIS NA DÉCADA DE 1920

Na época de sua primeira viagem à Paris, Villa-Lobos era considerado no Brasil um compositor moderno. A estética impressionista era tida como revolucionária no país e Villa-Lobos era um dos poucos a compor de acordo com estas ideias (GUÉRIOS, 2009, p. 153). Ao chegar na capital francesa o compositor se deparou com um cenário artístico bastante diverso do brasileiro. Debussy havia deixado de ser sinônimo de modernidade ainda nos anos 1910, muito devido ao sucesso de Stravinsky, principalmente a partir da estreia de *A Sagração da Primavera* em 1913. Esta foi produzida por encomenda da Companhia de Balés Russos de Diaguilev, que havia se tornado um ponto de encontro de artistas de diversas áreas, como música, dança, pintura e poesia, interessados em renovar as linguagens de suas artes (op. cit., p. 154).

Outra peça importante produzida pelos Balés Russos em Paris, na esteira da repercussão da *Sagração da Primavera*, foi *Parade* (1917), com música de Erik Satie, texto de Jean Cocteau e figurino de Pablo Picasso. A música de Satie fazia uma crítica ao nacionalismo

exacerbado e conservador então dominante, representado por D'Indy, mas ao mesmo tempo conciliava um nacionalismo reformulado com técnicas modernistas de composição (NORONHA, 2012). Esta peça serviu de modelo para o *Groupe des six*, formado por Darius Milhaud, Georges Auric, Louis Durey, Athur Honegger, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre, que passou a combater o *establishment* musical de Paris nos anos 1920.

O *Groupe des six* teve Jean Cocteau como mentor intelectual e grande promotor. Seu livro *Le Coq et l'Arlequin* (1918) serviu como uma espécie de manifesto para o grupo, estabelecendo uma concepção nacionalista de defesa da música francesa, uma abertura para a música popular e de outras culturas e a busca por novas sonoridades, além de criticar o estilo impressionista de Debussy (op. cit., 2012, p. 74). Em 1922 o grupo se dissolveu e cada compositor seguiu um caminho particular, alguns se firmando como importantes figuras no cenário artístico e intelectual de Paris. Enquanto Cocteau continuava adotando uma postura nacionalista bem marcada, os compositores do grupo se mostravam mais abertos às inovações modernistas, até mesmo com relação à Debussy e à Segunda Escola de Viena (op. cit., 2012, p. 78).

Quando Villa-Lobos chegou a Paris ele foi introduzido no meio artístico da cidade por intermédio do círculo de artistas que frequentavam o ateliê de Tarsila do Amaral (GUÉRIOS, 2009, p. 157). Entre eles estava Cocteau, que, de acordo com depoimento de Tarsila (apud GUÉRIOS, 2009, p. 159), certa vez se indispsôs com Villa-Lobos por considerar que sua música tinha muita semelhança com Debussy e Ravel. O compositor também teve a oportunidade de manter contato com intérpretes que contribuíram para divulgar sua música na Europa, como os pianistas Sousa Lima e Tomás Terán, e o violonista Andrés Segovia (op. cit, p. 159).

A partir de sua chegada na França Villa-Lobos deu início a série de peças que ele denominou de *Choros*, frequentemente tidas como o ponto alto de sua produção (NEVES, 1981, p. 51), compostos entre 1924 e 1929 (desconsiderando o *Choros n.1* para violão, composto em 1920). Este é considerado o período mais original e criativo do compositor, onde ele irá desenvolver de maneira mais extensiva alguns de seus principais processos composicionais, como por exemplo as formas mais livres, o uso extensivo de *ostinati* e notas pedais e a sobreposição de diferentes camadas texturais autônomas (SALLES, 2009). Apesar disso, a influência do pós-romantismo e de Debussy, dominantes na sua primeira fase, ainda podem ser encontradas em obras dos anos 1920, inclusive nos *Choros* (MOREIRA, 2014, p. 23).

A década de 1920 parece também ter sido o período em que Villa-Lobos passou a pesquisar música ameríndia. Ele consultou fontes como *Histoire d'un voyage à la terre du Brésil*, de Jean de Léry, *Poranduba Amazonense*, de Barbosa Rodrigues e *Rondônia*, de Roquette-Pinto. Sua principal fonte, entretanto, foi a audição dos fonogramas contendo música indígena que Roquette-Pinto gravou em suas viagens pelo interior do Brasil junto com a expedição Rondon (GUÉRIOS, 2009, p. 168). Sobre este assunto, Peppercorn (2000, p. 71), comenta que Villa-Lobos frequentava o Museu Nacional, no Rio de Janeiro, para ouvir estas gravações ainda no início de sua carreira, mas que até a composição do *Choros n. 3* ele não havia pensado em utilizar em suas composições as melodias que ele havia ouvido nos fonogramas.

Um dos temas recolhidos por Roquette-Pinto que Villa-Lobos utilizou repetidamente em suas composições foi *Nozani-ná*. Esta melodia aparece pela primeira vez na segunda das *Canções Típicas Brasileiras*, datada de 1919, onde é utilizada de maneira muito próxima a como está transcrita no livro *Rondônia* (MOREIRA; PIEDADE, 2010, p. 912). Contudo, há indícios de que as peças deste conjunto tenham sido compostas entre 1925 e 1929 (GUÉRIOS, 2009, p. 279), principalmente porque só foram estreadas a partir de 1929. De fato, Villa-Lobos não estreou nenhuma de suas peças em que usa melodias indígenas antes de sua ida à Paris, o que fragiliza a afirmação de Peppercorn supracitada, de que o compositor teria pesquisado as gravações de Roquette-Pinto ainda na década de 1910.

São bem conhecidas as viagens que Villa-Lobos teria realizado pelo interior do Brasil entre 1905 e 1912, onde teria coletado música folclórica e indígena, mas que este material havia se perdido em diversos acidentes (MARIZ, 1983, p. 37). Tão conhecidas quanto estas supostas viagens são as dúvidas de que a maioria delas tenha realmente acontecido (PEPPERCORN, 2000, p. 31), e por consequência, que Villa-Lobos tenha efetivamente coletado material indígena.

Na verdade, em toda a sua obra, não há um só tema que tenha sido coletado por ele. Algumas de suas idéias [sic] musicais, é verdade, foram concebidas no estilo de melodias indígenas – e existem muitos exemplos dessas idéias [sic] pseudofolclóricas – mas a opinião de que Villa-Lobos coletava temas folclóricos e os usava na sua música é tão difundida quanto errônea. Nem ele jamais escreveu ou publicou uma obra sobre música brasileira folclórica, mesmo que expressasse suas próprias idéias [sic] originais sobre o assunto em conversas, entrevistas e palestras (op. cit., p. 33).

Desde o começo de sua carreira Villa-Lobos se interessou por temáticas nacionais, principalmente de cunho folclórico e popular, que se manifestaram em algumas obras

pontuais antes de 1923, como as *Danças Características Africanas*, *Suíte Popular Brasileira*, as duas coleções de *A Prole do Bebê*, *A Lenda do Caboclo* e o *Choros n. 1*. Contudo, a maior parte da sua produção consistia até então principalmente gêneros clássicos como sinfonias, quartetos de cordas, sonatas e peças para piano, onde o compositor demonstrava sua relação com o pós-romantismo e impressionismo franceses.

É fato que suas composições anteriores a 1922 são, em sua esmagadora maioria, de um galicismo indiscutível: da admirável sonata para violino e piano *Desespérance* (em francês no título!) – onde a presença de Franck e Chausson talvez seja menos superficial que a de Debussy, esta última lembrada por Eurico Nogueira França; ao *Naufrágio do Kleónicos*, onde o cisne negro que sobreviveu canta como o de Saint-Saëns; passando por *Izaht*, cujo libreto, escrito pelo compositor, coloca em cena apaches de Montmartre; ou pelas sinfonias de guerra (a sinfonia *Vitória* comporta uma citação da *Marselhesa* e é composta sobre o modelo cíclico de Vincent d'Indy); e chegando à *Prole do bebê*, de insofismável debussismo (COLI, 2006, p. 74).

Se considerarmos que as datas de composição de *Uirapuru*, *Amazonas* e das *Canções Típicas Brasileiras* estão incorretas, há uma quase completa ausência de peças com temática ou citações de música indígena nas composições deste período. Uma consideração sobre seu conjunto de obras executadas até 1922 revela que o compositor parecia estar mais preocupado em se firmar como um grande artista do que em compor música nacional (GUÉRIOS, 2009, p. 152).

A única peça sua executada antes de 1922 que faz referência direta à temática indígena são as *Danças Características Africanas* (1914-1916). Em um manuscrito não publicado e sem data o compositor dá uma explicação sobre a obra:

Danças Africanas: As danças características africanas são inspiradas dos temas e das danças dos índios Coripuna que vivem até hoje nas margens do Rio da madeira em Mato grosso, estado do Brasil. É uma tribo que tendo sido cruzada com os negros da África, que para aquelas florestas fugirão [sic] das barbaridades da escravidão nos tempos coloniais, apareceu uma nova raça mestiça de selvagens que os brasileiros civilizados denominavam de 'Índios africanos' por serem de cor mais escura que os índios e terem os cabelos iguais aos dos negros africanos. Os seus temas e as suas danças tem um pouco de ritmo bárbaro das áfricas com uma melopeia original de aspecto rude e primitivo (Villa-Lobos apud MOREIRA, 2010, p. 132-133).

Esta mistura entre o ameríndio e o africano está presente também nos diversos títulos e subtítulos atribuídos às peças. O conjunto de peças escritas originalmente para piano tem o nome de *Danças Características Africanas*. As peças individuais dentro do conjunto são denominadas *Farrapós*, com os subtítulos *Dança Indígena n. 1* e *Dança dos Moços*; *Kankukus*, com os subtítulos *Dança Indígena n. 2* e *Dança dos Velhos*; e *Kankikis*, com os subtítulos *Dança Indígena n. 3* e *Dança dos Meninos*. Há também outros títulos para o conjunto: a transcrição para orquestra recebeu o título em francês *Danses Africaines* e tem uma indicação na partitura

Danses des Indiens Métis du Brésil, mas foi apresentada em 1922 como *Danças Características de Índios Africanos* e em 1953 como *Danças Africanas* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009).

Apesar de Villa-Lobos afirmar que se inspirou na música e na dança dos índios Caripuna²¹, não há indícios de que haja neste conjunto de peças algum tipo de citação direta de material melódico indígena (BÉHAGUE, 1994, p. 48). Entretanto, Moreira (2010, p. 232) identifica alguns elementos que Villa-Lobos utilizou em várias obras posteriores para representar o indígena e o primitivo, entre eles “a presença das quartas paralelas, do ostinato, da movimentação por graus conjuntos, da repetição de um motivo, e da construção melódica sobre pulso e suas divisões”. O autor ainda acrescenta que algumas peculiaridades rítmicas das *Danças*, como o uso da síncopa, não ocorrem em outras obras indianistas de Villa-Lobos, sendo neste caso decorrentes da tentativa do compositor de representar a influência africana dos índios Caripuna (op. cit., p. 146).

O elemento indígena identificado por Moreira (op. cit.) nas *Danças*, entretanto, não parece ter despertado muito a atenção dos críticos da época, que em geral associavam a peça com características africanas. Uma crítica de um concerto em Paris em 1924, por exemplo, considerou as peças do conjunto “violentamente coloridas [...] cujas três partes intituladas sugestivamente Farrapos, Kankukus et [sic] Kankikis são, ousou dizer, da mais bela negritude” (apud GUÉRIOS, 2009, p. 162). Ao comentar Farrapós, Mariz (1983, p. 98, grifos no original) afirma que “a invenção melódica fluente e *sempre legato*, em contraste com um ritmo vigoroso e uniforme, exprime eficientemente a nostalgia e a inquietação da raça negra”. Guérios (2009, p. 264) considera que o ritmo sincopado presente nas *Danças Características Africanas* e em algumas outras peças do período pode ser entendido como originado da música popular urbana que Villa-Lobos mantinha contato, como por exemplo o choro.

A partir de sua ida para a França, Villa-Lobos ingressou definitivamente na composição de obras com elementos associados à cultura indígena. Em grande parte das peças o compositor utilizou melodias coletadas disponíveis em livros e nos fonogramas de Roquette-Pinto. Dentro deste grupo as peças mais conhecidas são os *Choros n. 3* (1925), *Choros n. 10* (1926) e os *Três Poemas Indígenas* (1926). Desta maneira, a demanda criada em Paris iria incentivar Villa-Lobos a fazer da temática nacional, que para o compositor era derivada da

²¹ No seu texto explicativo supracitado, Villa-Lobos denominou os índios como Coripuna, mas no restante da literatura o nome citado é geralmente Caripuna.

música popular urbana, folclórica e ameríndia, um aspecto primordial da sua composição. Esta mudança de atitude de Villa-Lobos é análoga em diversos aspectos ao que aconteceu com o movimento modernista brasileiro. Após um primeiro período de combate ao conservadorismo e às tradições, em 1924 o movimento iria se voltar também para a edificação da arte nacional, podendo ser denominado então de modernismo nacionalista (TRAVASSOS, 2000, p. 21).

Esta mudança de rumos, generalizada em todas as orientações modernistas que já começaram a se esboçar distintamente, indica que a problemática da renovação estética, presente nos anos anteriores, cedia lugar, a partir de [19]24, a uma preocupação que, acirrando-se até 1930, se dirigia no sentido de, em primeiro lugar, elaborar uma literatura de caráter nacional, e num segundo momento, de ampliação e radicalização do primeiro, de elaborar um projeto de cultura nacional mais amplo (MORAES, 1978, p. 73).

A obra que inaugura este segundo período modernista é o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade. Assim como Guérios (2009) afirma que ocorreu com Villa-Lobos, parte da literatura sobre o movimento modernista considera que sua virada nacionalista se deu a partir da ida de artistas modernistas, principalmente Oswald de Andrade, para Paris, pouco antes de Villa-Lobos. O primitivismo corrente nos círculos literários franceses chamou a atenção dos escritores brasileiros para a “realidade primitiva nacional” (MORAES, 1978, p. 79) e isto se repetia em outros campos artísticos: nas artes plásticas com Tarsila do Amaral e na música com Villa-Lobos (GUÉRIOS, 2009, p. 157).

Em 1928 Oswald de Andrade publicou seu *Manifesto Antropofágico*, que dava continuidade e aprofundava as diretrizes do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. A antropofagia propunha a “deglutição” da cultura europeia pela cultura brasileira com o objetivo de formar uma arte tipicamente nacional. Dentro desta proposta, a integração entre o índio e o colonizador se dava com o primeiro devorando culturalmente o segundo e aproveitando elementos da figura do devorado. O que se buscava era uma síntese entre a pureza natural e as técnicas modernas, e neste sentido a antropofagia se diferenciava da simples busca pelo primitivo (MORAES, 1978, p. 160). Esta visão do papel do índio na história brasileira se contrapunha com a visão de outra corrente do modernismo dos anos 1920, a corrente verde-amarela, liderado por Menotti del Picchia e Plínio Salgado. Estes elevaram a figura do índio a símbolo nacional, reavaliando positivamente o indianismo romântico (RODRIGUES, 2011, p. 116)

No mesmo ano do *Manifesto Antropofágico*, Mário de Andrade publicou o livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, que estabelecia um programa para a nacionalização da música no

Brasil. Nesta obra o autor propõe diretrizes para que os músicos possam operar a construção de uma música erudita brasileira. O programa de Mário para a nacionalização da música “cultura” brasileira tinha como base o estudo do inconsciente popular, no qual residia uma arte já nacionalizada que é decorrente do processo de miscigenação ocorrido no Brasil. A ideia corrente no período, de que o mestiço brasileiro é resultado da fusão entre ibéricos, negros e índios, foi adotada por Mário, que procurou analisar no *Ensaio* como as três raças se fundiram para formar uma musicalidade originalmente brasileira (REILY, 1994, p. 80) O papel do artista intelectual seria o de assimilar esta inconsciência popular e desenvolvê-la de acordo com as técnicas da linguagem artística contemporânea (CONTIER, 2004, p. 13).

O trecho abaixo é de especial interesse para compreender qual o papel do indígena no seu projeto de nacionalização, pois Mário deixa bem clara sua opinião sobre a demanda europeia pelo exótico e o papel do índio na formação da cultura brasileira.

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e dileta de elementos: uma arte nacional já esta [sic] feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro. O elemento ameríndio no populario [sic] brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo. Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos. O ameríndio não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua ameríndio e não brasileiro. O que evidentemente não destrui [sic] nenhum dos nossos deveres para com ele. Só mesmo depois de termos praticado os deveres globais que temos para com ele é que podemos exigir dele a prática do dever brasileiro (ANDRADE, 1972).

Como pode ser visto, Mário defende que o elemento indígena que faz parte da cultura popular brasileira estava diluído no processo de miscigenação. Seu papel na formação do inconsciente popular foi o de se misturar com as outras raças e contribuir com alguns elementos que praticamente não seriam mais identificáveis de maneira isolada. Na citação está implícita também a ideia de que haveria um indígena “puro”, cuja cultura não faria parte da consciência nacional e era tão estranho para um europeu quanto para um brasileiro. Deste modo, a música indígena (e também a africana e a europeia) “sem mistura” representava um exotismo interno que era contrário ao postulado estético-musical de Mário, que via os verdadeiros traços de originalidade da cultura popular brasileira como decorrência da miscigenação (TRAVASSOS, 2000, p. 56). Para evitar cair no exotismo o artista não deveria usar

elementos excessivamente característicos, como o indígena, de maneira exclusivista, mas sim recorrer a “todos os elementos que concorrem para a formação permanente da nossa musicalidade étnica” (ANDRADE, 1972)

Villa-Lobos mantinha um relacionamento amigável com o grupo modernista brasileiro na década de 1920, mas fez questão de manter sua autonomia estética, sem se vincular a nenhum grupo específico (MOREIRA, 2010, p. 42). A obsessão com a originalidade fez com que o compositor rejeitasse veementemente sua associação a qualquer escola, entre elas o modernismo (PEPPERCORN, 2000, p. 55). Um dos pontos de conflito entre a proposta nacionalista de Mário de Andrade e a música de Villa-Lobos foi justamente a utilização da música indígena que o compositor empreendeu a partir do *Choros n. 3*.

A imagem de Villa-Lobos construída em Paris a partir de suas composições de caráter indígena foi coerente com a demanda que se apresentava na capital francesa, transformando o compositor em um representante da exótica nação brasileira (GUÉRIOS, 2009, p. 180). Esta representação foi elaborada em diversos artigos escritos sobre Villa-Lobos e fomentada por ele próprio, o que desagradou profundamente Mário de Andrade (MOREIRA, 2010, p. 42).

No caso de Vila-Lobos, [sic] por exemplo, é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu para o sucesso atual do artista. H. Prunières confessou isso francamente. Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos [sic] não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora, Vila-Lobos [sic] era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser para uns poucos, sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado para conseguir o aplauso (ANDRADE, 1972).

A relação de Mário com o indígena de Villa-Lobos era ambígua. Em alguns momentos o escritor tecia críticas como a supracitada, afirmando que a utilização de elementos indígenas por parte do compositor caía no exotismo e era uma maneira de conseguir prestígio na Europa. Em outros ele tecia elogios a peças como *Amazonas*, prezando justamente a temática de inspiração ameríndia (GUÉRIOS, 2009, p. 184).

No *Ensaio* de Mário de Andrade fica claro o repúdio ao exotismo, pois este poderia mascarar a singularidade da cultura brasileira, já que a utilização unilateral de elementos como o indígena poderia representar apenas a cultura indígena e não a cultura “genuinamente” brasileira. Entretanto, a fronteira que separa o exotismo da incorporação da inconsciência popular era difícil de traçar. Num país como o Brasil, dividido entre uma pequena elite culta europeizada e uma ampla população de camponeses e trabalhadores

pobres, estes últimos eram considerados os primitivos que o veio primitivista europeu buscava (TRAVASSOS, 2000, p. 45-46).

Uma abordagem exclusivista que considere que Villa-Lobos buscou no indígena apenas o primitivo que satisfazia a demanda europeia, ou ao contrário, de que ele via no ameríndio uma solução para a criação da verdadeira música nacional parece ser uma simplificação. Ao analisar a trajetória dos Oito Batutas, Bastos desenvolve a ideia de que

a música popular brasileira – como qualquer música popular nacional, no contexto das relações dos Estados-nações modernos – somente pode ser bem entendida dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome as músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação (BASTOS, 2005).

Assim como Bastos afirma que ocorre na música popular, as ideias estético-ideológicas do modernismo musical nacionalista dialogaram com tendências internacionais que circularam principalmente em países da Europa Ocidental, Oriental e das Américas após o final da Primeira Guerra Mundial (CONTIER, 2004, p. 11). Villa-Lobos mantinha contato com diversos intelectuais, frequentando um meio no qual estas ideias circulavam. Em algumas obras da sua segunda fase, como no *Choros n. 2*, ele se aproxima das ideias de pensadores do modernismo brasileiro como Oswald de Andrade (MOREIRA, 2012) (que por sua vez também mantinha uma relação forte com o cenário artístico de Paris), em outras, como no *Nonetto*, Villa-Lobos construiu sua própria versão do primitivismo europeu (MOREIRA, 2014, p. 30).

STRAVINSKY EM VILLA-LOBOS

Devido a sua data oficial de composição, *Uirapuru* é considerada por parte da literatura como uma obra da primeira fase de Villa-Lobos. Nesta fase o compositor estava em processo de afirmação, tentando desenvolver uma linguagem particular de composição, ainda bastante influenciado por Wagner, Frank e Debussy (SALLES, 2009). Desta maneira, as referências sobre *Uirapuru* encontradas na literatura frequentemente lidam com a questão das influências recebidas pelo compositor que transparecem na peça.

De uma maneira geral, são identificadas influências bastante diversas em *Uirapuru*, como Richard Strauss e o Grupo dos Cinco da Rússia (LAGO, 2010, p.43), Wagner (SALLES, 2009; KIEFER, 1986, p. 42), Debussy (TARASTI, 1995, p. 364), Milhaud (KIEFER, 1986, p. 44), e Stravinsky (WRIGHT, 1992, p. 21; TARASTI, 1995, p. 364; PEPPERCORN, 2000, p. 50; SALLES,

2009, p. 25; BÉHAGUE, 1994, p. 54). A influência deste último na obra de Villa-Lobos é um ponto de discussão bastante controverso na literatura.

O compositor brasileiro é conhecido por negar as influências, como ilustra a sua famosa frase: “logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e pulo fora” (MARIZ, 1983, p. 38). Contudo, o fato de Villa-Lobos ter conhecido, se interessado e de certo modo absorvido elementos da música de Stravinsky é um lugar comum entre os estudiosos do compositor brasileiro. As maiores discussões se colocam principalmente com relação ao momento em que se deu esse contato e o seu impacto na obra de Villa-Lobos. Alguns autores acreditam que o compositor brasileiro conheceu a obra de Stravinsky, ou que ela teve efetivamente impacto em sua própria obra, a partir da sua primeira estada em Paris em 1923.

Outros autores afirmam que ainda na década de 1910, no Rio de Janeiro, Villa-Lobos teria tido a oportunidade de conhecer a música de Stravinsky. Uma destas oportunidades seria a temporada do Balé Russo de Diaghilev no Rio de Janeiro em 1917, na qual figurariam obras modernas, entre elas de Stravinsky, as quais Villa-Lobos teria tocado como violoncelista da orquestra (PEPPERORN, 2000. P. 48). Contudo Kiefer (1986, p. 21) contesta esta informação, afirmando que nos programas destas apresentações não consta nenhuma obra do compositor russo. Entretanto, uma outra possibilidade, esboçada acima por Salles (2009, p. 16), é a de que, apesar das obras de Stravinsky não terem sido tocadas em suas versões orquestrais no Rio de Janeiro antes da ida de Villa-Lobos para Paris, o contato entre o compositor brasileiro e a obra do compositor russo tenha sido feito por meio de conversas de Villa-Lobos com outros artistas. Esta hipótese é corroborada por Béhague:

É inconcebível que Rubinstein ou Milhaud [...] não tenham mencionado pelo menos as reações acaloradas à controversa música de Stravinski na famosa *première* da *Sagração* em 1913, no Teatro Champs Elysées, e fornecido alguma justificativa e explicação estilística para a controvérsia (BÉHAGUE, 1994, p. 10, tradução minha).

Villa-Lobos conheceu Rubinstein em 1917 no Rio de Janeiro, e logo o pianista se tornou um grande divulgador da obra do compositor brasileiro na Europa (GUÉRIOS, 2009, p. 139). Com Milhaud, por sua vez, o contato se deu em 1918, por intermédio de Godofredo Leão Veloso (KIEFER, 1986, p. 21). No caso de Luciano Gallet, músico da geração de Villa-Lobos, foi por intermédio de Milhaud que ele conheceu “as teorias adiantadas, Stravinski e Schoenberg, a politonia [sic] fundamentada em Bach, Satie, a concepção de vários modernos e os processos usados” (GALLET apud LAGO, 2010, p. 244). Entretanto, o mesmo não parece se aplicar ao caso de Villa-Lobos. A escassez de referências ao compositor nos escritos de Milhaud indica

que o contato entre os dois artistas tenha sido pouco intenso, tanto durante a estada do compositor francês no Rio de Janeiro quanto durante os períodos em que Villa-Lobos esteve em Paris (LAGO, 2010, p. 220), ao contrário do que parte da bibliografia costuma afirmar.

Testemunhos de Paul Claudel e Rubinstein afirmam que na casa dos Guerra, em 1918, houve uma audição da *Sagração da Primavera* a quatro mãos (op. cit. p. 79). Villa-Lobos mantinha certo contato com o círculo Veloso-Guerra. De acordo com Nóbrega (1969), foi Godofredo Leão Veloso quem trouxe da Europa o *Cours de Composition Musicale* de Vincent D'Indy para Villa-Lobos, que o compositor alega ter estudado a partir de 1914, além de tê-lo apresentado à Milhaud em 1918 (KIEFER, 1986, p.21). A terceira das *Danças Características Africanas, Kankikis* (1915), foi dedicada a Nininha Veloso Guerra e estreada por ela em 1919 (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009). Apesar dos diversos pontos de contato, Lago (2010, p. 85) afirma que Villa-Lobos não parece ter sido um frequentador assíduo do círculo Veloso-Guerra, mas que sua interação foi importante fonte de informação para o compositor carioca sobre tendências modernas da música europeia.

Por intermédio da cantora Vera Janacopoulos, Villa-Lobos teve acesso à *Pribaoutki* (1914) de Stravinsky, da qual o compositor brasileiro fez uma transcrição em 1920 (LAGO, 2010, p. 82). Se o único fato documentado que comprova que Villa-Lobos conheceu a obra de Stravinsky antes de sua ida à Paris é esta transcrição, o convívio, mesmo que moderado, com os Veloso-Guerra e Darius Milhaud sugere que isto possa ter acontecido ainda antes, pelo menos em 1918. O argumento ganha ainda mais plausibilidade se considerarmos a conhecida propensão de Villa-Lobos a se interessar pela música moderna da época.

1.5 INÍCIO DA DÉCADA DE 1930

O ano de 1930 representa um momento de grandes mudanças para Villa-Lobos, quando ele retornou de Paris e se instalou em São Paulo, provavelmente sabendo que seria melhor recebido na capital paulista do que no Rio de Janeiro (PEPPERCORN, 2000, p. 107). Apesar disso, suas composições e os concertos que ele promoveu não deram o retorno financeiro esperado, então ele precisou trabalhar como violoncelista para poder se manter (GUÉRIOS, 2009, p. 197). As correspondências de Villa-Lobos com os irmãos Guinle, seus patronos durante a estada em Paris, demonstram que este era um momento provisório de

sua carreira, pois ele desejava voltar para a Europa assim que conseguisse os recursos necessários (PEPPERCORN, 2000, p. 110; GUÉRIOS, 2009, p. 197).

No mesmo ano do retorno de Villa-Lobos ocorreu a Revolução de 1930 no Brasil, que pôs fim à política do café-com-leite e colocou o político gaúcho Getúlio Vargas no poder. O compositor se mostrou simpático à nova ordem estabelecida (GUÉRIOS, 2009, p. 199) e o governo recém formado, por sua vez, proporcionou a ele novas oportunidades de ação em território brasileiro. Uma delas foi o projeto de educação musical que Villa-Lobos ajudou a elaborar e foi convidado a comandar a partir de 1932, cuja prática central foi a implementação do canto orfeônico nas escolas do país. Alinhado com a proposta de educação nacionalista almejada pelo governo Vargas, este projeto estava calcado na educação moral e cívica das crianças, através de um elevado senso de disciplina e da exaltação de valores patrióticos e nacionalistas (FERRAZ, 2012, p. 19).

Villa-Lobos demonstra durante este período uma mudança significativa também no plano composicional. Sua terceira fase criativa, situada por Salles (2009, p. 97) entre 1930 e 1948, é caracterizada pela adoção de novas estratégias composicionais que tornavam sua música mais acessível ao público, o que contrasta com a produção mais ousada da década de 1920. Esta preocupação em ser compreendido pode ser entendida como um reflexo da má recepção de sua música no Brasil à época de seu retorno (op. cit., p. 97-98). Além disso, é coerente também com o seu projeto de educação, que visava entre outras coisas formar um público que tivesse competência para apreciar a música moderna, a sua inclusive (GUÉRIOS, 2009, p. 215).

As obras mais conhecidas de Villa-Lobos neste período são provavelmente as *Bachianas Brasileiras*, compostas entre 1930 e 1945, que representam uma aproximação do compositor com a corrente neoclássica que se difundiu na Europa nos anos 1920 (SALLES, 2009, p. 100).

O conceito de Neoclassicismo da década de 1920 mostra a ideia de oposição entre os estilos de Stravinsky e de Schoenberg. O primeiro estilo era considerado primordialmente um resgate do passado, apoiado na tradição, na objetividade, na simplicidade, na clareza, no equilíbrio das formas. O segundo estilo era o que olhava para o futuro, visando à [sic] continuidade da linguagem musical herdada do subjetivismo romântico exacerbado da escola germânica e o desenvolvimento do cromatismo. Tal é o sentido corrente que se dá ao que é considerado **neoclássico**, o estilo preso ao passado, como oposto ao que é visto como **progressista**, que olha para o futuro (NORONHA, 2012, p. 81, grifos no original).

O retorno promovido por Villa-Lobos nas suas *Bachianas* se dirige principalmente à música barroca, nomeadamente ao estilo de J. S. Bach. No entanto, assim como ocorreu com Stravinsky, no caso do compositor brasileiro este retorno não pode ser pensado como uma restauração de uma tradição musical que não era originária da sua cultura (SALLES, 2009, p. 100). A música de Bach era considerada por Villa-Lobos como a base universal da música folclórica (GUÉRIOS, 2009, p. 198), portanto a utilização do estilo musical do compositor alemão poderia ser entendida também como uma incorporação da música folclórica. Neste sentido, seu *retour a Bach* faz uma aproximação da noção de neoclassicismo com a de neofolclorismo (SILVA, 2011, p. 149).

Nem toda a música de Villa-Lobos do período das *Bachianas* pode ser considerada neoclássica, apesar da tendência geral das obras deste período ser de uma maior clareza e simplicidade do que nos anos 1920, inclusive retornando a gêneros clássicos como quartetos de cordas em 1931 e sinfonias em 1944. Contudo, o compositor também deu prosseguimento a alguns processos composicionais que vinha desenvolvendo anteriormente, como por exemplo no plano da textura, com a sobreposição e justaposição de diferentes camadas texturais (SALLES, 2009, p. 100).

A década de 1930 foi um período no qual Villa-Lobos se dedicou mais a reaproveitar suas composições antigas, tanto de sua primeira fase como dos anos 1920, e transcrever obras de outros compositores, do que em compor obras orquestrais novas (LAGO, 2012, p. 19). A facilidade com que Villa-Lobos transcrevia suas peças é um aspecto da sua produção que Peppercorn considera presente desde o início da carreira do compositor, apesar de a autora não demonstrar exemplos de quais peças tenham sido retrabalhadas: “Às vezes, [Villa-Lobos] transformava um solo em concerto, combinava pequenos movimentos para pequenos conjuntos em composições orquestrais, ou mesmo pegava movimentos de diferentes obras e moldava-os em uma outra” (PEPPERCORN, 2000, p. 44). Em três dos quatro movimentos do *Quarteto de Cordas n. 5* (1931) o compositor transcreveu para a formação e reelaborou o material de algumas das suas *Cirandinhas* (1925) para piano (LAGO, 2003). Mário de Andrade (apud TONI, 1987, p. 55) critica o fato de Villa-Lobos ter escolhido reaproveitar do seu período mais criativo justamente as peças “mais simples, mais agradáveis harmonicamente”, que o escritor considerava de menor valor artístico.

Villa-Lobos já havia feito algo parecido alguns anos antes ao reaproveitar seu poema sinfônico *Myremis* (1916) na elaboração de *Amazonas*, datada pelo compositor como sendo

de 1917. Pelo fato de ter sido estreada apenas em 1929, é mais provável que *Amazonas* tenha sido escrita efetivamente apenas no final da década de 1920. O depoimento de Mário de Andrade sugere que a reelaboração foi grande:

A história do *Amazonas* é bastante complexa. Se trata de um poema antigo, que o compositor remodelou da cabeça aos pés, e tirou do fundo do mar pra nossa maior felicidade. [...] O exame atento da partitura nova demonstra, não tem dúvida, uma certa mistura de elementos correspondentes às duas fases por que passou a personalidade musical de Villa Lobos: a fase europeia [sic], aproximadamente impressionista, e a fase brasileira que tirou a sua base de inspiração não apenas do formulário folclórico nacional, mas em grandíssima parte se refez orientada pelos processos musicais ameríndios. Certo emprego da escala por tons inteiros, a parcimônia de instrumentos da bateria, os elementos sonoros tendentes a refletir a ondulação das águas, um ou outro motivo melódico me parecem remanescências [sic] do poema antigo. Porém a subalternidade das cordas, a definitiva liberação tonal, e principalmente o caráter positivamente de inspiração ameríndia de certos temas, como o inicial, me parecem mais modernos, e certamente datáveis do *Choros n. 7* pra cá (ANDRADE, 1976, p. 154-155).

É interessante notar que o escritor paulista, na última frase da citação, especula que certos elementos de *Amazonas* são datáveis de um momento posterior à composição do *Choros n. 7* em 1924, o que apoia a hipótese de que o poema sinfônico tenha sido realmente composto na segunda metade da década de 1920.

Três anos depois da estreia de *Amazonas*, Villa-Lobos reaproveitou peças antigas para a elaboração de um novo poema sinfônico e bailado infantil intitulado *Caixinha de Boas Festas* (1932). A peça foi encomendada por Walter Burle Marx, a quem a obra foi também dedicada, para ser apresentada nos Concertos da Juventude (PEPPERORN, 2000, p. 118). Nesta obra Villa-Lobos transcreveu para orquestra algumas de suas peças para piano de diferentes períodos: *Petizada* (1912), *Brinquedos de Roda* (1912), *Carnaval das Crianças* (1919) e *Cirandinhas* (1926) (LAGO, 2003). A exemplo do *Quarteto de Cordas n. 5* (1931), em *Caixinha* o compositor escolheu da sua fase mais ousada novamente as *Cirandinhas*, que, como comentado acima, Mário de Andrade havia criticado por serem peças mais tradicionais.

1.6 UIRAPURU EM CONTEXTO

Em 1934 chegou ao Brasil o bailarino ucraniano Serge Lifar, na época diretor e primeiro bailarino do balé da Ópera de Paris, que havia sido convidado para participar da temporada lírica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (PEREIRA, 2003, p. 113). Juntamente com Victor de Carvalho, ele escreveu o argumento de um bailado com tema indígena intitulado *Jurupari*,

que serviu de base para uma coreografia elaborada sobre o *Choros n. 10* (1926) de Villa-Lobos (NEVES, 1977, p. 71). De acordo com uma notícia do jornal Correio da Manhã de 21 de setembro de 1934, a obra foi apresentada no dia 19 anterior em um espetáculo que contava com outros bailados, entre eles dois bailados brasileiros de temática indígena: *Amazonas*, também de Villa-Lobos, e *Imbapara*, de Oscar Lorenzo-Fernandez.

Até o final da década de 1920 o Brasil não possuía uma tradição de grupos de balé, os grandes espetáculos vinham da Europa e traziam consigo seus artistas, cenários e técnicos (FARO, 1988, p. 19). A primeira escola brasileira de balé foi criada por Maria Olenewa em 1927, sendo oficializada como Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1936 (PEREIRA, 2003, p. 118). A atuação deste grupo integrou a política estado-novista de nacionalização da arte que estimulou a criação de um balé com características brasileiras, incentivando o desenvolvimento da ideia de um “bailado brasileiro” na década de 1930 (op. cit.).

Fizeram parte do repertório deste grupo várias obras com diferentes temáticas nacionais, com coreografias sobre músicas antigas e também obras compostas como balés naquele período. As principais obras nacionalistas executadas estavam calcadas na temática afro-brasileira, como *Maracatu do Chico Rei* (1933) e *Leilão* (1941) de Francisco Mignone, regionalista, como *Noite de Festa de Arraial* (s.d.) de Francisco Braga, e principalmente indianista: *Amazonas*, *Uirapuru* e *Jurupary* de Villa-Lobos, *Imbapara* (1929) e *Amaya* (1930) de Lorenzo-Fernandez e *Iracema* (s.d.) de João Octaviano (op. cit). As duas fotos abaixo são de apresentações de *Uirapuru* como bailado no ano de 1940.

Figura 1 - Cena do Bailado “Uirapurú”. Teatro Colón, Buenos Aires, 1940. Colado no verso um recorte de programa com as informações “8- Uirapurú (lenda do pássaro encantado). Bailado brasileiro em um acto. Texto e música de H. Villa-Lobos. Coreografia de Vaslav VELTCHEK, parte musical do maestro Martinez GRAU. Personagens: O índio feio – Vaslav VELTCHEK. O índio bonito - Juko Lindberg. A índia caçadora – Madalena ROSAY. Jovens índias – corpo de baile do Teatro Minicipal. Regisseur de baile – Americo Pereira”. No verso manuscrito “Foto L. Sudak / Teatro Colón / Buenos Aires”.



Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos

Figura 2 - Vaslav Veltchek no bailado *Uirapuru* em 1940. Com a dedicatória “Au Grand Villa-Lobos un souvenir de Uirapuru e avec tout reconnaissance de m’avoit Donner realiser ce chef-d’ouvre de La musique brésilienne. Affectueusement. Vaslav Veltchek. Rio, 1940”



Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos

A literatura sobre Villa-Lobos é extensa e diversificada, contando com obras que foram escritas desde a primeira metade do século XX, ainda durante a vida do compositor, até uma importante produção bibliográfica recente. As primeiras biografias²², apesar de todos os seus méritos, contribuíram para a disseminação de uma imagem romanceada acerca da figura de Villa-Lobos (muitas vezes incentivada pelo próprio compositor) que exaltava as aventuras de suas supostas viagens pelo interior do país, sua personalidade forte, a instintividade do processo de composição, seu nacionalismo inato e seu talento musical²³. Como demonstra Amorim Neto (2007), Villa-Lobos exercia um posicionamento coercitivo sobre os

²² *Villa-Lobos: compositor brasileiro*, de Vasco Mariz, publicada em 1949 e *O Romance de Villa-Lobos*, de Carlos de Paula Barros, publicada em 1950.

²³ Para uma revisão da historiografia clássica sobre Villa-Lobos ver Jacques (2014).

pesquisadores com quem mantinha contato direto, determinando de certa maneira o que seria publicado sobre ele. Mesmo após a sua morte, as publicações demonstram que os pesquisadores não haviam conseguido um distanciamento suficiente para que surgissem abordagens mais críticas das obras e da trajetória de Villa-Lobos.

A virada para o século XXI marca o início de uma série de publicações que trouxeram novas perspectivas para compreender a obra e a trajetória do compositor. Esta revisão pela qual vem passando a literatura sobre Villa-Lobos tem contribuído para que conceitos como o seu alheamento às correntes estéticas do período e que suas obras careciam de coerência formal sejam desconstruídos²⁴. Ao confrontar as informações fornecidas por diferentes autores que foram discutidas ao longo deste capítulo é possível situar melhor *Uirapuru* no contexto da produção do compositor.

Uma série de fatores levam a crer que a peça não tenha sido concebida, em sua forma final, na data de 1917. Primeiramente, como já apontado por outros autores, é inexplicável o hiato entre a data de 1917 e a estreia da peça em 1935. Como vimos, Villa-Lobos foi muito ativo na década de 1920, compondo e executando muitas obras ao longo do período. Foi a partir de sua ida a Paris, inclusive, que o compositor passou a estrear suas peças indianistas, o que é coerente com a demanda europeia da época. *Uirapuru* é uma peça que se enquadra neste conjunto de obras que o compositor poderia ter executado durante a década de 1920, tanto por causa da temática indianista quanto pela disponibilidade de infraestrutura necessária. Muitas de suas obras para orquestra foram estreadas entre 1917 e 1935, por exemplo os *Choros n. 8 e 10* e *Amazonas* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009).

O fato de *Tédio de Alvorada* ter sido tocada depois da suposta data de composição de *Uirapuru* é outro indício de que a última ainda não havia sido concebida. A primeira foi estreada em 1918 (op. cit.) e continuou sendo tocada na década de 1920. No jornal *O Paiz* de 28 de novembro de 1922 há uma notícia de um concerto que Villa-Lobos iria dar no dia 01 de dezembro seguinte, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com *Tédio de Alvorada* no repertório. Numa notícia do jornal *A Noite* de 21 de agosto de 1929, são listados alguns concertos com a obras de Villa-Lobos que seriam realizados pelo mundo naquele ano.

²⁴ Considero fundamentais aqui as obras de Guérios (2009) (originalmente publicada em 2003) e Salles (2009).

Uirapuru não consta em nenhum deles, mas *Tédio* seria tocada pela Filarmônica de Viena na Áustria.

Alguns elementos de *Uirapuru* são certamente mais coerentes com o período da década de 1930, sendo o primeiro deles a concepção da peça como um bailado. É difícil imaginar que o compositor almejasse que suas peças entrassem no repertório dos balés estrangeiros que circulavam pelo país até o final da década de 1910, tendo em vista que ele ainda não era um compositor renomado. O Rio de Janeiro, por sua vez, não dispunha ainda de um corpo de baile naquele período, algo que só iria acontecer na década de 1920 com a formação das primeiras escolas de balé por dançarinos estrangeiros que se estabeleceram na cidade (ver PEREIRA, 2003). O início da década de 1930 é o período no qual começaram a florescer diversos bailados nacionalistas que foram dançados pelos corpos de baile recém formados na cidade (op. cit.). Além disso, em 1934 Villa-Lobos montou o balé *Jurupari* conjuntamente com Serge Lifar, a quem o compositor dedicou *Uirapuru*. Este também é o ano anotado no manuscrito da última como data em que havia sido reformulada, provavelmente com a intenção de que fosse dançada pelo bailarino ucraniano.

O momento de reaproveitamento de peças antigas para a elaboração de composições novas no começo da década de 1930, inclusive no bailado *Caixinha de Boas Festas*, é outro indício que contribui para pensarmos que o compositor possa ter tido a ideia de fazer o mesmo com *Uirapuru*. Do ponto de vista estético, a reelaboração de *Tédio de Alvorada* em *Uirapuru* não pode ser considerada extremamente grande, apesar de aparecerem na última alguns elementos que o compositor desenvolveu apenas na sua segunda fase²⁵. A estética menos ousada de *Uirapuru*, em comparação com obras da segunda fase, também é coerente com o terceiro período de criação do compositor, caracterizado por uma maior clareza e simplicidade em suas composições.

Creio que seja difícil encontrar provas materiais que definam qual foi a data correta de escrita da peça, portanto esta discussão teve como objetivo trazer informações relevantes para compreender o contexto de produção de *Uirapuru*. Desta forma, acredito que a adaptação da obra e sua concepção como o bailado *Uirapuru* são mais coerentes com o

²⁵ Alguns destes elementos foram analisados por Salles (2005).

começo da década de 1930, apesar de grande parte do seu material musical ter sido composto em torno de 1916 como *Tédio de Alvorada*.

Procurei traçar ao longo deste capítulo a relação de Villa-Lobos com três “ismos” frequentemente associados à *Uirapuru*. O indianismo esteve presente na música brasileira desde o século XIX, inicialmente com a atuação da Ópera Nacional e Carlos Gomes, foi repudiado na sua forma romântica na primeira fase do modernismo paulista e apareceu reformulado na obra destes mesmos autores na segunda metade dos anos 1920. Na música de Villa-Lobos, o indianismo se manifestou a partir de sua primeira viagem à Paris em 1923 como parte de uma mudança estética na obra do compositor que correspondia às expectativas do público europeu. O nacionalismo, cujos primórdios também remetem ao século XIX, passou a adquirir importância maior na obra do compositor a partir dos anos 1920, apesar de elementos da música brasileira (principalmente popular urbana) transparecerem em algumas de suas obras do começo da carreira. Acredito que o modernismo, ou a preocupação em criar uma música de feição moderna, foi a principal característica de sua atuação como compositor antes de 1923, e continuou sendo importante ao longo de sua carreira. Assim como ocorreu com outros artistas do período, como o grupo de modernistas paulistas, em meados dos anos 1920 Villa-Lobos se voltou para a ideia de construir uma música nacional, que teve na figura do índio um elemento essencial.

CAPÍTULO 2 MÚSICA E SIGNIFICADO

Após a investigação de alguns aspectos que envolvem o contexto de produção de *Uirapuru*, neste capítulo faço uma mudança de direção para a exploração dos conceitos e princípios de norteiam as análises do capítulo III. Início com uma breve discussão de características estéticas do século XIX, de onde surgiram os conceitos de música absoluta e programática, e suas consequências na disciplina de análise musical. Depois apresento o aparato teórico que norteia a abordagem hermenêutica das análises do terceiro capítulo. Primeiro, discuto a teoria das tópicas em seu contexto original, no qual os autores comentados (RATNER, 1980; AGAWU, 1991; MONELLE, 2006; HATTEN, 1994) estudaram o classicismo vienense, e a adaptação da teoria para o estudo da música de Villa-Lobos feita por Piedade (2013; 2004; 2012b; 2012c; 2009), além de outras noções de elementos expressivos na música do compositor brasileiro desenvolvidas por Volpe (2001) e Moreira (2010; 2013), que podem ser relacionados ao conceito de tópicas. Em seguida, apresento os principais conceitos das teorias da narratividade musical utilizadas ao longo deste trabalho e sua relação com a teoria das tópicas.

2.1 ESTRUTURA E SIGNIFICADO EM MÚSICA

Até meados do século XVIII o paradigma estético da música era a estética do sentimento, derivada da doutrina dos afetos, segundo a qual a expressividade musical estaria na representação e descrição das paixões, na sua capacidade de mover os afetos (DAHLHAUS, 1991, p. 33). A música era considerada uma arte mimética, capaz de emular sentimentos através de recursos específicos reconhecíveis.

Os representantes da estética da imitação do começo e meados do séc. XVIII, o Abbé Dubos e Charles Batteux, que tentaram reduzir todas as artes à verdade única e indivisível de que a arte é *mimesis*, consideravam a música vocal como imitação da modulação oral e a instrumental como pintura sonora. Inclusive Rousseau, que menosprezava a música instrumental, atribuía em 1768, no *Dictionnaire de Musique* (225) ao 'génie du musicien' o seguinte: '*il peint tous les tableaux par des sons*'. Enquanto pictórica, a música instrumental estava legitimada: imitava, ainda que fosse de forma ingénua [sic] e banal (DAHLHAUS, 1991, p. 41).

Neste contexto, a música instrumental ocupava uma posição valorativa modesta diante do público, principalmente em comparação com a ópera e outros gêneros vocais. A arte era considerada pela burguesia como um meio de comunicação de problemas de moral,

portanto, para Dahlhaus, a música instrumental era tida como uma modalidade deficitária da música vocal devido à sua carência de conceitos e imagens (DAHLHAUS, 1999, p. 8-10).

No século XIX, diferentes autores passaram a considerar justamente a carência referencial da música como sua principal qualidade, defendendo que a música instrumental seria “puramente poética” justamente porque faltava a ela um sujeito, um objeto e um propósito definido (MICZNIK, 1999, p. 210). Isto levou ao desenvolvimento do princípio da autonomia, segundo o qual a música seria a revelação do “absoluto” porque havia se desvinculado dos elementos referenciais e afetivos, surgiu como oposição à estética do sentimento, operando uma mudança do paradigma estético musical durante o século XIX (DAHLHAUS, 1999, p. 10).

Uma obra chave para os desenvolvimentos teóricos acerca da música absoluta foi o livro *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick, publicado originalmente em 1854. Para o autor, a música tem a capacidade, ainda que restrita, de suscitar sentimentos e pensamentos, mas sua beleza se encontra no próprio conteúdo musical, que ele chama de “formas sonoras em movimento” (HANSLICK, 2011, p. 41). Como identifica Nattiez (2005, p. 119), este argumento tem duas dimensões, uma de caráter semiológico e outra de caráter estético: na dimensão semiológica, Hanslick admite que a música pode evocar sentimentos que são externos à ela, portanto o autor não pode ser considerado um formalista “puro”. No entanto, este rótulo se perpetuou devido à dimensão estética de seu argumento, de que a beleza da música está reduzida à sua “imanência”.

A ideia de música programática emergiu também em meados do século XIX, como contraponto à estética do absoluto, onde compositores buscavam representar objetos e eventos através de sua música, derivando a lógica da composição desta tentativa (SCRUTON, s/n, 2014b). Para Scruton (2014a, s/n, tradução minha) “Tanto a Programm-Musik de Liszt quanto a Gesamtkunstwerk de Wagner surgiram da visão de que toda música era essencialmente significativa e nenhuma música poderia ser considerada mais absoluta do que qualquer outra”.

As definições acerca do termo música programática são imprecisas, contudo, de uma maneira geral são duas as tendências principais. Uma primeira, mais presente nos discursos de senso comum, entende como música programática todo o tipo de música que evoca referências extramusicais, sejam elas de caráter descritivo ou emoções subjetivas. Scruton (2014b) credita esta tendência, em parte, ao musicólogo alemão Friedrich Niecks, que nas

suas publicações do início do século XX negligenciou a “vital distinção estética entre representação e expressão”. Para Niecks toda a música entre os séculos XVII e XIX, com ou sem texto ou programa, é programática (MICZNIK, 1999). Desta maneira, o termo não tem muita utilidade, já que abarca uma diversidade excessivamente grande de manifestações musicais.

Na segunda tendência, mais usual na literatura musical especializada, o termo música programática define um tipo de música instrumental surgido no século XIX, que tem como característica a representação descritiva e/ou narrativa de um evento, imagem, ideia, etc. Para Franz Liszt, a música programática é aquela cuja lógica interna é derivada do objeto que a composição tenta representar, de seu programa, sendo o poema sinfônico seu principal representante (SCRUTON, 2014b, s/n). Ao defender seu conceito de música programática, Liszt se apoiou na polissemia da palavra “poética”, utilizada por teóricos da música absoluta como a capacidade da música de expressar ideias de maneira autônoma, fundindo este significado com a noção de que a música precisa de uma ideia “poética” que permita ao compositor comunicar-se de maneira mais precisa (MICZNIK, 1999, p. 210).

O principal aspecto da música programática é a “intenção declarada” do compositor em guiar a percepção do ouvinte através da inserção física de uma indicação programática junto com a publicação da partitura (op. cit., p. 213). Os tipos de indicações podem variar a “força” com que a percepção do ouvinte é conduzida, por exemplo: um título pode dar uma ideia geral de caráter para a peça, já uma história detalhada pode guiar o ouvinte na associação de eventos da história com determinados momentos da música ou até mesmo traçar um paralelo entre os dois tipos de narração. Como indica Micznik (op. cit., p. 214, tradução minha) “o programa, uma vez declarado, não está mais relegado ao papel de uma ‘história anedótica das origens’ mas se torna parte da apreciação estética do ouvinte”.

Dentre as inúmeras dicotomias que fazem parte da musicologia (erudito/popular, tonal/modal, mimese/diegese, etc.), uma em particular permeia toda a análise deste trabalho: a relação entre estrutura e significado musical. Esta é uma discussão histórica que precede o estabelecimento da disciplina nos seus moldes atuais e remete à oposição entre música absoluta e música programática.

A ideia de música absoluta foi a predecessora do formalismo na análise musical (FUBINI, 2007, p. 24), estabelecido no final do século XIX e que se manteve importante ao longo da história da disciplina. Desde então, os teóricos considerados formalistas se

preocuparam em demonstrar como os diversos parâmetros musicais operam no funcionamento da estruturação da música (KERMAN, 1980, p. 315). Desta maneira, a musicologia tradicional se ocupou durante muito tempo principalmente em encontrar maneiras de descrever o “significante”, mas deixou de lado o “significado” (GRABÓCZ, 2009, p. 21).

Esta dialética remete ao que Bastos (2013, p. 32) denomina de “dilema etnomusicológico”, segundo o qual a música seria formada por dois planos de abordagem: um primeiro que estaria no domínio dos “sons”, instância portanto da musicologia, e outro que seria o do “comportamento”, de competência da antropologia. Quando Merriam (1969, p. 226, tradução minha) afirma que “O sistema sonoro tem estrutura, mas ela deve ser observada como produto do comportamento que a produz”, ele estabelece uma relação de determinação do plano sonoro pelo plano do comportamento. Esta visão de que a música seria um mero reflexo da cultura que a produz é denominada por Bastos (2013, p. 33) de “paradoxo etnomusicológico”. Ao reconceituar a etnomusicologia como “estudo da música como cultura” no final dos anos 1970, Merriam abre o caminho para a superação do supracitado paradoxo, entendendo “o sentido da música (cultura) como algo codificado em sua própria estrutura (música como cultura)” (BASTOS, 2013, p. 61). Sendo assim, a música seria mais do que um mero reflexo, mas um campo no qual a cultura se articula e os significados são também produzidos. A divisão entre estrutura e significado se torna portanto irrealizável, e nesta dissertação se planeja adotá-la como estratégia metodológica que visa facilitar a aproximação do analista ao texto musical.

Os diversos teóricos que se dedicam a esta problemática tem encontrado diferentes maneiras de abordar a questão, vou me limitar a comentar aqui os autores que tem trabalhado com as teorias das tópicas e da narratividade. Agawu (1991, p. 23) considera que no universo da música do classicismo há um jogo entre dois diferentes processos de semiose, a “introversiva” e a “extroversiva”. A primeira diz respeito à um tipo de referencialidade intramusical formada por signos “puros” (op. cit., p. 51) que não carregam uma associação extramusical. Através da análise schenkeriana o autor examina a atuação de elementos harmônicos e melódicos na dinâmica da peça e também sua estratégia retórica, por meio do paradigma do começo-meio-fim (AGAWU, 1991, p. 51). A semiose extroversiva, por outro lado, lida com os elementos musicais que carregam associações extramusicais, que no caso de Agawu são as tópicas musicais.

Os autores que estudam a semântica musical, incluindo aqueles pertencentes às correntes de tópicas e narratividade musical, “percorrem um caminho precário entre ‘interpretação’ semântica e ‘análise’ estrutural” (MCKAY, 2007, p. 162, tradução minha, *itálico no original*). A forma de apresentação da frase citada, que no seu contexto fala especificamente da teoria das tópicas, mas acredito ser possível sua extrapolação para os estudos de significação musical em geral, revela algumas questões centrais para esta discussão. Ao colocar entre parênteses as palavras “interpretação” e “análise”, McKay parece questionar a própria definição dos conceitos como eles são entendidos na musicologia tradicional. O primeiro foi visto durante muito tempo como algo subjetivo que não condiz com o suposto cientificismo da disciplina de teoria musical, já o segundo esteve associado com a prática de demonstrar as relações objetivas entre os elementos constituintes da obra, dissociados de sua historicidade. Ao colocar a conjunção aditiva “e” em *itálico*, McKay reforça o caráter de dependência entre interpretação e análise nos estudos sobre o significado musical. Como argumenta Guck (1998, p. 158), a objetividade do processo analítico nunca foi alcançada, a análise musical é em si mesma um ato interpretativo.

2.2 TEORIA DAS TÓPICAS

Noções de unidades expressivas em música aparecem em escritos de diversas épocas. Muitos tratados do século XVIII, por exemplo, abordam o tema de sujeitos do discurso musical com variadas definições: ideias, efeitos, estilos, etc. (AGAWU, 1991, p. 26-29). No último quarto do século XX, Leonard Ratner introduziu a noção de tópicas, originária dos estudos literários, na musicologia estadunidense através de um estudo sobre classicismo vienense²⁶. Durante anos 1980 e 1990 as críticas pós-modernas se acentuaram na musicologia, tomando como principais alvos conceitos como o positivismo e o formalismo e seu histórico de hegemonia nas áreas da musicologia e análise musical (ver KERMAN, 1980; KERMAN, 1987; HOOPER, 2006; AGAWU, 2004). Este período coincide com o desenvolvimento e o

²⁶ A teoria das tópicas abordada nesta dissertação se insere numa tradição que tem os Estados Unidos como um centro de irradiação. Vale lembrar que no mesmo período autores do leste europeu e da Europa central também estavam trabalhando com tipos expressivos, denominados por eles de entonações (GRABÓCZ, 2009, p. 13), que, partindo de um referencial teórico diferente, mantém certas semelhanças com a teoria das tópicas. Uma outra tradição se situava na Alemanha, onde também haviam musicólogos trabalhando com tópicas musicais. Esta corrente, por sua vez, foi praticamente ignorada pelos autores estadunidenses (MONELLE, 2006, p. 16).

estabelecimento da teoria das tópicas como campo de estudos. Desta maneira, sua origem tem sido entendida como uma consequência das críticas pós-modernas, no sentido de ser uma das teorias surgidas para tentar reestabelecer a compreensão da música como significado, algo reprimido pelas gerações de formalistas que as antecederam (COOK, 1996, p. 123).

Duas gerações de autores contribuíram para a afirmação das tópicas como área de estudos na música (MCKAY, 2007). A primeira geração, que pode ser representada resumidamente por Ratner (1980), Allanbrook (1983) e Agawu (1991), colaborou para o estabelecimento dos “universos de tópicas” do classicismo e iniciou o estudo da relação entre tópicas e sintaxe. Ratner (1980) analisou uma série de documentos, como tratados musicais de época, a partir dos quais ele pôde estabelecer um conjunto de tópicas que poderiam ser encontradas naquele repertório. Elas aparecem divididas em três categorias: os “tipos”, quando as tópicas representam uma peça musical completa, por exemplo, danças como o minueto e a giga; os “estilos”, tópicas que aparecem como figurações e progressões dentro de uma peça; e o “pictorialismo”, que consiste em imitar ideias ou cenas literárias na música.

As contribuições de Agawu (1991) se direcionam no sentido de entender como a interação entre atributos estruturais e expressivos conferem significado à música. Compreendendo a divisão entre estrutura e significado como uma ferramenta metodológica, Agawu propõe um modelo de análise que incorpora os conceitos de “semiose introversiva” e “extroversiva” de Jakobson. A primeira se configura como uma etapa de análise dos “signos puros”, que compreendem os signos musicais que não possuem associações extramusicais ou referenciais, enquanto a segunda é a análise do campo onde operam os signos referenciais, como as tópicas musicais. Ao invés de dois campos separados, a semiose introversiva e a extroversiva operam como polos opostos de um contínuo conectado, e a integração entre os dois domínios é o cerne da sua análise.

A segunda geração, cujos trabalhos que mais se destacam são Hatten (1994; 2004) e Monelle (2000; 2006), trouxe avanços na profundidade da compreensão histórica e do funcionamento das tópicas, levando em consideração também a importância de outros gestos expressivos no processo de significação e no ato interpretativo (MCKAY, 2007, p. 161). Através dos conceitos de “trope”, “expressive genre” e “topical field”, Hatten (1994) analisa como as tópicas interagem entre si e com outras unidades expressivas. Monelle (2006), por sua vez,

investe na análise da relação entre a estrutura e o significado das tópicas e sua dinâmica na cultura.

Todos estes autores trabalham nas obras citadas quase que exclusivamente com um repertório limitado ao classicismo, com algumas incursões em obras do romantismo. Entretanto, diversos autores tem expandido a abrangência da teoria e incorporado repertórios mais recentes. Um universo de tópicas abrangente para o século XIX é oferecido por Dickensheets (2012), que demonstra algumas tópicas do século XVIII que continuam vigentes no romantismo europeu, outras que terminam e ainda algumas novas. Grabócz (2009, p. 262-282), por sua vez, faz uma lista com quinze diferentes tópicas identificadas por ela e por outros autores nas obras de Bartók. Em artigo não publicado, citado por Agawu (2009, p. 48), Danuta Mirka realiza um levantamento de um universo de tópicas para a música do século XX com quarenta e uma tópicas diferentes. Em evento recente (INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SEMIOTICS, 2013), autores de diversas partes do mundo publicaram artigos que tratam de tópicas em diversos repertórios da música do século XX, incluindo música popular²⁷.

As tópicas musicais foram definidas por Ratner (1980, p. 1) como recursos musicais que compositores, executantes e ouvintes podiam associar com variados modos, atitudes e imagens. No século XVIII elas constituíam um léxico de “figuras características” que os compositores poderiam utilizar como recursos de expressão de sentido em suas obras (op. cit., p. 9). A definição de Agawu, influenciada pela semiótica saussurreana, revela melhor as questões estruturais que envolvem o funcionamento das tópicas:

Tópicas são signos musicais. Elas consistem de um significante (uma certa disposição de dimensões musicais) e um significado (uma unidade estilística convencional, geralmente, mas nem sempre, de qualidade referencial). Significantes são identificados como uma unidade relacional nas dimensões da melodia, harmonia, métrica, ritmo, e assim por diante, enquanto o significado é designado por rótulos convencionais retirados majoritariamente da historiografia do século XVIII (AGAWU, 1991, p. 49, tradução minha).

As tópicas musicais, assim como outros tipos de signos, se referem à valores semânticos que são definidos pelos próprios signos, não se referem à um mundo material (MONELLE, 2006, p. 22). Monelle (op. cit.) utiliza o conceito de “correlação”, cunhado por

²⁷ Comentarei os autores que tem trabalhado com tópicas na música brasileira em item separado mais adiante.

Umberto Eco e introduzido na musicologia por Hatten (1994), para definir relação entre o som e o significado em uma tópica.

Uma correlação é simplesmente uma associação que se tornou simbólica (i.e., uma parte convencionalizada do estilo); para música, eu uso este termo para associações sistemáticas, ou codificadas, entre som e conteúdo que são parte de uma competência estilística (op. cit., p. 269, tradução minha).

Segundo a semiótica peirceana, um signo é formado basicamente por um representamen, algo que representa alguma outra coisa para alguém, um objeto, que é este algo representado, e um interpretante, o efeito criado pela junção do representamen e do objeto na mente de quem interpreta (TURINO, 1999, p. 222). O som de uma tópica é seu representamen, por exemplo: numa tópica “estilo cantante” (RATNER, 1980, p. 19) o representamen seria sua linha melódica formada por valores rítmicos longos, tessitura pequena e andamento moderado. O significado de uma tópica, ou seja, seu objeto, pode ser entendido como uma unidade cultural, “algo que é culturalmente definido e distinguido como uma entidade” (SCHNEIDER, 1968, apud MONELLE, 2006, p. 23, tradução minha). No caso da tópica supracitada, seria o universo cultural da música cantável, com veia lírica, do século XVIII. A interpretação linguística de uma tópica, ou seja, um rótulo como o “estilo cantante”, é seu interpretante.

É neste sentido, de signos musicais cujo significado é entendido e compartilhado por indivíduos de uma comunidade de acordo com sua familiaridade com o estilo, que o conceito de tópicos se torna útil para entender outros repertórios além do classicismo. Segundo Monelle (2000, p. 80 apud ATKINSON, 2012, p. 303) para se identificar uma tópica em qualquer período musical é preciso investigar se o signo musical dado passou da imitação literal (iconicismo) ou referência estilística (indexicalidade) para a significação por associação e se há algum nível de convenção naquele signo.

A eficácia com que estes significados são compartilhados entre os membros de uma determinada comunidade depende de inúmeros fatores que moldam a experiência de cada indivíduo num determinado estilo musical.

O que um dado membro da audiência pode reconhecer em uma performance [...] depende da sua idade, experiência, atenção, memória, sensibilidade timbrística, e habilidade aural, entre outros fatores. Cada indivíduo tem um mundo de escuta pessoal que cruza em maior ou menor grau com aqueles de outros participantes numa tradição musical particular, mas é improvável que duas pessoas tenham exatamente os mesmos mundos sonoros (MONSON, 1996, p. 125).

Quanto maior o envolvimento de um indivíduo com um estilo específico, maior será a probabilidade de que a comunicação ocorra com eficiência. O que acontece é uma dinâmica entre estratos heterogêneos da audiência (entendida aqui como público, performers e compositores) com diferentes familiaridades aurais, onde alguns indivíduos compartilham do reconhecimento de mais elementos em comum do que outros (op. cit.).

No caso específico da música programática, ao adicionar um componente textual às estruturas musicais, ela torna mais complexa a questão da presença de tópicas e outros signos na música.

Sejam signos sintáticos intramusicais dependentes da sintaxe tonal, ou associações de formações musicais com ideias extramusicais que os musicólogos agora chamam de 'tópicas musicais', estes signos musicais conotam significados cujo sentido é entendido independentemente de ser declarado em um programa ou não. Tanto compositores quanto público estão vinculados por este sistema convencionalmente estabelecido e, por causa da sua validade ampla e socialmente baseada, não podem ignorá-lo quando compõem ou ouvem música. Em contrapartida, os tipos de significado que um programa estipula para uma peça de música, a fim de significar, também se apoiam em signos. Mas estes signos, resultando de uma relação entre um significado em um meio verbal ou outro meio extramusical, não são naturalmente, convencionalmente ou socialmente estabelecidos. Em vez disso, eles são originários de uma relação privada, ad hoc e única declarada pelo compositor e válida para uma única peça. Isto não quer dizer que signos convencionalmente estabelecidos são 'melhores' que aqueles estabelecidos ad hoc pela imposição de ideias específicas do compositor sobre o material musical. Afinal, os Leitmotive wagnerianos também são signos do último tipo, e eles funcionam com bastante sucesso. O ponto é que há um conflito que precisa ser reconhecido, entre o que os signos musicais nos contam 'naturalmente' por eles mesmos e o que os signos resultantes de signos-musicais-mais-programa nos contam, e isto é o que a maioria das análises de música programática não reconhecem (MICZNIK, 1999, p. 216, tradução minha).

Portanto, na análise de música programática, a relação entre texto e música interfere no reconhecimento de signos musicais pela audiência. O compositor pode se apoiar em signos pré-existentes e amplamente reconhecidos, como as tópicas musicais, para representar determinados aspectos do texto, ou então estabelecer relações *ad hoc* entre o texto e a música. Estas relações *ad hoc* podem também com o tempo vir a se tornarem convencionadas e se estabelecerem como signos musicais (op. cit., p. 217).

TÓPICAS E UNIDADES EXPRESSIVAS RELACIONADAS EM VILLA-LOBOS

Alguns pesquisadores brasileiros, principalmente a partir dos anos 2000, vem estudando tópicas e unidades expressivas relacionadas na música brasileira de concerto e popular do final do século XIX e do século XX. Seus trabalhos têm mostrado em diversos

repertórios a presença de recursos musicais com significados compartilhados que são reconhecíveis pela audiência, performers e compositores. Como já comentado, a teoria das tópicas foi inicialmente adaptada para o estudo da música do classicismo vienense. Os pioneiros da teoria, como Ratner (1980) e Agawu (1991), fizeram um abrangente trabalho musicológico em tratados musicais de época, principalmente alemães, para mapear as tópicas articuladas na recepção da época. Como parte do processo de constituição da música de concerto como *kathólon* musical do ocidente (BASTOS, 2013, p. 77-87), a partir do século XIX a música dos “grandes mestres” do classicismo foi elevada à categoria de cânone, passando a figurar quase que obrigatoriamente nos programas de concertos e conservatórios não só na Europa, mas em várias partes do mundo. Ao transpor a aplicação da teoria das tópicas para a música brasileira, os autores se defrontam com o problema de que na tradição da música de concerto, os elementos musicais brasileiros são “marcados” (HATTEN, 1994, p. 34) em relação aos elementos normativos da prática comum. Exatamente pelo fato da cultura brasileira não ser uma cultura hegemônica, pelo menos na música de concerto, seus elementos musicais não tem amplo reconhecimento internacional, por isso uma teoria das tópicas tem que delimitar o escopo de abrangência dos significados compartilhados.

A teoria das tópicas é uma ferramenta poderosa para investigar a diversidade de repertórios musicais no interior de um universo cultural delimitado, como aquele de uma música considerada “nacional”. Além disso, creio que durante o referido período da história da música brasileira ocorreu a consolidação de gêneros musicais que ainda hoje são estáveis e operativos como pilares de boa parte da música brasileira. [...] Assim sendo, considerando essa dimensão pragmática da nação e a pertinência da idéia [sic] de comunidades histórica e geograficamente situadas que compartilham um mundo musical, creio que se pode falar de repertórios considerados como originários do estado-nação Brasil como sendo músicas brasileiras. Isto permite a construção de um contexto que não se restringe a um período histórico específico mas a um conjunto de musicalidades de uma comunidade contemporânea vivendo em seu território (PIEADADE, 2013, p. 9-10)

Voltando à ideia de Monson (1991), há uma estratificação de familiaridade da audiência com relação à cada estilo musical. Sobre a música de Villa-Lobos por exemplo, pode-se especular que para o público brasileiro, mais versado nas músicas populares urbanas do Brasil, talvez fosse mais fácil reconhecer uma tópica como a “época de ouro” (comentada abaixo), enquanto para o público estrangeiro este tipo de reconhecimento fosse mais difícil. O caso das tópicas indígenas talvez seja diferente, porque no início do século XX a música indígena era tão exótica para um brasileiro dos centros urbanos quanto para um estrangeiro.

No caso da música de Villa-Lobos, os autores demonstram a presença de tópicos principalmente nos elementos considerados nacionalistas. Ao analisar a adaptação da teoria das tópicas para o caso da música nacionalista argentina, Plesch comenta:

A proveniência das *topoi* marca a diferença entre a encarnação original da teoria das tópicas e sua aplicação para repertórios nacionalistas. Enquanto a maioria das *topoi* da música clássica (com exceção talvez do *topos* turco) provém da mesma cultura que as forjou, as *topoi* do nacionalismo musical argentino foram tomadas [...] do mundo musical do gaúcho. Elas são, portanto, atos de apropriação cultural. (PLESCH, 2012, p. 335, tradução minha).

Um caso análogo acontece com a música brasileira de concerto do início do século XX. Além dos elementos hegemônicos trazidos da cultura europeia, os compositores se apropriaram de sonoridades reais e imaginadas de culturas periféricas, principalmente a afro-brasileira, popular urbana e indígena. Deve-se adicionar a isso a representação da natureza brasileira, importante nos discursos de definição da identidade nacional, cujo principal elemento foi a floresta tropical amazônica. Como demonstram os autores comentados abaixo, Villa-Lobos foi peça fundamental nas articulações destes significados na cultura brasileira e também na percepção da música brasileira pelo público estrangeiro.

Em um dos trabalhos pioneiros, Volpe (2001) aborda obras de vários escritores brasileiros do século XIX nas quais analisa duas categorias principais, indianismo e paisagem. A autora não utiliza como referencial os autores da teoria das tópicas musicais comentados no subtítulo anterior, mas emprega a noção de *topoi* tradicional da retórica. As duas *topoi* analisadas são encontradas na literatura, nas artes plásticas, e como argumenta Volpe, também na música, correspondendo, grosso modo, a unidades culturais (MONELLE, 2006, p. 23) que perpassam diferentes linguagens artísticas. Estas duas categorias foram importantes para a formação de uma consciência nacional na música do período, que a autora demonstra em análises de obras de vários compositores brasileiros desde Carlos Gomes até Villa-Lobos. Entretanto, ao demonstrar as aplicações musicais das *topoi* analisadas, a autora em diversos momentos se aproxima da noção de tópicas discutida nesta dissertação.

O indianismo esteve ligado à nacionalização da literatura brasileira no século XIX. Os elementos de destaque foram a figura romantizada do índio como habitante nativo das terras conquistadas pelos europeus e a exaltação da natureza local (VOLPE, 2001, p. 156). Como afirma a autora, o indianismo na música do final do século XIX esteve restrito à parte literária, principalmente nos libretos de óperas como *O Guarani* (1870), de Carlos Gomes, e *Jupyrá* (1900), de Francisco Braga, portanto suas análises se concentram nos libretos e sua relação

com os romances dos quais eles foram adaptados. Em um dos poucos exemplos musicais apresentados, a autora demonstra em três trechos de cenas de balé em *O Guarani*, “Introduzione, Ballabili e Azione Mimica” (ação mímica), “Passo Selvaggio” (passo selvagem) e “Gran marcia – bacchanale indiano” (grande marcha), como o arquétipo do índio primitivo é representado musicalmente através de elementos das fórmulas tradicionais europeias da “música turca” (a autora não usa o termo tópica), o que confere um exotismo à música que representa o índio:

[...] a ação mímica é um caso de ‘peças que começam com notas longas que se transformam em notas mais rápidas;’ o passo selvagem utiliza figuras repetidas de apojeturas curtas e de instrumentos de percussão como o triângulo ou pratos; todos os três excertos fazem uso extensivo de notas repetidas, tanto na melodia como no acompanhamento; o passo selvagem e a grande marcha usam a métrica 2/4; e todos os três excertos dão “preferência pela simplicidade e clareza harmônica” ou textura em uníssono (VOLPE, 2001, p. 180, tradução minha).

Desta maneira, fica claro que a representação musical do indianismo na música brasileira do século XIX foi baseada em elementos presentes na cultura europeia associados com o exotismo, no caso supracitado, elementos da música turca. Este empréstimo está relacionado com hegemonia dos padrões culturais europeus como modelos para a sociedade brasileira no século XIX e também com o trânsito de compositores brasileiros que iam estudar na Europa. Carlos Gomes, por exemplo, compôs a ópera *O Guarani* durante sua estadia na Itália, endereçada para o público italiano.

A literatura brasileira demonstrou, até meados do século XX, uma série de diferentes atitudes com relação à natureza do país, que vão desde uma visão edênica até uma abordagem ufanista. A categoria paisagem teve crescente importância no século XIX, aproximando diferentes artes como literatura, pintura e música (op. cit., p. 227). Carlos Gomes foi o responsável por estabelecer os dois caminhos a serem seguidos com relação à paisagem na música por compositores posteriores. Em *Al chiaro di luna* (s.d.), o compositor combinou convenções da música europeia de representação da natureza, como a tópica pastoral, com códigos românticos de subjetividade que colocam a paisagem como uma experiência poética e um “veículo para a expressão de sentimentos subjetivos” (op. cit., p. 229).

Ainda no século XIX, a subjetividade associada à representação da natureza foi sendo suplantada pela veiculação de sentimentos nacionais, inicialmente na literatura e na pintura, e posteriormente na música (op. cit., p. 236). Este paradigma foi estabelecido em música no intermezzo *Alvorada*, prelúdio ao IV ato da ópera *Lo Schiavo* (1889) de Carlos Gomes. Nesta

peça o compositor inicia um processo de nacionalização dos elementos europeus de representação da natureza que conferem uma cor local à paisagem. A dimensão local é alcançada através da evocação de cantos de pássaros nativos como o sabiá e, ainda que com fórmulas convencionais da música europeia, de chamadas indígenas de guerra e das ondas do mar (op. cit., p. 254). A citação do canto do sabiá é um elemento presente na obra de diversos compositores do período, como por exemplo em *Alvorada na Serra (1891)* de Nepomuceno (DUDEQUE, 2010, p. 150). Na dimensão temporal, a convenção europeia do pôr-do-sol é substituída pelo nascer do sol, que é obtida através do efeito geral de crescendo presente na peça (VOLPE, 2001, p. 255). Na obra de Carlos Gomes, a alvorada tinha uma conotação abolicionista, que depois se transformou no símbolo de uma “nação jovem despertando para o seu futuro” com o advento da república (op. cit., p. 263).

Os compositores posteriores a Carlos Gomes reformularam estas convenções de diferentes maneiras. Villa-Lobos teve papel preponderante neste processo, principalmente com seus poemas sinfônicos *Amazonas (1917)* e *Uirapuru (1917)*.

[Em Villa-Lobos] A identificação do índio com a natureza foi mantida embora reformulada com lendas de inspiração indígena. O uso do canto do sabiá como afirmação nacionalista foi descartado [no poema sinfônico *Uirapuru*] por sua associação próxima com o romantismo, mas o uso de cantos de pássaros em geral como uma maneira de localizar a paisagem nas fronteiras nacionais foi mantido. O uso do nascer do sol como metáfora para o Brasil como uma nação jovem foi mantido, embora substancialmente reformulado em suas implicações ideológicas. A descrição musical dos murmúrios da floresta foi alargada para uma ampla variedade de sons da floresta. Na visão da natureza como local edênico predominou a perspectiva mítica e monumental (ufanista) enquanto a abordagem sentimental foi momentaneamente descartada. A concepção de natureza como local histórico foi substituída pelo tempo mítico, que era essencialmente atemporal (op. cit., p. 289, tradução minha).

Piedade tem empregado, de forma mais aproximada do que Volpe, o conceito de tópicos inaugurado na musicologia por Ratner na música de Villa-Lobos (2013; 2007b; 2004; 2009; 2012b; 2012c). Ele utiliza o conceito de retoricidade (PIEIDADE, 2012a) para compreender a qualidade retórica das figuras e das tópicos no discurso musical. Em uma série de trabalhos (PIEIDADE, 2013; 2007b; 2004; 2009; 2012b; 2012c), o autor identifica diferentes tópicos presentes na música brasileira, inclusive em Villa-Lobos. O grupo de tópicos denominado “época de ouro” remete ao universo da música popular brasileira do final do século XIX e início do século XX, principalmente do choro, das modinhas e serestas (PIEIDADE, 2009, p. 128). Há aqui um certo caráter nostálgico que tenta reavivar uma musicalidade brasileira “autêntica” perdida na música do passado através de “volteios e floreios melódicos

(vários tipos de apojeturas e grupetos), padrões rítmicos (maxixado, polka estilo “banda”) e certos padrões motivicos (escala cromática descendente atingindo a terça do acorde em tempo forte)” (PIEDADE, 2004, s/n). Em Villa-Lobos estas tópicas são abundantes, como nas fermatas entre os compassos 9 e 12 do *Choros n. 1* (1920) que remetem ao lirismo rubato no canto das serestas, ou nas linhas melódicas graves que remetem às baixarias de violão do choro que aparecem claramente na obra supracitada e de maneira transformada na *Ária das Bachianas Brasileiras n. 4* (1935) (PIEDADE, 2009, p. 128-129).

Em *O Plantio do Caboclo* (1936/1937) Piedade (2013, p. 18) identifica uma tópica “caipira”, que evoca o universo sertanejo característico das regiões interioranas do Brasil. A mão esquerda do piano faz tríades abertas numa região típica do violão com uma rítmica que lembra uma toada caipira. A mão direita faz um ostinato agudo que evoca “talvez gorjeios de mil pássaros que trazem uma paz celeste ao cenário quase portinariano do caipira na lida da terra” (op. cit.). Na introdução desta mesma peça o autor identifica elementos que remetem à musicalidade da modernidade musical europeia por meio de um estilo mais dissonante, inclusive com a oposição de tríades com a distância de um trítone entre si, que Piedade denomina tópica “impressionista” (op. cit, p. 19).

Outro grupo de tópicas importantes na música de Villa-Lobos são as tópicas “indígenas”, que evocam o mundo das populações indígenas brasileiras, especialmente amazônicas, e a natureza que os circunda (PIEDADE, 2012c, p. 5). Segundo Piedade (2012b, p. 80), o indígena de Villa-Lobos não é o nobre selvagem romantizado epitomado por *O Guarani* de Carlos Gomes, ele se relaciona muito mais com o caráter livre e anárquico de *Macunaíma* de Mário de Andrade, habitante de uma floresta selvagem e densa, coerente com os ideais do movimento modernista brasileiro. Todas as tópicas identificadas por Piedade se inserem na categoria “estilos” de Ratner (1980, p. 9), aparecendo como estruturas pontuais dentro das obras.

Desenvolvendo a questão do elemento indígena na música de Villa-Lobos, Moreira (2010; 2013) demonstra que o compositor utilizou uma série de procedimentos para se referir ao ameríndio e que foram reconhecidas pela audiência da época como tal. Na construção de melodias de caráter indígena Villa-Lobos priorizou o uso de graus conjuntos, âmbito pequeno, compensação dos poucos saltos, retorno para um centro modal e pulso constante (MOREIRA, 2010, p. 146). A estruturação rítmica das melodias em pulsos ou sua divisão binária em figuras rítmicas simples se inspirou em elementos das melodias indígenas a que teve acesso, como as

transcrições do livro *Rondônia* e os fonogramas de Roquete-Pinto (op. cit., p. 209). Além disso, o compositor utilizou estruturas em quartas e quintas principalmente em texturas de ambientação para representar o exótico-selvagem, algo já presente no primitivismo europeu, que também conotam uma relação com a natureza devido à posição destes intervalos na série harmônica (op. cit., p. 172). O paralelismo (op. cit., p. 189) e o ostinato, principalmente na região grave (op. cit., p. 205), foram utilizados para representar o aspecto primitivo do indígena de Villa-Lobos.

Os autores comentados aqui publicaram quase a totalidade dos trabalhos que encontrei sobre tópicos²⁸, e unidades expressivas abordadas de maneira semelhante, em Villa-Lobos. A estes pode ser acrescentado Souza (2010), que identifica em *Rudepoema* (1921-26) dois campos tópicos opostos, o do “civilizado”, representado por tópicos derivadas na sua maioria do classicismo, e outras de caráter primitivista que representam o “selvagem”. As interações entre esses dois campos “criam um gênero expressivo que é a inversão do paradigma iluminista “das trevas para a luz” (op. cit., p. 157).

O campo de estudos de tópicos em Villa-Lobos, e também na música brasileira, se encontra em fase inicial. Ainda não há um universo de tópicos firmemente estabelecido, como existe para o classicismo. Os trabalhos comentados acima apresentam um universo inicial formado pelas tópicos indígenas, época de ouro, caipira, impressionista e ainda a possibilidade de identificação de tópicos clássicas na obra de Villa-Lobos. O alargamento da compreensão da utilização de tópicos pelo compositor é um assunto ainda bastante aberto e que irá demandar empenho de mais pesquisadores no futuro.

2.3 NARRATIVIDADE MUSICAL

A narratologia é uma disciplina associada ao formalismo e ao estruturalismo europeus que foi desenvolvida para o estudo dos diferentes tipos de narração, como o mito e a ficção literária, e seus padrões recorrentes (MAUS, 2014). Ela foi trazida para a música durante os anos 1980 pelos autores que passaram a se dedicar ao estudo do significado em música. Uma característica comum entre as diferentes abordagens é que a narratologia musical não é vista

²⁸ O pesquisador Paulo de Tarso Salles também tem apresentado trabalhos em congressos sobre tópicos em Villa-Lobos, mas não tive acesso efetivamente ao conteúdo das apresentações.

como uma maneira de analisar uma história contada em música, mas como uma maneira de investigar as estratégias de organização dos significados nas obras musicais (GRABÓCZ, 2009, p. 27).

A narratividade musical como campo disciplinar é caracterizada por um desacordo geral sobre suas propriedades (ALMÉN, 2008, p. 11). Ela tem sido objeto de diferentes conceituações por diversos autores, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Como afirma Klein (2013, p. 4), as perspectivas adotadas variam desde trabalhos que consideram que a música raramente adquire propriedades narrativas até casos onde a música é considerada como altamente narrativa.

Em um texto influente para a definição do campo, Kramer (1991) faz uma análise de três conceitos centrais para os estudos de narratividade em música. O primeiro é o de narratografia, “prática de escrita pela qual a narrativa e a narratividade são realizadas” (op. cit., p. 144, tradução minha). Para o autor, os efeitos narratográficos em música são alcançados principalmente nos momentos de quebra da continuidade, desta maneira, a narratografia está mais relacionada com caos e desordem do que com unidade. O segundo conceito, narratividade, se refere ao impulso que permite que a narrativa aconteça, isto é, a possibilidade de realização da narrativa. A narrativa, terceiro conceito discutido por Kramer, é a história em si, que pode ser compreendida como um modelo que se repete dentro de um contexto histórico determinado ou como uma das suas concretizações.

Alguns autores tem questionado a aplicabilidade da narratologia em música. Nattiez, por exemplo, responde negativamente à pergunta no título do seu artigo “Can one speak of narrativity in music?” (1990), devido principalmente à especificidade semântica da música, que não apresenta elementos referenciais suficientemente claros, como seriam as palavras em um texto, para estabelecer uma narrativa. Um texto, como um programa, seria necessário para ativar no ouvinte uma intenção de ouvir uma obra musical como narrativa. Para o autor, se alguém se sente atraído a falar de narratividade em música é porque esta tem uma característica em comum com a linguagem, que é a sucessão de objetos. Entretanto, pensar a música em termos narrativos não passaria de uma “metáfora supérflua” (op. cit., p. 257).

Respondendo a estes questionamentos, Almén (2008, p. 28-37) resume e discute os cinco principais argumentos que constam nas críticas à narratividade musical. 1) o argumento da pista verbal, no qual um texto seria necessário para ativar a audição do público para a narrativa; 2) o argumento da causalidade sustenta que os elementos que se sucedem no

tempo deveriam apresentar uma relação de causalidade que os explicasse; 3) o argumento do narrador, segundo o qual um narrador seria necessário para que a narrativa se efetuassem; 4) o argumento da referencialidade sugere que a música não poderia especificar o que está agindo ou sofrendo uma ação; 5) o argumento do drama, que consiste na verdade em uma estratégia de defesa da narrativa musical, associa esta ao drama. O autor rebate estas críticas desenvolvendo os argumentos de que 1) a música não precisa de uma pista verbal para acionar uma audição narrativa, que a presença 2) da causalidade, 3) do narrador e 4) da referencialidade não são pré-requisitos para a possibilidade da narrativa em música, e que 5) a associação entre música e drama, ao invés de música e literatura, também tem as suas limitações.

Para Kramer (2013, p. 164), a narrativa musical é um modo que abriga tanto as características da narratividade que perpassam os diferentes meios quanto as capacidades e limitações específicas da música. Ao invés de um fenômeno derivativo, a narrativa musical compartilha de atributos comuns entre todos os tipos de narrativa e as especificidades referenciais da música. Os universais da narrativa são “articular dinâmicas e possíveis soluções de conflito e interações entre elementos, tornar significativa a sucessão temporal de eventos e coordenar estes eventos em um todo interpretativo” (ALMÉN, 2008, p. 13, tradução minha). A música difere de outros tipos de narrativa na sua especificidade semântica, pois ela não pode especificar personagens, ações e cenários como na literatura ou encená-los como no drama, estes elementos são indeterminados ou precisam de algum recurso extra, como um programa, que possa caracterizá-los (op. cit., p. 14).

As teorias da narratividade musical utilizam uma série de metáforas para abordar a música, dentre as quais as quatro principais são o agenciamento, a temporalidade, a trama e o narrador (KLEIN, 2013, p. 11). O termo agenciamento se refere ao ato de ouvir determinados elementos musicais como agentes dentro do discurso musical. Estes elementos, que podem ser motivos, temas, texturas, etc., assumem um estado de sujeitos antropomorfizados que fazem parte da narrativa (ALMÉN, 2008, p. 229), e, como argumenta Tarasti (1994, p. 106), sua dinâmica dentro da obra dá origem a narratividade. Ouvir elementos musicais como agentes envolve um modo de escuta intencional, onde se procura entender o desdobramento dos personagens como um ato de vontade ao invés de ser o resultado de “processos composicionais determinados ou mecanicistas” (KLEIN, 2013, p. 12). Devido às características referenciais da música, que geralmente não são tão claras quanto às da linguagem escrita, os

agentes musicais são entendidos como entidades que se associam mais a determinados valores culturais do que a personagens específicos (ANGELO, 2014, p. 108), a não ser que sejam estabelecidos por algum elemento programático.

Abbate (1989, p. 228) considera a música mimética ao invés de diegética, portanto ela não pode apresentar um tempo verbal passado, o que significa que ela só pode realizar a história no tempo presente. Por outro lado, os efeitos narrativos da música estão estreitamente relacionados com a maneira como ela lida com o tempo. O conceito de temporalidade está conectado ao fato da música ser uma arte que se desenrola no tempo, entretanto, as teorias da narratividade musical tem levado em consideração sobretudo a possibilidade da música “significar o tempo” (KLEIN, 2013, p. 12).

A metáfora da trama está relacionada de certo modo com a de agenciamento, pois se refere ao conjunto de ações praticadas pelos agentes musicais (ANGELO, 2014, p. 112). Agawu (1991, p. 33, tradução minha) define trama como “uma narrativa verbal coerente que é oferecida como uma analogia ou metáfora para a peça em questão”. No caso da teoria narrativa de Almén (2008), o conceito de trama está relacionado com seu segundo nível de análise, o nível actancial, no qual as relações entre os agentes são traçadas e seus valores culturais reconfigurados. Para a música do século XX, Klein sugere que a análise se concentre em buscar os objetos de trama (*plot objects*) da narrativa, como “transformação de personagens, crise, catástrofe, evocação lírica (paisagem), ação, peripécia, e assim por diante” (2013, p. 14, tradução minha).

A metáfora do narrador em música implica na distinção, que remete à Platão, entre mimese (o ato de imitar) e diegese (o ato de contar). Na incapacidade da música de contar algo, ou seja, a impossibilidade dela apresentar um tempo passado, ela é tida muitas vezes como mimética e por isso associada com o drama. Como demonstra Klein (apud ALMÉN, 2008, p. 33), a teoria recente sobre narratividade tem questionado a própria diferenciação entre mimese e diegese, argumentando que imitar também é contar. O autor, em outro texto, considera que mudanças no discurso musical tem o potencial de significar um tipo de narrador (KELIN, 2013, p. 14). Micznik (2001, p. 247) vai além e demonstra que a música tem a capacidade de sugerir a “voz do narrador” por outras maneiras, como por exemplo através do estilo composicional do compositor, pela orquestração ou por meio de tópicos.

A narratividade musical como discutida acima, é um assunto recente na musicologia brasileira. Dentre os trabalhos encontrados, Garcia e Lima (2014) analisam a obra *Abertura*

Baiana (1994) de Wellington Gomes utilizando a metodologia tripartite de Almén (2008). Ressalto também alguns trabalhos de Bruno Angelo, nos quais ele analisa seu próprio processo composicional (ANGELO, 2014), o *Concerto Grosso n. 1* (1977) de Schnittke (ANGELO, 2011b), o primeiro dos *Quatre Chants pour franchir le seuil* (1998) de Grisey (ANGELO, 2011a), e faz uma discussão epistemológica do campo (ANGELO, 2011c). Outro passo para a difusão deste campo teórico no país foi o Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA, ocorrido em 2014. O congresso teve como convidados os pesquisadores Michael Klein e Lawrence Kramer, que conferiram palestras nas quais o tema da narratividade musical foi abordado. Além disso, houve um grupo de trabalho com dois encontros onde o assunto também foi discutido, contando com a presença de diversos musicólogos brasileiros, além dos dois convidados estrangeiros.

Não foram encontrados trabalhos que analisam a música de Villa-Lobos a partir das perspectivas de narratividade musical supracitadas, entretanto, a compreensão de suas obras pode ser bastante beneficiada com esta teoria. A propensão do compositor em atribuir informações programáticas às suas obras é um indicativo de que a narratividade pode ter sido um aspecto importante até mesmo para o próprio Villa-Lobos. Além dos poemas sinfônicos, que contam com variados argumentos, são inúmeras as suas peças instrumentais com títulos evocativos. Nas *Bachianas Brasileiras*, por exemplo, os subtítulos de seus movimentos sugerem uma interação entre formas musicais tradicionais e a representação de cenas do cotidiano brasileiro, que um estudo de narratividade pode ajudar a esclarecer. Em uma das descrições feitas pelo compositor sobre o último movimento das *Bachianas Brasileiras n. 2* (1930), Tocata (O Trenzinho do Caipira), o compositor fala:

A Tocata (O Trenzinho do Caipira) representa impressões de uma viagem nos pequenos trens pelo interior do Brasil. Sua instrumentação e ambiente sonoro são completamente originais, apesar da forma de Tocata permanecer obstinadamente (VILLA-LOBOS apud DUDEQUE, 2013, p. 46).

Outras obras como as *Cirandas* (1926), as *Cirandinhas* (1925) e as duas suítes *A Prole do Bebê* e os *Choros* são outros exemplos de obras com títulos programáticos que convidam à análise narrativa. Ao compor em gêneros instrumentais tradicionais o compositor também costumava atribuir subtítulos sugestivos, como em várias de suas sinfonias e quartetos de cordas. Há ainda que mencionar aqui suas obras vocais, como óperas, canções e peças para coro, cujas letras também oferecem informações programáticas interessantes para uma análise narrativa.

METODOLOGIA PARA A ANÁLISE DA NARRATIVA MUSICAL

O livro de Grabócz (2009) é a reunião de uma série de dezesseis artigos escritos por ela e publicados entre os anos 1984 e 2007. A autora divide o livro em quatro blocos, de acordo com o assunto abordado ao longo dos capítulos: o primeiro bloco (capítulos I a IV) apresenta os fundamentos teóricos e metodológicos das suas análises narrativas; no segundo (capítulos V a IX) é analisado um repertório do classicismo vienense; no terceiro (capítulos X a XII) a autora analisa obras para piano de Liszt e sua relação com gêneros literários; e o quarto bloco (capítulos XIII a XVI) apresenta análises de tópicas em Bartók e em obras de compositores contemporâneos. A variedade do repertório analisado pela autora, que abrange obras compostas desde o século XVIII até música contemporânea, implica também em uma variedade nas metodologias de análise utilizadas. Em cada um dos blocos temáticos a autora adapta sua metodologia de acordo com o repertório. Para o estudo desenvolvido nesta dissertação os blocos I, III e IV são os que mais interessam, devido à proximidade da natureza do repertório analisado com a música de Villa-Lobos.

A definição de narratividade de Grabócz é a seguinte:

Eu utilizarei as expressões <<narratividade musical>> (ou <<narratologia musical>>) para falar do modo de organização expressiva de uma obra instrumental. Dito de outra maneira, a análise narrativa em música visará o funcionamento do discurso musical do ponto de vista da construção das unidades expressivas (construção pelo encadeamento de tópicas ou de entonações, etc.). Este tipo de abordagem completará evidentemente o trabalho analítico tradicional que convocará as teorias da estrutura (forma) musical, assim como de análise motivico-temática, harmônica, de orquestração, etc. (op. cit., p. 16, tradução minha)

Sua definição de narratividade musical coloca em destaque o papel das tópicas e outras unidades expressivas na construção de uma interpretação narrativa para a obra. Ao falar das tópicas do século XVIII, Caplin (2005, p. 124) argumenta que algumas tópicas daquele repertório são mais apropriadas para certos momentos do discurso musical do que outras, mas não são determinantes no estabelecimento da estrutura formal. Para Agawu (1991, p. 33) a sucessão das tópicas pode sugerir ao analista um tipo de “roteiro” (*plot*), conceito que se aproxima da noção de narrativa. No caso dos poemas sinfônicos de Liszt, as análises de Johns (1997, p. 8) demonstram “[...] a expressão de um programa por parte de Liszt através do uso de tópicas musicais quase representacionais facilmente identificáveis que, quando conectadas de maneiras apropriadas, constituem novos tipos de narrativa ou estruturas

musicais hermenêuticas”. Os estudos de narratividade em música procuram analisar como os eventos se relacionam na cadeia sintagmática, procurando dar sentido a estes eventos (BEARD; GLOAG, 2005, p. 85). Apesar de não definirem a forma, as tópicas podem sugerir uma trajetória narrativa para a peça, e é nesta corrente que o trabalho de Grabócz se insere.

Na sua metodologia, a autora alia a análise musical tradicional com a análise do conteúdo expressivo, este concentrado na identificação de tópicas e outras unidades de significado e o estudo das estratégias expressivas relacionadas ao seu uso no discurso musical. As estratégias expressivas envolvem a definição de como as unidades de significado se relacionam no discurso musical, como elas agem, como se desenrola sua ação e como ela se resolve (GRABÓCZ, 2009, p. 18).

As maneiras como estas estratégias expressivas são elaboradas e se manifestam dentro de diferentes estilos musicais podem ser classificadas em “três modos de existência da narrativa em música”: o programa narrativo exterior, o programa narrativo interior e o programa narrativo musical profundo (ou oculto) (op. cit., p. 32-33). O programa narrativo exterior é caracterizado pela correlação entre estrutura musical e programa extramusical. A forma musical se relaciona com a sequência de eventos sugerida por um texto ou outro material programático ao invés de obedecer às regras convencionadas de estruturação formal da música (op. cit., p. 68). O compositor escolhe um elemento programático, como um texto, e o relaciona com a obra por meio de um título, de um argumento ou também por indicações na partitura. Esta história é contada musicalmente “por seleção” (op. cit.), ou seja, o compositor escolhe determinados momentos da narração para representar musicalmente, utilizando as “possibilidades oferecidas pelo conjunto de gêneros expressivos históricos existentes” (op. cit., p. 69). Este tipo de relação tem início no período barroco e alguns exemplos posteriores são encontrados em poemas sinfônicos de Liszt, Strauss e Borodin, na música para ballet do início do século XX, por exemplo de Bartók e Stravinski e até mesmo na música concreta e eletroacústica (op. cit., p. 68). Como argumento no capítulo III, *Uirapuru* também se enquadra nesta categoria.

O programa narrativo interior é aquele no qual os elementos de um programa extramusical são integrados numa obra que apresenta uma estrutura formal tradicional, ou seja, o programa se acomoda à uma forma musical pré-estabelecida (op.cit., p. 70). Exemplos desta relação são algumas obras com forma mais ou menos tradicional do século XIX de Liszt, Chopin e Schumann e também alguns prelúdios de Debussy.

O terceiro modo, chamado de programa narrativo da estrutura profunda (op. cit., p. 74), não pressupõe a presença de um programa extramusical explícito ou implícito. A organização das tópicas segue uma lógica correlacionada com a gramática narrativa de Greimas, que se define pela relação entre dois termos contraditórios binários (op. cit., p. 74). Resumidamente, a narração é formada pela sucessão de quatro momentos chave: “a negação de um primeiro evento implica na emergência de uma segunda situação, cuja negação, a <<peripeteia>> conduz à confirmação ou à perda definitiva da situação inicial” (op. cit., p. 74, tradução minha). Este tipo de relação é característico da forma-sonata clássica.

A análise semântica é baseada nas categorias Greimasianas de sema, classema e isotopia. Semas correspondem ao significado relacionado às unidades mínimas portadoras de função significativa numa obra, as quais se encontram no nível do motivo musical (op. cit., p. 51). O significado correspondente ao nível da frase ou do período musical é denominado de classema (op. cit., p. 222). O termo isotopia, por sua vez, denomina o significado no nível da seção de uma forma musical (op. cit., p. 223). Uma isotopia pode ser formada por um ou vários semas e classemas.

2.4 SIGNIFICADO MUSICAL E HERMENÊUTICA

Agawu (1991, p. 11-14) identifica duas correntes de autores com trabalhos de orientações semióticas em música: a primeira ele denomina de empiristas-taxonômicos e outra de semanticistas. O principal representante da primeira é Jean-Jacques Nattiez, principalmente nos seus trabalhos iniciais, nos quais o autor se apoia na conhecida tripartição entre os níveis poiético (o processo de produção da obra), estésico (o processo de recepção) e neutro (a materialidade da obra). De acordo com Agawu, a ênfase de Nattiez no nível neutro parece eliminar decisões *a priori* do analista e confere um caráter cientificista ou empírico para a análise musical (op. cit., p. 12). O semanticistas, exemplificados por Wilson Coker, Frits Noske, David Lidov, Leonard Ratner e Wye Allanbrook, que também abordaram questões de significado em música utilizando noções de funcionamento de signos, parecem ter se preocupado mais com as questões de interpretação e não somente com a identificação de signos musicais (op. cit., p. 12-13).

Esta diferenciação entre as duas correntes supracitadas demonstra que havia, pelo menos à época do trabalho de Agawu, uma diferenciação entre a tarefa semiótica de

identificação de signos musicais, mais científica ou objetiva, e de interpretação semântica do discurso, menos científica ou mais subjetiva. O diagnóstico de Kramer (2011, p. 21-25) sobre os caminhos seguidos pela musicologia com relação ao sentido musical chega a conclusões parecidas. Um destes caminhos é o semiótico, pelo qual se assume que o sentido da música é construído com sinais que devem ser reconhecidos e seu funcionamento explicado. No caminho hermenêutico, o sentido é entendido não como intrínseco ao objeto interpretado, mas envolve “a agência de um intérprete que é mais que um decodificador, é até mesmo criativo” (op. cit., p. 21, tradução minha). Hatten coloca o problema nos seguintes termos:

Na medida que uma competência estilística [formada pelos princípios gerais e restrições de um estilo] se move além de um ‘léxico’ de tipos, ou uma ‘gramática’ dos seus sentidos, para uma ‘poética’ das suas significações, a competência se torna mais e mais difícil de capturar sistematicamente. Deste modo, uma tentativa de reconstruir uma competência estilística deve admitir um componente especulativo considerável. Este componente eu chamo de *hermenêutico*, e é caracterizado por um processo inferencial criativo que fornece hipóteses sobre potenciais correlações e interpretações. Hipóteses hermenêuticas podem ser retiradas de qualquer parte do universo cultural contemporâneo, incluindo conexões ou evidências de outras artes, outros reinos de discurso, informação biográfica – em resumo, qualquer área relevante que possa contribuir para o campo expressivo de um estilo ou obra musical (HATTEN, 1994, p. 227-228, tradução minha).

O autor destaca o papel do sujeito que interpreta na construção do conhecimento sobre música. O analista/intérprete é um sujeito criativo, que fornece suas interpretações baseado em informações retiradas de diversos meios e relacionadas por ele em forma de conhecimento sobre o objeto analisado. Desta forma, o processo de análise do significado musical não é um processo científico no mesmo sentido das chamadas ciências “duras”, apesar de algumas teorias tratarem o assunto como tal, mas um nuançado processo interpretativo no qual a subjetividade tem papel preponderante.

A tarefa do analista contemporâneo ao interpretar os significados da música do passado é descobrir os códigos usados por uma cultura específica para compreender os sinais presentes em uma obra. O primeiro passo para isso é formular hipóteses sobre um fenômeno, como um signo, cujo código de interpretação é desconhecido. Esse processo foi denominado por Peirce como “abdução”, e é a maneira pela qual o pensamento científico progride em busca de conhecimento novo (KLEIN, 2004, p. 58). A inferência de hipóteses é a base para a interpretação de significados em música, que vem seguida busca de exemplos em outras obras que podem, de maneira indutiva, validar ou não estas hipóteses (op. cit., p. 59). Outras maneiras de validar ou não as hipóteses interpretativas, que transparecem ao longo deste

trabalho, são a avaliação de condições culturais que envolvem a obra e o processo poético do compositor (op. cit., p. 61). As discussões do capítulo I e as análises que relacionam as marcações do programa na partitura que aparecem no capítulo III são exercícios neste sentido.

A abordagem do significado de obras de outras épocas não implica em uma recuperação objetiva dos significados do passado. O analista coloca em jogo sua interpretação atual baseada em informações, recolhidas em diferentes meios, de elementos que ele percebe nas obras do passado.

A interpretação não é nem uma recuperação do significado do passado nem uma imposição do significado do presente. É colocar o significado em ação, por meios verbais ou outros, cujo objetivo é combinar a diferença do passado com a abertura do presente. Esta atividade nunca deixa de estar em movimento, mesmo quando o objeto da interpretação, seja um texto, evento ou coisa, é ele mesmo do presente (KRAMER, 2011, p. 7).

A tentativa de redescobrir como as pessoas compreendiam uma obra musical do passado na sua época original, ou uma “hermenêutica da recuperação” (KLEIN, 2005, p. 54), decorre em um outro problema. A postulação de um ouvinte competente, aquele que possui em seu mundo musical os códigos necessários para uma compreensão “correta” de uma obra de um estilo específico, é na verdade uma projeção do próprio analista que interpreta, ou seja, uma pessoa em uma determinada cultura que ouviu uma determinada obra da mesma maneira que o analista (op. cit.). Como complementa Kramer (2011, p. 16, tradução minha) “Uma atividade [como a interpretação] que é arbitrária e fantasiosa no presente não se torna racional e objetiva simplesmente pelo recuo ao passado. A própria existência de uma história da recepção pressupõe o valor de atos de recepção individuais(lizados)”.

A perspectiva do analista do presente, que permite que se organize o passado em códigos de interpretação, coloca o problema hermenêutico de que esta perspectiva não é a mesma daqueles indivíduos do passado, para quem o futuro é imprevisível (KLEIN, 2004, p. 74). É difícil pensar que nós podemos eliminar o tempo e voltar aos códigos do passado sem a contaminação do futuro transcorrido entre a época da obra e a do analista, mas a busca da compreensão da obra no seu contexto original é um dos passos importantes para interpretar suas conseqüências (op. cit.).

Sendo assim, nas análises do próximo capítulo adota-se uma abordagem interpretativa que concilia a teoria das tópicas e da narratividade. A partir da identificação de agentes musicais no plano temático, assim como de tópicas musicais, são realizadas interpretações da

narratividade em *Uirapuru*, demonstrando como o roteiro do argumento e a forma musical estão relacionados. A partir de uma abordagem fundamentada na análise narrativa de Grabócz (2009), as interpretações demonstram os elementos do argumento selecionados pelo compositor para representar musicalmente a história através da música.

A teoria das tópicos colocada ao lado da teoria da narratividade pode levar à ideia de que a primeira está mais relacionada com a decodificação de signos musicais, ou seja, com a objetividade científica, e a segunda associada com a interpretação do discurso musical, mais hermenêutica. Como demonstra Hatten (1994, p. 33) as teorias da linguagem não são consensuais sobre até que ponto a decodificação de sinais e a interpretação de acordo com o contexto são autônomas. Acredito que ambas as tarefas são essencialmente interpretativas, e portanto ambas tem seus riscos. Sua associação é uma maneira de levar adiante o ato interpretativo, como aconselha Klein: “Se as leituras analíticas hermenêuticas da música são perigosas, a cura para elas não é interpretar menos, mas interpretar mais” (KLEIN, 2013, p. 23).

CAPÍTULO 3 ESTRUTURA E SIGNIFICADO EM UIRAPURU

A análise de música programática possibilita diversos tipos de aproximação que se situam no espaço entre dois polos opostos. De um lado temos a “abordagem formalista (ou absolutista)” (MICZNIK, 1999, p. 207), na qual se evita levar em consideração as informações programáticas das peças, como seus títulos e argumentos. Neste polo, o analista tende a encarar as obras com programa como peças de música absoluta, focalizando seus aspectos estruturais “puramente musicais”, sem se deter em aspectos do argumento ou mesmo históricos, contextuais e culturais. Do outro lado está a “abordagem programática” (op. cit.), baseada na tentativa de demonstrar a correspondência e a equivalência entre as ideias do programa e da música, sem se deter aos aspectos estruturais. Entre estes dois polos, aparentemente opostos, existem inúmeras possibilidades de atuação. As que tem se mostrado mais produtivas são justamente as de cunho conciliador, onde são levados em consideração aspectos contextuais, programáticos e estruturais, demonstrando suas convergências e divergências²⁹.

Neste trabalho, o argumento e as indicações das suas ações na partitura e no manuscrito serão utilizados como elementos que permitem identificar traços da *poiesis*, atos de vontade do compositor em associar determinados elementos musicais com o texto. A confrontação entre a estrutura musical e as indicações do argumento servem como pontos de partida ou direcionamentos para as interpretações analíticas.

A metodologia utilizada para a análise da peça foi estruturada em uma série de etapas, tendo como base a partitura editada (VILLA-LOBOS, 1948). O primeiro passo foi realizar uma análise formal, iniciada com uma segmentação da peça baseada nos contrastes de caráter entre os trechos, que se localizam em um ou mais dos planos textural, temático, harmônico, rítmico, tímbrico e de dinâmica. Após a segmentação inicial, as seções foram analisadas individualmente utilizando conceitos da análise musical tradicional da música pós-tonal. No plano escalar, ao invés da noção tradicional de modo, irei utilizar o conceito de “gêneros harmônicos”, como empregado por Moreira (2014) e Lacerda (2011) para a análise dos *Choros* de Villa-Lobos. Os gêneros harmônicos são divididos em simples e complexos: os primeiros

²⁹ Ver por exemplo a análise de *Amazonas* realizada por Salles (2009, p. 186-197).

são definidos como “uma coleção de conjuntos de classes de alturas relacionada a uma única classe de alturas focal, por inclusão, tanto como subcoleções ou supercoleções daquela classe de alturas” (PARKS,1990 apud MOREIRA, 2014, p. 51). Como complementa Lacerda, os gêneros simples são

“[...] coleções associadas a hábitos composicionais localizáveis em práticas relativamente homogêneas e comuns do ponto de vista estético, antropológico ou histórico. Admite-se também que um dado objeto musical pode estar associado a uma coleção familiar, embora nem todas as notas nele contidas sejam provenientes da coleção” (LACERDA, 2011, p. 279).

Moreira (2014, p. 35-48) elenca seis gêneros harmônicos presentes nos *Choros* de Villa-Lobos e que serão utilizados nas análises aqui apresentadas: gênero diatônico, gênero pentatônico, gênero tons inteiros, gênero cromático, gênero octatônico e gênero superlórico. Os gêneros complexos, por sua vez, são o resultado da interação entre dois ou mais gêneros simples através de sua combinação (op. cit., p. 51).

Na segunda etapa da análise, os elementos identificados na análise formal foram cruzados com as informações do argumento e com as indicações da história na partitura. Este cruzamento permitiu identificar as relações *ad hoc* estabelecidas pelo compositor para representar determinados momentos do argumento na música e a denominação de agentes musicais como temas e outras estruturas pontuais. Aqui foram importantes também as consultas aos manuscritos de *Uirapuru* (VILLA-LOBOS, 1917?) e *Tédio de Alvorada* (VILLA-LOBOS, 1916), onde se encontram anotações que não constam na partitura editada. A tabela abaixo mostra todas as indicações de momentos do argumento na partitura constantes na versão editada (VILLA-LOBOS, 1948) e no manuscrito (VILLA-LOBOS, 1917?). Tendo em vista que a organização das duas partituras é diferente, pois algumas passagens são escritas por extenso na versão editada e com ritornelo no manuscrito, os números de compasso da coluna do manuscrito na tabela abaixo se referem ao compasso equivalente na partitura editada, o que facilita a comparação.

Tabela 1 - Marcações das ações do argumento nas partituras de *Uirapuru*

Partitura editada (VILLA-LOBOS, 1948)		Manuscrito (VILLA-LOBOS, 1917?)	
c. 136	O canto do Uirapurú	c. 17	Entra o Indio [sic] feio
		c. 19	A flauta do Indio [sic] feio
		c. 23	Entram as Indias
		c. 136	O canto do Uirapurú
		c. 144	As Indias [sic] dansam [sic] porque se lembram do canto do Uirapurú
c. 193	Cai o Uirapurú, flexado [sic] pela India [sic] caçadora.	c. 193	Cai o Uirapurú, flexado [sic] pela India [sic] caçadora
c. 198	Transformação do passarinho Uirapurú num belo indio [sic].	c. 198	Aparece o Uirapurú transformado num belo Indio [sic]
c. 341	Galanteio das Indias [sic] ao Indio [sic] bonito.	c. 341	Galanteio das Indias [sic] ao Indio [sic] bonito
c. 364	A aparição do Indio [sic] feio.	c. 364	A aparição do Indio [sic] feio
c. 366	O Indio [sic] feio flexa [sic] o Indio [sic] bonito.	c. 366	O Indio [sic] feio flexa [sic] o Indio [sic] bonito
c. 367	A morte do Indio [sic] bonito.	c. 367	A morte do Indio [sic] bonito
c. 369	A transformação do Indio [sic] bonito no Uirapurú.	c. 369	A transformação do Indio [sic] bonito no Uirapurú
c. 373	O canto de despedida do Uirapurú.	c. 373	O canto de despedida do Uirapurú
c. 377	Desolação das Indias [sic].	c. 377	Desolação das Indias [sic]
		c. 380	Saida [sic] do Indio [sic] Feio

Fonte: produção do próprio autor

A terceira etapa da análise consistiu na identificação e denominação de possíveis tópicos nas diferentes seções da peça. Por último foi feita uma interpretação narrativa utilizando todos os elementos estruturais e de significado encontrados ao longo da obra, observando suas relações e interações.

A apresentação textual da análise neste capítulo está estruturada em nove subtítulos, um para cada seção da peça e outro para a repetição, seguindo a ordem em que elas aparecem na partitura³⁰. Cada item inicia com uma descrição analítica dos aspectos estruturais de elementos focalizados, portanto, somente os elementos considerados mais relevantes para os objetivos do trabalho serão comentados. Neste ponto o texto é bastante denso no sentido

³⁰ Ao longo do texto são apresentados gráficos analíticos e reduções da partitura para ilustrar os exemplos. Reproduções de imagens da grade orquestral foram evitadas com vistas à economia de espaço, portanto é altamente recomendável que o leitor tenha em mãos a partitura de orquestra editada (VILLA-LOBOS, 1948) para poder relacionar os exemplos com o contexto de onde eles foram extraídos. Como a edição está em inglês, foi utilizada a versão em português do argumento que consta no manuscrito (VILLA-LOBOS, 1917?), disponibilizada no anexo A.

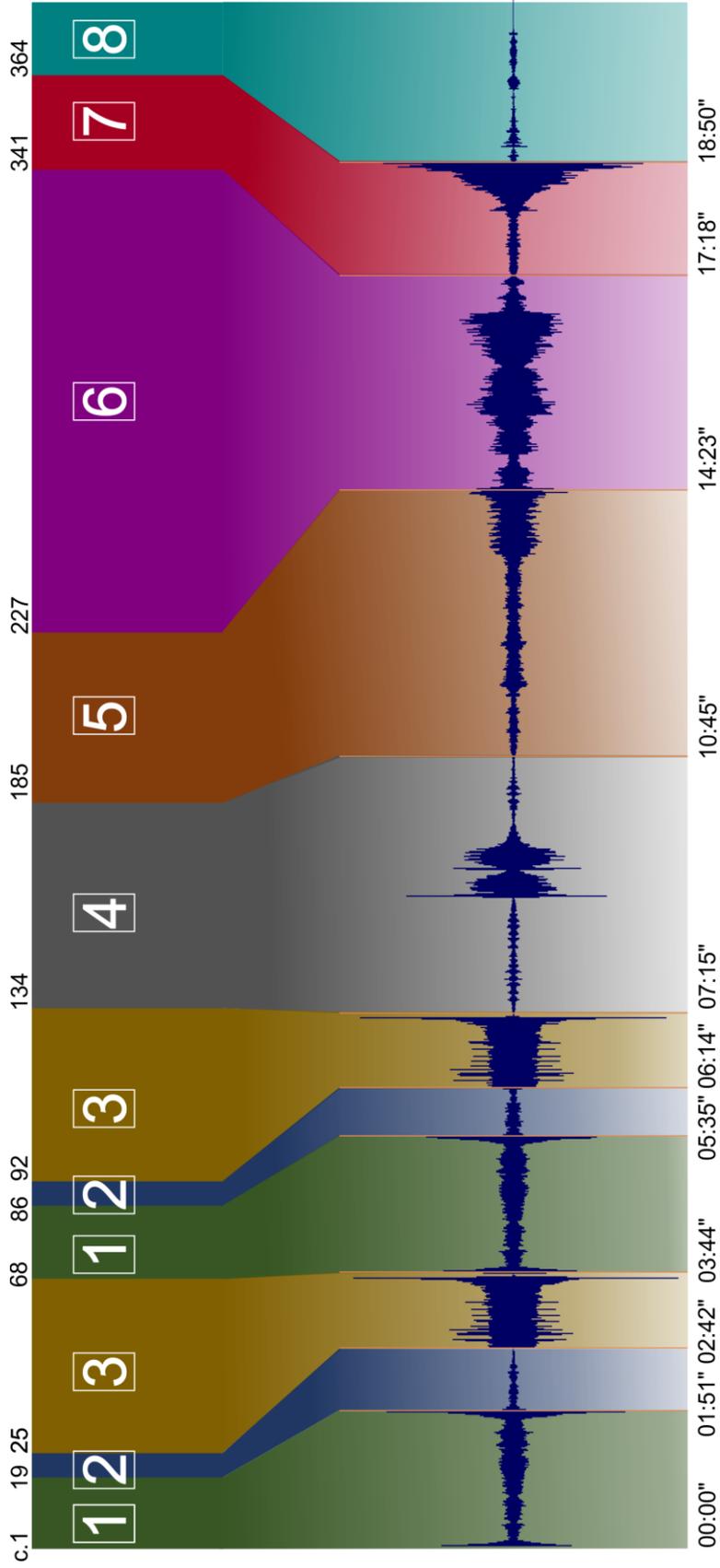
de englobar termos técnicos da área de teoria da música. Em seguida, revisito os elementos comentados no respectivo subtítulo desenvolvendo interpretações sobre os aspectos narrativos e de significado mais proeminentes da seção.

Uirapuru é uma peça de movimento único, como é comum em poemas sinfônicos, e sua organização formal é bastante episódica, quase à maneira de uma rapsódia. Um dos fatores que contribuem para que a peça soe seccionada é o fato dela ter sido concebida a partir de montagens que Villa-Lobos realizou com o material de *Tédio de Alvorada* (SALLES, 2005, p. 9). O uso de recursos que conferem à música um caráter episódico e narrativo, como cortes abruptos, contrastes extremos, elementos pontuais destacados, é uma característica bastante presente em obras programáticas, uma novidade inserida por Liszt no século XIX para diferenciar a música de programa do discurso mais homogêneo presente nas sinfonias (MICZNIK, 1999, p. 218), tendo sido utilizada por Villa-Lobos de uma maneira bastante pessoal. No caso do compositor brasileiro, muitas vezes esta característica foi associada à uma fraqueza formal, geralmente atribuída à uma suposta deficiência nos seus estudos. Como argumento abaixo, o caráter episódico de *Uirapuru* é um recurso utilizado pelo compositor para reforçar o caráter narrativo da peça, mas também se relaciona com a personalidade de Villa-Lobos, avesso à esquemas composicionais preestabelecidos (SALLES, 2009, p. 183).

A figura abaixo mostra um esquema de como a peça foi seccionada. A divisão em cores na parte superior do gráfico representa proporcionalmente as seções de acordo com seu número de compassos. Logo abaixo há um gráfico de amplitude³¹ da gravação de *Uirapuru* feita pela Orquestra Sinfônica da Paraíba, sob regência de Eleazar de Carvalho (ORQUESTRA, 1992). Pode-se perceber que algumas seções são bastante desproporcionais em quantidade de compassos, por exemplo as seções 2 e 6. Já na gravação, apesar da duração bastante diferente, a desproporção entre as seções é um pouco menor, isto devido às marcações de andamento e à presença de fermatas e ritornelos.

³¹ Feito com o software Sony Sound Forge 11.

Figura 3 - Gráfico comparativo entre o número de compassos e o tempo de execução das seções



Fonte: produção do próprio autor

3.1 SEÇÃO 1 – INTRODUÇÃO DOS PERSONAGENS (C. 1-18)

A peça inicia com uma figuração³² rápida em diversos instrumentos e dinâmica fortíssimo. Nos três sistemas superiores da ilustração abaixo há uma transcrição das partes das flautas, clarinetes³³ e fagotes. As flautas fazem uma figura em noninas de fusa, em terças descendentes de notas brancas, repousando na nota Mi bemol. Os clarinetes fazem também uma figura em terças descendentes, mas com septinas de fusa e com as notas da escala de Mi bemol lídio, repousando no mesmo Mi bemol das flautas. Os fagotes fazem um arpejo ascendente de Dó com sétima em sextinas de fusa e repousam na nota Dó bemol. Simultaneamente, os outros instrumentos (transcritos nos dois sistemas inferiores da figura) realizam *glissandi*, alguns ascendentes e outros descendentes. Se juntarmos a primeira nota de cada instrumento nesta figuração teremos um acorde de F7/C, que após os *glissandi* repousa no Fm7(b5) posteriormente sustentado pelas trompas.

³² Os termos “figuração” e “figura” são utilizados ao longo deste trabalho para designar livremente estruturas musicais pontuais que aparecem ao longo da obra. Seu uso não está relacionado ao conceito de figuras de retórica.

³³ Em todas as ilustrações deste trabalho os instrumentos estão escritos como soam, exceto quando destacado. Para facilitar a leitura, foram utilizadas claves pouco convencionais em algumas figuras, como a clave de sol oitava abaixo ou oitava acima. As abreviações dos instrumentos seguem o padrão da partitura editada (VILLA-LOBOS, 1948), em inglês, para facilitar a localização na grade: Flautim=Pic.; Flautas=Fls. (Solo=Fl.I etc.); Oboés=Obs. (Solo=Ob.I etc.); Corne Inglês=E.H.; Clarinetes=Cls.; Clarone=B.Cl.; Saxofone Soprano=Sopr.Sax.; Fagotes=Bsns. (Solo=Bsn.); Contrafagote=C.Bsn.; Trompas=Hns; Trompetes=Cornets; Trombones=Tbns. (Solo=Tbn.I etc.); Tuba=Tuba; Tímpano=Timp.; Xilofone=Xyl.; Glockenspiel=Glock.; Carrilhões=Chimes; Harpas=Harps (Solo=Hp.I etc.); Celesta=Celesta; Piano=Piano; Violinofone=Vnoph.; Violinos I=Vln.I; Violinos II=Vln.II; Violas=Vla.; Violoncelos=Cello; Baixos=B.

Figura 4 - Figuração do primeiro compasso

Flutes

Clarinet

Bassoons

Glock./Piano/Vln.I

Xyl. Celesta

Hns./Vln.II/Cornets/Pno.

Tbn.I/Vla. Tbn.II

Piano/Cello

Terças descendentes

Terças descendentes

Arpejo C7

glissandi

glissandi

glissandi

glissandi

Fonte: produção do próprio autor

A sobreposição de diferentes subdivisões rítmicas (noninas, septinas e sextinas) e escalas diferentes (notas brancas, Eb lídio, arpejo C7 e *glissandi*), somadas à velocidade e dinâmica da figuração, resultam numa “mancha sonora” análoga à figuração realizada por madeiras, harpas, celesta e piano no compasso 62. Este tipo de sobreposição é característico da segunda fase de Villa-Lobos, situada nos anos 1920 (SALLES, 2005, p. 6). Como a figura do compasso 1 não consta no manuscrito de *Tédio de Alvorada*, é bem provável que ela tenha sido adicionada posteriormente, provavelmente na “reformulação” da peça que o próprio compositor situou em 1934.

A partir do segundo compasso as trompas (depois violinos II, violas e harpas) sustentam o acorde de Fm7(b5) que encerra a figuração comentada acima (ver o acorde no canto inferior direito da ilustração acima). A estrutura deste acorde é praticamente igual à do “acorde de Tristão”, tornado célebre por Richard Wagner (1813-1883) no segundo compasso de sua ópera *Tristão e Isolda* (1859), apenas com a terça rebaixada em uma oitava. Nos compassos 6, 14 e 16 ocorrem pequenas mudanças harmônicas no acorde através do “deslizamento por semitons” (SALLES, 2009, p. 132-133) em algumas das vozes enquanto as outras permanecem estáticas (Figura 5). Ao tentarmos interpretar os acordes resultantes como tríades ou tétrades tradicionais (acima da pauta), fica evidente a ausência de funcionalidade tonal. O acorde meio-diminuto aparece aqui como uma entidade harmônica

utilizada por sua sonoridade, o cerne do que Piedade (2007, p.3) denominou “idioma meio-diminuto”, amplamente utilizado no final do século XIX e começo do XX.

Figura 5 – Redução harmônica da sustentação de acordes entre os compassos 2 e 17

Figura 5 mostra a redução harmônica da sustentação de acordes entre os compassos 2 e 17. A linha musical apresenta os seguintes acordes e movimentos de dedos:

- Compasso 2: $Fm7(b5)$ (+1)
- Compasso 6.3: $A\flat m7$ (-1)
- Compasso 7: $Fm7(b5)$ (-1)
- Compasso 14: $G7(\#5)$ (+3)
- Compasso 15.2: $A\flat m$ (-1)
- Compasso 15.2: $A\flat m(7M)$ (-2)
- Compasso 15.2: $Fm7(b5)$ (-1)
- Compasso 16: F^o (+1)
- Compasso 17: $Fm7(b5)$

Fonte: produção do próprio autor

Ritmicamente, a sustentação do acorde é feita com semínimas pontuadas, que, apesar da constância, obscurecem a sensação quaternária indicada na fórmula de compasso (ver ilustração abaixo). Há uma interação entre ritmo e timbre neste trecho: no quarto compasso, o acorde passa das trompas para os segundos violinos e violas, ao mesmo tempo, há uma quebra no padrão das colcheias pontuadas através da adição de uma pausa de colcheia. Esta quebra acontece também junto com as outras mudanças na instrumentação do acorde sustentado, nos compassos 9 e 14. Outras quebras do padrão rítmico ocorrem também onde não há mudança de instrumentação, como na sustentação das cordas nos compassos 6 e 7 e nas trompas no final do trecho, compassos 16 e 17.

Figura 6 – Rítmica e orquestração do acorde sustentado entre os compassos 2 e 17

Figura 6 mostra a rítmica e orquestração do acorde sustentado entre os compassos 2 e 17. A partitura é para Hns., Vln. II/Vla. e Harps, em 4/4. A notação rítmica indica o padrão de colcheias pontuadas e as mudanças de instrumentação:

- Compasso 2: Hns. (3), Vln. II/Vla. (3), Harps (3)
- Compasso 8: Hns. (3), Vln. II/Vla. (3+1), Harps (3)
- Compasso 13: Hns. (3), Vln. II/Vla. (3+1), Harps (3)
- Compasso 16: Hns. (3), Vln. II/Vla. (4), Harps (4)
- Compasso 17: Hns. (3), Vln. II/Vla. (2), Harps (3)

Fonte: produção do próprio autor

Uma versão posterior desta sustentação do acorde meio diminuto, que inicia no compasso 185 com a quinta deslizante nas madeiras e sustentada em harpas, celesta e piano, é denominada por Volpe (2001, p. 310) de “Tema das Índias”³⁴. Aqui na seção 1, esta sustentação pode ser considerada como uma versão transformada deste mesmo tema, cuja versão principal é aquela do compasso 185 (ver Figura 27).

A citação de elementos isolados foi um recurso amplamente utilizado por compositores do início do século XX com o propósito principalmente de paródia ou de alusões programáticas (SIMMS, 1996, p. 384). Debussy, por exemplo, citou o início do prelúdio de *Tristão e Isolda* na peça *Golliwogg’s Cake Walk* (1908) como forma de paródia da “retórica hiperemotiva” de Wagner (op. cit.), por meio de um processo de transformação análogo ao que Villa-Lobos usa no final de *Uirapuru* (SALLES, 2009, p. 33). No seu método de composição musical, D’Indy (1909, p. 238) identifica os três compassos iniciais do prelúdio de *Tristão*, onde o chamado “acorde de Tristão” aparece com destaque, como o “tema do encantamento do amor”. Sabendo que Villa-Lobos estudou este livro, é possível especular que o compositor tenha escolhido o acorde de Tristão, um dos componentes do Leitmotiv de Wagner, como componente principal do “Tema das Índias” como uma alusão programática ao significado simbólico daquele Leitmotiv, traçando um paralelo com o encantamento das índias pelo Uirapurú.

Uma segunda camada textural é iniciada no compasso 2 com a descida cromática em oitavas (*divisi*) nos violinos I, entretanto, é somente no compasso 4 que a melodia é realmente revelada: trata-se da primeira recorrência do tema “Canto do Uirapurú”, marcado com este nome na partitura editada e no manuscrito em uma outra ocorrência no compasso 136 (ver ilustração abaixo). Texturalmente, o dobramento em oitavas implica em dois “componentes soantes” (BERRY, 1987, p. 186), mas devido à grande interdependência entre as duas linhas ele continua sendo apenas um “componente real” na textura geral da seção.

³⁴ Apesar da imprecisão do termo “tema” para definir esta estrutura, pois não se trata de um tema no sentido tradicional devido ao seu caráter acordal, o nome será mantido como referência ao trabalho de Volpe.

Figura 7 - Primeira ocorrência do “Canto do Uirapurú”

Fonte: produção do próprio autor

O tema é apresentado de maneira fragmentada, sendo interrompido em diferentes momentos da melodia (ver marcações a, b e c na ilustração acima³⁵) com a primeira versão completa se revelando somente no compasso 8 (letra c). Os fragmentos começam sempre no contratempo: os primeiros quatro iniciam em diferentes posições métricas e os dois últimos repetem a posição métrica do primeiro. Os números entre parênteses indicam a quantidade de tempos de cada fragmento, demonstrando que as durações de cada uma também são sempre diferentes. O padrão rítmico de tercinas e sustentação da última nota é mantido em todas as frases, apenas com um adensamento rítmico em quintinas na última delas. Esta irregularidade rítmica e métrica das frases na apresentação do “Canto do Uirapurú” é um recurso utilizado por Villa-Lobos para emular o comportamento do canto de uma pássaro. Este é um dos componentes da tópica “canto de pássaro”, que desenvolvo mais detidamente nos comentários da próxima recorrência deste tema na seção 4. Entretanto, aqui na seção 1, o andamento lento e o timbre do violino em oitavas ofuscam a caracterização da tópica.

A construção melódica do tema dificulta a definição de uma nota central. A escala do “Canto do Uirapurú” (F-Gb-Ab-Bb-Cb-Db-Eb) é um gênero diatônico, cujas notas remetem à escala de F Lócrio, coerente com a sonoridade meio-diminuta da camada harmônica, construída em torno do acorde de Fm7(b5).

No terceiro compasso tem início um segundo tema, denominado aqui e por Volpe (2001, p. 310) como “Tema do Índio Bonito”, executado no registro grave em uníssono por

³⁵ A designação de uma letra para cada fragmento da melodia será utilizado também nas figuras subsequentes relacionadas ao tema “Canto do Uirapurú”, de maneira a demonstrar as relações entre os tipos de fragmentos usados em cada recorrência do tema.

violoncelos e clarone e oitava abaixo por contrabaixos (Figura 8). A escala é a mesma do “Canto do Uirapurú” (F Lócrio) até o compasso 14, onde entra a primeira nota estranha (G) que faz parte da linha cromática descendente que encerra a apresentação do tema. Como demonstra Salles (2009, p. 147-148) o trítono é um intervalo unificador desta melodia, tanto por iniciar os movimentos melódicos nos compassos 3 e 10, quanto por delimitar o arco melódico entre os compassos 3 e 9 e a linha cromática descendente entre os compassos 13 e 18.

Figura 8 – “Tema do Índio Bonito”, compassos 3 a 18

Fonte: produção do próprio autor

O tema pode ser dividido em duas grandes frases que por sua vez podem ser subdivididas em duas partes cada. As duas primeiras partes (compassos 3 e 10 respectivamente) são quase uma repetição uma da outra, com pequenas alterações rítmicas e melódicas, o que assemelha a estrutura do tema à de um período (SCHOENBERG, 2008, p. 50). Na segunda frase, o trítono inicial (Cb-F) tem o valor de uma colcheia adicionada em cada nota e a métrica deslocada, o que acarreta num deslocamento métrico do restante da frase. A porção intermediária das duas frases tem a rítmica idêntica, ocultada pelo deslocamento métrico (colchetes contínuos). A diferença está no salto melódico que ocorre entre a quinta e a sexta nota de cada frase: na primeira frase o salto vai do quarto para o sexto grau da escala de F Lócrio (quadrados tracejados) e na segunda vai do quarto para o sétimo grau, Eb, que é uma nota acrescentada entre o Bb e o Db. Ambos os saltos seguidos por uma linha descendente em graus conjuntos até a nota F (colchetes tracejados). A nota G da segunda frase (círculo tracejado) é uma inserção cromática na linha descendente, que segue estendida cromaticamente até a nota D no compasso 18.

A seção encerra com um acorde em semibreve, dinâmica *ff* e *crescendo*, executado por diversos instrumentos dos naipes de madeiras, metais e cordas (Figura 9). No todo, o acorde pode ser interpretado como um D7sus4(9), mas a instrumentação e o registro revelam uma divisão em três partes. No registro grave, instrumentos de três naipes (baixos, violoncelos, trombones, tuba, clarone, fagotes e contrafagote) reforçados pelo tímpano, tocam as notas da série harmônica de D até a terceira oitava, contando a partir do D1³⁶. Na clave de sol, as trompas fazem uma téttrade de Am7 em posição fechada e na próxima oitava as madeiras (oboés e clarinetes) fazem a tríade de Am, também em posição fechada.

Figura 9 - Acorde do compasso 18

Fonte: produção do próprio autor

A figuração do primeiro compasso (Figura 4) tem características em comum com o acorde do compasso 18. Ambos são elementos pontuais que se destacam do restante da textura e portanto adquirem um alto grau de “retoricidade” (PIEIDADE, 2012a, p. 6), conduzindo a algo contrastante. Assim como o acorde de Tristão emerge da figuração do primeiro compasso, o acorde que inicia a próxima seção da peça no compasso 19 (Figura 10) é uma “filtragem” do acorde do compasso 18. Além disso, este contém dentro de si o arpejo de Am que inicia o solo de flauta da seção 2.

CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS NARRATIVOS

Como demonstra Volpe (2001, p. 309-317), um aspecto narrativo de *Uirapuru* é a remodelação que Villa-Lobos opera nas convenções do indianismo musical através da articulação de tipos escalares e centros modais. Na seção 1 são apresentados três temas

³⁶ Considero o dó central do piano como C4.

diferentes sobrepostos, que associei aqui a três personagens do argumento: “Tema das Índias”, “Tema do Índio bonito” e “Canto do Uirapurú”. Eles estão no mesmo tipo escalar, a sonoridade meio diminuta sobre a nota F, o que coloca os três personagens no gênero diatônico. Aqui a convenção de associação do índio com a natureza é estabelecida pela exposição dos personagens indígenas e do pássaro no mesmo modo diatônico, Fá Lócrio (op.cit.).

O caráter escuro e dramático obtido através da sonoridade meio diminuta, do andamento lento (*Poco adagio*), da estaticidade do “Tema das Índias” e do registro grave do “Tema do Índio bonito” conflitam com a leveza das ações da epígrafe do argumento, o que revela o caráter de tragédia da história. Além disso, a exposição dos três temas é uma seleção de elementos do argumento que são representados nesta seção da música (em negrito na citação da tabela abaixo).

O acorde D7sus4(9) do compasso 18 possui uma alta retoricidade devido ao contraste com os elementos que o circundam, através da mudança harmônica, dinâmica fortíssimo e orquestração reforçada. Ele atua como ponto de contato entre duas seções diferentes³⁷, sublinhando a mudança entre as seções 1 e 2, cujo contraste atua como um “signo de criação de trama” (KLEIN, 2005, p. 117) e ajuda a conferir um aspecto narrativo para a peça. Elementos disjuntivos como este acorde aparecem nos limites entre diversas seções de *Uirapuru*.

³⁷ Em comunicação oral no I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, ocorrido entre 9 e 12 de novembro de 2014 em Salvador-BA, Michael Klein postulou que tais elementos salientes que intermediam trechos contrastantes podem ser entendidos como análogos musicais de narradores.

Tabela 2 - Resumo da seção 1

SEÇÃO 1 – INTRODUÇÃO DOS PERSONAGENS (c. 1-18)	
(Moderato 4/4)	
c. 1 2 3 4	18
Figuração polirrítmica início	Acorde Dsus4(9) ff
Tema das Índias (TDI)	
Sem pedal no tempo forte	
Fm7(b5) ↓. com deslizamentos diversos	
Tema do Índio Bonito (TIB)	
F Lócrio+ext. crom.	
Completo	
Canto do Uirapurú (CDU)	
F Lócrio	
Frases a-b-c-b-b-c-d	
Vln.I 8 ^{vas}	
Estabelecimento dos temas recorrentes TDI, TIB e CDU no gênero diatônico. Metáfora da convenção literária do “nobre selvagem” (VOLPE, 2001)	
“(Conta uma lenda que a magia do canto noturno do Uirapurú era tão atraente que as índias á noite se reuniam, á procura do trovador mágico das florestas brasileiras, porque os feiticeiros lhes contaram que o Uirapurú era o mais belo cacique que existia sobre a terra e era o rei do amor)” (VILLA-LOBOS, 1917?, grifos meus)	

Fonte: Produção do próprio autor

3.2 SEÇÃO 2 – “A FLAUTA DO ÍNDIO FEIO” (c. 19-24)

A segunda seção (página 6) é formada basicamente por duas camadas texturais: uma sustentação de notas graves e uma melodia executada pela flauta solo. O acorde do compasso 19 (Figura 10) é uma derivação do acorde que encerra a seção anterior. Sua parte aguda é tocada apenas por cordas em *pizzicato*, o que contrasta com a divisão entre madeiras e trompas do compasso 18. A tessitura é mantida e algumas notas do interior são retiradas, sobrando apenas uma tríade de Am aberta. A parte inferior mantém a mesma relação com a série harmônica do acorde do compasso anterior, com a adição de uma nota F, alteração semitom abaixo do F# que seria o natural nesta posição da série harmônica, o que resulta num acorde de Dm. Os sopros cessam no compasso 20 e os violoncelos no 22, sobrando apenas o D1 do baixo nos compassos 23-24.

Figura 10 - Comparação entre os acordes dos compassos 18 e 19

Acorde c. 18 Acorde c. 19

Am
Obs./Cls.
Am
Hns.

Am - pizzicato
Vln.I/Vln.II/Vla.

Série harmônica
em Ré

Dm - sustentado
B./Vcl./Hns./Bsn./B.Cl.
+ pizz. B./Vcl./Timp.

Fonte: produção do próprio autor

A segunda camada textural desta seção é formada por uma melodia designada por Villa-Lobos no manuscrito de *Uirapuru* como “A Flauta do Índio Feio”. A primeira parte da melodia está construída sobre o segundo sistema escalar de sete notas apresentado por Kostka (2006, p. 30), que consiste nas notas C-D-E-F#-G#-A-Bb-C (VOLPE, 2001, p. 311). No primeiro colchete (ver figura abaixo) há uma centralidade na nota A, portanto a escala aparece na sexta rotação (A-Bb-C-{D}-E-{F#}-G#-A)³⁸. No segundo colchete há uma transposição da escala em sua rotação original uma quarta acima (F-{G}-A-B-C#-D-{Eb}-F) e no terceiro colchete outra transposição mais uma quarta acima (Bb-C-D-E-F#-G-{Ab}-Bb). Além da única nota em comum entre as três transposições da escala ser a nota D, a sustentação do acorde de Ré menor no grave sugere que a seção está centrada em torno de Ré. A melodia no entanto parece prolongar a nota A, quinta justa do acorde de Ré menor sustentado.

Figura 11 – “A Flauta do Índio Feio”, compassos 19-24

Volpe (2001): Seven-note scale system 2 → Quarta acima → Quarta acima

19

21

23

24 6

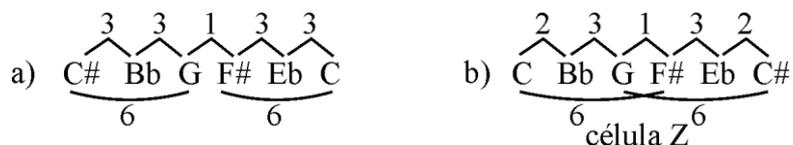
Coleção simétrica Ré Frígio Maior Ziguezague cromático

Fonte: produção do próprio autor

³⁸ As notas entre chaves não aparecem no trecho analisado.

No compasso 23 há uma figuração que inicia na nota C# e seu desenho forma uma escala de seis notas com propriedades simétricas. Na ilustração abaixo, o item “a” corresponde às notas na ordem em que aparecem no trecho. Há um padrão intervalar simétrico de duas terças menores, um semitom e duas terças menores novamente. Esse padrão resulta em dois trítonos separados pelo espaço de um semitom (C#-G/F#-C) e preenchidos simetricamente pela nota que se localiza exatamente no meio de cada trítono (Bb e Eb, respectivamente). Se invertermos as notas das extremidades (item b) a coleção continua simétrica, ficando clara a presença da estrutura que Antokoletz (1984, p. 71) chamou de célula Z.

Figura 12 - Simetrias na figuração do compasso 23



Fonte: produção do próprio autor

As notas desta figuração, com exceção do C#, estão contidas na escala que é tocada logo em seguida. Se considerarmos D como nota central, teremos uma escala de D frígio maior (D-Eb-F#-G-A-Bb-C-D) que desce do sexto até o quinto grau da escala (ver Figura 11). Após esta escala descendente há uma breve figuração cromática em ziguezague que atinge a nota C#. A partir desta nota a flauta toca dois trítonos (C#-G e A-D#) que irão ressoar na parte superior do ostinato da próxima seção no compasso 25 (SALLES, 2009, p. 149).

CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS NARRATIVOS

O personagem do índio feio é estabelecido por meio de um tema estruturado pela justaposição de gêneros harmônicos não diatônicos, acompanhado apenas pela sustentação do acorde grave de Dm. Desta maneira, o conflito narrativo com a seção anterior se estabelece principalmente no plano escalar, através da oposição entre o diatonismo que une os outros três personagens introduzidos na seção 1 e o não diatonismo do índio feio. A sua exposição solo reforça o caráter solitário do índio feio em oposição à relação de grupo dos outros personagens expostos simultaneamente e no mesmo gênero harmônico na seção anterior.

Outra interação dramática que se estabelece é a oposição entre o arquétipo do nobre selvagem, introduzido na seção 1 por meio dos três personagens no gênero diatônico, e o índio “primitivo”, personificado pelo tema da seção 2 em gêneros não diatônicos (VOLPE, 2001, p. 310).

O timbre da flauta tem papel relevante na articulação dramática da peça. Na descrição do argumento, o instrumento do índio feio é uma flauta de osso tocada pelo nariz, cujo timbre é “fanhoso e agourento”, um tanto incompatível com o timbre doce da flauta orquestral. Esta por sua vez se associa fortemente com o tema “Canto do Uirapurú” na seção 4, como será exposto adiante. Aqui, portanto, o “Tema do Índio Feio” tocado na flauta aparece como um dispositivo para enganar as índias na busca pelo uirapuru, pois se trata do tema “errado”, pois não é o canto do uirapuru, mas tocado no timbre “certo”, o timbre do pássaro. O vazio do acompanhamento sustentado simboliza do silêncio e a calma do ambiente da floresta exposto no argumento, transcrito na tabela abaixo:

Tabela 3 - Resumo da seção 2

SEÇÃO 2 (c. 19-24) “A FLAUTA DO INDIO FEIO”	
(4/4)	“Entram as Índias” (VILLA-LOBOS, 1917?, p. 5)
c. 19	24
<ul style="list-style-type: none"> Acorde filtrado Am pizz. cordas Dm pedal 	
<ul style="list-style-type: none"> A Flauta do Índio Feio (FIF) Gêneros não diatônicos Flauta 	
Estabelecimento do tema recorrente FIF no reino do não diatonismo como análogo à convenção literária do índio primitivo, em oposição ao diatonismo do nobre selvagem (VOLPE, 2011, p. 311). FIF na flauta como artifício de imitação do “Canto do Uirapurú” para enganar as índias. “Noite tropical e enluarada. Numa floresta, calma e silenciosa , aparece um índio feio , tocando uma flauta de osso pelo nariz, querendo desafiar o passaro encantado da floresta, que, com o seu canto magico, atrái as jovens índias” (VILLA-LOBOS, 1917?, grifos meus).	

Fonte: produção do próprio autor

3.3 SEÇÃO 3 – PERSEGUIÇÃO (c. 25-67)

Esta seção é formada basicamente por quatro camadas texturais. A primeira delas inicia no compasso 25 com a transferência de timbre na nota E5, que continua da melodia da seção anterior, da flauta para o saxofone soprano, com dobramento oitava abaixo pelas trompas. Esta transferência de timbre anuncia a troca de instrumento do tema “A Flauta do

Indio Feio” que irá acontecer na repetição da seção 2. As trompas adicionam uma nota C4 no compasso 27, um D4 no compasso 29 e depois sustentam a díade D-F# entre os compassos 30 e 42. A sustentação de notas, principalmente pela continuidade conferida pela transferência de timbre da nota E4, serve como uma espécie de conectivo que suaviza a mudança entre as duas seções da peça.

Uma segunda camada textural é formada pelo *ostinato* rítmico executado integralmente pelas cordas e com reforços ocasionais de algumas linhas nos sopros (Figura 13). Este *ostinato* pode ser dividido em duas partes de acordo com o registro e a posição métrica: violoncelos e baixos tocam as notas mais graves na primeira colcheia de cada tempo e violinos II e violas tocam as notas mais agudas na segunda.

Figura 13 -Trecho do *ostinato* entre os compassos 32 e 35

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vcl.), and Baixo (B.). The score covers measures 32 to 35. The Violin I part has a long melodic line with slurs. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Baixo parts have a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics markings like p and sf.

Fonte: (VILLA-LOBOS, 1948)

A parte inferior do *ostinato* mantém as mesmas notas até o compasso 44: Bb nos baixos e D-A nos violoncelos. A parte dos violoncelos continua igual até o compasso 63, quando a nota D muda para E, sendo transposta uma oitava acima no compasso 64 (notas brancas na figura abaixo).

No compasso 45 os baixos (notas pretas na figura abaixo) iniciam um movimento com os gêneros de tons inteiros e cromático. O movimento melódico ascendente de trítono entre G# e D (marcado com a ligadura) forma uma escala de tons inteiros (marcada com as hastes ligadas) preenchida por cromatismos em duas metades separadas pelo intervalo de um tom (G#-A-Bb/C-C#-D) que é repetida integralmente entre os compassos 49 e 52. A ligadura entre os compassos 50 e 54 marca a mesma estrutura começando na nota C e terminando na nota F# (C-C#-D/E-E#-F#), repetida entre os compassos 58 e 61.

Figura 14 -Redução da parte inferior o *ostinato* entre os compassos 25 e 66

Fonte: produção do próprio autor

A parte superior do *ostinato* é tocada principalmente por violinos II e viola com eventuais dobras em instrumentos de sopro. Como demonstra Salles (2009, p. 149), o trecho inicia alternando duas tríades que ressoam nas suas notas superiores os dois últimos trítomos do “Tema do Índio Feio” da seção anterior (ver Figura 11). Os acordes são transformados ao longo do trecho por meio de deslizamento de semitons (op. cit., p. 132), formando na maior parte do tempo tríades ou tétades tradicionais reconhecíveis, mas sem funcionalidade tonal (Figura 15).

Figura 15 - Movimentos das vozes da parte superior do *ostinato*, compassos 25-66

Fonte: produção do próprio autor

O gráfico acima mostra as vozes divididas por cores: as vozes preta, verde e marrom perduram por todo o trecho e a voz azul é inserida apenas em alguns momentos. Os números acima da pauta são os números de compasso e os números entre as notas representam a quantidade de semitons que cada voz desliza, sendo que as repetições de movimentos foram omitidas na redução. Diversos elementos utilizados por Villa-Lobos para as representações de

sonoridades primitivas e de caráter indígena, como o ostinato rítmico, o predomínio de graus conjuntos e o paralelismo (MOREIRA, 2010) aparecem aqui condensados em uma única estrutura.

Este ostinato pode ser considerado como uma versão transformada do “Tema das Índias”, exposto pela primeira vez na seção 1 e cuja versão principal é estabelecida no início da seção 5 (compasso 185, marca de ensaio 9). Sua parte inferior, principalmente a parte do violoncelo, forma um pedal análogo à nota B em semínimas da versão do compasso 185, assim como a parte superior pode ser interpretada como uma substituição do acorde meio diminuto sustentado. Outro fator que reforça esta interpretação é o deslocamento rítmico entre o pedal e o acorde superior em ambas as versões.

O movimento melódico, principalmente da parte superior do *ostinato*, sugere uma periodicidade binária em um compasso $\frac{3}{4}$. Esta periodicidade é reforçada pelas volutas de clarinetes e flautas que iniciam no compasso 29 (Figura 16). As volutas ocorrem a cada tempo se revezando entre clarinetes e flautas, o que cria um padrão que se repete a cada dois tempos.

Figura 16 - Volutas nos clarinetes e flautas

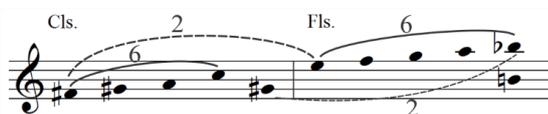
The image shows a musical score for two flutes (Fla. I and II) and two clarinets (Clas. (Bb) I and II). The tempo marking is *poco più animato*. The score consists of four measures. In the first measure, the flutes play a melodic flourish starting with a forte (*f*) dynamic, while the clarinets play a similar flourish starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. In the subsequent measures, the instruments continue with their respective melodic lines, with the flutes maintaining the *f* dynamic and the clarinets the *mf* dynamic. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fonte: (VILLA-LOBOS, 1948)

Aqui há uma interação entre diferentes gêneros harmônicos: a linha dos clarinetes tem potencial octatônico, enquanto a linha das flautas apresenta um segmento de Mi Frígio com uma nota B adicionada junto à última figura, o que ocasiona um choque de semitom com a quinta. Se somarmos as alturas executadas nos dois instrumentos teremos um preenchimento do total cromático entre E e C (E-F-F#-G#-A-Bb-B-C). Como mostra a ilustração abaixo, ambas

as volutas tem a tessitura de um trítono (marcado com a ligadura contínua) e sua primeira e última notas estão distantes pelo intervalo de dois semitons (ligaduras tracejadas).

Figura 17 - Gráfico das volutas dos compassos 29-46



Fonte: produção do próprio autor

O trítono F#-C nos clarinetes ressoa na parte superior do *ostinato* das cordas (ver Figura 15, compasso 25) e o trítono E-Bb das flautas ressoa também nas cordas, no trecho em que a voz marrom da parte superior do *ostinato* mantém o E entre os compassos 25-36 e o baixo mantém a nota Bb (ver Figura 14).

A última camada textural desta seção é a melodia entre os compassos 31-66 (Figura 18), tocada nos violinos I em oitavas, andamento rápido, dinâmica *mf*, na escala octatônica (C-D-Eb-F-F#-G#-A-B) com a inserção de uma nota E (VOLPE, 2001, p. 311). Entretanto, devido ao andamento lento e a importância estrutural da nota Mi, que tem figuras rítmicas longas e é polarizada por repetição a partir do compasso 52, pode-se entender esta escala como um conjunto do tipo 9-10 (STRAUS, 2013, p. 287). Esta é a segunda ocorrência do “Tema do Índio Bonito”, que na seção 1 estava num gênero diatônico (Frígio), e, agora incorporado na escala octatônica, se aproxima do não diatonismo da “Flauta do Índio Feio”.

Figura 18 - Tema do Índio Bonito, compassos 31-66

Fonte: produção do próprio autor

As ligaduras tracejadas com o número 6 mostram os pontos de articulação da frase delimitados pelo intervalo de trítono. A frase “a” é repetida quase integralmente entre os compassos 42-48 (frase a’), apenas com a sua segunda metade transposta um grau acima na escala octatônica. Esta segunda metade da frase a’ é repetida integralmente entre os compassos 49-51, cujo motivo cromático do final (compassos 50-51) é desenvolvido para estender o tema (colchetes tracejados). Nos compassos 57 e 58 há uma expansão intervalar do motivo cromático descendente por meio do intervalo de três semitons (marcados com a ligadura tracejada e o número 3).

No compasso 62 (marca de ensaio 5) há uma figuração ascendente em graus conjuntos tocada por flautim, flautas, oboés e clarinetes e em *glissandi* por harpas, celesta e piano (Figura 19). Nela são sobrepostas diferentes divisões rítmicas (quintinas, sextinas, septinas, colcheias e fusas) e diferentes intervalos (terças, quartas e *glissandi*). Esta figuração apresenta alguns elementos em comum com a que inicia a música no compasso 1: a sobreposição de figuras com diferentes divisões rítmicas e *glissandi* e o acorde final que segue sustentado por parte dos instrumentos, aqui um tetracorde aberto com as notas Eb-Ab-B-C sustentado nas harpas, celesta e piano.

Figura 19 - Figuração dos compassos 62-64 (instrumentos escritos como soam)

The musical score for measures 62-64 is presented in a 3/4 time signature. It features five staves: Piccolo (Pic.), Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cls.), and Celesta/Harp/Piano. The Piccolo part begins with a forte (*f*) dynamic and a sixteenth-note scale. The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic and a sixteenth-note scale. The Oboe part starts with a forte (*f*) dynamic and a sixteenth-note scale. The Clarinet part starts with a forte (*f*) dynamic and a sixteenth-note scale. The Celesta, Harp, and Piano part starts with a forte (*f*) dynamic and a glissando (*gliss.*) that leads to a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various rhythmic markings such as 6, 5, and 8, and dynamic markings like *f* and *ff*.

Fonte: produção do próprio autor

Se reordenadas suas notas para a sua forma mais compacta Ab-B-C-Eb, o tetracorde apresenta uma configuração simétrica com três semitons entre Ab e B, um semitom entre B e C, e três semitons entre C e Eb, que pode ser entendido como uma derivação simétrica da escala octatônica do “Tema do Índio Bonito” (as notas entre chaves na ilustração abaixo completam o segmento octatônico mas não estão presentes na figuração).

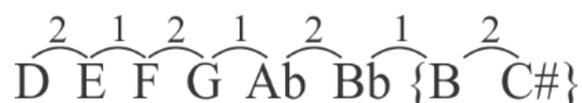
Figura 20 - Configuração simétrica do tetracorde dos compassos 63 a 66



Fonte: produção do próprio autor

Violinos I, violinos II e violas dobram as notas do piano no compasso 63 e sustentam este tetracorde até o compasso 66. No compasso 67 a seção é encerrada com um acorde em colcheia e dinâmica fortíssima tocado por quase todos os instrumentos (as exceções são xilofone, glockenspiel e violinofone). O acorde é formado por seis notas (Bb-D-E-F-G-Ab) e pode ser interpretado como um Bb7 com décima primeira e décima terceira. Reordenando suas notas para a forma mais compacta teremos novamente uma estrutura simétrica derivada da escala octatônica (Figura 21). As notas entre chaves não estão presentes no acorde, mas mostram como seria a escala completa.

Figura 21 - Simetria no acorde do compasso 67



Fonte: produção do próprio autor

CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS NARRATIVOS

Em *Tédio de Alvorada*, o trecho equivalente à seção 3 de *Uirapuru* inicia no terceiro compasso, onde há a indicação manuscrita “Perseguem o índio feio até enxotá-lo”, feita provavelmente quando o compositor estava fazendo a adaptação da peça. Esta marcação indica a intenção do compositor em associar este trecho com a perseguição das índias ao índio

feito, mesmo tendo sido adaptado de um contexto totalmente diferente, lembrando que o argumento de *Tédio de Alvorada* fala de uma paisagem grega sem ações deste tipo.

Diversos fatores contribuem para a caracterização da tópica que podemos denominar “perseguição”: o andamento rápido *Tempo de marcia* contrastante com o das seções anteriores e que dá movimento ao trecho, a constância do pulso e repetitividade conferida pelo ostinato em colcheias do “Tema das Índias”, e as volutas de flautas e clarinetes. Associado a isto há um caráter primitivista no aspecto harmônico do “Tema das Índias” (com seus acordes dissonantes repetidos, paralelismo, graus conjuntos), no octatonismo do “Tema do Índio Bonito” e na mistura de gêneros harmônicos das volutas das flautas e clarinetes, além da tensão exercida pela interação entre a fórmula de compasso $\frac{3}{4}$ e a periodicidade binária das cordas e das volutas. Esta tópica opera no nível da isotopia, perdurando durante toda a seção, e ambienta a busca das índias pelo Uirapurú, simbolizada pela sobreposição do “Tema das Índias” e do “Tema do Índio Bonito”. O argumento (ver tabela abaixo), entretanto, não corrobora esta interpretação de uma perseguição, cuja caracterização fica restrita apenas à música.

Um trecho com características semelhantes no início de *O mandarim maravilhoso* (1918-1924), de Béla Bartók, é interpretado por Grabócz (2009, p. 267) como uma tópica denominada “Perpetuum mobile, caça, perseguição”, caracterizada pelo movimento mecanizado e ostinato, que tem relações com a tópica de caça clássica, mas aplicada à música do século XX. Isto demonstra como compositores de locais diferentes no início do século XX adaptavam significações tradicionais na sua linguagem pessoal modernista.

Os dois elementos salientes do final, a figuração polirrítmica do compasso 62 e o acorde de Bb7 do compasso 67, pontuam o contraste entre a seção 3 e o retorno da seção 1. No final da repetição da seção 3, compassos 129-134 (páginas 29-31, marca de ensaio 5bis) o mesmo acorde sublinha o contraste com a seção 4, deixando sua “marca” no tricorde do ostinato grave do piano (ver abaixo, nos comentários sobre a seção 4).

Tabela 4 - Resumo da seção 3

SEÇÃO 3 (c. 25-67) PERSEGUIÇÃO			
"Perseguem o índio feio até enxotá-lo" (VILLA-LOBOS, 1916, p. 2)			
(Tempo di Marcia 3/4)			
c. 25	29	31	62
			67
Tema das Índias (TDI)	Voluntas	Figuração polirrítmica ascendente	Acorde octatônico
Pedal D-A tempo forte ♩	Cromático	Madeiras/Celesta/Piano	Bb7(11,13)
Acordes deslizantes ♩	Binário		
Binário	Fls./Cls.		
Cordas			
	Tema do Índio Bonito (TIB)		
	Octatônica+E		
	Completo+prolongamento		
	Vln.I 8 ^{vas}		
Tópica "perseguição" caracterizada pela sobreposição de TDI e TIB associados ao andamento rápido, pulso marcado, e <i>ostinati</i> .			
"Ao ouvirem o som da flauta, surgem em grupo alegre as mais belas selvicolas da região do Pará (VILLA-LOBOS, 1917?).			

Fonte: produção do próprio autor

3.4 REPETIÇÃO DAS SEÇÕES 1, 2 E 3 (c. 68-134)

A partir do compasso 68 (página 17), as três primeiras seções da peça são repetidas integralmente com apenas duas diferenças tímbricas: ao invés do naipe de Violinos I tocando em oitavas, o "Canto do Uirapurú" entre os compassos 77 e 83 (páginas 18-19) é repetido apenas no violino solo no registro agudo, e o tema "A Flauta do Índio Feio" muda da flauta para o saxofone soprano. Para Salles (2005, p. 6), esta repetição é um procedimento clássico adotado por Villa-Lobos equivalente ao ritornelo da forma-sonata, mas do ponto de vista do desenvolvimento musical ela não encontra muito suporte e às vezes é omitida das apresentações. Contudo, no plano simbólico ela pode ser relacionada com o roteiro do argumento da peça.

Como vimos, no início do texto aparece o personagem do índio feio, que com seu tema na flauta (seção 2) engana as índias se passando pelo Uirapurú. A seção 3 simboliza a busca das índias pelo uirapuru após ouvirem o tema da flauta. O retorno ao começo da peça indica também um retorno à situação inicial, na qual as índias estão prestes a ouvir a flauta do índio feio. Entretanto, como afirma Tarasti (1994, p. 61), "uma das propriedades básicas do curso temporal da música é a sua irreversibilidade", ou seja, uma repetição sempre gera um efeito diferente da primeira ocorrência. Deste modo, pode-se considerar que na repetição os temas da seção 1 estão numa situação um pouco alterada. Após a perseguição na primeira ocorrência da seção 3, a redução da orquestração no final do "Canto do Uirapurú", dos violinos

I em oitavas para violino solo, simboliza a dissipação da presença do pássaro, como se ao chegar perto da fonte sonora as índias se distanciassem do Uirapurú e algo inesperado estivesse se revelando. Esta interpretação é confirmada pela mudança do tema “A Flauta do Índio Feio” (repetição da seção 2) para o saxofone soprano, cujo timbre mais anasalado é mais coerente com a descrição do timbre da flauta do índio feio no argumento (“fanhoso e agourento”). Ao encontrarem o índio feio, as índias podem finalmente ouvir seu timbre verdadeiro, e não a simulação do “Canto do Uirapurú” representada pela melodia do índio feio no timbre da flauta. A repetição da seção 3 simboliza a perseguição das índias ao índio feio e sua expulsão, como demonstra a tabela abaixo:

Tabela 5 - Resumo da repetição das seções 1, 2 e 3

REPETIÇÃO SEÇÕES 1, 2 E 3 (c. 68-134)		
SEÇÃO 1	SEÇÃO 2	SEÇÃO 3
Canto do Uirapurú Vln. Solo entre os compassos 77-83	Flauta do Índio feio Sopr. sax.	Repetição idêntica
Redução da orquestração de CDU simboliza um distanciamento do canto do pássaro	FIF no saxofone soprano simboliza o encontro verdadeiro com o índio feio “Decepcionam-se, porem, ao descobrirem aquele índio feio e,	indignadas, enxotam-no brutalmente com pancadas, empurrões e pontapés” (VILLALOBOS, 1917?)

Fonte: produção do próprio autor

3.5 SEÇÃO 4 – ENCONTRO COM O UIRAPURÚ (c. 134-184)

A seção 4 é formada por duas partes altamente contrastantes que podem ser entendidas como duas diferentes isotopias (sobre isotopia ver capítulo II): uma que começa no compasso 134 (página 31) e vai até o 143, depois retorna no compasso 177 (página 42, marca de ensaio 8) e vai até o 184, e outra que inicia no compasso 144 (página 33, marca de ensaio 6) e termina no 176. A primeira isotopia possui três grandes camadas texturais: um ostinato grave de piano e baixo, pequenos fragmentos melódicos espalhados pela malha orquestral e uma melodia na flauta (ilustração abaixo).

Figura 22 - Trecho da primeira parte da seção 4, compassos 139-140

The image shows a musical score for measures 139 and 140. The instruments listed are Fl. I, Ob. I, E.H. (English Horn), Xyl. (Xylophone), Piano, Violin I, and Bass. The score includes dynamic markings such as 'Solo', 'pp', and 'morendo poco a poco e rall.'.

Fonte: (VILLA-LOBOS, 1948)

O ostinato grave executado por piano e baixo é formado pelo tricorde C#-D-F (segmento da escala octatônica do acorde dos compassos 67 e 134, ver Figura 21) em semicolcheias, o que confere uma organização rítmica ternária dentro de um compasso quaternário simples. O padrão é quebrado no final do compasso 137, onde o ostinato termina na nota D sem atingir a nota F e recomeça no C# no compasso seguinte, o que acontece a cada dois compassos. O registro grave, a dinâmica *ppp*, o uso do pedal no piano e as ligaduras dificultam que as notas sejam percebidas individualmente, o que torna esta camada uma linha grave oscilante que serve de fundo para a ambientação da melodia, conferindo uma sonoridade escura à passagem, coerente com o ambiente noturno descrito no argumento da peça.

A camada de fragmentos melódicos é formada por motivos curtos que aparecem em diferentes registros e são executados por diferentes instrumentos: oboé, xilofone, piano, violino I e corne inglês. Cada instrumento executa uma figura rítmica própria que se repete durante o trecho. Os motivos são formados por notas curtas em *stacatto* que começam de maneira geral fora do tempo forte (com exceção da figura do violino I). As características desta camada textural contribuem para a criação de “um ambiente sonoro que emula o ruído de fundo de uma paisagem tropical” (SALLES, 2009, p. 112).

O último elemento desta isotopia a ser comentado é a melodia da flauta que inicia no compasso 136 (página 31), onde há a marcação “O Canto do Uirapurú”. Com relação à escala, ao ritmo e ao contorno melódico, não há praticamente nenhuma afinidade entre esta melodia

e canto do pássaro uirapuru³⁹. Isto sugere que o compositor não tinha uma preocupação ornitológica com esta melodia, utilizando-a apenas para representar livremente o canto do pássaro. Como afirma Tarasti (1995, p. 363), é provável que o compositor tenha retirado este tema do livro *Notes of a botanist on the Amazon and Andes* de Richard Spruce, publicado em 1908⁴⁰. O explorador conta em seu livro como ouviu o canto do uirapuru em uma viagem à Amazônia, transcrevendo sua melodia de uma forma bastante estilizada, conforme a ilustração abaixo:

Figura 23 - Transcrição de Spruce (1908) do canto do Uirapuru



Fonte: (SPRUCE, 1908)

Esta melodia é praticamente igual à encontrada no compasso 137 de *Uirapuru*, onde aparece escrita uma oitava acima e com a métrica deslocada:

Figura 24 - “O Canto do Uirapurú”, compassos 136-142

O canto do Uirapurú

Flauta solo

Fonte: produção do próprio autor

Apesar da diferença entre esta melodia e os cantos emitidos por um uirapuru, Villa-Lobos utiliza vários recursos que contribuem para caracterizá-la como um canto de pássaro. Primeiramente, a tessitura escolhida pelo compositor (G4-F5) é mais aguda que a da melodia

³⁹ Para uma análise do canto do pássaro uirapuru ver Doolittle e Brumm (2012).

⁴⁰ De acordo com Volpe (2009, p. 33), a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, onde o pai de Villa-Lobos, Raul Villa-Lobos, foi bibliotecário, dispunha de uma cópia do livro de Spruce desde a época de sua edição, o que fortalece a hipótese de que o compositor poderia ter acesso ao livro no período de composição de *Uirapuru*.

transcrita por Spruce e inclusive se adequa à extensão usual do canto de um uirapuru, que varia mais ou menos entre E4 e Bb6 (DOOLITTLE; BRUMM, 2012, p. 66). A utilização da flauta para representar o canto de um pássaro também está de acordo com as convenções da época, sendo utilizada para esse fim por vários compositores da geração de Villa-Lobos e de anteriores (ver VOLPE, 2001). Interessante notar que a flauta soa mais brilhante no registro escolhido pelo compositor do que no registro anotado por Spruce, o que também é mais apropriado para a representação do canto de um pássaro.

Como percebido por Salles (2009, p. 111), a maneira fragmentada como Villa-Lobos expõe a melodia pode ser entendida como uma maneira de emular o comportamento do canto de uma ave. O compositor alterna fragmentos da melodia (marcados com as letras “a” e “e” na figura acima) e a frase completa (marcada com a letra “c”), acrescentando ligeiras diferenças rítmicas (tercinas e semicolcheias) que causam certa irregularidade na proporção entre elas (são reaproveitadas os fragmentos “a” e “c” da primeira versão desta melodia, ver figura 7, e esta recorrência do tema termina com um fragmento novo, “e”). A emissão de uma melodia interrompida é um comportamento comum inclusive no próprio canto do uirapuru-verdadeiro (DOOLITTLE; BRUM, 2012, p. 64). Ainda na questão rítmica, outro aspecto que confere irregularidade ao tema são os inícios de cada fragmento, que ocorrem no contratempo com mudanças na posição métrica. Os recursos utilizados por Villa-Lobos para caracterizar a melodia de Spruce como um canto de pássaro podem ser entendidos como elementos constituintes de uma tópica “canto de pássaro”.

Volpe (2001, p. 310) sugere que o tema está estruturado no modo de Mi frígio, devido ao seu conteúdo escalar (E-F-G-A-B-C-D), mas não oferece nenhum critério adicional que justifique a escolha. Salles (2009, p. 56), por outro lado, afirma que as notas extremas da tessitura da melodia, Fá e Sol, formam um tipo de polarização em torno da nota Dó, apesar da forma de apresentação do tema dificultar a definição de um centro tonal. O restante da textura também não contribui para esta definição, pois se juntarmos as notas das outras duas camadas (fragmentos melódicos e ostinato grave) teremos um conjunto octatônico (diferente das escalas octatônicas usuais) com as notas F-G-G#-A#-B-C#-D-Eb (*op. cit.*, p. 114). Se adicionarmos as notas da melodia teremos onze notas do total cromático (F-G-G#-A-A#-B-C-C#-D-Eb-E), faltando apenas o F#.

A segunda isotopia se estende do compasso 144 (página 33) até o 176 (página 41) com a fórmula de compasso em $\frac{3}{4}$ e o andamento *Allegro non troppo, ben ritmato*. No compasso

144 há uma marcação que aparece somente no manuscrito que diz “As Indias [sic] dansam [sic] porque se lembram do Canto do Uirapurú”. Esta ação não está descrita no argumento da peça, o que indica a presença de seções da música que não estão diretamente relacionadas ao texto. O trecho inicia com uma figuração na nota Lá grave em *stacatto*, dinâmica fortíssima e em diversos instrumentos. Quando entram outros elementos no compasso 146, a instrumentação desta figuração é reduzida e a dinâmica fica mais fraca. O caráter percussivo desta camada faz lembrar o toque de tambores, ou do bater os pés no chão característico de certas danças indígenas, apesar da rítmica não remeter a nenhum estilo musical específico, configurando uma tópica “tambores indígenas”. Esta linha dura até o compasso 155, onde há uma descida por graus conjuntos até a nota C# que é sustentada por três compassos. Após a repetição integral do trecho, entre os compassos 159 (página 37) e 173, esta nota C# é sustentada nos baixos por mais três compassos e serve de conectivo para o retorno da primeira isotopia, cujo *ostinato* grave de piano e baixo inicia com esta mesma nota.

No compasso 146 (página 34) começa uma recorrência do tema “O Canto do Uirapurú” tocado em oitavas, distribuído entre violinos I, clarinetes e saxofone soprano (Figura 25). No compasso seguinte os violinos I tocam uma oitava acima com dobramento das flautas, aumentando a tessitura do tema para três oitavas, e o saxofone soprano é suprimido. O mesmo comportamento acontece nos dois compassos seguintes e a tessitura de três oitavas é mantida nos compassos 150 e 151.

Figura 25 - Tema “O Canto do Uirapurú” e textura acordal, compassos 146-156

146 VlnI/Cls/Sopr. Sax VlnI/F1 VlnI/Cls/F1 VlnI/Cls/Sopr. Sax VlnI/F1 VlnI/Cls/F1 VlnI VlnI/Cls

e (2,5) e (2,5) b (2,5) b (2,5) f (3)

Blocos de acordes
Obs./E.H./VlnII Em Bm7 Em Bm7 Em Bm7 Dm7 Em Bm7 Dm7 Em Dm Dm7 Am

151 VlnI/F1 VlnI/Cls/F1 VlnI VlnI/Cls/Sopr. Sax VlnI/F1 VlnI/Cls/Sopr. Sax/F1 VlnI/Cls

a (3) c (4,5) g (8)

Obs./VlnII Obs./E.H./VlnII Em Dm Dm Am⁹ Am⁷

Fonte: produção do próprio autor

Durante todo o trecho entre os compassos 146 e 151, oboés, corne inglês e violinos II executam blocos de acordes (pentagrama inferior da figura acima) “homorrítmicos” e “heterodirecionais” (BERRY, 1987, p. 194) à melodia. Quando os violinos I tocam a melodia nas oitavas superiores, os violinos II, dentro dos blocos de acordes, também sobem seu registro uma oitava. As notas da oitava inferior do tema soam dentro dos blocos de acordes, alternando entre oboés e corne inglês (notas entre parênteses no pentagrama inferior). Estes acordes formam tríades e tétades tradicionais que aumentam a densidade textural do tema mas não possuem função cadencial tradicional. Nos últimos quatro compassos há uma recessão da textura: os violinos II e oboés passam a tocar em uníssono, o corne inglês é suprimido e a melodia fica apenas nas duas oitavas superiores. No compasso 153 Villa-Lobos reinsere brevemente esta oitava inferior na tercina do último tempo e aumenta também a densidade textural do bloco de acordes.

O tema inicia com o menor fragmento, “e”, apresentado pela primeira vez na versão do compasso 136 (ver figura 24) e segue com o acréscimo da próxima nota da melodia após cada repetição. Em contraste com as outras versões deste tema, aqui Villa-Lobos começa cada fragmento no início do primeiro tempo de cada compasso (com exceção do fragmento “g” que começa no terceiro tempo), o que confere ao trecho um caráter rítmico e métrico mais

regular. Um fator que auxilia nesta regularidade rítmica são os ataques do *ostinato* na nota Lá grave comentados acima. Por outro lado, o ostinato rítmico formado por três linhas descendentes paralelas em graus conjuntos (executadas por violas e violoncelos com reforços de trombones a cada dois compassos) parece ritmicamente deslocada, começando na segunda semicolcheia de cada compasso e com agrupamento melódico a cada duas semicolcheias:

Figura 26 - Ostinato de violas e violoncelos entre os compassos 146 e 155

Fonte: produção do próprio autor

A linha superior é tocada por violas, as duas linhas inferiores são tocadas por violoncelos e os trombones fazem dobramentos somente nos compassos com os símbolos de repetição. A sobreposição das linhas forma tríades tradicionais dentro da escala de teclas brancas, entretanto não há um direcionamento harmônico que permita definir uma tonalidade. O único elemento que contribui para a percepção de uma centralidade (STRAUS, 2013, p. 144) é figuração com a nota Lá grave que se mantém nos baixos, o que pode sugerir uma sonoridade eólia à passagem. Contudo, as características gerais do trecho, baseado todo no mesmo gênero diatônico derivado do “Canto do Uirapurú” da primeira isotopia, delineiam uma escrita pandiatônica (PERSICHETTI, 1961, p. 223). O pandiatonismo só é quebrado durante a primeira apresentação da isotopia 2 no compasso 156, com a inserção da nota C# no baixo e com a nota G#, resultado do deslizamento por semitom na linha da viola. Após a repetição integral do trecho entre os compassos 159 e 173, há um prolongamento de três compassos no qual entra a figuração do violino da camada de fragmentos melódicos da primeira isotopia desta seção que anuncia o seu retorno.

A primeira isotopia reinicia no compasso 177 (página 42) reduzida para oito compassos de duração e com menos elementos da camada de fragmentos melódicos, sobrando apenas os motivos do piano e do violino. Isto implica em um tipo de forma A-B-A interna na seção 4,

composta pela justaposição da isotopia da floresta noturna, da isotopia da dança e do retorno da primeira isotopia em formato reduzido.

CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS NARRATIVOS

A representação musical de ruídos da floresta já estava presente na obra de compositores brasileiros anteriores à Villa-Lobos. Compositores como Carlos Gomes, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno haviam utilizado tópicos de murmúrios da floresta caracterizadas por arpejos ascendentes e descendentes, que são baseadas nas fórmulas musicais europeias do século XIX⁴¹ (VOLPE, 2001). Alguns elementos realistas contribuíam para a localização da paisagem em território nacional, como o canto do sabiá no movimento Alvorada na Serra da *Série Brasileira* (1891) de Nepomuceno, o que sugere um certo caráter nacionalista (DUDEQUE, 2010, p. 161). Como comenta Volpe,

A expressão de sentimentos nacionais através da paisagem foi a base ideológica de obras como “Alvorada” de Gomes, Marabá de Braga e “Alvorada na Serra” de Nepomuceno. Os dois últimos compositores adotaram o uso de melodias folclóricas como meio de expressar melancolia, fazendo a paisagem um veículo para o “nacionalismo sentimental” na música romântica brasileira (VOLPE, 2001, p. 288).

Villa-Lobos reformula estas convenções em *Uirapuru*, alterando as fórmulas trazidas da Europa para representar os “murmúrios da floresta” em uma tópica que podemos chamar de “murmúrios da floresta noturna”. Os fragmentos melódicos são o componente icônico da tópica (MONELLE, 2006, p. 27), pois são uma tentativa de imitar os sons de animais da floresta brasileira. O ostinato grave de piano e baixo adiciona uma outra camada de significado ao trecho. Como demonstra Moreira (2010, p. 194), este tipo de estrutura foi utilizado por Villa-Lobos nas suas músicas de caráter indígena para representar o aspecto primitivo do índio. Neste trecho de *Uirapuru*, o ostinato se aproxima mais de um ruído de fundo que confere um caráter noturno à música, reforçado pelo não diatonismo resultante da somatória das notas deste com as dos fragmentos melódicos. Assim como a melodia da flauta não é uma transcrição aproximada do canto de um uirapuru, os ruídos representados pelos fragmentos melódicos também não contribuem para estabelecer um local exato para a floresta. A floresta noturna genérica representada por esta tópica é situada no Brasil através das descrições do

⁴¹ Para um detalhamento destas técnicas em obras dos compositores citados ver Volpe (2001, p. 210, 244 e 287).

argumento, por meio da história de indígenas da floresta brasileira e da associação textual da melodia da flauta com o canto do uirapuru. O argumento (ver tabela abaixo) contribui para a ambientação da história numa floresta noturna, cheia de ruídos de animais.

Os diversos recursos utilizados por Villa-Lobos para caracterizar o tema “O Canto do Uirapurú” da primeira isotopia como um canto de ave, além da semelhança dele com sua fonte no livro de Spruce, conferem à essa versão do tema uma posição arquetípica na peça. Apesar de não ser a primeira ocorrência, já que ele havia aparecido na seção 1 juntamente com o “Tema do Índio Bonito” e o “Tema das Índias”, ele representa a presença do pássaro de maneira mais efetiva, rodeado pela floresta musical expressa no restante da textura.

A segunda isotopia faz um amálgama de dois elementos contrastantes, a linha grave que lembra os tambores e o “Canto do Uirapurú” com textura expandida. O primeiro, pelo seu aspecto percussivo e repetitivo, adiciona um componente primitivista ao trecho, que é associado ao caráter solene da textura do “Canto do Uirapurú”, formando um tipo de “tropo” (HATTEN, 1994, p. 295) que associa dois componentes de significados distintos em um novo tipo de significado, algo como uma dança solene primitiva.

Tabela 6 - Resumo da seção 4

SEÇÃO 4 – ENCONTRO COM O UIRAPURÚ (c. 134-184)		
<p>(4/4) c. 134 136</p> <p>“O Canto do Uirapurú” (VILLA-LOBOS, 1948, p. 31)</p> <p>Tópica murmúrios da floresta noturna Tricorde grave ostinato Piano/B. (<i>ppp</i>) Fragmentos melódicos Ob./Xyl./Piano/Vln.I/E.H.</p> <p>Canto do Uirapurú (CDU) E Frígio Frases a-c-a-c-a-c-e-e Fl. (<i>p</i>)</p>	<p>“As índias dançam porque se lembram do Canto do Uirapurú” (VILLA-LOBOS, 1917?, p. 15) (<i>Allegro non tropo, ben ritmato 3/4</i>)</p> <p>144 146</p> <p>Figuração grave em Lá Tópica tambores indígenas Ostinato rítmico semicolcheias Vla./Cello/Tbns.</p> <p>CDU E Frígio Frases e-e-b-b-f-a-c-g Fl./Vln.I/Cls./Sopr.Sax. 8^{vas} (<i>mf</i>) Textura adensada</p>	<p>177</p> <p>Murmúrios da floresta noturna Tricorde grave ostinato Piano/B. <i>ppp</i> Fragmentos melódicos Piano/Vln.I</p> <p>CDU E Frígio Frases a-c-a-c-e-e Fl. (<i>p</i>)</p>
<p>Tópica “murmúrios da floresta noturna” localiza CDU na paisagem da floresta e o associa com a natureza. Tópica “canto de pássaro” confere caráter arquetípico a CDU na primeira isotopia. Na segunda isotopia há uma tropificação do caráter percussivo da tópica “tambores indígenas” com o aspecto solene de CDU.</p> <p>“Anciosas, procuram pelas folhagens das arvores o Uirapurú, certas de encontrarem um lindo jovem. São testemunhas desta anciedade os vagalumes, os grilos, as corujas, os bacuráus, os sapos intanhos, os morcegos e toda a fauna noturna. De quando em vez, ouvem-se ao longe alguns trilos suaves, que, anunciando o Uirapurú, irradiam o contentamento de todo aquele ambiente” (VILLA-LOBOS, 1917?, grifos meus).</p>		

Fonte: produção do próprio autor

3.6 SEÇÃO 5 – TRANSFORMAÇÃO DO UIRAPURÚ (c. 185-226)

Os principais elementos que conferem unidade à seção 5 (página 43) são a sustentação do acorde meio-diminuto e as mínimas na nota B que perduram durante praticamente todo o trecho. Outros elementos, em contrapartida, permitem sua subdivisão em três partes: compassos 185 a 196, compassos 197 (página 46, marca de ensaio 10) a 215 e compassos 216 (página 53, marca de ensaio 12) a 226.

A primeira parte inicia no compasso 185 com o “Tema das Índias”, formado por mínimas na nota B em oitavas nas harpas, celesta e piano e o acorde de Fm7(b5) em primeira inversão nos clarinetes e fagotes (Figura 27). A figura rítmica das madeiras é a mesma das harpas, celesta e piano, apenas deslocada uma colcheia à frente e escrita como uma semínima pontuada ligada à uma colcheia.

Figura 27 – “Tema das Índias”, compassos 185-188

Fonte: (VILLA-LOBOS, 1948)

Enquanto a quinta do acorde de Fm7b5 (nota B) segue soando como um pedal nas harpas, celesta e piano em semínimas (ao longo do trecho a instrumentação sofre alterações), nas madeiras há um movimento que oscila entre as notas A#, B, C# e D (linha superior do fagote) até o final do trecho no compasso 195 (Figura 28). Como o acorde sustentado confere ao trecho uma sonoridade meio-diminuta, podemos considerar que as três primeiras notas da

ondulação da quinta se enquadram num gênero diatônico, a escala de F Lócrio. A nota D, por outro lado, além de não pertencer a esta escala ainda ocasiona um choque de semitom com a sétima do acorde (Eb) e forma um trítono com a terça (Ab). Ela também confere uma configuração intervalar simétrica com teor octatônico às notas da ondulação, já que há um semitom entre A# e B, dois semitons entre B e C# e mais um semitom entre C# e D.

Figura 28 - Sustentação do acorde de Fá meio-diminuto, compassos 185-195

The musical score for Figure 28 consists of two staves. The upper staff is for Clarinet (Cls.) and Bassoon (Bsn.), showing a melodic line with notes for measures 185, 187, 190, 193, 194, and 195. The lower staff shows the instrumentation: Harpas, Celesta, and Piano for measures 185-190; and Celesta, Piano, and Vcl. for measures 193-195.

Fonte: produção do próprio autor

As mudanças de instrumentação deste tema coincidem com entradas de elementos novos em outros instrumentos. Quando a nota B passa do piano para o violoncelo no compasso 187 (ver pentagrama inferior da figura acima), a flauta inicia uma figuração cromática ascendente em sextina:

Figura 29 - Figuração cromática ascendente na flauta, compassos 185-188

The musical score for Figure 29 shows a single staff for Flute I (Fl. I). It begins with the tempo marking '9 Meno mosso e calmo (come prima)' and the dynamics 'Solo' and 'ff'. The notation shows a chromatic ascending sextuplet in measures 185-188.

Fonte: (VILLA-LOBOS, 1948)

Estes fragmentos misturam duas características: primeiramente, as notas utilizadas e a direção melódica fazem referência à melodia dos compassos iniciais do prelúdio de *Tristão*, em segundo lugar, a figuração rítmica com duração de um pulso e o “mergulho no vazio” são elementos encontrados na música de Stravinsky, particularmente na *Sagração da Primavera* (SALLES, 2009, p. 30-31). A figuração ocorre durante as duas primeiras subdivisões da seção 5, alternando entre flauta, oboé e corne inglês, até o compasso 204.

A primeira subseção é formada ainda por outros fragmentos apresentados de maneira não teleológica. A figuração do reco-reco que inicia no último tempo do compasso 189 e se

estende por três pulsos é repetida três vezes, na quarta ela é interrompida na metade e desaparece. Outro exemplo é a figura em sextina de semicolcheias no fagote no compasso 194 que também não tem desenvolvimento subsequente.

No compasso 190 a celesta inicia uma figuração cujo tricorde em apojatura enfatiza as notas G e F, que por sua vez são dobradas por saxofone soprano (Figura 30). A nota G do compasso 190 funciona como apojatura para a nota F, fundamental do acorde meio diminuto sustentado nos sopros. No próximo compasso há uma mudança de instrumentação do par Sax Soprano/Celesta para Flauta/Glockenspiel acompanhada de uma transposição quinta abaixo na flauta e quarta acima no glockenspiel. Com a transposição a nota C passa a ser uma apojatura da nota B, quinta do acorde meio diminuto. Na terceira repetição a figuração passa por um processo de liquidação, com a repetição apenas da segunda metade e sem o reforço da flauta.

Figura 30 - Figurações entre os compassos 190 e 192

The image shows a musical score for three measures (190, 191, and 192). The top staff is divided into two parts: 'Sax soprano' and 'Flauta II'. The bottom staff is divided into two parts: 'Celesta' and 'Glockenspiel'. Measure 190 shows a trichord in the saxophone and celesta. Measure 191 shows a change in instrumentation and transposition. Measure 192 shows the final repetition of the figure.

Fonte: produção do próprio autor

A frase que inicia no compasso 191 (página 44) no contrafagote apresenta um desenho melódico oscilante e uma rítmica contínua que lembram o comportamento do tema “O Canto do Uirapurú” (Figura 31). O contorno melódico delinea o acorde de Fm7(b5), iniciando com o trítone F-B (F enarmonizado como E#) e depois indo para a terça do acorde (Ab enarmonizado como G#). Outro fator que lembra o “Canto do Uirapuru” é que este motivo aparece inicialmente incompleto. A nota A# sustentada ao final das duas primeiras repetições conflita em um semitom com a sustentação em semínimas da nota B feita por harpas, piano e violoncelo. Na terceira repetição a melodia é completada arpejando as notas do acorde de Fá meio diminuto e repousando na fundamental.

Figura 31 - Frase do contrafagote/clarone entre os compassos 191 e 197



Fonte: produção do próprio autor

A presença destes fragmentos melódicos tem função análoga à dos fragmentos da seção 4, como parte da tónica “murmúrios da floresta noturna”. O caráter noturno agora é conferido pela sonoridade meio diminuta, como ocorreu na seção 1.

Um elemento de destaque deste trecho é a figuração feita por harpa e violinos I entre os compassos 193 e 194. A primeira faz um arpejo descendente de Fm7(b5) com nona enquanto os violinos fazem um glissando descendente que inicia em Ré e desce três oitavas. Esta figuração representa a queda do Uirapurú flechado pela índia, como mostram a marcação da partitura: “Cai o Uirapurú, flexado [sic] pela Índia caçadora” (VILLA-LOBOS, 1948, p. 45).

A segunda subseção da seção 5 está compreendida entre os compassos 197 (ensaio 10) e 215 e logo no seu início há uma marcação do argumento na partitura: “Transformação do passarinho Uirapurú num belo índio [sic]” (VILLA-LOBOS, 1948, p. 47). O principal ponto de continuidade entre este trecho e o anterior é o “Tema das Índias”. Outro ponto em comum é a presença da tónica “murmúrios da floresta”, com fragmentos melódicos novos e outros já presentes na subseção anterior. Um novo fragmento é inserido entre os compassos 197 e 198 (ensaio 10), onde corne inglês e trompete fazem um *glissando* ascendente da nota Ab até a nota Bb, que é sustentada (Figura 32). Junto com essa sustentação entram clarinete e fagote sustentando as notas B e C#, formando o tricíorde Bb-B-C#. Corne inglês e trompete fazem uma descida cromática que retorna para a nota Ab no compasso 198. Na sua segunda versão, compassos 205-206, este fragmento passa para as cordas (violinos I e II) com *tremolos*, numa região mais aguda e o âmbito dos movimentos é expandido de dois semitons para um trítono.

Figura 32 – Fragmentos presentes nos compassos 197-198 e 205-206

The image displays a musical score with four staves. The top two staves are for '197 Come inglês/trompete (com surdina)' and 'Clarinete/fagote'. The bottom two staves are for '205 Vln. I' and 'Vln. II'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sff*, *p*, *sffp*, and *sfz*. Performance instructions like 'sul ponticello' are also present. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 197-198 and the second system covering measures 205-206.

Fonte: produção do próprio autor

O “Tema do Índio Bonito”, tocado por violas, violoncelos e baixos e ocasionais reforços das madeiras retorna entre os compassos 197 e 215, sendo o principal elemento de contraste entre esta e a primeira subdivisão da seção 5. Em comparação com a primeira ocorrência deste tema na seção 1 (ver Figura 8), escala é a mesma, E# Lócrio, apesar da enarmonização, e as pequenas mudanças rítmicas não alteram muito o seu caráter. A maior diferença está no final, que na seção 1 descia cromaticamente de Ab até D e agora desce diatonicamente pela escala de E# Lócrio até C#.

O tema “O Canto do Uirapurú” reaparece entre os compassos 207 (página 49, ensaio 11, ver ilustração abaixo) e 213 no oboé, onde o contorno melódico retoma o fragmento “g”, apresentado entre os compassos 153-155 (ver Figura 25), com algumas mudanças nas relações intervalares, e termina com um novo fragmento, denominado “h”. Além do contorno melódico em comum, a escala (F Lócrio enarmonizada como E# Lócrio) é a mesma de duas outras versões do tema (compassos 5-16 e compassos 350-352), mas por começar na terça da escala, sua estrutura intervalar se altera.

Figura 33 - “Canto do Uirapurú” entre os compassos 207 e 213

207 Oboé solo

210

g (7)

g (6,5)

h (8)

Fonte: produção do próprio autor

A terceira e última subdivisão da seção 5 inicia no compasso 216 (página 53, ensaio 12) e se estende até o compasso 226. O “Tema do Índio Bonito”, que vinha nas cordas, passa para as trompas, com reforços de corne inglês, clarinete e clarone, transposto para a escala de Sol Lócrio com a inserção da nota B do “Tema das Índias” (Figura 34). Nesta versão, o tema aparece somente em sua primeira metade e encerra com uma descida cromática da nota C até a nota Bb.

Figura 34 - “Tema do Índio Bonito”, compassos 216-226

216

221

f

sfz

cresc.

Fonte: produção do próprio autor

A tríade de C# em mínimas pontuadas tocada por viola, violoncelo e baixo no compasso 216 (ensaio 12) passa para trombones, tuba e viola no compasso seguinte. A quinta C#-G# desta tríade vai ressoar na linha do violino I que inicia na próxima seção, no compasso 228 (página 57). A figuração grave em colcheias staccato iniciada por violoncelo e baixo no compasso 217, reforçada por fagote no compasso 218 e por contrafagote, trombone e tuba no compasso 224, faz soar a quinta A#-E#, que é “resolvida” meio tom abaixo no acorde do compasso 227. Como será visto nos comentários da próxima seção, ela é estruturada em torno do intervalo de quinta.

Entre os compassos 216 e 227, flautim e saxofone soprano oitavam uma linha (Figura 35) que até o compasso 226 enfatiza a nota F por meio de movimentos melódicos em dois gêneros harmônicos distintos: um diatônico, na escala de F eólio sem a segunda e outro de tons inteiros.

Figura 35 - Figuração de flautim e saxofone soprano entre os compassos 216 e 227

The musical score consists of four systems of music. The first system (measures 216-218) is titled 'Fá eólio (sem a 2ª)' and shows a melodic line with triplets. The second system (measures 219-222) is titled 'Tons inteiros (F-G-A-B-Db-Eb)' and shows a sequence of whole tones. The third system (measures 223-225) is titled 'Fá eólio (sem a 2ª)' and continues the melodic line. The fourth system (measures 226-227) is titled 'Subida cromática' and shows a chromatic ascent with notes marked 'T.I.' (Tons Inteiros) and 'Crom.' (Cromático).

Fonte: produção do próprio autor

No compasso 226 as notas enfatizadas iniciam uma ascensão cromática até a nota A, ofuscada pelas alternâncias de oitavas e pelas apojeturas que alternam gêneros de tons inteiros, cromáticos e dois não identificados. A ascensão é reproduzida nas duas linhas superiores do violino I pertencentes ao adensamento rítmico e harmônico das cordas no compasso 226 (Figura 36). A unificação rítmica conferida pelas tercinas reúne três elementos diferentes em um só neste trecho das cordas: o Fá meio diminuto sustentado nos violinos I e II, a quinta C#-G# da viola e a quinta A#-E# de violoncelo e baixo. Na medida em que a subida cromática expande o intervalo entre as duas notas do violino I, os outros instrumentos também expandem seus intervalos. Os diferentes intervalos de quarta e quinta, e depois de quinta e sexta, criam uma sobreposição densa de notas que termina no acorde de Am do compasso 227.

Figura 36 - Adensamento rítmico e harmônico no compasso 226

The image shows a musical score for measures 225 and 226. The score is for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. Measure 225 is marked 'Subida cromática' and 'allarg.'. Measure 226 shows a dense harmonic texture with overlapping intervals. Two boxes at the bottom highlight 'Sobreposição de quintas e quartas' and 'Sobreposição de sextas e quintas'.

Fonte: (VILLA-LOBOS, 1948)

CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS NARRATIVOS

A exposição do “Tema das Índias” de maneira tão destacada no compasso 185 coloca o personagem das índias como centro da ação, interpretação reforçada pelo texto do argumento:

Seduzida pelo mavioso canto do Uirapurú, surge uma linda e robusta **índia** [sic] de flexa [sic] e bodoque em punho, como uma adestrada caçadora de passaros [sic] noturnos (VILLA-LOBOS, 1917?, grifo meu).

A mudança no argumento das personagens índias em sua coletividade para uma única índia não parece encontrar conexão com a música, pois o “Tema das Índias” é usado da mesma maneira na seção 7 para representar o grupo de índias. A tópica “murmúrios da floresta” ajuda a situar a personagem na paisagem da floresta.

A figuração descendente do compasso 193 simboliza a ação do pássaro caindo no chão por meio da convenção de relacionar a dimensão espacial alto/baixo com a dimensão sonora agudo/grave. Este tipo de espacialidade musical, que Tarasti (1994, p. 79) denominou “espacialidade exterior” (*outer spaciality*), é estabelecido pela relação entre música, indicação na partitura e argumento:

“Ao ver o passaro [sic] encantado, lança-lhe a flexa [sic], **prostando-o** [sic] **por terra**” (VILLA-LOBOS, 1917?, grifos meus).

A partir da flechada no pássaro, alguns elementos aparecem na música para representar a transformação do pássaro no Índio bonito. A primeira delas é a entrada do “Tema do Índio Bonito” no compasso 197 (ensaio 10), que depois é transformado por meio do timbre e da troca de escala no compasso 216 (ensaio 12). O “Canto do Uirapurú” no

compasso 207 reforça a ideia de transformação por começar na terça da escala (o que altera as relações intervalares) fazendo com que esta versão seja a que porta a sonoridade mais diferente de todas. Os dois temas se associam pela apresentação na mesma escala, F Lócrio. O argumento, por sua vez, diz:

“Surpreende-se, porem [sic], ao ve-lo [sic] [o **Uirapurú**] **transformado** num **belo indigena** [sic]” (VILLA-LOBOS, 1917?, grifos meus).

No final da seção, a partir do compasso 222 (página 55), há um adensamento progressivo da textura com a adição de novos elementos, como a linha grave em *staccato*, que adiciona um componente de tensão dramática ao trecho, e a linha de flautim/sax soprano. Há também uma tensão adicional causada tanto pela interação de diversos gêneros harmônicos sobrepostos pelas diferentes linhas quanto pelo adensamento rítmico das tercinas no último compasso da seção, associado às marcações de expressão *alargando* e *crescendo*. Este adensamento é um prenúncio de uma mudança dramática que ocorre com o acorde do compasso 227 (ensaio 13). Ele funciona como ponto culminante do adensamento devido à sua dinâmica *ff*, mas ao mesmo tempo sua simplicidade harmônica (um acorde de Am aberto) “esvazia” profusão de alturas dos compassos anteriores e introduz a nova seção da peça. A tabela abaixo apresenta um resumo dos elementos da seção 5:

Tabela 7 - Resumo da seção 5

SEÇÃO 5 – TRANSFORMAÇÃO DO UIRAPURÚ (c. 185-226)									
		"Cai o Uirapurú, flexado pela Índia caçadora" (VILLA-LOBOS, 1948, p. 45)			"Transformação do passarinho Uirapurú num belo índio" (VILLA-LOBOS, 1948, p. 47)				
(Meno mosso e calmo 4/4)									
c.	185	187	193	197	198	207	216	217	225
Tema das Índias (TDI)					Canto do Uirapurú			Figuração grave	
Pedal em Si ↓					F Lócrio começando na 3ª			Quinta A#-E#	
Fm7(b5) quinta deslizante ↘					Oboé Frag. G-G-H			Cello/B./Bsns.	
Tópica murmúrios da floresta					Linha Pic./Sopr.Sax			Adens. rítmico e harmônico	
Frag. melódicos diversos instr.					F menor/Tons inteiros/comática				
Queda do uirapuru									
Escala descendente Harp./Gliss. Vln.I									
Tema do Índio bonito					TIB (Metade)				
F Lócrio					G Lócrio + B				
Vla./Cello/B. 8 ^{vas}					Hns. + E.H./Cls./B.Cl.				
TDI destacado coloca o personagem das índias em primeiro plano, situado na paisagem da floresta pela tópica murmúrios da floresta. CDU começando na 3ª com as frases menos comuns simboliza a transformação do uirapuru no índio bonito.									
"Seduzida pelo mavioso canto do Uirapurú, surge uma linda e robusta índia de flexa e bodoque em punho, como uma adestrada caçadora de pássaros noturnos" (VILLA-LOBOS, 1917?, grifos meus).			"Ao ver o passaro encantado, lança-lhe a flexa, prostando-o por terra " (VILLA-LOBOS, 1917?, grifos meus).			"Surpreende-se, porem, ao ve-lo transformado num belo indígena " (VILLA-LOBOS, 1917?, grifos meus)			

Fonte: produção do próprio autor

3.7 SEÇÃO 6 – DANÇA PRIMITIVA (c. 227-340)

A seção 6 é a mais longa da peça em número de compassos (113), iniciando no compasso 227 e terminando no 340. Apesar da unidade conferida por certos elementos texturais, especialmente o ostinato de tímpano e violoncelo, a seção foi dividida em quatro subseções, de acordo com aspectos temáticos: 1) compassos 227 a 238, 2) compassos 239 (página 59, ensaio 14) a 260, 3) compassos 261 (página 62, ensaio 15) a 292, 4) compassos 293 (página 68) a 340.

O primeiro elemento de destaque é o ostinato, que tem como instrumento principal o tímpano, mas ao longo desta seção transita por vários instrumentos. Ele inicia no compasso 227 no tímpano, com dobramentos de trompete e violoncelo, e continua somente no violoncelo no compasso 234. A partir do compasso 228 a organização rítmica do ostinato de trompete/tímpano/violoncelo sugere uma periodicidade que pode ser dividida a cada dois

tempos, o que confere um padrão binário dentro do compasso $\frac{3}{4}$. O baixo, por sua vez, apresenta uma organização a cada quatro tempos (ver quadrados na figura abaixo).

Figura 37 - Ostinato em quintas, compassos 227-230 (os outros instrumentos foram omitidos).

The image shows a musical score for four instruments: Cornets (B♭), Timp., Violin I, and Bass. The music is in 3/4 time. The Cornets part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Timp. part has a bass clef. The Violin I part has a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass part has a bass clef and a key signature of one sharp. The score shows a repeating pattern of fifths across four measures. The Bass staff has boxes around its notes, and the Violin I staff has 'pizz.' markings.

Fonte: (VILLA-LOBOS, 1948)

O intervalo de quinta (A-E) delineado pelas figurações acima é reforçado pelas trompas entre os compassos 227-230 e pela linha do violino I entre os compassos 228 e 235. Esta sugere uma organização rítmica de dois em dois pulsos:

Figura 38 - Quintas nos violinos, compassos 228-235

The image shows a musical score for a violin part. The score is in 3/4 time and features a sequence of chords. A bracket labeled '8va' spans the first four measures, indicating an octave shift. The chords are primarily triads and dyads, with a focus on the interval of a fifth.

Fonte: produção do próprio autor

Salles (2009, p. 147) argumenta que “a recorrência de um determinado intervalo como uma *entidade harmônica* reconhecível, capaz de demarcar uma seção de uma obra” é um procedimento harmônico comum na obra de Villa-Lobos. Como veremos nas análises abaixo o intervalo de quinta/quarta é estruturador de toda a seção 6. Para Moreira (2010, p. 177) “Villa-Lobos se apropria das sonoridades das quartas e quintas, reforçando significados desse som e o utilizando como uma metáfora musical do primitivo, do selvagem e da simplicidade técnica e do natural”.

A melodia que inicia no compasso 229 (página 57) nas flautas, corne inglês e saxofone soprano não tem precedentes na peça e também não tem desenvolvimentos subsequentes. Seus pontos de articulação (ver ilustração abaixo) delineiam as notas C# e E (notas ligadas pela haste), que podem ser entendidas como terça e quinta de um acorde de A maior, cuja fundamental está nas quintas do ostinato do tímpano. As notas sugerem um gênero diatônico, A maior, com a inserção de diversos cromatismos (círculos tracejados).

Figura 39 - Melodia dos compassos 229-238

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '229' and 'Fls./E.H./Sopr. Sax'. It contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, and then a series of eighth notes: A#4, B4, C#5, D5, E5, D5, C#5, B4, A#4, G#4. There are three triplet markings over the eighth notes. A dashed circle highlights the first note of the first triplet (A#4), and an arrow points to the second note (B4). The bottom staff is labeled '233' and 'Cls./Vla.'. It contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G#4, and then a series of eighth notes: A#4, B4, C#5, D5, E5, D5, C#5, B4, A#4, G#4. There are three triplet markings over the eighth notes. A dashed circle highlights the first note of the first triplet (A#4), and an arrow points to the second note (B4). At the end of the staff, there is a sextuplet of eighth notes: G#4, A#4, B4, C#5, D5, E5.

Fonte: produção do próprio autor

A indicação de andamento *Più mosso* no compasso 239 (ensaio 14) marca o início da segunda subseção (compassos 239-260). Além do andamento um pouco mais rápido, o ostinato da quinta A-E que vinha no violoncelo e no baixo passa para tímpano e trombone III. As trompas iniciam uma série de tétrades descendentes em posição fechada. Os violinos I e II também tocam estas tétrades, mas elas aparecem abertas em duas quintas distantes, com fundamental e quinta no violino II dentro da pauta da clave de sol e terça e sétima no violino I nas linhas suplementares superiores. Com a mesma rítmica das tétrades, o violoncelo faz um ostinato no qual as duas notas inferiores mantêm a quinta A-E e a nota superior alterna entre as notas C e D e o trombone faz um pedal na nota G.

Os círculos e as flechas na ilustração abaixo mostram três interações nas alterações de notas que ocorrem entre as tétrades e a melodia de xilofone e fagote. No compasso 240 a nota G# é tocada na tétrade e também aparece na melodia, no compasso 242 esta nota é alterada meio tom abaixo nos dois e a nota Bb se projeta da tétrade de Gm7 para a melodia no compasso 244. Outro elemento em comum entre as tétrades e a melodia é seu enquadramento na métrica ternária, em contraste com o ostinato de tímpano e trombone.

Figura 40 - Tétrades descendentes e ostinato do violoncelo entre os compassos 239 e 245

Fonte: produção do próprio autor

O tema de xilofone e fagote apresentado entre os compassos 239 e 251 é o tema principal da seção 6 (Figura 41), que reaparece transformado em todas as subseções seguintes. Se agruparmos suas notas em uma escala teremos uma estrutura de nove notas, resultado da justaposição de um trecho do gênero cromático entre o trítone E-Bb (E-F-F#-G-Ab-Bb) e outro do gênero de tons inteiros entre Bb e E (Bb-C-D-E).

Figura 41 - Tema de xilofone e fagote, compassos 239-251

Fonte: produção do próprio autor

A melodia é desenvolvida com base em dois motivos rítmicos principais que são repetidos exaustivamente ao longo da seção, a sequência semínima-colcheia-colcheia-semínima no compasso 239 e seis colcheias no compasso 240. Há uma predominância de graus conjuntos e intervalos de terça, elementos que são utilizados em profusão na construção melódica de músicas indígenas, como demonstra Bastos (2013, p. 96-104) na música dos Kamaiurá do Alto Xingu. Estes elementos são característicos também nas construções de melodias com intenção de caráter indígena em Villa-Lobos.

Há elementos musicais que unificam o estilo indígena de Villa-Lobos, tanto nas obras menos autorais (se podemos chamar assim, aquelas em que ele se restringe a ambientar ou harmonizar melodias indígenas e citar suas fontes) quanto nas mais autorais (onde ele faz bricolagens, transformações e assina com seu estilo a composição da obra). Esses elementos musicais que constroem o indígena em Villa-Lobos perpassam ambas as abordagens, e são construídos pela experiência particular do compositor com as melodias indígenas que conheceu, onde alguns elementos salientes – como os graus conjuntos, intervalos harmônicos de segundas e terças, e repetições de trechos curtos – são escolhidos para a reprodução dessa ambientação indígena em obras nas quais Villa-Lobos cria livremente. Esses elementos, vindos da apropriação de aspectos da música indígena por Villa-Lobos, são somados a representações estéticas do selvagem, encontradas em outros compositores de seu tempo. Tais procedimentos podem ser pensados como partes integrantes do espírito de época do modernismo da primeira metade do século XX (MOREIRA, 2010, p. 140).

Este tipo de construção melódica configura o que denomino de tópica “canto indígena”, regendo o desenvolvimento deste tema ao longo de toda a seção 6.

Quando o tema atinge a nota D# no compasso 247, que não pertence à escala supracitada, ele assume a escala da nova versão deste tema que inicia no corne inglês e na viola no mesmo compasso (Figura 42). Nesta transposição, quinta acima, o trecho cromático vai de B a F (B-C-C#-D-D#-E-F) e o de tons inteiros vai de F a B (F-G-A-B). A figuração em ziguezague (SALLES, 2009, p. 114) no final da melodia conduz à nota G que inicia a próxima parte do tema. Simultaneamente ao início deste tema, as tétrades descendentes, que eram tocadas por trompas e violinos, ficam somente nas trompas e se tornam uma alternância entre um acorde simétrico de sexta aumentada francesa⁴² (ANTOKOLETZ, 1992, p. 85) e um acorde maior com sétima menor. Quando o acorde de sexta aumentada é tocado nas trompas, o ostinato de quintas de tímpano e trombone, assim como o ostinato de violoncelo, trocam a nota E pela nota D#, que faz parte do acorde. Ao final do trecho os acordes ascendem

⁴² Obviamente desconectado da sintaxe tonal que o nome do acorde sugere.

acompanhando a figuração em ziguezague, sendo que suas notas estão dentro da escala do tema.

Figura 42 - Tema de corne inglês e viola e acordes das trompas, compassos 247-254

247 Viola/Corne Inglês

Escala: B C C# D D# E F G A B

Crom. T.I.

Trompa

A 6^a Fr. A7 A 6^a Fr. A7

251

Figuração em ziguezague

A 6^a Fr. A7 A 6^a Fr. Am7 A 6^a Fr. C#⁰ C#7^(#5)

Fonte: produção do próprio autor

Entre os compassos 255 e 260 o tema é transposto para um gênero diatônico, a escala de notas brancas (Figura 43). Os acordes das trompas iniciam com um acorde de C# meio diminuto, depois descendem por graus conjuntos em acordes de teclas brancas até Em7. O tema centraliza a nota G por meio de sua repetição no início da frase e o ostinato de tímpano e trombone centraliza a nota A através de sua quinta. A interação entre estes elementos sugere um ambiente pandiatônico ao trecho.

Figura 43 - Trecho pandiatônico, compassos 255-260

255 Viola/Corne Inglês

Escala teclas brancas

Trompa

C#⁰ B⁰ Am7 G7 F7M Em7

Acordes descendentes em teclas brancas

Fonte: produção do próprio autor

Uma nova indicação de andamento *Più mosso (ancora)* no compasso 261 (ensaio 15) marca o início da terceira subseção (compassos 261-292). O tema, que passa para os violinos I e II e trompete, aparece dividido em três partes. Na primeira, entre os compassos 261 e 273 (Figura 44), um gênero pentatônico, nas notas dos primeiros tempos de cada compasso, é intercalado com um segmento da escala de Mi eólio, seguido pela escala de Mi mixolídio e retorna para outro segmento de Mi eólio. Quando a nota inferior do ostinato de quintas desce um semitom, no compasso 267, o tema é transposto para uma escala lídio-mixolídio. Dois compassos depois a nota inferior do ostinato desce mais um semitom, alcançando a nota G, e a melodia retorna para a mesma escala do início, mas interpretada como Sol jônico devido às notas do ostinato de quintas.

Figura 44 - Tema entre os compassos 261 e 273

The musical score for Figure 44 consists of two staves of music in 3/4 time. The first staff, starting at measure 261, is labeled 'Pentatônica: E-F#-A-B-D'. It contains three segments: 'segmento de Mi eólio' (measures 261-266), 'Mi mixolídio' (measures 267-272), and 'Mi eólio' (measures 273-276). The second staff, starting at measure 267, is labeled 'Mi lídio-mixolídio' (measures 267-272) and 'Sol jônico' (measures 273-276).

Fonte: produção do próprio autor

No compasso 269 (página 63) baixo, tuba, contrafagote, fagote e clarone iniciam uma versão transformada do tema principal da seção 6 (ver Figura 41, Figura 42, Figura 43 e Figura 44). A relação fica mais clara com uma comparação entre esta versão do compasso 269 e a do compasso 255, de viola e corne inglês (Figura 45). O primeiro motivo (compassos 269-272) mantém as mesmas notas, mas é alterado ritmicamente para figuras de maior valor (mínimas ao invés de semínimas e colcheias) e tem a última nota repetida. O segundo motivo (compassos 273-276) é análogo ao motivo do compasso 258, apenas com uma aumento rítmica (mínimas ao invés de colcheias) e uma interversão da nota A e seu deslizamento dois semitons abaixo (flecha pontilhada). O tema é desenvolvido dentro do âmbito da quinta E-B.

Figura 45 - Tema transformado, compassos 269-288

Fonte: produção do próprio autor

Entre os compassos 273 (página 63) e 283 o tema dos violinos é desenvolvido dentro do âmbito da quinta D-G, inversão da quinta G-D tocada no ostinato de tímpano e violoncelo. Ao final, as notas do tempo forte enfatizam o trítono F-B, sustentando a nota B até o início da próxima subseção:

Figura 46 - Tema dos violinos, compassos 273-292

Fonte: produção do próprio autor

Todo o trecho entre os compassos 273 e 289 sugere um ambiente pandiatônico de notas brancas, “manchado” apenas pela nota A# que borda a nota B nas trompas e que aparece como uma alteração no tema dos baixos no compasso 283. As tétrades ascendentes das madeiras entre os compassos 290 (página 67) e 291 conduzem ao início da quarta e última subseção da seção 6.

Na subseção 4, compassos 293 (página 68) a 340, o tema principal, tocado inteiramente nos trombones (compassos 293-324) e ocasionalmente dobrado por outros

instrumentos de sopro, é uma versão com diminuição rítmica do tema tocado por baixo, tuba, contrafagote, fagote e clarone entre compassos 269-288:

Figura 47 – Comparação entre os temas do compasso 269 e do compasso 293

269
B./Tuba/C.Bsn./Bsns./B.Cl.

293
Trombone

Fonte: produção do próprio autor

No compasso 326 (página 75), têm início o encerramento da seção, cujo adensamento harmônico é realizado pela sobreposição de gêneros harmônicos em diferentes eventos. Tímpano e violoncelo pausam o ostinato da quinta G-D, e as cordas, dobradas por harpas e celesta, fazem uma progressão ascendente de tríades aumentadas, diminutas e maiores (Figura 48). As tríades das cordas sobrepõem dois gêneros harmônicos diferentes, e um terceiro se relaciona por inclusão: as notas externas formam uma escala de notas brancas e a nota interna forma uma escala pentatônica de notas pretas (grifado em escuro), que somadas formam uma escala cromática completa. No último acorde a nota preta passa para a voz inferior. O violoncelo, no compasso 327, faz uma tríade de Em que depois tem o intervalo das suas vozes superiores expandido para formar uma tríade com terça maior e quinta diminuta.

Figura 48 - Tríades de violino e violoncelo, compassos 326-333

Vln. I

Vcl.

Fonte: produção do próprio autor

A escala de notas brancas das vozes externas destas tríades é reproduzida na figura ascendente em septinas tocada por clarinete e piano no compasso 332 (ensaio 19). Ela começa

na nota F e sobe três oitavas até alcançar a nota F novamente, depois desce uma oitava e sobe novamente por grau conjunto até a sustentação da nota B. O trítone F-B delineado por este movimento anuncia o retorno do acorde de Fm7(b5) sustentado a partir do início da próxima seção.

Juntamente com as septinas supracitadas, as cordas alternam dois tricordes, um de Ré bemol diminuto e outro de Sol bemol maior com quinta diminuta. Suas notas somadas resultam numa escala de seis notas, resultado da sobreposição de três diferentes trítonos, que é um extrato do gênero octatônico (Db-{Eb}-Fb-Gb-G-{A}-Bb-C) sem o trítone Eb-A. No compasso 335 (página 76), os violinos dobram a linha ascendente até a nota B com clarinete, flauta, celesta e piano e o baixo inicia uma linha descendente que sai de Gb e vai até C, na escala de Dó Lócrio. A seção termina com um glissando ondulante da harpa que percorre várias oitavas:

Figura 49 - Cordas, compassos 332-340

332

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

B.

Gb(b5)

Dbdim

Gb(b5)

Dbdim

8^{va}-1

8^{va}-1

8^{va}-1

Dobra com Celesta/Piano/Cls.

Escala octatônica:
Db [Eb] Fb Gb G [A] Bb C Db

6 6 6

Segmento de Dó Lócrio

Fonte: produção do próprio autor

CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS NARRATIVOS

As recorrências do tema principal da seção 6 diferem entre si mais pela justaposição de diferentes gêneros harmônicos, inicialmente cromáticos e de tons inteiros e depois diatônicos e pentatônicos, do que pelas qualidades rítmicas e de contorno. Este tipo de

estruturação encontra precedentes em peças como *Syrinx* e *Voiles* de Debussy, com quem Villa-Lobos travou franco diálogo estético na sua primeira fase composicional, de onde a seção 6 de *Uirapuru* é originada.

Em *Voiles*, duas partes [compassos 22 e 41] contrastam mais a partir da mudança de escala, do que pelas qualidades temáticas: de um lado está uma longa estrutura temática e de desenvolvimento em tons-inteiros que cede a uma releitura de um de seus motivos em modo pentatônico. Isto é, os motivos se equivalem quanto ao ritmo e ao contorno melódico, mas diferem no conteúdo harmônico (LACERDA, 2011, p. 283).

A seção 6 não apresenta nenhum dos temas recorrentes da peça, nela é elaborado material novo baseado amplamente no intervalo de quintas/quartas, principalmente no ostinato do tímpano e no âmbito das melodias. O intervalo de quinta foi amplamente utilizado por Villa-Lobos para conferir à música um caráter primitivo e de associação com a natureza. Como demonstra Moreira (2010, p. 171-177), na primeira metade do século XX o uso extensivo do intervalo de quinta poderia adquirir duas conotações entrelaçadas: a representação da imagem de um primitivo genérico criada pela cultura ocidental e a referência aos primórdios da civilização pela presença das quintas no começo da polifonia. Desta maneira, as associações entre o exótico e o primitivo podem ser sintetizadas na exploração do intervalo de quinta.

O ostinato é outro elemento utilizado com frequência por Villa-Lobos em suas obras de temática indígena. Sobre este uso Moreira comenta que:

[...] o ostinato, per si, evoca conceitos abstratos que se tem acerca das populações 'primitivas' como a simplicidade técnica, a repetição ritual, e a construção da música não pelo interesse melódico e harmônico, mas pela experiência da dilatação do tempo em sua contrapartida, sua redução a ciclos curtos com pouca ou nenhuma alteração em curto prazo (op. cit., p. 204)

A "primitividade" evocada pelo ostinato é reforçada pela construção das melodias principais da seção 6, com suas repetições motílicas, âmbito estreito e modalismos. Como estas melodias estão presentes em *Tédio de Alvorada*, é sabido que elas foram compostas antes de 1918, portanto antes de Villa-Lobos passar a usar melodias indígenas com frequência. Além disso, elas foram compostas para uma peça que representava um cenário da Grécia antiga, tendo sido adaptadas para o contexto de *Uirapuru*. O elemento que permite esta adaptação, assim como no restante da peça, é o aspecto primitivo percebido pela sociedade de elite da época de Villa-Lobos na cultura indígena que podia ser relacionado com elementos de representação da antiguidade. Como afirma Moreira "As quartas e quintas parecem

invocar, além dessa alteridade oriental e selvagem, a ‘infância da humanidade’ apoiada sobre um conceito de simplicidade e natureza, bastante eurocêntrico” (op. cit., p. 176). Estes elementos musicais, como as melodias de âmbito pequeno que retornam para um centro modal, representam uma “primitividade” genérica, associada à cultura da antiguidade e que pôde ser transferida aos povos indígenas.

A seção 6 de *Uirapuru* é interpretada por Volpe (2001, p. 317) como uma “dança primitiva”. Apesar de não desenvolver o seu argumento, é provável que na sua interpretação o que ela chamou de “primitivo” esteja baseado na exploração do intervalo de quinta e no ostinato, e o que chamou de “dança” no compasso $\frac{3}{4}$ e na regularidade de pulso, cujo estranhamento provocado pela periodicidade binária do ostinato também contribui para o aspecto primitivo da seção. Estas características configuram unidades mínimas de significado, semas (GRABÓCZ, 2009, p. 222), que reunidas formam uma tópica que denomino de “dança primitiva”. Esta tópica opera no nível da isotopia semântica (op. cit., p. 223), que no caso de *Uirapuru* corresponde a praticamente toda a seção 6.

A falta de relação da seção 6 com as outras seções decorre também numa falta de relação com o argumento da peça, como se fosse um episódio novo inserido no meio da história. Pelo fato de *Uirapuru* ter sido concebido como um balé, é possível especular que esta seção tenha sido inserida justamente neste ponto para que os bailarinos pudessem desenvolver uma coreografia sobre uma música com pulsação bem marcada, algo raro nas outras seções da peça. Esta afirmação é coerente também com a interpretação de Volpe (2001, p. 317) desta seção como uma “dança primitiva”. Ao situar esta seção logo após a transformação do Uirapurú no Índio bonito (seção 5), Villa-Lobos abre espaço para que se interprete a seção 6 como a dança das índias em comemoração pelo sucesso da sua caçada, mesmo que esta interpretação não encontre subsídio no argumento da peça.

Tabela 8 - Resumo da seção 6

SEÇÃO 6 – DANÇA PRIMITIVA (c. 227-340)										
<i>(Allegretto (poco animato) 3/4)</i> <i>(Più mosso)</i> <i>(Più mosso (ancora))</i>										
c.	227	229	239	261	269	290	293	326	332	339
	Ostinato quinta tímpano								Glissando	
	Binário								Harpa	
	Tema isolado		Tema principal dança			Tema dança transf. diminuição rítmica				
	A maior + ins. crom.		Tópica canto indígena			Âmbito 5ª Agudo				
			Justaposição de várias escalas			Tbns.+ outros sopros				
			Tema dança transformado			Arpejos				
			Âmbito 5ª Grave			octatônicos				
			B./Tuba/C.Bsn./Bsns./ B.Cl.			Cordas				
			Tétrades asc. madeiras		Tríades ascendentes			Escala asc.		
					Vln.I/Harps/Celesta			Notas brancas		
								Cls./Piano		
A tónica dança primitiva opera no nível da isotopia e é estabelecida por diversos componentes: compasso $\frac{3}{4}$ em andamento rápido, exploração do intervalo de quinta, ostinato, periodicidade binária que atravessa o compasso, tónica canto indígena nos temas.										

Fonte: produção do próprio autor

3.8 SEÇÃO 7 – “GALANTEIO DAS ÍNDIAS AO ÍNDIO BONITO” (c. 341-364)

A seção 7 (página 78, ensaio 20) inicia com marcação “Galanteio das Índias ao Índio bonito” logo acima do compasso 341 e a indicação de andamento *Moderato*. A partitura apresenta o retorno de diversos elementos da seção 5, como o “Tema das Índias”. As mínimas em B iniciam em carrilhões, piano, viola e violoncelo e passam por diferentes instrumentos entre os compassos 341 e 357. O acorde de Fá meio diminuto retorna nos violinos I e II, com a quinta deslizante até o compasso 351 e estática até o compasso 357. Outro elemento que retorna é a tónica “murmúrios da floresta noturna”: as sextinas cromáticas aparecem na flauta e no trompete, as sextinas de uma mesma nota em staccato no oboé e no contrafagote, a figuração com tricorde em apoiatura na harpa e o motivo oscilante que lembra o “Canto do Uirapurú” no contrafagote e no clarone. Além disso, a figuração em *glissando* dos compassos 197-198 volta nos compassos 354-355 no trombone e trompete. Os únicos fragmentos melódicos novos aparecem no compasso 348 (página 79) na flauta e no clarinete e oboé. A flauta sobe e desce rapidamente uma escala de Fá Frígio (enarmonizada como E# Frígio) e clarinete e oboé fazem uma figuração em semicolcheias cujas notas somadas formam um acorde de G7M, o mesmo da segunda figuração em apoiatura da celesta no compasso anterior.

O tema “Canto do Uirapurú” retorna entre os compassos 350 (ensaio 21) e 352 no clarinete (Figura 50). Além do conteúdo escalar (F Lócrio) e harmônico, ele apresenta uma homologia estrutural na justaposição dos fragmentos com a versão dos compassos 5-16 (ver Figura 7). Se compararmos os três primeiros fragmentos das duas versões podemos perceber que em ambas são justapostos os fragmentos do tipo a, b e c. No caso da versão do clarinete, as figuras rítmicas são mais curtas, o que acarreta numa diminuição da quantidade de duração em pulsos de cada fragmento. Como acontece com todas as versões do tema, esta também termina com um tipo de fragmento novo (“i”), que não é desenvolvido em nenhum outro momento da peça.

Figura 50 - “Canto do Uirapurú”, compassos 350-352

Clarinetes

a (2) b (1,5) c (3) i (1,5)

Fonte: produção do próprio autor

O outro tema que retorna é o “Tema do Índio Bonito” entre os compassos 353 e 358, uma reprodução dos compassos 197-202 exceto pela orquestração, que passa para baixo, violoncelo, fagote e contrafagote. O último elemento novo a aparecer até o compasso 357 com relação à seção 5 é a figuração aguda do piano que inicia no compasso 354, onde a fundamental e a terça do acorde de Fm7(b5) (enarmonizados como E# e G#) em colcheias são precedidas por apojeturas (Figura 51). Esta figuração tem uma relação de iconicidade com o ruído de grilos, o que a insere como membro da tópica “murmúrios da floresta”.

Figura 51 - Figuração do piano, compassos 354-357

354 Piano

pp *cresc.*

356 *mf* *f* *ff*

Fonte: produção do próprio autor

A indicação de andamento *Grandioso* no compasso 358 marca o início de um adensamento harmônico e rítmico já esboçado no compasso 226 da seção 5. Este novo trecho havia sido anunciado dois compassos antes, com a linha ascendente de trompa e trompete e os *tremolos* de flauta e flautim. A figuração do piano para e o “Tema do Índio Bonito” dá lugar à reiteração da nota F nos instrumentos graves em stacatto que configura uma tópica “tambores indígenas”. O acorde meio diminuto que vinha sustentado nas cordas é substituído no compasso 358 (ensaio 22) pela alternância de tríades dobradas por cordas, trompas e trompetes (Figura 52). O movimento oscilante em direção ao agudo, somado às indicações de crescendo, criam uma tensão gradativa que culmina nos compassos 363 e 364 (páginas 86-87). O *divisi* das cordas no compasso 363 insere mais notas aos acordes, alcançando um Bb7(#9#11) que resolve como subV do Am com sétima e nona do próximo compasso.

Figura 52 - Acordes dos compassos 358-364

The musical score for Figure 52 shows a progression of chords across measures 358 to 364. The chords are: 358 (Bb7), 359 (Bb7), 360 (Bb7), 361 (Bb7), 362 (Bb7), 363 (Bb7(#9#11)), and 364 (Am7(9)). The score is written in bass clef and includes a *divisi* marking for the final measure.

Fonte: produção do próprio autor

No compasso 362 é inserida uma figuração em flauta, flautim e dobrada por celesta (Figura 53). Ela consiste em três linhas cromáticas descendentes em sextinas separadas por intervalos de quatro e seis semitons. A cada ciclo de doze notas as linhas saltam treze semitons acima e recomeçam a descida cromática. No último tempo, a figura rítmica é trocada de sextina para septina, de modo a fechar o ciclo completo de oitava. A seção encerra com um acorde de lá menor com sétima e nona em colcheia, dinâmica *fff*, tocado por quase todos os instrumentos da orquestra.

Figura 53 - Figuração cromática de flauta, flautim e celesta (parte da celesta omitida)

The image displays two systems of musical notation for Piccolo (Pic.) and Flutes I & II (Fls. I & II). The first system covers measures 362 and 363, with a tempo marking of *allarg. poco a poco e cresc.*. The second system covers measures 363 and 364, with a tempo marking of *Cresc.*. Both systems feature chromatic passages for both instruments, indicated by brackets labeled 'Cromático'. A bracket labeled '+13' is positioned between the two systems, indicating a measure shift.

Fonte: (VILLA-LOBOS, 1948)

CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS NARRATIVOS

Na seção 7, Villa-Lobos retorna praticamente aos mesmos agentes da seção 5 para representar uma ação diferente, o “Galanteio das Indias ao Índio bonito”, como marcado na partitura. A cena é representada pela sobreposição do “Tema das Índias”, do “Canto do Uirapurú” (ambos no mesmo gênero diatônico) e da tópica “murmúrios da floresta noturna”, seguida pela entrada do “Tema do Índio bonito”. A entrada da figuração do piano no compasso 354, um tipo de imitação do ruído de um grilo, ou cigarra, inicia um crescimento na dramaticidade reforçado pelos *tremolos* de flautas e flautim dois compassos depois. A tensão é levada adiante pelo adensamento harmônico e rítmico iniciado no compasso 358 (ensaio 22), que se confirma com a entrada da “Flauta do Índio feio” no começo da próxima seção. A tabela abaixo apresenta um resumo da seção e do trecho do argumento correspondente:

No último tempo do compasso 366 a flauta faz uma figuração rápida ascendente de notas brancas em terças, que representa a flecha lançada pelo “Indio feio” para matar o “Indio bonito”, como mostra a marcação acima da partitura: “O Indio feio flexa [sic] o Indio bonito” (VILLA-LOBOS, 1948, p. 87). Sua escala adianta o ambiente de notas brancas situado entre os compassos 367 (página 88) e 369, iniciado por um acorde Dm7(9) em posição fechada que segue sustentado por dois compassos (ver ilustração abaixo). A flauta realiza nova figuração ascendente rápida seguida por *tremolos*. Como demonstram as marcações da partitura “A morte do Indio bonito” (op. cit., p. 88) e “A transformação do Indio bonito no Uirapurú” (op. cit.), os floreios da flauta, timbre do Uirapurú, simbolizam a morte e a transformação do Indio bonito de volta no pássaro. A seção segue bastante segmentada, com a justaposição de elementos contrastantes, conectados por meio de recursos sutis. O poliacorde sustentando junto com os *tremolos* entre os compassos 370 e 373 é uma sobreposição da tríade de Em e de um F^o.

Figura 55 - Trecho entre os compassos 366 e 372

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Piano/Cords. The score is in 2/4 time. It is divided into two systems. The first system covers measures 366 and 369. The second system covers measures 369 and 372. The Flute part (top staff) features rapid ascending figures: a triplet of eighth notes (labeled 'Terças') and a triplet of sixteenth notes (labeled 'Segunda-Terça-Terça') in measure 366; and a triplet of sixteenth notes (labeled 'Segunda-Terça-Terça') followed by a tremolo in measure 369. The Piano and Cords part (bottom staff) provides harmonic support with a sustained Dm7(9) chord in measure 366 and a sustained Em chord in measure 369. The score is annotated with the text 'O Indio feio flexa o Indio bonito.' and 'A morte do Indio bonito' above the flute part, and 'A transformação do Indio bonito no Uirapurú' above the piano part.

Fonte: produção do próprio autor

Quando o poliacorde cessa, o violino continua uma breve frase em tercinas, iniciada com um primeiro tricorde de potencial octatônico derivado do próprio poliacorde, e um segundo com um segmento de tons inteiros (Figura 56). Sua última nota, Bb, que segue sustentada, pertence à escala de Mi Lócrio, na qual o tema seguinte do Violinofone é tocado:

Figura 56 - Frase do violino solo e “Canto do Uirapuru”, compassos 371-374

Fonte: produção do próprio autor

Este tema, tocado em harmônicos, é a última ocorrência do “Canto do Uirapurú”. Há uma homologia estrutural entre esta versão e a dos compassos 136-142 (ver Figura 24). Nesta, são justapostos três tipos de fragmentos, a – c – e, na seguinte ordem: a – c – a – c – a – c – e – e. Se retirarmos as repetições de tipos de fragmento, teremos a – c – e, a mesma estrutura da versão do violinofone. Enquanto o fragmento “a” tem figuras rítmicas de valores menores que os fragmentos do tipo “a” da seção 4 (semicolcheias ao invés de colcheias e tercinas), os fragmentos “c” e “e” tem as mesmas figuras dos respectivos nos compassos 140-142.

A nota Bb sustentada no violino solo desce meio tom no compasso 375 e “resolve” na nota A, que segue sustentada e dobrada por clarone, trompa e piano. Piano e madeiras fazem um poliacorde de notas longas com nove notas que fica claro na divisão de mãos do piano: na mão direita um acorde de Lá sustentado com sétima e nona aumentada e na mão esquerda um Si com sétima. A nota A entre parênteses no pentagrama inferior não é tocada no piano, somente no fagote:

Figura 57 - Trecho entre os compassos 375 e 376

Fonte: produção do próprio autor

O violino solo parte da nota A sustentada e sobe uma escala de sete notas formada por intervalos de um e três semitons organizados de forma simétrica (1-3-1-1-3-1). Esta escala sobe três oitavas, sendo que no final as notas G e A são invertidas e a primeira segue sustentada, dobrada por clarinete e trompa. A nota G é a única nota da escala do violino que não consta no acorde de piano, madeiras e trompa.

As mínimas na nota B tocadas por harpa, celesta, piano e baixo entre os compassos 377 e 379 indicam o retorno do “Tema das Índias”, corroborado pela marcação “Desolação das Índias” (op. cit., p. 89) acima da partitura. No entanto, ao invés de um acorde de Fm7(b5) tocado no contratempo, cordas e piano dobram uma sequência de poliacordes ascendentes tocados também no ritmo de semínimas, um pulso depois das semínimas em B:

Figura 58 - “Tema das Índias” transformado, compassos 377-379

The musical score for Piano/cordas in measures 377-379 consists of two staves. The right staff (treble clef) shows a sequence of six chords: B(#5), F, E, F#, C#dim, and Bb. The left staff (bass clef) shows a sequence of six notes: a question mark (?), D, Eb(#5), F7, E(#5), and D(#5). The chords and notes are connected by a series of horizontal lines, indicating a sequence of ascending polychords.

Fonte: produção do próprio autor

Como demonstra Salles (2009, p. 32-33), os últimos dois compassos de *Uirapuru* fazem referência ao final do prelúdio da ópera *Tristão e Isolda* (1857-1859) de Wagner. A escala ascendente da harpa em *Uirapuru* é resultado da subtração/adição de semitons da linha de violoncelo e baixo do final do prelúdio de Wagner, o que a transforma (com exceção da nota G) numa escala de tons inteiros, uma escala típica debussyana. A nota G do final em oitavas havia sido anunciada seis compassos antes na escala ascendente do violino, como única nota da escala que não fazia parte do poliacorde sustentado no piano e nas madeiras, e na sustentação de trompa, clarinete e clarone a partir do compasso 376. Se observarmos o manuscrito da peça, acima da escala da harpa há uma marcação onde se lê “Saida do Indio Feio” (VILLA-LOBOS, 1917?, s/n), configurando mais um exemplo de “espacialidade exterior” (TARASTI, 1994, p. 79) pela associação entre o distanciamento do índio com a desaceleração do andamento e diminuição gradual da dinâmica.

Figura 59 - Final de *Uirapuru*, compassos 380-381

Manuscrito: "Saida do Indio Feio" δ^{ma}

Harpa Solo

Harpa/Timpano

Piano/cordas Piano

Celesta

Baixo

Violoncelo/Baixo

Fonte: produção do próprio autor

CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS NARRATIVOS

Como afirma Kramer (1991, p. 144), são nos momentos de descontinuidade que a música atinge seu potencial narrativo de maneira mais clara. Na seção 8 Villa-Lobos explora esta característica, construindo uma música altamente descontínua através da justaposição de diferentes agentes musicais e associando a eles diferentes ações do argumento com as anotações acima da partitura. Essas anotações fazem com que a seção 8 seja a que representa o maior número de ações do argumento (ver tabela abaixo).

A versão do “Canto do Uirapurú” apresentada na seção 8 faz um amálgama de características de todos os personagens da peça. A melodia, o centro tonal e a sucessão de frases são do “Canto do Uirapurú”, o timbre (violínofone) pertence ao Índio Feio e o modo (Lócrio) aos dos personagens Uirapurú, Índio bonito e índias, como se todos eles deixassem suas ações marcadas no canto do pássaro. O sentido conferido pela marcação da partitura “O Canto de despedida do Uirapurú” é completado pelo som etéreo dos harmônicos do violínofone, que destacam a intangibilidade do pássaro invisível descrito no argumento, como se o pássaro desencarnasse de sua forma corpórea e se afirmasse no plano de um espírito da floresta.

Tabela 10 - Resumo da seção 8

SEÇÃO 8 – ENCERRAMENTO (c. 364-381)											
"A aparição do Índio feio" (VILLA-LOBOS, 1948, p. 87)		"O Índio feio flexa o Índio bonito" (p. 87)		"A morte do Índio bonito" (p. 88)		"A transformação do Índio bonito no Uirapurú" (p. 88)		"O canto de despedida do Uirapurú" (p. 88-89)		"Desolação das Índias" (p. 89)	"Saída do Índio Feio" (VILLA-LOBOS, 1917?)
(3/4) (4/4)		<i>Allegretto deciso</i> 5/4)		(Più mosso)		<i>Adagio</i> 5/4+1/8) (4/4)					
c.	364	365	366	367	369	370	373	375	376	377	380
Flauta do Índio feio Em harm.+ E9 Violinofone						Canto do Uirapurú (CDU) E Lócrio Frases a-c-e Violinofone harm.			Tema das Índias Pedal em Si ♭ Poliacordes ♯ ♭		
Terças ascend. Fl.			Tremolos Fl.			Escala simétrica ascendente Vln. Solo			Escala asc. T.I+G Harpa		
Acorde sust. Dm7(9)				Poliacorde sust. Harpas/Cordas		Poliacorde sust. Piano/madeiras A#7(#9)/B7					
A descontinuidade de eventos intensifica a relação da música com o texto do argumento. CDU reúne elementos de todos os personagens.											
"No auge da disputa, ouve-se o toque fanhoso e agourento da flauta de osso do índio feio . Temendo uma vingança do índio feio e máu, as índias procuram esconder o belo índio, que é ainda surpreendido pelo temido índio, que, feroz e vingativo, atira-lhe uma flexa , ferindo-o mortalmente. Pressurosas, as índias carregam-no em seus braços á beira de um poço, onde êle, subitamente se transforma num passaro invisível , deixando-as tristes e apaixonadas , ouvindo apenas o seu canto maravilhoso , que se vai sumindo no silencio da floresta" (VILLA-LOBOS, 1917?, grifos meus).											

Fonte: produção do próprio autor

3.10 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A ANÁLISE DE UIRAPURU

Como demonstram diversas críticas de concerto, a audiência contemporânea de *Uirapuru* ouviu a obra de diferentes maneiras, até mesmo antagônicas. O crítico R. P., do jornal *The New York Times* de 02 de agosto de 1949, por exemplo, disse que a peça, tocada dias antes no Lewisohn Stadium, "evocou imagens pictóricas vívidas de um pássaro encantado perseguido pela selva à noite, mas pareceu muito literal na sua narrativa para ter completo êxito como composição musical" (THE NEW YORK TIMES, 1949, s/n). De modo contrário, outro crítico não identificado do mesmo jornal, citado no jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em 01 de janeiro de 1950, diz que

Não foi fácil acompanhar a história do pássaro encantado da lenda brasileira tal como foi narrada na composição musical descritiva. A obra, entretanto, causou impressão, em virtude de sua alta orquestração imaginativa, bizarria, colorido exótico e mistério, envoltos em uma atmosfera de encantamento (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1950, p. 7).

Ao traçar uma relação entre a música de *Uirapuru* e o seu programa, não pretendo inferir que a música conta literalmente a história do argumento como ele está no texto. A comparação revela que a estratégia de organização de significados musicais empregada por Villa-Lobos na peça é norteadada pelo roteiro do argumento. Esta relação se deu “por seleção” (GRABÓCZ, 2009, p. 68), pois o compositor escolheu certos elementos do objeto a ser narrado, no caso de *Uirapuru* seu argumento, que são representados musicalmente por meio de agentes antropomorfizados e tópicos. A música também adiciona novos componentes à narração através da representação de ações que não estão descritas no argumento.

A peça inicia apresentando três agentes simultaneamente, os temas “Canto do Uirapurú”, “Tema das Índias” e “Tema do Índio Bonito” situados no ambiente noturno do argumento por meio da sonoridade “escura” sugerida pelo idioma meio-diminuto, andamento lento, estaticidade, e registro grave do “Tema do Índio Bonito”. A seção 2 estabelece uma contraposição com a seção 1 que pode ser entendida como um paralelo musical das convenções literárias do “nobre selvagem” e do “índio primitivo” (VOLPE, 2001). O “nobre selvagem” é representado pelos três temas da seção 1 no gênero diatônico e o “índio primitivo” pela apresentação do tema “A Flauta do Índio Feio”, associado ao vilão da história, em gêneros não diatônicos. Na seção 3 Villa-Lobos utiliza a tópica “perseguição” para ambientar a busca das índias pelo Uirapurú, simbolizada pela sobreposição do “Tema do Índio Bonito” e do “Tema das Índias”. A repetição das três primeiras seções leva a narração adiante por meio da orquestração no final do “Canto do Uirapurú”, cuja redução de timbre para o violino solo simboliza a dissipação a presença do pássaro, e do tema “A Flauta do Índio Feio” no saxofone soprano, que simboliza o encontro das índias com o índio feio. Na seção 4 Villa-Lobos descreve uma cena, situando o Uirapurú na floresta pela sobreposição do “Canto do Uirapurú” com a tópica “murmúrios da floresta noturna”. Na segunda isotopia há uma tropificação da tópica “tambores indígenas” com o caráter solene conferido pelo tratamento textural do “Canto do Uirapurú”. A seção 5 tem também a paisagem da floresta como cenário através da tópica “murmúrios da floresta noturna”, representando a transformação do Uirapurú no Índio bonito pelas alterações ocorridas nos temas “Canto do Uirapurú” e “Tema do Índio bonito”. A tópica “dança primitiva” que engloba a seção 6, insere na narração um elemento não descrito no argumento, a comemoração das índias pelo sucesso de sua caçada, sem utilizar os temas recorrentes da peça, mas utilizando a tópica “canto indígena” na construção do tema principal. A seção 7 inicia com os mesmos agentes da seção 5, o “Tema

das Índias”, a tópica “murmúrios da floresta noturna”, o “Canto do Uirapurú” e o “Tema do Índio bonito” para representar uma ação diferente, o galanteio das índias ao índio bonito. A tópica “tambores indígenas” e o adensamento dramático no final da seção anunciam a chegada do índio feio, confirmada pela entrada do tema “A Flauta do Índio feio” no início da seção 8. Esta é marcada por uma intensa descontinuidade de eventos caracterizada pelas associações *ad hoc* que o compositor fez entre os elementos da música e as ações do argumento.

O argumento geralmente é distribuído ao público juntamente com o programa do concerto, portanto faz parte da apreciação da peça, oferecendo uma direção para a interpretação por parte do público. As marcações da partitura, ao contrário, estão disponíveis apenas para os integrantes da orquestra, podendo servir também para orientar o trabalho do artista que vai conceber um bailado sobre a peça. Apesar de não fazerem parte da recepção de maneira direta, já que o público não pode acessá-las, elas serviram nesta análise como evidências de aspectos da *pioesis*, fornecendo informações sobre as intenções do compositor em associar determinados elementos musicais a determinados aspectos do texto.

A narração de *Uirapuru* opera de acordo com o que Grabócz (2009, p. 68) chamou de “programa narrativo exterior”. A divisão formal da peça, assim como a sucessão de agentes musicais e seus significados, são norteadas pela tentativa de representação do texto do argumento, o que faz com que forma desta obra seja única. Além disso, outros elementos não presentes no texto são adicionados à narração pela música, como por exemplo a perseguição da seção 3 e a dança da seção 6, que não constam descritas no argumento.

O compositor explora dois tipos de relação entre música e elementos extramusicais em *Uirapuru*. No primeiro tipo se encontram as associações *ad hoc* que são estabelecidas pelo compositor em determinados momentos da peça. Elas tem duas finalidades específicas, podendo ser recuperadas pelas marcações do argumento nos diversos momentos da partitura editada e dos manuscritos. Uma primeira finalidade é a associação de temas com personagens, que estabelecem diversos agentes musicais. O compositor deixa isto explícito nas indicações da partitura que ocorrem nos temas “O Canto do Uirapurú” e “A Flauta do Índio Feio”. Os outros temas, “Tema das Índias” e “Tema do Índio bonito”, ficam implícitos pelas suas apresentações ao longo da peça e suas interações dramáticas. A segunda finalidade consiste em associar as ações do argumento aos elementos musicais, compreendendo todas as outras marcações na partitura. Estas associações ocorrem com a determinação direta de

elementos pontuais, como as associações de espacialidade exterior encontradas na queda do Uirapurú, na flechada e na saída do índio feio, e nas ações que ocorrem em períodos mais longos de tempo, como a perseguição das índias pelo índio feio na repetição seção 3, a transformação do Uirapurú no índio bonito na seção 5, o galanteio das índias ao índio bonito na seção 7 e as diversas ações descritas na seção 8.

O segundo tipo de relação entre música e elementos extramusicais é caracterizado pela utilização de elementos com significados compartilhados socialmente, analisados neste trabalho através do conceito de tópicas. As tópicas em *Uirapuru*, a exemplo das relações *ad hoc*, também desempenham diferentes funções na narrativa da peça em vários níveis. As tópicas “canto de pássaro”, “tambores indígenas” e “canto indígena” são elementos inseridos em momentos pontuais que atuam no nível da frase musical, como unidades mínimas portadoras de significado estruturalmente análogas aos “classemas” de Grabócz (2009, p. 51). As tópicas “perseguição”, “murmúrios da floresta noturna” e “dança primitiva” se desenvolvem no nível da seção formal, criando isotopias que conferem homogeneidade ao discurso musical de cada seção. Como foi visto, a interação entre todos estes agentes musicais, os *ad hoc* e os convencionados, através de suas justaposições, sobreposições e transformações ao longo do tempo, é o fator primordial que dá origem à narratividade da peça.

Como demonstra Grabócz (op. cit., p. 106), a música do século XX, no que diz respeito à relação entre a narratividade e os temas e sujeitos musicais, apresenta rupturas com os padrões dos séculos anteriores que são análogas ao ocorrido com o romance do mesmo período. Em primeiro lugar, assim como os personagens dos romances aparecem como “uma coleção de estados psicológicos justapostos”, divididos, dissolvidos, a falta de perfis temáticos claros e a desagregação temática da música, principalmente do início do século XX, refletem uma “invasão da interioridade” que tornam as formas musicais únicas, confinadas a cada peça individualmente (op. cit.). Em segundo lugar, a transformação dos heróis em objetos, sua despersonalização, que ocorreu no romance de autores como Kafka e Camus, se reflete nos programas de peças programáticas, o que acarreta no abandono das narrações musicais tradicionais dos séculos anteriores em direção ao programa narrativo exterior: “A evolução musical segue de modo obediente a linha da história sem herói, a descrição muitas vezes objetiva dos elementos, dos cenários ou dos bastidores de um mundo hostil e perigoso para o homem” (op. cit., p. 108). Em *Uirapuru* podemos encontrar ambos os processos de maneira agregada: 1) os diferentes temas reaparecem transformados de maneira diferente do

desenvolvimento temático orgânico da prática comum, suas transformações ocorrem principalmente na justaposição de diferentes gêneros harmônicos e na mudança de timbres e texturas; 2) muitas vezes estas transformações estão relacionadas com a representação de aspectos do programa.

A temporalidade na narração de *Uirapuru* envolve diferentes estratégias de significação do tempo, sendo que duas em particular são amplamente exploradas ao longo da obra: a “estratificação actorial” e os “efeitos de montagem” (ALMÉN; HATTEN, 2013, p. 65-66). A primeira diz respeito à sobreposição de diferentes temas/personagens num mesmo momento da obra, o que acontece em diversas ocasiões. Na seção 1, por exemplo, os temas das índias, do Uirapurú e do Índio bonito são sobrepostos no mesmo gênero harmônico, estabelecendo seu vínculo em torno do diatonismo. Já nas seções 5 e 7, ao mesmo tipo de sobreposição é adicionado um elemento novo, a tópica “murmúrios da floresta noturna”, que contribui para situar a interação entre os personagens na paisagem da floresta. Os “efeitos de montagem”, por sua vez, são resultado da colagem e reformulação que Villa-Lobos fez com os materiais de *Tédio de Alvorada*, além da inserção de material novo em *Uirapuru*. O resultado é uma justaposição de momentos contrastantes sem uma relação de causalidade óbvia entre si, o que leva à uma “dissolução da temporalidade” (op. cit.).

O estabelecimento de uma dimensão musical atemporal contribui para a criação tempo mítico, que consitui o “tempo prototípico das origens, ‘os tempos primordiais’, ‘os tempos de inícios e criações’, ‘o período fundacional’ quando ‘novos padrões são estabelecidos e os antigos reformulados’” (VOLPE, 2001, p. 173, tradução minha). Como constata Adamenko (apud ALMÉN; HATTEN, 2013, p. 74), na falta de elementos mais claros e tradicionais como a tonalidade, as ideias estruturais básicas do mito, como oposição, simetria, variabilidade e repetição, se destacam como princípios organizadores na música do século XX. Ao falar do tempo mítico em *Uirapuru*, Volpe comenta:

O sentido acumulativo dos temas recorrentes articulados na harmonia não-funcional cria um novo tipo de discurso que concorre para a instalação do tempo mítico. A dimensão atemporal da paisagem musical, ou o tempo mítico, é baseada nas interações não funcionais entre conjuntos de alturas modais, octatônicos, pentatônicos, tons inteiros e não-diatônicos estruturando justaposições em bloco que resultam em formas mosaicas ou acumulativas (VOLPE, 2001, p. 316-318).

O argumento, baseado numa lenda indígena, contribui para a instalação do tempo mítico. Ao contrário de seus antecessores, que utilizaram histórias românticas em suas peças indianistas, Villa-Lobos incorpora em seu argumento elementos característicos da mitologia

indígena, como o código sonoro, a ideia de transformação, o logro e a relação entre os universos feminino e masculino (para uma análise destas categorias nos mitos do povo Wauja do Alto Xingu ver MELLO, 2005).

Como visto no capítulo I, o combate aos cânones do romantismo literário foi uma das principais bandeiras dos modernistas brasileiros a partir do final dos anos 1910. Dentre os principais objetos de contestação estava o indianismo literário e a concepção romantizada da figura do indígena. Desta maneira, além de ser um argumento de autenticidade, que legitima Villa-Lobos como um conhecedor da cultura ameríndia, a incorporação de elementos característicos da mitologia indígena no argumento da sua peça o afasta das concepções indianistas do romantismo.

O distanciamento do romantismo se dá também no plano da linguagem composicional, descrita nas análises estruturais do capítulo III. A maior parte do material musical de *Uirapuru* foi composta na década de 1910 como *Tédio de Alvorada*, numa época em que Villa-Lobos estava compondo influenciado pelas correntes pós-wagnerista e impressionista francesas, consideradas no Rio de Janeiro como as tendências mais modernas de composição do período. Uma das fontes de renovação da linguagem musical da geração de Debussy foi a utilização de materiais sonoros das culturas “exóticas” e da antiguidade, como as escalas pentatônicas, de tons inteiros, octatônica e modos eclesiásticos. O reflexo destas influências fica evidente em *Uirapuru*, principalmente no plano harmônico com a utilização dos gêneros harmônicos tão caros à linguagem modernista de herança debussysta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Villa-Lobos foi um artista que colocou muitos desafios para os musicólogos que querem estudar a sua obra e sua biografia. Diversos relatos o descrevem como uma pessoa bem humorada, como o depoimento da musicóloga Mercedes Reis Pequeno em documentário da rede Manchete transcrito por Salles (2009, p. 77-78). Ela conta que Villa-Lobos mandou forrar as paredes de seu apartamento em Paris com um tecido chamativo, com o qual fez também uma roupa para si, assim, quando as pessoas chegassem para visita-lo veriam apenas uma cabeça “voando” pelo apartamento, porque o corpo estava disfarçado pelo tecido. Outro aspecto de sua personalidade foi a obsessão com a originalidade, que o levou a dar depoimentos como o seguinte: “logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e pulo fora” (Villa-Lobos apud GUÉRIOS, 2009, p. 170).

Acredito que estes dois aspectos de sua personalidade estão relacionados com as diversas histórias contadas por Villa-Lobos sobre viagens pelo interior do Brasil, contatos com índios canibais, registros de canções folclóricas e indígenas que se perderam em naufrágios, etc. Atualmente se sabe que muitas delas são fantasiosas, mas ainda assim criam dificuldades para quem quer compreender a enorme produção do compositor. Isto porque estas histórias foram reproduzidas em parte da literatura como verdades que borram a precisão histórica da sua biografia. Esta reprodução de informações sem documentação foi incentivada pelo próprio compositor, que ainda em vida exerceu certa censura em autores que escreveram sobre ele, determinando em parte o conteúdo do que seria publicado. Não creio que estas características diminuam o valor histórico de Villa-Lobos, muito pelo contrário, considero que estes traços o tornam um personagem muito interessante, que lidou com as contingências da vida de compositor de música de concerto de maneira criativa e competente, assim como tantos outros artistas de seu tempo.

Uirapuru é uma obra que está diretamente envolvida com estas dificuldades, especialmente por ser uma das peças das quais se desconfia que Villa-Lobos tenha antecipado a verdadeira data de composição. No capítulo I realizei uma discussão sobre o contexto de produção e *Uirapuru*, buscando situar historicamente a peça. A discussão esteve focada nos conceitos de indianismo, nacionalismo e modernismo, frequentemente associados à obra. O indianismo teve início na música de concerto brasileira ainda no século XIX, restrito

praticamente aos aspectos literários de óperas e obras programáticas. Durante o mesmo período, o indianismo esteve ligado às primeiras tentativas de nacionalização da música no Brasil, quando compositores passaram a utilizar também elementos da cultura popular em suas obras através da citação de melodias folclóricas, utilização de rítmicas de danças populares e imitações de animais da fauna brasileira. Com o advento da república houve um interesse na modernização da música brasileira através do wagnerismo e do poema sinfônico. O ambiente de francofilia no Brasil, aliado ao interesse pelo wagnerismo, abriu espaço para a entrada da música francesa, principalmente dos pós-wagneristas e impressionistas, que passaram a ser o padrão de modernidade do período. Foi nesse ambiente que Villa-Lobos iniciou sua carreira como compositor, fortemente influenciado pelas tendências modernas que circulavam no meio carioca da época.

A abertura para o mundo além das fronteiras francesas e mesmo europeia por parte de Debussy (e na sua esteira Ravel e Roussel) representava um duplo atrativo para compositores de outros países: a revelação de uma nova paleta harmônica, infinitamente mais moldável ao material de origem folclórica sobre os quais trabalhavam; uma demanda nos 'países centrais' por uma música que soubesse aliar sofisticação técnica com o reatamento com instintos amortecidos por séculos de 'civilização'; um compositor de 'país periférico' seria tanto mais interessante quanto mais diferenciado e, portanto, 'nacional' (LAGO, 2010, p. 47).

A linguagem musical de *Uirapuru* é compatível, em sua maior parte, com o período inicial de produção do compositor, mas na época estava em outro formato sob o título de *Tédio de Alvorada*. Na década de 1920 o cenário artístico brasileiro sofre uma nova mudança de paradigma com a ascensão do grupo de modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922, que se estabeleceram como a vanguarda estética da arte no Brasil. Em um primeiro momento, estes artistas estavam concentrados em renovar as linguagens artísticas do Brasil, e, posteriormente, a nacionalização das artes passou a fazer parte da sua agenda. Alguns autores consideram que Villa-Lobos foi um compositor que carregava uma "essência" de nacionalidade desde suas primeiras obras ainda em meados dos anos 1910. Acredito que a temática indígena ainda não era uma grande preocupação do compositor neste período, como mostra a escassez de obras indianistas estreadas antes de 1923, data de sua ida para Paris. A produção do seu primeiro período realmente demonstra a presença da temática nacional em algumas de suas obras, como as *Danças Características Africanas* (1914-1916), a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1923), a *Lenda do Caboclo* (1920), como já acontecia com a obra de outros compositores desde o final do século XIX. Entretanto, considero mais plausível pensar que Villa-Lobos, a exemplo dos modernistas das outras artes, estivesse mais preocupado no seu

período inicial, em se firmar como compositor de música moderna do que nacional. Acredito que o tema da nacionalidade tenha se tornado primordial em sua obra durante os anos 1920, em conformidade com o que estava ocorrendo nos meios artísticos francês e brasileiro do período. É importante lembrar que é a partir deste período que Villa-Lobos passa a estrear suas obras indianistas.

A década de 1930 é uma época de mudanças na carreira de Villa-Lobos. Ele idealiza e coloca em prática um projeto de educação musical para o governo Vargas e inicia um período de maior clareza e simplicidade no plano composicional, com características que se aproximam do neoclassicismo. É neste período que o compositor realiza a estreia de *Uirapuru*, e, como argumento ao longo do trabalho, acredito que tenha efetivamente concebido a obra como um balé indianista para ser dançado por Serge Lifar, com quem estava trabalhando no ano de 1934. Ao procurar situar historicamente a peça pude pesquisar também subsídios que contribuíssem para compreender os significados musicais analisados no último capítulo, cuja fundamentação teórica foi discutida no capítulo II.

As teorias da narratividade e das tópicas⁴³ aliadas à análise musical tradicional foram a base das análises de significado. Almén (2009, p. 79) especifica uma série de nove possibilidades de interações entre tópicas e narratividade, dentre elas uma na qual as tópicas exercem uma variedade de papéis dentro da narrativa. Pude demonstrar em minhas análises que as tópicas em *Uirapuru* operam desta maneira, aparecendo dois níveis: no nível a frase, como progressões em momentos pontuais da obra, e no nível da isotopia, fornecendo uma coerência interpretativa para a seção formal.

As análises demonstraram que a estratégia empregada por Villa-Lobos para articular estes significados convencionados com os elementos estabelecidos *ad hoc*, como os temas associados aos personagens, foi norteadada pela estrutura do roteiro do argumento. Este é o aspecto gerador da narração em *Uirapuru*. A teoria da narratividade, portanto, não foi utilizada aqui como recurso de busca por uma lógica organicista, que não era uma

⁴³ McKay (2005, p. 161) considera que o problemático termo “teoria” (com suas conotações de objetividade e positivismo) atribuído ao campo do estudo de tópicas, um processo semiótico essencialmente interpretativo, pode ser entendido como uma influência entre outras coisas do trabalho de Agawu (1991), em que ele alia a interpretação de tópicas com a análise Schenkeriana. É interessante notar que, como relatado por Acácio Piedade, o próprio Agawu, em conferência de abertura de um simpósio sobre tópicas na música latino-americana realizado em fevereiro de 2015 em Londres, foi altamente crítico quanto à atribuição do termo teoria ao estudo de tópicas.

preocupação nem do próprio Villa-Lobos (SALLES, 2009, p. 183). A narratividade nesta obra está ligada justamente à fragmentação, ao seccionamento, ao contraste, à descontinuidade dos elementos.

Ao colocar os significados em ação na sua peça, Villa-Lobos ao mesmo tempo os criava. As tópicas identificadas ao longo deste trabalho, assim como são os significados de maneira geral, estão em movimento. Como explica Atkinson (2013, p. 303, tradução minha) as tópicas do século XX são “emergentes; tópicas que estão na sua infância e como tal são limitadas na sua abrangência cultural, ainda estão no seu caminho para se tornar mais arraigadas num contexto cultural mais amplo”. No caso da música de Villa-Lobos, pode-se dizer que elas estão em estágio germinativo, sendo (re)criadas à medida em que a peça é rerepresentada e que novas interpretações são realizadas. Além das tópicas descritas ao longo deste trabalho novas tópicas podem ser identificadas por pesquisas futuras, conforme os estudos sobre o assunto forem sendo aperfeiçoados.

O processo de criação de tópicas envolve o próprio ato de composição. Como Villa-Lobos consegue utilizar elementos de uma peça que representa um cenário da Grécia antiga para simbolizar o indígena brasileiro? Isto tem relação com a alteridade, ou seja, a percepção de que ambas as culturas são entendidas como exóticas à tradição ocidental. A linguagem musical que Villa-Lobos utilizava na época de composição de *Tédio de Alvorada*, amplamente baseada no impressionismo e pós-romantismo franceses, valorizava as “alteridades musicais”, sejam do passado ou de outras culturas, através da utilização de escalas e modos “exóticos”, como as escalas de tons inteiros, pentatônicas e octatônicas e os antigos modos litúrgicos (LAGO, 2010, p. 25-29). A crítica de Mário Nunes no *Jornal do Brasil* de 21 de maio de 1943, é simbólica no sentido de nos reportar à associação, um tanto paradoxal, entre modernas técnicas de composição da época e a imagem do passado: “[Uirapuru] nos acorda nalma [sic] ecos que tanto podem ser de eras ancestrais como de futuras eras”. Para a música de concerto europeia, os antigos gregos e romanos são também “outros” (BASTOS, 2013, p. 79), a exemplo dos indígenas amazônicos. Através dos processos de representação dos “outros” dos modernos franceses assimilados por Villa-Lobos numa linguagem pessoal, o compositor podia livremente representar os “outros” indígenas, como o fez em *Uirapuru*, e de maneira um pouco diferente, com uma linguagem musical mais ousada, em *Amazonas* (ver SALLES, 2009, p. 186-197).

A análise musical é uma atividade que está em processo contínuo de construção e, mesmo quando ela é encerrada em sua forma de apresentação textual, muitas possibilidades permanecem abertas. Como comenta Kramer “Uma interpretação pode estar errada, mas porque a possibilidade de uma interpretação garante a possibilidade de outras, nenhuma interpretação pode simplesmente estar certa” (2011, p. 10, tradução minha). Em estudos posteriores, novas tópicos podem ser identificadas em *Uirapuru*, outras interpretações narrativas podem ser oferecidas e outras conclusões podem ser alcançadas. As abordagens utilizadas neste trabalho também podem ser produtivas para compreender outras obras de Villa-Lobos. Espero que as minhas interpretações de *Uirapuru* incentivem o surgimento de novas possibilidades para o estudo da música de Villa-Lobos e de tantos outros compositores que fazem da música uma parte tão importante da cultura.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, Carolyn. What the sorcerer said. **19th-Century Music**, v. 12, n. 3, p. 221-230, 1989.
- AGAWU, Victor Kofi. How we got out of analysis, and how to get back in. **Music Analysis**, n. 23, 2004.
- _____. **Music as discourse**: semiotic adventures in romantic music. New York: Oxford University Press, 2009.
- _____. **Playing with signs**: a semiotic interpretation of classic music. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- ALMÉN, Byron. **A theory of musical narrative**. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- _____; HATTEN, Robert. Narrative engagement with Twentieth-century music: possibilities and limits. In: KLEIN, Michael; REYLAND, Nicholas. **Music and narrative since 1900**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- ALLANBROOK, Wye J. **Rhythmic gesture in Mozart**: Le nozze di Figaro e Don Giovanni. Tese de Doutorado em Música, Universidade de Chicago, Chicago, 1983.
- AMORIM NETO, Humberto. **Heitor Villa-Lobos**: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística. Dissertação de Mestrado em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3^a ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- _____. **Música, doce música**. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.
- ANGELO, Bruno Milheira . Interpretação Narrativa: Composição de uma Experiência Musical Através da Análise. In: II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, 2011, São Paulo. **Anais...**, 2011a.
- _____. Minha música sendo outra: a narratividade como coisa composicional. **Tese de Doutorado em Música**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.
- _____. Subsídios para uma narratividade em música. In: XXIV Congresso Nacional da ANPPOM, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: UFU, 2011c.
- _____. Uma trama para Schnittke: considerações narrativas para o Concerto Grosso n. 1. **Música em Perspectiva**, v. 4, n. 1, p. 46-62, 2011b.
- ANTOKOLETZ, Elliot. **The music of Béla Bartók**: a study of tonality and progression in twentieth-century music. Berkeley: University of California Press, 1984.

_____. **Twentieth-century music**. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

ATKINSON, Sean. The ever more specialized topic: how do we know what it means? In: International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle, 2012, Edimburgh. **Anais...** Edimburgh: University of Edimburgh, 2012.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

_____. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 20, n. 58, São Paulo, Jun. 2005.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: the key concepts**. Abingdon: Routledge, 2005.

BÉHAGUE, Gerard. Brazil. In: **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acessado em: 19 mai. 2014. <
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03894>>

_____. **Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul**. Austin: University of Texas Press, 1994.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. Nova Iorque: Dover, 1987.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CAPLIN, William E. On the relation of musical topoi to formal function. **Eighteenth-Century Music**, v. 2, n. 1, p. 113-124, 2005.

COLI, Jorge. Heitor Villa-Lobos: moderno e nacional. **Revista Textos do Brasil**, v. 12, p. 72-77, Brasília, Ministério das Relações Exteriores, 2006.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional da música brasileira: Mário de Andrade e a questão de identidade nacional. **Fênix**, v. 1, n. 1, out-dez, 2004.

COOK, Nicholas. Putting the meaning back into music, or semiotics revisited. **Music theory spectrum**, n. 18, v. 1, p. 106-123, 1996.

COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira)**. Rio de Janeiro: José Olympio; Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

D'INDY, Vincent. **Cours de composition musicale**. V. 2, N. 1. Paris: Durand e Cie Éditeurs, 1909.

DAHLHAUS, Carl. **Estética musical**. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. **La idea de la música absoluta**. Tradução de Ramón Barce Benito. Barcelona: Idea Books, 1999.

DICKENSHEETS, Janice. The topical vocabulary of the nineteenth century. **Journal of musicological research**, v. 31, p. 97-137, 2012.

DOOLITTLE, Emily; BRUMM, Henrik. O Canto do Uirapuru: Consonant intervals and patterns in the song of the musician wren. **Journal of interdisciplinary music studies**, v. 6, n. 1, p. 55-85, 2012.

DUDEQUE, Norton. Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do Quarteto N. 3 de Alberto Nepomuceno. **Ictus**, v. 6, p. 211-232, 2005.

_____. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 39-56, dez. 2013.

_____. Realismo musical, nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno. **Música em perspectiva**, v. 3, n. 1, p. 136-163, mar/2010.

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

FERRAZ, Gabriel Augusto. Heitor Villa-Lobos and Getúlio Vargas: constructing the “new Brazilian nation” through a nationalistic system of music education. **Tese de Doutorado em Música**, University of Florida, 2012.

GARCIA, Rodrigo; LIMA, Paulo Costa. A neo-narratividade na Abertura Baiana de Wellington Gomes. In: XXIV Congresso Nacional da ANPPOM, 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNESP, 2014.

GRABÓCZ, Marta. **Musique, narrativité, signification**. Paris: L’Harmattan, 2009.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **A history of western music**. 5. ed. New York: W. W. Norton & Company, 1996.

GUCK, Marion A. Analytical fictions. In: KRIMS, Adam (Ed.). **Music/ideology: resisting the aesthetic**. Amsterdam: G+B arts international, 1998.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. 2. ed. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: um contributo para a revisão estética da arte dos sons**. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Lusosofia, 2011.

HATTEN, Robert. **Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert.** Bloomington: Indiana University Press, 2004.

_____. **Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation and interpretation.** Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HELLER-LOPES, André. **Brazil's Opera Nacional (1857-1863): music, society and the birth of Brazilian opera in nineteenth-century Rio de Janeiro.** Tese de Doutorado em Música, King's College, Londres, 2011.

INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SEMIOTICS, 2013, Edinburgh. **Proceedings...** Edinburgh: IPMDS, 2013.

HOOPER, Gilles. **The discourse of musicology.** Aldershot: Ashgate, 2006.

JACQUES, Tatyana de Alencar. O Descobrimento do Brasil (1937): Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo. **Tese de Doutorado em Antropologia,** Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

JOHNS, Keith T. **The symphonic poems of Franz Liszt.** Nova Iorque: Pendragon Press, 1997.

KERMAN, Joseph. How we go into analysis, and how to get out. **Critical inquiry,** v. 7, n. 2, Inv. 1980, p. 311-331.

_____. **Musicologia.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX.** 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

_____. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira.** 2. ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL; Fundação Pró-Memória, 1986.

KLEIN, Michael. **Intertextuality in Western Art Music.** Bloomington: Indiana University Press, 2005.

_____. Musical story. In: _____; REYLAND, Nicholas. **Music and narrative since 1900.** Bloomington: Indiana University Press, 2013.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth-century music.** 3. ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

KRAMER, Lawrence. **Interpreting Music.** Los Angeles: University of California Press, 2011.

_____. Musical narratology: a theoretical outline. **Indiana theory review,** v. 12, p. 141-162, 1991.

_____. Narrative Nostalgia: Modern Art Music off the Rails. In: KLEIN, Michael; REYLAND, Nicholas (Eds.). **Music and narrative since 1900**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

LACERDA, Marcos Branda. Aspectos harmônicos do Choros n. 4 de Villa-Lobos e a linguagem modernista. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 277-297, Jul./Dez. 2011.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. Apontamentos sobre transcrições e “works in progress” de Villa-Lobos nos anos 30 e 40. In: 2º Simpósio Internacional Villa-Lobos, 2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2012.

_____. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionário infantil. **Cadernos do Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO**, v. 6, n. 1, p. 107-124, 2003.

_____. **O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil**: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

MAGALDI, Cristina. **Music in imperial Rio de Janeiro**: European culture in a tropical milieu. Maryland: Scarecrow Press, 2004.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**: compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

MAUS, Fred Everett. Narratology, narrativity. In: **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40607>>. Acesso em 15 abr. 2014.

MCKAY, Nicholas. On topics today. **Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie**, n. 4, v. 1-2, p. 159-183, 2007.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu. **Tese de Doutorado em Antropologia**, Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology revisited. **Ethnomusicology**, v. 13, n. 2, p. 213-229, mai. 1969.

MICZNIK, Vera. Music and narrative revisited: degrees of narrativity in Beethoven and Mahler. **Journal of the Royal Musical Association**, v. 126, n. 2, p. 193-249, 2001.

_____. The absolute limitations of programme music: the case of Liszt's ‘Die Ideale’. **Music & Letters**, v. 80, n. 2, p. 207-240, mai. 1999.

MONELLE, Raymond. **The musical topic**: hunt, military and pastoral. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

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

MONTEIRO, Mauricio. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX. In MORAIS, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

MORAES, Eduardo Jardim. **A Brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos**: um estudo sobre os choros. Tese de Doutorado em Música, Universidade de São Paulo, 2014.

_____. Antropofagia em Villa-Lobos: diálogos entre cromatismo e diatonismo no Choros n. 2. In: Congresso Nacional da ANPPOM, 2012, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2012.

_____. **O elemento indígena na obra de Villa-Lobos**: observações músico-analíticas e considerações históricas. Dissertação de Mestrado em Música, UDESC, 2010.

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

_____. Revisão de literatura basilar acerca de Heitor Villa-Lobos. **Ictus**, v. 10, n. 2, 2009.

_____; PIEDADE, Acácio Tadeu de. Nozani-ná e o elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos dos anos 20. In: Congresso Nacional da ANPPOM, 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UDESC, 2010.

MONSON, Ingrid. **Saying something**: jazz improvisation and interaction. Chicago: The University of Chicaco Press, 1996.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos**: sua obra. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Can one speak of narrativity in music? **Journal of the Royal Musical Association**, v. 115, n. 2, p. 240-257, 1990.

_____. **O combate entre Cronos e Orfeu**: ensaios de semiologia musical aplicada. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.

_____. **Villa-Lobos, o choro e os choros**. São Paulo: Ricordi, 1977.

NÓBREGA, Adhemar Alves da. Roteiros de Villa-Lobos. In: MUSEU VILLA-LOBOS. **Presença de Villa-Lobos**. v. 4. Rio de Janeiro: MEC; Museu Villa-Lobos, 1969.

NOGUEIRA, Lenita W. M. Música e política: o caso de Carlos Gomes. In: Congresso Nacional da ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. **Darius Milhaud**: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil. Tese de Doutorado em Música, Universidade Estadual Paulista, 2012.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos**: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PEREIRA, Avelino. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-Century harmony**: creative aspects and practice. Nova Iorque: W. W. Norton, 1961.

PIEDEDE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El oído pensante**, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 1-23, 2013.

_____. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. In: Simpósio de Pesquisa em Música, 2007, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2007a.

_____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. 11, set. 2007b.

_____. Música e Retoricidade. In: Encontro de Musicologia, 4, 2012, Ribeirão Preto. **Anais...** Ribeirão Preto, SP: USP, 2012a.

_____. Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 1, n. 2, ago. 2004.

_____. Retoricidade e tópicas na música de Villa-Lobos. In: 2º Simpósio Internacional Villa-Lobos, 2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2012b.

_____. Rhetoricity in the music of Villa Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music. In: International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle, 2012, Edimburgh. **Anais...** Edimburgh: University of Edimburgh, 2012c.

_____. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. In: Simpósio Internacional Villa-Lobos, 2009, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/etam/vilalobos/index.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

PLESCH, Melanie. Topic theory and the rhetorical efficacy of musical nationalisms: the Argentine case. In: International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle, 2012, Edimburgh. **Anais...** Edimburgh: University of Edimburgh, 2012.

RATNER, Leonard. **Classic music**: expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980.

REILY, Suzel Ana. "Macunaíma's music: national identity and ethnomusicological research in Brazil". In: STOKES, Martin (Ed.). **Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place**. Oxford: Berg, pp. 71-96, 1994.

RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Música**, v. 24, n. 1, p. 105-127, jan./jun. 2011.

SALLES, Paulo de Tarso. "Tédio de Alvorada" e "Uirapuru": um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 2-9, mai. 2005.

_____. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Daniel Zanella dos. Uirapuru de Villa-Lobos e Sam Zebba: uma análise comparativa entre música e cena. In: XXIV Congresso Nacional da ANPPOM, 214, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNESP, 2014.

SCRUTON, Roger. Absolute music. In: **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acessado em: 26 jan. 2014a. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00069>>.

_____. Programme music. In: **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University Press. Acessado em: 03 abr. 2014b. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394>>

SILVA, Lucas Eduardo da. **Nacionalismo, neofolclorismo e neoclassicismo em Villa-Lobos: uma estética dos conceitos**. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade de São Paulo, 2011.

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

SPRUCE, Richard. **Notes of a botanist on the Amazon and Andes**. V. 1. London: Macmillan and Co, 1908.

STRAUS, Joseph N. **Introdução à teoria pós-tonal**. 3. Ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.

TARASTI, Eero. **A theory of musical semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959**. Jefferson: McFarland & Company, 1995.

TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 27, p. 43-58, 1987.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TUMA, Said. O popular na música de Alexandre Levy (1864-1892): um indício de modernidade. **Revista eletrônica de musicologia**, v. 12, mar. 2009. Acesso em 03 fev. 2015. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV12/08/popular_na_musica_de_alexandre_levy.htm#14>

TURINO, Thomas. Signs of imagination, identity and experience: a peircean semiotic theory for music. **Ethnomusicology**, v. 43, n. 2, p. 221-255, 1999.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Tédio de Alvorada**. Rio de Janeiro: s.n., 1916. 1 Partitura. Orquestra. Manuscrito.

_____. **Tédio de Alvorada**. S.l.: s.n., s/d. Documento eletrônico.

_____. **Uirapuru**. Milwaukee: AMP, 1948. 1 Partitura. Orquestra.

_____. **Uirapurú**. Rio de Janeiro: s.n., 1917?. 1 Partitura. Orquestra. Manuscrito.

VOLPE, Maria Alice. Indianismo and Landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s. **Tese de Doutorado em Música**, University of Texas, 2001.

_____. O manuscrito P38.1.1 e a “tabela prática” de Villa-Lobos. **Revista brasileira de música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 299-309, jul./dez. 2011.

_____. Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru. **Brasiliana**, n. 29, p. 29-34, 2009.

WOLFF, Marcus Straubel. Villa-Lobos nos anos vinte: do modernismo universalista à busca de brasilidade. In: Segundo Simpósio Villa-Lobos, 2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2012.

WRIGHT, Simon. **Villa-Lobos**. New York: Oxford University Press, 1992.

ZEBBA, Sam. Making “Uirapuru”: a musical quest in the Brazilian Rain Forest. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas**, Belém, v. 5, n. 1, p. 173-184, jan./abr. 2010.

JORNAIS

A NOITE. Rio de Janeiro: A noite, 21 ago. 1929.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 21 set. 1934.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: Diário de Notícias, 01 jan. 1950. Terceira seção, p. 7.

O IMPARCIAL. Rio de Janeiro: O Imparcial, 16 mai. 1917.

O PAIZ. Rio de Janeiro: O Paiz, 28 nov. 1922.

O PAIZ. Rio de Janeiro: O Paiz, 15 mai. 1917.

THE NEW YORK TIMES. New York: The New York Times, 02 ago. 1949.

DISCOS

ORQUESTRA Sinfônica da Paraíba. **Brazilian Festival '88: a Brazilian extravaganza.** Sonoma, CA: Delos Records, 1992. 1 CD.

NEW YORK Philharmonic Orquestra. **Chopin: Les Sylphides Ballet + Heitor Villa-Lobos: Uirapurú (A Symphonic Poem).** New York: Columbia, 1950. 1 LP.

ANEXO A – ARGUMENTO DE UIRAPURU NO MANUSCRITO

UIRAPURÚ*(Le petit oiseau enchanté)*

(LENDA DO PASSARO ENCANTADO)

(BAILADO BRASILEIRO)

(Conta uma lenda que a magia do canto noturno do Uirapurú era tão atraente que as índias á noite se reuniam, á procura do trovador magico das florestas brasileiras, porque os feiticeiros lhes contaram que o Uirapurú era o mais belo cacique que existia sobre a terra e era o rei do amor).

Noite tropical e enluarada.

Numa floresta, calma e silenciosa, aparece um indio feio, tocando uma flauta de osso pelo nariz, querendo desafiar o passaro encantado da floresta, que, com o seu canto magico, atrai as jovens índias.

Ao ouvirem o som da flauta, surgem em grupo alegre as mais belas selvicolas da região do Para. Decepcionam-se, porem, ao descobrirem aquele indio feio e, indignadas, enxotam-no brutalmente com pancadas, empurreços e pontapes.

Anciosas, procuram pelas folhagens das arvores o Uirapurú, certas de encontrarem um lindo jovem. São testemunhas desta anciedade os vagalumes, os grilos, as corujas, os bacuráus, os sapos intanhos, os morcegos e toda a fauna noturna.

De quando em vez, ouvem-se ao longe alguns trilos suaves, que, annunciando o Uirapurú, irradiam o contentamento de todo aquele ambiente.

Seduzida pelo mavioso canto do Uirapurú, surge uma linda e robusta india de flexa e bodoque em punho, como uma adestrada caçadora de passaros noturnos. Ao ver o passaro encantado, lança-lhe a flexa, prostando-o por terra. Surpreende-se, porem, ao vê-lo transformado num belo indígena. É ele disputado por todas as índias, que também anciosas o esperavam, saindo vitoricas, no entanto, a caçadora que o ferira.

No auge da disputa, ouve-se o toque fanhoso e agourento da flauta de osso do indio feio. Temendo uma vingança do indio feio e mau, as índias procuram esconder o belo indio, que é ainda surpreendido pelo temido indio, que, feroz e vingativo, atira-lhe uma flexa, ferindo-o mortalmente. Pressurosas, as índias carregam-no em seus braços á beira de um poço, onde ele, subitamente se transforma num passaro invisível, deixando-as tristes e apaixonadas, ouvindo apenas o seu canto maravilhoso, que se vai sumindo no silencio da floresta.

PERSONAGENS

I - Indio bonito (1) III- Indio feio (1)
 II - India caçadora (1) IV-Índias (32)

35 figuras