



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS
Programa de Pós-Graduação em Arte – PPG-ARTE
Doutorado em Arte

RITMOS DE DANÇA NA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA:
Um estudo tendo como referência o *Lundú da Marquiza de Santos* e a *Dansa (Martelo)*
de Heitor Villa-Lobos

Rogério Rodrigues de Oliveira

Brasília

2019

ROGÉRIO RODRIGUES DE OLIVEIRA

RITMOS DE DANÇA NA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA:
Um estudo tendo como referência o *Lundú da Marquiza de Santos* e a *Dansa (Martelo)*
de Heitor Villa-Lobos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Arte.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota.

Linha de pesquisa: Cultura e Saberes em Arte

Área de concentração: Arte Contemporânea

Brasília

2019

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS
Programa de Pós-Graduação em Arte – PPG-ARTE
Doutorado em Arte

ROGÉRIO RODRIGUES DE OLIVEIRA

**RITMOS DE DANÇA NA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA:
Um estudo tendo como referência o *Lundú da Marquiza de Santos* e a *Dansa (Martelo)*
de Heitor Villa-Lobos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Arte, linha de pesquisa: Cultura e Saberes em Arte, área de concentração: Arte Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Santos Mota – Orientador
PPG-ARTE/IdA/UnB

Prof. Dr. Antenor Ferreira Corrêa – Membro Interno
PPG-ARTE/IdA/UnB

Prof. Dr^a. Sylvia Helena Cyntrão – Membro Externo
PPG-LITERATURA/IL/UnB

Prof. Dr^a. Lúcia Silva Barrenechea – Membro Externo
PPG-MÚSICA/CLA/UNIRIO

Prof. Dr^a. Soraia Maria Silva – Suplente
PPG-ARTE/IdA/UnB

Prof. Dr. André Luis de Oliveira – Suplente
PPG-LITERATURA/IL/UnB

Aprovado em _____/_____/_____

A minha amada esposa, Maria Caroline de Souza Porto, que me incentiva e me conforta em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

Ao meu orientador, professor Doutor Marcus Mota, pelo seu direcionamento seguro, embasado em sólido conhecimento, guiando-me incólume no domínio do saber e da reflexão crítica.

Ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA/UnB), pelo compromisso com o ensino de qualidade.

Aos Coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte), professores Doutor Belidson Dias Bezerra Júnior e Doutor Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, por conduzirem o curso com sabedoria e determinação.

Aos amigos professores Doutor Carlos Eduardo Vianna, Doutor Flavio Santos, Doutor Marcelo Mari, Doutora Soraia Silva e Dotora Suzete Venturelli, pela maestria e segurança na abordagem de questões significativas em suas respectivas disciplinas, que engrandeceram, sobremaneira, meu alcance cognitivo.

Aos professores Doutora Gisele Pires Mota e Doutor Ricardo Dourado Freire, pela participação na minha Banca de Qualificação, contribuindo com seus vastos e notáveis conhecimentos para o aprimoramento do meu trabalho.

Aos professores Doutora Lúcia Silva Barrenechea, Doutora Sylvia Helena Cyntrão, Doutor Antenor Ferreira Corrêa,, pela participação na Banca Examinadora da minha pesquisa, colaborando com seus profundos e múltiplos saberes para a edificação dos alicerces de minha formação acadêmica.

Aos professores Doutora Soraia Maria Silva e Doutor André Luis de Oliveira por integrarem, como suplentes, a Banca Examinadora.

A todos os profissionais que fazem parte do PPG-Arte, pela dedicação e cordialidade.

Aos colegas de curso, pela convivência solidária e amistosa.

Ao Instituto Federal de Goiás (IFG), em especial, ao *campus* Goiânia e à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPPG), pelo amparo permanente e efetivo durante minha jornada de doutoramento acadêmico.

À minha família, pelo apoio incondicional.

Friedman é amplamente visto como um dos mais conceituados intérpretes de Mazurka, e o elemento da dança surge, reiteradamente, em decorrência do seu modo de tocar.

Nicholas Cook

RESUMO

Essa pesquisa tem como objetivo elucidar questões acerca de processos nos quais ritmos de danças tradicionais e populares, inerentes à cultura brasileira, foram inseridos no arcabouço de canções de câmara nacionais. Dessa forma, pretende-se alargar o alcance cognitivo a respeito do tema, assim como se especular sobre modelos interpretativos significativos em torno desse conjunto artístico. O fenômeno é observado à luz dos pressupostos do Movimento Nacionalista, preconizado por Mário de Andrade, e da Teoria da Interpretação e Sobreinterpretação, de Umberto Eco. Como referência, foram selecionadas duas obras de Heitor Villa-Lobos intituladas *Lundú da Marqueza de Santos*, do ciclo *Modinhas e Canções do Album n. 1*, e *Dansa (Martelo)*, das *Bachianas Brasileiras n. 5*. Além do prestígio e reconhecimento que desfrutam junto ao *métier* do cancionista erudito universal, as peças suscitam embates e questões de ordem estética e interpretativa próprias do acervo de obras dessa natureza, quer dizer, de canções permeadas de bailados brasileiros. Para o exame das peças fez-se uso da metodologia de análise musical de Jan LaRue, obtendo-se resultados os quais, observados e depurados a partir dos referenciais teóricos propostos, não somente esclarecem as conjecturas aventadas, como originam diretrizes prospectivas na lide para com esse tipo de repertório vocal.

Palavras-chave: Ritmos de Dança. Canção de Câmara Brasileira. Processos Estéticos e Interpretativos.

ABSTRACT

This research aims to elucidate questions about processes in which traditional and popular dance rhythms, inherent to Brazilian culture, were inserted in the framework of national chamber songs. In this way, it is intended to broaden the cognitive reach regarding the subject, as well as to speculate on significant interpretative models around this artistic set. The phenomenon is observed in the light of the assumptions of the *Nationalist Movement*, advocated by Mário de Andrade, and Umberto Eco's *Theory of Interpretation and Overinterpretation*. As a reference, two works by Heitor Villa-Lobos were selected: the *Lundú da Marqueza de Santos*, of the cycle *Modinhas e Canções do Album n. 1*; and the *Dansa (Martelo)* of the *Bachianas Brasileiras n. 5*. In addition to the prestige and recognition that they enjoy within the universal erudite song circle, the pieces raise issues and questions of aesthetic and interpretative order characteristic to the collection of works of this nature, that is to say, of songs permeated by Brazilian dances. The pieces are examined using Jan LaRue's methodology of musical analysis obtaining results which, observed and refined through the proposed theoretical references, not only clarify the conjectures envisioned, but also generate prospective guidance in dealing with this type of vocal repertoire.

Keywords: Rhythms of Dance. Brazilian Chamber Song. Aesthetic and Interpretative Processes.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 – Presença da síncope sugerindo movimento e gíngua. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 5-7.....	79
Exemplo 2 – Textura não sincopada e tessitura melódica aguda. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 14-20.	80
Exemplo 3 – Tecido sincopado com nova ideia melódica. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 21-25.	81
Exemplo 4 – Melodia lírica secundada por harmonia sincopada. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 26-28.....	81
Exemplo 5 – Entrecho de teor dramático-operístico. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 31-36.....	82
Exemplo 6 – Efeito de “baixo de violão” de contorno diatônico. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 6.	83
Exemplo 7 - Efeito de “baixo de violão” de contorno diatônico. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 9-11.....	84
Exemplo 8 - Efeito de “baixo de violão” de contorno cromático. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 8-9.....	84
Exemplo 9 - Efeito de “baixo de violão” de contorno cromático. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 18-20.....	84
Exemplo 10 – Linha melódica acéfala e sincopada. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 5-6.	85
Exemplo 11 - Linha melódica acéfala e sincopada. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 7-8.	85
Exemplo 12 - Linha melódica acéfala e sincopada. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 9-10.	85
Exemplo 13 - Linha melódica acéfala e sincopada. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 11-12.	85
Exemplo 14 - Linha melódica acéfala e sincopada. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 13-16.	86
Exemplo 15 - Linha melódica tética e sincopada. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 21 (anacr.)-25.....	86
Exemplo 16 - Linha melódica acéfala e sincopada. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 29 (anacr.)-36.....	86
Exemplo 17 – Notas ápices agudas e sustentadas. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 14-16; c. 26-28.....	87
Exemplo 18 – Melodia em tessitura aguda. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 31 (anacr.)-36.....	87
Exemplo 19 – Célula rítmica sincopada em <i>ostinato</i> estrito. <i>Lundu da Marqueza dos Santos</i> , c. 5.....	88
Exemplo 20 – Figura rítmica do <i>tresillo</i> . <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 5.....	90
Exemplo 21 – Ênfase dos 1º e 3º tempos por meio da prosódia. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> - c.5-36.	93
Exemplo 22 – Efeito de “baixos de violão” no preâmbulo. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 1-4.	94
Exemplo 23 – Entrecho de caráter lírico-romântico. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 16 (anacr.)-20.	96
Exemplo 24 – Trecho melodramático. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 26-28.	96
Exemplo 25 – Lamento expressivo em forma de “suspiro” <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> - c. 14-16.....	97
Exemplo 26 – Ilustração da palavra melodramática “morrendo”. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c.15-16.	98
Exemplo 27 – Efeito pictórico de um “comentário lamentoso”. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 19-20.....	98
Exemplo 28 – Movimento melódico assertivo enfatizando o texto. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> , c. 26-28.	99
Exemplo 29 – <i>tresillo</i> reforçando o texto melodramático. <i>Lundú da Marqueza de Santos</i> – c. 31 (anacr.)-36....	99
Exemplo 30 – A célula do <i>tresillo</i> na abertura do movimento <i>Coco da Brasileira nº 2</i> , de Osvaldo Lacerda. ..	113
Exemplo 31 – <i>tresillo</i> (<i>Coco</i>) e de 8 semicolcheias (<i>Embolada</i>) - <i>Embolada (Brasileiana nº 4)</i> - O. Lacerda.....	113
Exemplo 32 – Célula de oito semicolcheias em tempo acelerado típico da <i>Embolada</i> . <i>Dansa (Martelo)</i> - 1-6..	121
Exemplo 33 – Movimento harmônico em torno de Lá mixolídio. <i>Dansa (Martelo)</i> , c.1-3.....	122
Exemplo 34 – Harmonia bitonal. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 41-55.....	123
Exemplo 35 – Figura musical calcada na escala modal de Fá dórico. <i>Dansa (Martelo)</i> - c. 112-115.....	124
Exemplo 36 – Melodia angulosa em valores rápidos - “canto de pássaros”. <i>Dansa (Martelo)</i> - c. 5-25.....	125
Exemplo 37- Técnica do “zigue-zague”. <i>Dansa (Martelo)</i> - c. 30-34.....	125
Exemplo 38 – Ênfase no 7º tempo da célula de oito semicolcheias. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 1.....	126
Exemplo 39 - Ênfase nos 1º e 7º tempos da célula de oito semicolcheias. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 2-8.	127
Exemplo 40 - Ênfase nos 1º e 7º tempos da célula de oito semicolcheias. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 27-28.	127
Exemplo 41 - Ênfase no 1º, 3º e 7º tempo da célula de oito semicolcheias <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 10.	127
Exemplo 42 - Ênfase nos 1º, 3º, 5º e 7º tempos da célula de oito semicolcheias <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 11-13.....	127
Exemplo 43 - Ênfase nos 3º e 5º tempos da célula de oito semicolcheias <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 21-24.	128
Exemplo 44 - Ênfase no 1º tempo da célula de oito semicolcheias. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 32-34.	128
Exemplo 45 - Ênfase no 3º tempo da célula de oito semicolcheias. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 36.	128
Exemplo 46 - Ênfase no 3º tempo da célula de oito semicolcheias. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 38.	129
Exemplo 47 – Célula rítmica do <i>Coco</i> (variação do <i>tresillo</i>).	130
Exemplo 48 – Célula rítmica do <i>tresillo</i> . Excerto de <i>Quebra o Côco, Menina</i> de C. Guarnieri (c. 1-11).....	130
Exemplo 49 – Variação rítmica distinta do <i>tresillo</i> . <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 56-69.	132
Exemplo 50 – Ênfase nos 1º, 4º e 7º tempos da célula de oito semicolcheias. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 119-127.	134

Exemplo 51 – Cadência final para a tonalidade de Dó M. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 193-197.....	135
Exemplo 52 – Célula de oito semicolchas. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 1.	136
Exemplo 53 – Processo imitativo entre células do acompanhamento e do canto. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 70.	137
Exemplo 54 – Exploração sonora das vogais orais <i>i</i> e <i>ó</i> . <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 7-13; 20-23; 41-57.	140
Exemplo 55 – Exploração onomatopaica de consoantes orais em “zigue-zague”. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 28-34. ..	140
Exemplo 56 – Exploração de aliterações e anáforas. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 4-13.....	140
Exemplo 57 – Tessitura aguda com notas distendidas sublinhando o texto. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 41-61.	141
Exemplo 58 – Exploração onamatopeica de consoantes orais em “zigue-zague”. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 74-96. ..	142
Exemplo 59 – Célula rítmica aludindo a um “silvo de pássaro”. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 102-104.....	142
Exemplo 60 – Trecho com notas rápidas e repetidas típicas de uma Embolada. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 105-107..	143
Exemplo 61 – Célula do “silvo de pássaro” distendida. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 108-114.	143
Exemplo 62 – Célula de “entonação repentista”. <i>Dansa (Martelo)</i> , c. 115-121.....	143
Exemplo 63 – Melodia nordestina <i>Coco Dendê, Trapiá</i> coligida no livro <i>Os Cocos</i> de M. de Andrade.	146
Exemplo 64 – Melodia nordestina <i>Embolada de Aracuã</i> coligida no livro <i>Os Cocos</i> de M. de Andrade.....	147

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Parâmetros do Som no método de análise de LaRue.....	58
Quadro 2 - Parâmetros da Harmonia no método de análise de LaRue.	58
Quadro 3 - Parâmetros da Melodia no método de análise de LaRue.	59
Quadro 4 - Parâmetros do Ritmo no método de análise de LaRue.	59
Quadro 5 - Parâmetros do Desenvolvimento no método de análise de LaRue.	62
Quadro 6 - Quadro Sinóptico Analítico - <i>Lundú da Marqueza dos Santos</i>	78
Quadro 7 - Quadro Sinóptico Analítico - <i>Dansa (Martelo)</i>	121
Quadro 8 - Compassos com seus respectivos “acentos” - trecho selecionado (c.1-38).	129
Quadro 9 – Compassos com “acento” nos 1º, 4º e 7º tempos - trecho selecionado (c. 92-127).	135
Quadro 10 – Compassos com “acento” nos 1º, 2º, 5º e 7º tempos - trecho selecionado (c. 92-127).	135

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 ESTÉTICA E INTERPRETAÇÃO MUSICAL.....	26
2.1 FIDELIDADE VERSUS FLEXIBILIDADE.....	27
2.2 A INTERPRETAÇÃO MUSICAL NA ATUALIDADE	34
2.3 O MODELO DE UMBERTO ECO	40
3 METODOLOGIA DE ANÁLISE MUSICAL.....	53
3.1 O MÉTODO DE ANÁLISE FORMAL DE LARUE	56
4 ANÁLISE DAS OBRAS MUSICAIS.....	64
4.1 ANÁLISE DO <i>LUNDÚ DA MARQUEZA DOS SANTOS</i>	66
4.1.1 ANTECEDENTES	66
4.1.2 OBSERVAÇÃO	76
4.1.2.1 Quadro Sinóptico.....	76
4.1.2.2 Aspectos do Som	79
4.1.2.3 Aspectos da Harmonia	83
4.1.2.5 Aspectos do Ritmo	88
4.1.2.6 Aspectos do Desenvolvimento.....	94
4.1.2.7 Aspectos Textuais	97
4.1.3 AVALIAÇÃO	100
4.2 ANÁLISE DA DANSA (MARTELO).....	110
4.2.1 ANTECEDENTES	110
4.2.2 OBSERVAÇÃO	118
4.2.2.1 Quadro Sinóptico.....	118
4.2.2.2 Aspectos do Som	121
4.2.2.3 Aspectos da Harmonia	122
4.2.2.4 Aspectos da Melodia.....	124
4.2.2.5 Aspectos do Ritmo	126
4.2.2.6 Aspectos do Desenvolvimento.....	136
4.2.2.7 Aspectos Textuais	137
4.2.3 AVALIAÇÃO	144
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
REFERÊNCIAS	161
APÊNDICES.....	173
APÊNDICE A – ANÁLISE FRASEOLÓGICA E HARMÔNICA DAS OBRAS	174
APÊNDICE B – FORMA E DECANTAÇÃO POÉTICA DAS OBRAS.....	193

1 INTRODUÇÃO

Durante a primeira metade do século XX, Mário de Andrade¹ acreditava que o Brasil deveria desenvolver uma identidade própria em relação ao modelo hegemônico da música europeia ainda aqui sustentada, em grande parte, na estética clássica e romântica. Nesse contexto, não se tratava da negação do protótipo europeu, mas sim, de adaptá-lo às necessidades brasileiras em uma fase de consolidação cultural da nação. A resposta foi encontrada no padrão vinculado à corrente nacionalista que vinha se desenvolvendo na Europa, principalmente, desde a segunda metade do século XIX.

Com base nos pressupostos desse movimento, o compositor erudito deveria buscar a fonte de sua inspiração na música produzida, espontaneamente, em meio aos recantos interioranos do país. Sob tal viés, Bela Bartók (*apud* SIMMS, 1996, p. 213) explicitou três formas de transplantação do aporte folclórico para o arcabouço erudito de uma obra de concerto, quais sejam: 1) A melodia emprestada deveria ser usada diretamente pelo compositor em sua obra respaldado por um acompanhamento apropriado; 2) O tema deveria ser usado não de modo literal, mas trabalhado, criativamente, em forma de variação ou, melhor dizendo, de forma original “imitando” a folclórica; 3) Apenas o caráter anímico do elemento oriundo da cultura do povo seria transsubstanciado na composição. Assim, era necessário recolher e analisar elementos da música tradicional e aplicá-los diretamente dentro da trama composicional concebida, ou na forma de variantes desses temas, ou de modo indireto, aproveitando apenas o substrato desses motes, de maneira transfigurada.

De modo similar à concepção de Bartók (*apud* SIMMS, 1996), Mário de Andrade idealizou três etapas de implementação do processo de “afirmação musical brasileira”, respectivamente: 1) A fase da *Tese Nacional*; 2) A fase do *Sentimento Nacional*; e, 3) A fase da *Inconsciência Nacional* em que o músico brasileiro teria, finalmente, maior liberdade criativa, pois os elementos nacionais já estariam imantados à sua *psique* de modo a sentir “a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem”. (ANDRADE, 1972, p. 43).

Seguindo a orientação de Mário de Andrade (1972), muitos compositores brasileiros, entre várias ações em prol da implementação do Nacionalismo, fizeram uso de estruturas e processos estético-culturais oriundos de manifestações relacionadas a danças tradicionais e

¹ Mario Raul Morais de Andrade (1893-1945) foi um poeta, escritor, crítico literário, ensaísta, esteta, musicólogo e folclorista paulista. Exerceu influência decisiva no Movimento Modernista e foi pioneiro para a sistematização da Musicologia e Etnomusicologia no Brasil (CIPRIANO, 2011).

populares² para servir de suporte às composições eruditas de categorias diversas, entre elas, as canções de câmara brasileiras. Como exemplo tem-se o *Samba Clássico* de Heitor Villa-Lobos³: uma peça cujos contornos apresentam, ainda que de modo estilizado, a rítmica desse bailado (o Samba). A experiência foi assim aprovada por Andrade (1965, p. 113):

Parece absurdo, parece patriótico, no entanto afirmo que é dentro justamente das fórmulas mais tradicionalmente populares que a rítmica da canção erudita nacional adquiriu uma calma nova, um equilíbrio, uma consequência, uma constância de perfeição que jamais tivera.

De certo, examinando de perto o uso da rítmica brasileira⁴ na literatura nacional da música para canto e piano, é possível observar um número expressivo de peças notórias alicerçadas sobre elementos oriundos de danças tradicionais e populares pertinentes ao patrimônio cultural do país. Camargo Guarnieri (1907-1993) (*apud* ALMEIDA 1942, p. 475) apontou que as obras musicais mais belas e características que até então haviam sido compostas, geralmente, eram danças ou “baseadas em ritmos declaradamente coreográficos”. Não obstante, esse cabedal de peças para canto em ritmos⁵ de bailados caracteriza-se pela junção entre elementos retirados do *modus vivendi* popular e próprios da cultura musical erudita – um contexto intrincado, onde universos estéticos distintos são interpostos dando margem à especulação sobre a necessidade de discernimento, por parte do músico, não

² Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, faz uso do termo “música popular” para designar o aporte musical de origem tradicional. Contudo, o termo em questão é, de modo geral, relacionado com a **música de mídia urbana**, de modo que para que não haja confusão quanto ao uso de terminologias, no presente estudo, optou-se pelo modo como Vasco Mariz definiu tais expressões. Nesse sentido, a **música folclórica** – aqui tomada por **música tradicional** – é fruto da cultura de tradição, em geral, de caráter simples, ligada a temas sociais particulares de uma localidade, difundida oralmente, de forma espontânea, anônima e suscetível a variações ao longo do tempo. Já a **música popular**, em geral, é transmitida via mídia ou partitura, de autoria conhecida, com ampla penetração na sociedade por ser comprometida com a moda e com os meios de comunicação, não deixando de guardar certa afinidade para com o despojamento e a espontaneidade típicos da **música tradicional** (MARIZ, 2002).

³ Heitor Villa-Lobos (1887-1959), expoente do Movimento Nacionalista e Modernista no Brasil, foi precursor em empregar expedientes experimentais da música de vanguarda da primeira metade do século XX à linguagem musical tonal europeia herdada, inserindo, de modo significativo, elementos oriundos das músicas indígena e negra, bem como da música tradicional e popular brasileira em obras de concerto de molde europeu (ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, 1998).

⁴ A música brasileira, em geral, desperta a curiosidade e admiração de povos de outras culturas, principalmente, em relação aos ritmos acentuados e gingados, inerentes a grande parte do acervo nacional, surgidos, principalmente, a partir da miscigenação entre o branco europeu, o negro africano e o índio nativo. Sobre a questão, Mário de Andrade (1972, p. 32) comenta: “[...] o brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada e livre e, sobretudo, um elemento de expressão racial”.

⁵ Na música popular brasileira, o vocábulo **ritmo** tem seu uso em várias acepções, quais sejam: 1) Como sinônimo de gênero ou estilo musical (“ritmo de samba”, “ritmo de baião” etc.); 2) Para designar a própria prática musical (“tocar um ritmo”, “praticar um ritmo” etc.); 3) Para atribuir batidas, levadas, estruturas ou padrões rítmicos; 4) Apontando o movimento musical; e, 5) Indicando uma articulação musical coletiva (“o ritmo do conjunto ou da bateria”, por exemplo) (MESTRINEL, 2018).

somente para com os cânones próprios da música de concerto, mas, igualmente, em relação ao aporte popular.

Quanto a esse último aspecto, Mário de Andrade (1972, p. 20) assim lamentava a respeito do estudo aplicado sobre a cultura do povo em sua época: “[...] o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo”. Destarte, mesmo no tempo vigente, tem-se a impressão de que o músico de concerto brasileiro, por vezes, não apresenta a mesma familiaridade para com os elementos da música autóctone, principalmente, aqueles oriundos das castas populares, como se dá em relação aos da erudita de origem europeia. Santos (2011, p. 464), por exemplo, em relação à música brasileira para Canto de Câmara, assevera:

Que ele [o cantor brasileiro] possa sim, se debruçar sobre os repertórios alemães, franceses e italianos, estuda-los, dominá-los e cantá-los com a competência e originalidade com que tem provado que é capaz, porém sem se esquecer do seu próprio cancionero [...]. **Através da sua canção, encontre o cantor brasileiro suas possibilidades, personalidades e idiossincrasias, reconhecendo em sua própria herança cultural e histórica as bases sólidas para a formação de um artista original** (grifo meu).

Diante do exposto e em consonância com o anseio do pesquisador de se alargar o conhecimento a respeito do cancionero de concerto brasileiro, principalmente de suas estruturas e feições idiossincráticas, na presente pesquisa pretende-se observar os processos envolvendo canções de câmara brasileiras permeadas por gêneros de dança pertinentes à cultura nacional. E ainda, almeja-se a realização de uma análise sistemática acerca desse fenômeno, com a devida apuração dos elementos constituintes dessa relação, de modo a suscitar expedientes interpretativos estratégicos na abordagem desse repertório em particular.

Reconhecer os elementos próprios de cada bailado dentro do conjunto de gêneros de dança tradicionais e populares⁶ no Brasil, no entanto, não parece ser uma tarefa simples. Tem-se uma miríade deles que se caracterizam por apresentar uma base rítmica utilizada como suporte para a criação de passos coreografados, a solo ou em conjunto, com o intuito de divertimento ou de celebração secular/religiosa. As danças tradicionais, em particular, se dão normalmente em espaços públicos (praças e avenidas), atreladas a festas religiosas, autos, lendas, fatos históricos, brincadeiras infanto-juvenis, fazendo uso de figurinos e cenários típicos. A título de ilustração, é possível enumerar alguns espécimes eminentes, a saber: 1) Danças dramáticas: Ranchos, Maracatus; 2) Danças dramáticas de inspiração ameríndia:

⁶ Muitas dessas danças, por sua vez, apresentam desdobramentos que se caracterizam em subgêneros.

Caiapós, Caboclinhos; 3) Danças do tipo batuque: Coco, Lundu; 4) Danças de roda: Dos fandangos, Cana Verde; 5) Danças em fileiras opostas: Cateretê, Recortado; 6) Danças ligadas a costumes populares católicos: Bandeiras do Divino e de Reis, Danças de Santa Cruz e de São Gonçalo; 7) Danças ligadas a jogos: Capoeira; e, 8) Danças ligadas à música popular urbana: Maxixe, Samba, Marcha, Frevo (ALVARENGA, 1960).

Sobre os tipos de danças, Mário de Andrade (1972, p. 66) argumenta:

Quanto a danças temos até demais⁷. Se pela expansão grande que teve a forma coreográfica do maxixe, este, o samba, a embolada, o cateretê, se confundem na música popular impressa e praxeana, isso não se dá nas danças de tradição oral. Cada uma delas tem a sua coreografia e seu caráter [...] **carece pois que os nossos compositores e folcloristas vão estudar a fonte popular para que as danças se distingam melhor no caráter e na forma [...] e se a métrica⁸ das nossas danças obedece no geral à obsessão brasileira da binaridade, os ritmos, os movimentos são variadíssimos e com eles o caráter também** (grifo meu).

Seguindo o conselho de Mário de Andrade, o entendimento sobre as nuances formais, temporais e de temperamento próprias de cada dança, percebidas em suas singularidades, pode auxiliar a melhor compreender não somente o processo de inserção de elementos pertinentes a esses bailados na Canção de Câmara Brasileira, mas, igualmente, à idealização de um modelo de interpretação estilisticamente significativo na lide para com esse repertório singular. No entanto, o manejo sistemático desse material, dentro do contexto da Canção de Arte Brasileira, esbarra em outro aspecto destacado por Mário de Andrade e assim recordado por Santos (2011, p. 5):

Já se vão quatro décadas desde que Mário de Andrade publicou seu desconforto com o que considerava impropriedade estética na interpretação da canção brasileira, **criticando os intérpretes que aplicavam ao repertório nacional os mesmos parâmetros sonoros do bel canto italiano**, [...] (grifo meu).

O paradigma do *bel canto* caracteriza-se, principalmente, pela condução flexível do fraseado musical via articulação em *legato* e do uso expressivo do *rubato*, bem como, por vezes, pela inclusão de partes graciosas como melismas e ornamentos à linha melódica. Sobre a questão, Almeida (2014, p. 15) assevera:

⁷ Além das danças originárias brasileiras, até mesmo as importadas (Valsa, Schottisch, Mazurca, Tango, Habanera etc.) adquiriram certa “feição nacional”, em grande parte, devido à incorporação da “sincope característica afro-brasileira” de padrão rítmico semicolcheia-colcheia-semicolcheia (CANÇADO, 2000).

⁸ Padrão de pulsos regulares sobre o qual se organiza uma peça musical, bem como o ordenamento de suas partes constitutivas (LATHAM, 2008).

A base da técnica do bel canto reside no controle da respiração, no aperfeiçoamento do legato, na precisão e flexibilidade da coloratura, na ausência de transições bruscas entre os registros, no controle sobre uma longa extensão vocal (com um registro agudo bastante desenvolvido e de fácil emissão).

No Brasil, a prática vocal sob tal metodologia tem sido predominante desde meados do século XVIII. Nesse aspecto, com base em uma pesquisa recente realizada com 78 professores de canto lírico atuantes no Brasil, 88,8% dos entrevistados afirmaram que seguem uma ou mais escolas de canto⁹, com predominância das europeias, principalmente, a italiana que, de modo único, foi apontada por 40,2% dos votos (SOUSA; MELLO; SILVA, 2015). Com efeito, na esteira das inquietações de Mário de Andrade, é pertinente indagar se a formação vocal predominante no Brasil, grosso modo, à italiana, com a valorização do fraseado lírico calcado em efeitos agógicos¹⁰ de distensão e contração, típicos do tempo *rubato*¹¹, seria de todo adequada à interpretação de canções permeadas de gêneros populares de dança brasileiros caracterizados, em geral, pelo seu caráter de despojamento e pujança rítmica entrecortada.

Em verdade, o problema da realização dos ritmos de danças em Canções de Arte Brasileiras tem seu alicerce sobre raízes ainda mais profundas, considerando a dificuldade de se transpor matizes inerentes à rítmica brasileira para a notação musical. Sobre o assunto, Mário de Andrade (1972, p. 21-23) afirma:

⁹ Escolas de canto são definidas por autores como Miller, Elliot, Carpeaux e Lovelock, como um conjunto de técnicas vocais com tendências estético-musicais geralmente alinhadas às idiossincrasias da música de determinada localidade. Assim, por exemplo, a escola italiana, fundamentada na técnica do *bel canto*, foi desenvolvida em função das necessidades vocais da ópera do século XVII ao XIX, que exigia respiração sustentada no *appoggio*, fraseios prolongados, virtuosismo de articulação musical e prosódico, extensão e projeção vocal, suavidade de ataque e naturalidade de timbre. No romantismo, principalmente com as óperas melodramáticas de Verdi, fez-se necessária a adição de alguns atributos, como, por exemplo, o uso de timbre encorpado, a intensidade e maior projeção vocal. No século XIX, a escola alemã foi engendrada em conexão com a dramaticidade alegórica das óperas germânicas, enfatizando a declamação do texto em frases longas, articulação crispada em torno da abundância de consoantes da língua alemã e uso de timbre de qualidade escura e de ampla intensidade vocal com o alargamento da região nasofaríngea. Já a escola francesa desenvolveu-se por essa época em consonância com a elegância da *Grand Opera*, sendo necessário uma ligeira redução do espaço interno para se esmerar na inteligibilidade do idioma francês, na busca por sutilezas timbrísticas, principalmente, em relação à distinção da nasalidade de certos fonemas específicos da língua e na diligência pelo requinte expressivo (SOUSA, 2015).

¹⁰ Em sentido mais amplo, agógica refere-se aos aspectos expressivos de interpretação via pequenas flutuações rítmicas (LATHAM, 2008).

¹¹ Do italiano, roubado, quer dizer, interpretação flexível que “rouba” do tempo real estrito, onde se aplicam pequenas variações temporais de algumas notas para a obtenção de um efeito expressivo de musicalidade espontânea (LATHAM, 2008).

Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porque os compositores de maxixe e cantigas impressas não sabem grafar o que executam seja porque dão só a síntese essencial deixando as sutilezas para a invenção do cantor, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito [...]. Os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo [...]. E quanto à peça nordestina ela se apresenta muitas vezes com um ritmo tão sutil que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela.

Levando-se em conta a dificuldade de se transportar as nuances de uma rítmica afro-brasileira para a notação musical, questiona-se sobre a necessidade de se “transcender” a partitura para a promoção das gradações próprias do ritmo de dança em determinada canção. Exemplificando, é interessante destacar a observação proferida por Appleby (1983, p. 80) sobre a presença de um “fator de atraso” na *performance* pulsátil de danças urbanas brasileiras, mas que pode valer, igualmente, para os bailados tradicionais típicos locais:

A qualidade comum entre as formas populares brasileiras [ou abasileirados], como a polca, o tango brasileiro e a habanera, é uma questão não apenas de padrões rítmicos comuns, mas também da presença comum de um “fator de atraso” nas *performances* das pausas. O fator coreográfico e as pequenas diferenças metronômicas na aplicação do “fator de atraso” dão a cada dança sua qualidade individual específica. Sem o conhecimento desses fatores, um pianista que tenta [por exemplo] executar as obras de Nazareth [compositor brasileiro] é incapaz de capturar a qualidade característica da música que tem sido transmitida pela tradição oral e escapa às definições da partitura.

Tal recorte remete a Seincman (2001, p. 116) quando discorre sobre a importância do aspecto da “ausência de som” em meio à dinâmica temporal musical, pois, “o silêncio dá vida e corpo a determinadas células, figuras ou motivos”. Nesse sentido, as nuances envolvendo pausas, bem como outras figuras temporais, revelam-se fundamentais para a definição do ritmo próprio de cada dança, sendo necessária a compreensão cognitiva desses componentes.

Entretanto, dessa problemática decorre ainda outra: matizes temporais e expressivos não são fáceis de serem implementados quando a rítmica da canção não foi concebida de forma delineada, mas sim, intrincada ou velada, conforme os preceitos da fase da *Inconsciência Nacional*. Segundo uma nota explicativa de Matos no *Ensaio* de Mário de Andrade (1972), das 14 peças das *Serestas* de Villa-Lobos – conjunto considerado, por muitos, como o ponto máximo da obra vocal do compositor em termos artísticos –, somente a intitulada *Modinha* foi construída mediante o emprego direto do tema de origem folclórica, sendo que o restante teria sido trabalhado apenas com o aproveitamento de **constâncias** melódicas, harmônicas e rítmicas da música tradicional. Ocorre que o ritmo empregado de

forma camuflada ou fragmentada dificulta a sua percepção, ainda mais, se revestido de técnicas modernistas¹².

Posteriormente ocorrerá a internalização do folclore na “arte culta” e de alguns recursos técnicos oriundos de linguagens musicais desse momento histórico [o modernismo], tais como simultaneidade, síntese, deformação (concepção de música pura: a arte vista como uma negação da imitação da realidade), politonalidade¹³, polimodalidade, polirritmia¹⁴, entre outros recursos no campo da composição compatíveis com o imaginário nacionalista (CONTIER, 2013, p. 108).

Para a pesquisadora Mônica Pedrosa, entrevistada por Fausto Borém e André Cavazotti (2007, p. 80), a interposição de elementos eruditos, populares e modernistas na Canção de Câmara Brasileira, de natureza nacionalista, revela-a como uma trama de densidade multiforme composta, no todo, por diversas vozes musicais bem como extra-musicais:

A riqueza da canção de câmara encontra-se justamente nessa diversidade e nessa mistura heterogênea. Toda uma tradição oral de cantos e **danças populares, folclóricas ou de autoria determinada**, tem sido incorporada aos códigos próprios da escrita musical. Às vezes esses elementos são facilmente reconhecíveis, principalmente quando o idioma tonal é utilizado. Outras vezes, a intertextualidade é tão intrincada que estes elementos tornam-se indistinguíveis (grifo meu).

Nesse aspecto, Castro (apud BORÉM; CAVAZOTTI, 2007, p. 81) complementa o raciocínio anterior:

Eu vejo a canção brasileira com uma grande sobreposição de textos [...] um intertecido em que as camadas se sobrepõem [...] cada um desses textos ou camadas, que não são apenas musicais, mas literários, culturais, históricos, chegaram até nós pelas heranças indígenas de muitas tribos, africanas de muitos povos, europeias de vários países e outras tantas não-europeias, sem contar as camadas modernas e pós-modernas [...].

Diante desse quadro, faz-se importante investigar a relação entre os ritmos de dança e a Canção de Câmara Brasileira no intuito de se depurar de que modo e em que medida se processa tal simbiose multitextural. A partir dos resultados obtidos, almeja-se estabelecer uma base sólida para a concepção de uma *performance* perante um repertório de tal natureza – alicerce cujo valor seja, ainda que em tese, de alcance efetivo em termos de valor estético.

¹² No tempo vigente, tal estética ainda causa certa **estranheza** por ter rompido, em parte, com o fluxo lógico e previsível da harmonia tonal.

¹³ Em geral, a combinação simultânea de duas ou mais tonalidades. Mais corretamente, a sobreposição de duas tonalidades denomina-se bitonalidade, pois, as junções mais complexas são pouco comuns (LATHAM, 2008).

¹⁴ Combinação simultânea de ritmos distintos respectivos a diferentes partes da textura musical de uma obra (LATHAM, 2008).

Por questões de razoabilidade quanto aos limites próprios de uma Tese acadêmica, delimitou-se aqui o universo da pesquisa à uma amostragem sendo, não obstante, significativa para a reflexão acerca das questões supramencionadas. Para tanto, foram eleitas as seguintes obras de Heitor Villa-Lobos¹⁵: o *Lundú da Marquiza de Santos*, do ciclo *Modinhas e Canções do Album n. 1*, e a *Dansa (Martelo)*¹⁶, segundo movimento das *Bachianas Brasileiras n.º 5*.

O repertório foi assim selecionado, em primeiro lugar, em função da importância do papel do compositor na edificação da corrente nacionalista no Brasil. Nesse aspecto, conforme Fonseca (2012, p. 128), Villa-Lobos, nascido em 1887, foi fruto singular de um momento histórico de transformação do panorama sócio-político brasileiro com a abolição da escravidão, a mudança do regime monárquico para o republicano, bem como o avanço acelerado da urbanização. Tal conjuntura recrudesciu o sentimento comum da busca por modelos representativos de pertencimento à pátria como entidade autônoma com característica próprias e, ao mesmo tempo, alinhados à contemporaneidade vigente no exterior, principalmente, à europeia. A fórmula para a sustentação desse movimento, como dito, foi a valorização das manifestações populares típicas do país manipuladas via técnicas artísticas modernas e radicais que despontavam à época no velho continente.

Quanto às canções aqui escolhidas para análise, vale destacar que são peças cujo valor estético e cultural é reconhecido tanto no âmbito nacional como no estrangeiro. Além disso, elas apresentam naturezas e problemáticas circunstanciais que perpassam pelos problemas apontados em meio à temática outrora proposta, sendo, assim, indicadas para o argumento que se pretende edificar.

Destarte, reitera-se a importância da pesquisa ora em vista como referência na compreensão, divulgação e valorização do cancioneiro de câmara brasileiro:

Apesar de sua origem humilde e despreziosa, a música popular brasileira, e mais especificamente a canção popular brasileira, tem dado sucessivas mostras de como a arte pode ser o veículo de divulgação do nosso idioma, história, tradições, diversidade cultural e, em última análise, de nossa identidade idiossincrática dentre as diversas culturas nacionais. Acreditamos que a canção de câmara brasileira possui a mesma potencialidade, **até o momento praticamente inexplorada, embora seu valor musical e poético venha sendo reiteradamente afirmado pelos mais importantes artistas e estudiosos nacionais e internacionais através de nossa história** (SANTOS, 2011, p. 462) (grifo meu).

¹⁵ Edição utilizada: Irmãos Vitale S/A. Ind. e Com. São Paulo – Rio de Janeiro. 1950.

¹⁶ Na partitura original de Villa-Lobos, a palavra é escrita como **Dansa**, com **s**, e não **ç**, pois esta era a grafia correta da palavra até a Reforma Ortográfica de 1943 (CUETO JR., 2018).

Nesse sentido, sublinha-se que não se logrou uma bibliografia expressiva voltada para a temática aqui discutida, a não ser por alguns trabalhos esparsos onde a dança é percebida, em meio a contextos maiores e generalizados, como um elemento a mais entre outros aspectos de uma obra (características do texto, relação letra/música, disposições formais, pictóricas, de harmonia, de textura etc.).

No que diz respeito ao acervo literário, é possível registrar o trabalho de Bruno Kiefer – *Música e Dança Popular: sua Influência na Música Erudita*, restrito ao estudo das danças europeias nacionalizadas durante o século XIX (Valsa, Polca, Habanera, Schottisch, Mazurca e Quadrilha) e das experiências genuinamente brasileiras, fruto do contato dessas danças com o Lundu, como, por exemplo, o Tango brasileiro e o Maxixe (KIEFER, 1990). Tem-se ainda as publicações de Mário de Andrade sobre música no Brasil que, em geral, tratam, tangencialmente, a questão da Canção Brasileira em ritmos de dança, além da obra *A Canção Brasileira de Câmara*, de Mariz (2002, p. 130), onde se identificam alguns comentários breves e pontuais sobre o tópico, como, por exemplo, a peça *Tostão de chuva*, de Camargo Guarnieri, sobre a qual o autor se limita a dizer que foi tratada “à maneira do Lundu”.

Considerando-se outros tipos de fontes bibliográficas, salienta-se a Tese de Doutorado de Stela Maria Santos Brandão (1999), sobre o ciclo *Modinhas e Canções – Alburns I e II*, de Villa-Lobos, onde a pesquisadora, dentro de um contexto amplo de análise musicológica, tece considerações a respeito da rítmica presente no *Lundú da Marqueza de Santos*, bem como a respeito da Valsa, em versão abasileirada, inserida na canção *Evocação*. Outro texto de referência foi desenvolvido pela pesquisadora Maria de Fátima Estelita Barros (2005) sobre as obras do compositor maranhense Waldemar Henrique, onde a autora revela a presença de alguns padrões rítmicos característicos em algumas delas, como, por exemplo, na canção *Uirapuru*, cujo acompanhamento remete à dança Polca¹⁷. Destaca-se, igualmente, o artigo intitulado *Uma Visão sobre a Interpretação das Canções Amazônicas de Waldemar Henrique*¹⁸, de Márcia Jorge Aliverti (2005, p. 302), onde a autora, que desenvolve uma carreira de performer e pesquisadora acadêmica em torno do canto lírico no país, descreve alguns casos típicos tal como uma repetição rítmica acentuada, na melodia da canção *Foi Bôto*

¹⁷ Bailado de grande popularidade no século XIX, a Polca é uma dança animada, em geral, em 2/4, na forma ternária ABA, em frases regulares e caracterizada por passos curtos e rápidos no primeiro pulso e no meio do compasso seguido de uma pausa ou salto (LATHAM, 2008).

¹⁸ Extraído da Dissertação de Mestrado homônima da autora, defendida em 2003, na Universidade de São Paulo (USP).

Sinhá, que recordaria a parte lenta da dança do Siriá¹⁹; e também em relação à peça *Matintaperêra*:

[...] embora não haja indicação de que se trata de uma dança, existe uma relação entre a figuração rítmica preponderante do acompanhamento do piano (a partir do c.7) e o ritmo regional do xote bragantino. O acorde da mão direita do piano, na segunda metade do segundo tempo do compasso, marca um dos acentos da célula. Assim, vemos mais uma vez a necessidade daquela "ginga" que caracteriza a regionalidade da peça.

Também é preciso evidenciar o trabalho de Sergio Anderson de Moura Miranda (2010) sobre as canções de Ernani Braga, onde foi demonstrado o ritmo do alujá²⁰ na peça *O Kinimbá*; o jongo²¹, em *Capim di Pranta*; e, em *Engenho Novo*, uma alusão ao baião por meio de acentos marcados na prosódia, destacando-se determinadas sílabas. Outra pesquisa digna de nota, embora seja sobre música para piano instrumental, as *Brasilianas*, de Osvaldo Lacerda, é da lavra de Maria José Bernardes di Cavalcanti (2006), que expõe um quadro com 48 gêneros da música popular e tradicional, entre os quais, muitos de danças diversas, distribuídas por entre as 12 obras do ciclo comentadas pela autora. Salienta-se, por último, a Tese de Doutorado da musicista Simone Goretti, a respeito da contribuição histórica e cultural de determinadas danças folclóricas brasileiras ao repertório para piano solo nacional, denominada *The Influence of Dance Practice on the Performance of Piano by Brazilian Composers: Francisco Mignone (congada and caterete), Lorenzo Fernandez (jongo) and Marlos Nobre (frevo)*, defendida na Universidade do Arizona, Estados Unidos da América (EUA), em 2006.

Desse modo, acreditando haver espaço para se complementar o conhecimento já produzido em torno desse tema, idealizou-se o trabalho ora em análise apresentando, todavia, um enfoque mais particularizado em prol da busca pela compreensão de processos de emprego e interpretação de elementos oriundos de danças na canção brasileira. Nesse sentido,

¹⁹ Dança folclórica do Estado do Pará, em roda e em pares, com raízes no batuque africano, cujo início se dá em andamento lento atingindo, ao final, um ritmo quase frenético. Na coreografia, o movimento dos homens, sempre com o corpo curvado à frente, simboliza o trabalho dos escravos e o momento de cata de siris na praia surgidos, segundo a lenda, milagrosamente, saciando a fome generalizada; enquanto as mulheres, mostrando rebolados, dançam rodeando as saias representando as redes de pesca utilizadas para colocar o alimento colhido (PARÁ, 2017).

²⁰ Dança religiosa do candomblé banto baiano, com um ritmo que lembra uma marcha, onde os encantados, os orixás, realizam a volta no terreiro, saudando as pessoas com os braços unidos sobre o ventre e o peito inclinado (ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, 1998).

²¹ Dança afro-brasileira, do tipo batuque ou samba, realizada em roda, de passos deslizantes para frente com alternância dos pés enquanto um solista, ou um par, dança ao centro desenvolvendo uma coreografia virtuosa. No terreiro, o jongo é acompanhado por percussão de tambores diversos com o canto de estrofe e refrão, por vezes, pontuado por chocalho, geralmente, tocado pelo cantador (ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, 1998).

a presente pesquisa amplia, assim, o conjunto de ações²² para a valorização e divulgação desse acervo cultural peculiar e, por conseguinte, da Canção de Câmara Brasileira como um todo.

Com vistas à sistematização do presente estudo, principalmente tendo em conta que o trabalho se imiscui no terreno movediço da hermenêutica musical, buscou-se abrigo na fenomenologia, como método científico de pesquisa, na medida em que os elementos não são avaliados de modo fixo, singular e determinado, mas sim, pela ótica da perspectiva. Ademais, a pesquisa é de base qualitativa; porquanto, o material colhido é organizado e analisado a guisa de uma ótica preponderantemente especulativa, não sustentada sobre dados objetivos e mensurados (DALFOVO *et al.*, 2008). Explicando melhor, a leitura da presente investigação, ainda que firmemente embasada, apoia-se, sobretudo, na visão subjetiva do pesquisador para se depurar as intersecções e fatos correlatos, sem deixar de lado as contradições, em prol das convicções necessárias à montagem do *corpus* do trabalho.

Nesse sentido, como se vai adentrar em questões pertinentes ao campo da estética e interpretação musical, pretende-se, preliminarmente, verificar o pensamento de vários autores significativos em relação à polêmica da autenticidade interpretativa perante uma obra musical. Por conseguinte, as proposições de cada autor serão analisadas a partir de suas confluências, contraposições e complementações, com destaque para a *Teoria da Interpretação e Sobreinterpretação*, de Umberto Eco²³ – escolhida como referencial teórico sobre o qual a pesquisa tem sua base, cujos critérios de veracidade semântica, estética e interpretativa são fundamentais para a elaboração do raciocínio almejado.

No capítulo seguinte tem-se o detalhamento do método de análise musical de Jan LaRue²⁴, onde se almeja examinar as obras a partir da perspectiva de seus arcabouços estruturais e culturais. Nesse sentido, fazendo uso dessa metodologia, incluem-se as análises propriamente ditas.

²² Em 2003, o grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), implantou o projeto homônimo com o objetivo de promover o gênero Canção de Câmara Brasileira. Desde então, foram realizadas várias ações, como, por exemplo, a organização de um guia de consulta de obras brasileiras denominado *Canções Brasileiras*; a realização do Seminário da Canção Brasileira – já em sua quinta edição; a implantação do selo *Minas de Som*, para gravações de obras do gênero; e, a criação do *site Selo Minas de Som*, para a realização de *downloads* gratuitos de partituras, faixas fonográficas, livros e artigos relacionados ao projeto em questão.

²³ Umberto Eco (1932-2016) foi escritor, filósofo, esteta, semiólogo e linguista italiano.

²⁴ Adrian Jan Pieters LaRue (1918-2004) – Musicólogo nascido em Sumatra, graduou-se em Harvard, estados Unidos da América (EUA), no ano de 1940, e recebeu um *Master of Fine Arts* (MFA) pela Universidade de Princeton, em 1942. No ano de 1957, ingressou no Departamento de Música na Universidade de Nova York, onde permaneceu até a sua aposentadoria, em 1988 (NEW YORK University, 2018).

Nas considerações finais, busca-se tecer a conclusão a que se chegou de acordo com o objetivo de descortinar os processos de inserção de elementos de dança na canção brasileira, bem como as implicações estéticas e interpretativas decorrentes dessa análise, tendo como estudos de caso o *Lundú da Marquiza de Santos* e a *Dansa (Martelo)*, de Villa-Lobos. O resultado é avaliado a partir das ações aqui tomadas ante as informações, os fatos e as evidências depurados.

Ainda como parte integrante do trabalho, consta-se na seção de apêndices: A) Análise fraseológica e harmônica tradicional complementar²⁵; e, B) Forma e decantação poética das obras. Tal segmento, em confluência com os outros, perfazem o *corpus* do trabalho, cujo fim último é contribuir à pesquisa e ao conhecimento sobre a Canção de Câmara Brasileira, com vistas ao reconhecimento da importância cultural desse gênero musical junto à sociedade.

²⁵ Para uma análise harmônica funcional foram utilizados como referência as obras intituladas *Harmonia e Improvisação I* e *Harmonia Improvisação II*, de Almir Chediak, 7ª ed. revisada, lançados pela Lumiar Editora, em 1986.

2 ESTÉTICA E INTERPRETAÇÃO MUSICAL

As questões comentadas na introdução do presente estudo perpassam pelas matizes tanto da Estética quanto da Interpretação Musical, instigando à reflexão no labor para com canções eruditas brasileiras tomadas de ritmos de danças.

De fato, é preciso considerar que, além da necessidade de se identificar a natureza constitutiva dos bailados e suas nuances, faz-se mister ponderar sobre o modo e o grau de permeabilidade e interferência que o ritmo coreográfico, de natureza popular, exerce sobre o arcabouço erudito de determinada peça – aspecto importante para se verificar se a rítmica da dança, por assim dizer, é o sustentáculo da peça, ditando o seu andamento, ou se é apenas mais um elemento subsidiário dentro de um todo maior articulado. Havendo entendimento quanto a esse aspecto, tanto uma situação quanto a outra requer, de qualquer modo, que o intérprete tenha o conhecimento necessário para saber discernir e manejar a contento, seja em termos da investigação e concepção interpretativa, ou no processo prático da *performance* em si, todo e qualquer elemento da dança embutida na peça. Todavia, sendo o caso de a dança se impor à obra como seu elemento temporal organizador, é necessário redobrar a atenção sobre tal conjuntura, pois, o ritmo do bailado torna-se o foco principal da interpretação, a base sobre a qual a peça tem seu alicerce.

Outra dificuldade afigura-se quando a peça é tratada a partir do ponto de vista da partitura, ou seja: até que ponto se deve considerar a acuidade rítmica da dança apreendida via notação musical? Além do mais, como conciliar uma prática vocal calcada no método do *bel canto* italiano, ainda predominante no Brasil, em geral, com a interpretação de ritmos da dança originados, em grande parte, a partir da música africana trazida pelos escravos, de teor mais percussivo?

Tais indagações são pertinentes ao tema proposto, que adentram o campo complexo das ponderações estética-hermenêuticas, de modo que se faz necessária uma vista d'olhos sobre o pensamento de autores eminentes que concorrem a respeito da antiga questão acerca do nível de autonomia do intérprete em sua relação para com a obra. O painel em questão, sem dúvida, auxilia na moderação dos questionamentos e das argumentações postos, tornando a contenda dialética mais cristalina e dotada de maior credibilidade, na medida em que se estabelece um acautelamento significativo no sentido de salvaguardá-la do silogismo maniqueísta.

2.1 FIDELIDADE *VERSUS* FLEXIBILIDADE

A questão da autenticidade quanto à interpretação²⁶ de uma obra artística, dentro do campo da hermenêutica na música erudita, é uma discussão que ainda se revela controversa e, pelo visto, sem perspectiva de solução. É preciso recordar que dentro do ambiente da **música de arte**, o ato interpretativo apresenta, pelo menos em relação às canções calcadas no nacionalismo brasileiro, pressupostos estéticos mais herméticos no sentido de privilegiar a observância da obra enquanto objeto artístico sistematicamente estruturado via notação musical, ao contrário, por exemplo, daquilo que se dá no meio da música popular onde, a partir da obra original, que costuma ser a própria gravação da peça realizada pelo autor-intérprete ou uma partitura-guia²⁷, tem-se a criação dos mais diversos tipos de versões, em grande parte, como desdobramentos naturais, por mais que não sejam fidedignas à matriz.

Nesse sentido, Bicknell (2015, p. 83) comenta que “[...] os músicos populares geralmente têm muito mais liberdade e flexibilidade em suas práticas performáticas do que os músicos engajados com a música de arte”. Por conta dessa particularidade – de a obra ser intermediada pela escrita musical, salvo em alguns casos, como, por exemplo, a música concreta e eletrônica –, cria-se um ambiente propício a controvérsias em relação ao paradigma interpretativo para se interpelar uma obra de concerto. Assim, têm-se aqueles que acreditam em um modelo arquetípico pertinente à conformação de cada obra, atrelada à partitura, cuja transgressão é vista, basicamente, como uma espécie de contravenção estética²⁸. De outro modo, existem os que argumentam que a diversidade de tratamentos para com a obra é válida e, até mais salutar na medida em que se apresentam suas várias **realidades** enquanto objeto artístico passível de diferentes leituras.

No decorrer da história, vários autores e personalidades vêm se pronunciando em torno dessa dicotomia, uns voltados à defesa da **fidedignidade** por parte do intérprete em relação às intenções do compositor ou, em última análise, à obra em si; outros advogando em prol da flexibilidade interpretativa e da expressão pessoal do artista. No entremeio de tais

²⁶ O verbete *Interpretation* do *Grove Dictionary* é definido pelo musicólogo Robert Donnington (1980, p. 276) como “[...] o elemento necessário na música devido à diferença entre notação (que preserva o registro da música) e execução (a qual transforma a própria experiência musical numa existência renovada)”.

²⁷ Nesse aspecto, Auslander (*apud* COOK, 2013, p. 355) assevera: “[...] o *rock* sempre foi disseminado e consumido primeiramente por meio de gravações, de modo que os lançamentos oficiais de estúdio carregam a mesma autoridade que as edições *urtext* na música clássica”.

²⁸ Tal abordagem remete à teoria platônica das ideias ou formas, onde o processo de obtenção da consciência ou do conhecimento abarcaria dois domínios, quais sejam: 1) O das coisas apreendidas pelos sentidos e, por isso, parcialmente verdadeiras por serem, na realidade, apenas imitações imperfeitas e mutáveis das suas essências; e, 2) Suas contrapartidas verdadeiras, perfeitas e eternas que residiriam no mundo das ideias ou formas, “invisíveis aos olhos”, somente alcançadas pela inteligibilidade (NATORP, 2012).

polos antagônicos subsistem aqueles que se articulam valendo-se de argumentos que buscam, de algum modo, conciliar essa antinomia. Sobre a gênese da questão, o escritor italiano Enrico Fubini (1971, p. 379) assim esclarece em seu tratado de estética:

O problema era tão antigo como a própria música, ou quase tão antigo; no entanto, somente com o Romantismo ficou patente e de forma nítida, quando a concepção das artes como criação absoluta – por um lado – e a aparição do virtuosismo – por outro – colocaram em cena **o contraste latente entre a personalidade do criador e a do executante, entre as pretensões de caráter absoluto no plano criativo do compositor e as pretensões do intérprete**, figura esta, a partir de então, indispensável e dotada cada vez mais de relevo social (grifo meu).

Com base na afirmação supramencionada, vale destacar as teses, diametralmente opostas, de dois filósofos notórios da primeira metade do século XX, quais sejam: 1) O italiano Benedetto Croce (1866-1952), que defende que o leitor de uma obra de arte deve reconstruí-la o mais fielmente possível às intenções originais, evitando qualquer manifestação de caráter pessoal, em uma espécie de **reevocação** do objeto artístico; e, 2) O seu conterrâneo Giovanni Gentile (1875-1944), para quem a obra deve ser vista como um protótipo a ser **traduzido** pelo sujeito via interpretação singular, não havendo, em verdade, uma abordagem única da obra original, mas várias aproximações a ela, que seriam igualmente válidas (PAREYSON, 2001). Os pesquisadores Leonardo Loureiro Winter e Fernando José Silveira (2006, p. 65), no entanto, assim detectaram o problema fundamental de cada uma dessas argumentações:

Ao se considerar a alternativa proposta por Croce aplicada à música (ou seja, a “impessoalidade da reevocação” na interpretação musical), logo se percebe que, considerada de forma ortodoxa, é impossível de ser realizada, pois o intérprete, mesmo que inconscientemente, sempre adicionará elementos subjetivos na interpretação e execução da obra. A proposta de Croce só vale a pena ser considerada se não for adotada de modo absoluto, ou seja, através do equilíbrio entre a vontade musical expressa do compositor, materializada na partitura e recriada o mais fielmente possível, e a contribuição proporcionada pelo intérprete. No que diz respeito à posição de Gentile, deve-se apontar a possibilidade de transformar de tal maneira a obra que esta adquira um significado totalmente diverso e distante da intenção original do compositor (autor), ocasionando o surgimento de uma nova obra.

Assim sendo, é possível perceber que a problemática não é de fácil deliberação, pois tanto um lado quanto o outro não se sustentam sem serem confrontados. Recordar-se que, nessa peleja, um dos articuladores mais radicais e inovadores a se contrapor à ideologia romântica do século XIX, caracterizada predominantemente pela primazia da emoção ou da percepção sensorial, em detrimento da racionalidade, foi o esteta austríaco Eduard Hanslick

(1825-1904). Fundador do formalismo musical, Hanslick (1992) acredita que a música, considerada em sua forma pura, seria a arte mais inefável e inverossímil em relação aos objetos do **mundo real**, uma vez que seu movimento anímico mostra-se capaz apenas de suscitar imagens e sentimentos diversos, que tendem a variar de indivíduo para indivíduo, não sendo possível se ter, ao fim, qualquer imagem concreta. Logo, a abordagem da música deve ser direcionada não para a expressão subjetiva – impossível de ser alcançada –, mas para a sua beleza intrínseca, ou seja, para a relação dialógica entre os elementos, as estruturas e as formas puramente musicais presentes, em grande medida, na partitura.

Nesse sentido, o padrão análogo a Hanslick – no campo da *performance* – é o seu contemporâneo: o maestro italiano Arturo Toscanini²⁹ (1867-1957), que divergiu do modo acentuadamente pessoal pelo qual os músicos das casas de ópera na Itália vinham realizando essa arte, ao longo do século XIX. Seguindo seus princípios, o músico costumava adotar um paradigma que valorizava o trato sóbrio e diligente da partitura, ao contrário de uma abordagem calcada no sentimentalismo desmedido, na alusão alegórica ou em efeitos melismáticos e agógicos exagerados, tipicamente realizados pelos cantores para se vangloriarem, ressaltando a agilidade, resistência e beleza de seus dotes vocais, de modo a extrapolar a partitura prejudicando o desenrolar natural do enredo da obra (LEBRECHT, 2002).

Fazendo coro a esse pensamento, Heinrich Schenker (1868-1935) também se insurgiu, em meio ao período romântico, contra o prestígio cada vez maior do músico em detrimento da obra interpretada. Para o teórico musical, o culto ao ídolo virtuoso desvia a atenção da composição na sua **concretude**, que deve ser manifestada a partir da obediência vigilante à partitura, denominada “verdadeira reprodução”. Schenker (2000) refuta a acepção usual de que a notação musical seria limitada para se transmitir a intenção expressiva da música. Nesse sentido, ainda que o compositor não consiga delinear sua concepção de modo detalhado por meio da escrita musical, não obstante, ele indica o **efeito essencial** desejado, que deve ser seguido de modo atento e zeloso. A visão defendida pelo pesquisador coaduna com o que Harold Schonberg (1874-1951) relatou sobre o pianista Joseph Hofmann (1870-1956), descrevendo-o como o mais determinado combatente dos excessos sentimentalistas, na era

²⁹ Nesse cenário, é interessante destacar a prática do maestro alemão Wilhelm Furtwängler (1886-1954), geralmente apontado como o modelo antagônico a Toscanini, com uma regência, ainda que atenta à notação presente na partitura, mais rapsódica, de virtuosismo mais livre, associada ao ideal wagneriano da procura pelo *melos* no tratamento agógico das partes, ou seja, na não ligação sistemática entre os elementos musicais na tentativa de transfigurar a linguagem musical na busca por algo do **imaginário**. Assim, enquanto Toscanini buscava **atingir** o ideal artístico cristalizado na obra, Furtwängler via-se como um cocriador, um cúmplice no ato da criação, como mesmo dizia, somente sendo possível reconstituir a obra formando-a de novo (LEBRECHT, 2002).

romântica, por conceber um modelo interpretativo rigoroso com base na objetividade, pois, para o músico, o trabalho de se tocar as notas em conformidade estrita com a escrita musical já se configura como algo laborioso o bastante para se pensar em adendos criativos desnecessários e suscetíveis ao erro (SCHONBERG, 1969).

Todavia, sobre a questão da subserviência à partitura, o vienense Frederick Dorian (1902-1991), conceituado escritor e conferencista sobre música, alerta para o fato de que os compositores mais antigos, via de regra, eram seus próprios intérpretes, de modo que suas partituras serviam apenas como um guia geral para a realização de suas obras. Nesse caso, o autor sugere que a abordagem perante esse cabedal, desprovido de indicações precisas, deve ser de caráter mais subjetivo. Já em relação às partituras modernas, ricas em sinais e detalhes de interpretação, melhor que se tenha uma atitude mais precisa e de acordo com os elementos indicados (DORIAN, 1942).

Apesar de sua orientação formalista, o compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971) adverte, contudo, que mesmo em face de notação musical atualizada, rica em detalhes de interpretação, por mais exata que a partitura possa ser, inevitavelmente, sempre se tem elementos encobertos que se encontram, de fato, nas **entrelinhas** do discurso musical (STRAVINSKY, 1996). Nesse ponto, Magnani (1996) atenta para a raiz etimológica do termo “interpretar”, do vocábulo grego *interpetras*, que significa **aquilo que está entre as pedras**. Traçando um percurso na história da música, desde os neumas do canto gregoriano até as partituras modernas, o pesquisador conclui que a escrita musical é algo limitado para a expressão de elementos mais intuitivos, tais como: gradações de articulação, dinâmica e agógica. E ainda, os recursos expressivos estariam mais propensos a serem abordados nas **entrelinhas**, onde o intérprete, em sua **tradução** da obra, deve estar atento para “uma aproximação ideal à verdade hipotética da obra” (MAGNANI, 1996, p. 64).

Para uma melhor reflexão sobre o pensamento de Magnani (1996), é prudente voltar-se a Hofmann (1976) que, do mesmo modo como Winter e Silveira (2006), observa que por mais objetiva que seja uma abordagem, inevitavelmente, sempre haverá espaços para a imersão da personalidade do intérprete – fator que não seria desfavorável, muito pelo contrário.

Geralmente ouvimos dizer que o estudo demasiado objetivo de uma peça compromete o 'individualismo' de sua leitura. [...] Se dez executantes estudarem a mesma obra com o mesmo grau de exatidão e objetividade, resultará que cada um executará completamente diferente dos outros nove, embora cada um reivindique sua leitura como a única correta. Isso porque cada um expressará o que, de acordo com seus conhecimentos, absorveu mentalmente e em seu temperamento. Da razão instintiva que constitui a diferença entre dez concepções, cada um a terá formado inconscientemente durante o processo, e talvez também depois dele. Pois é justamente essa razão formada inconscientemente que constitui a legítima individualidade e a qual, por si própria, irá permitir a fusão verdadeira entre o pensamento do compositor e o do intérprete (HOFMANN, 1976, p. 53-54).

Similarmente à Hofmann (1976), Robert Donington (1907-1990), musicologista britânico, argumenta que o intérprete deve estar atento ao compositor que imprime sua marca em sua música, não se eximindo, entretanto, de possuir algo de pessoal, contribuindo para dar vida à notação musical “com tal empatia a ponto de ampliar a inspiração do compositor em vez de a negar” (DONNINGTON, 1980, p. 276).

O musicólogo e compositor canadense Wallace Berry (1928-1991) expande um pouco mais a concepção dos dois teóricos anteriores, palmilhando um caminho híbrido de um modelo em que haja um diálogo entre as percepções particulares do indivíduo e os resultados alcançados por meios analíticos, ou seja, uma base informando e complementando a outra.

[...] a experiência musical é mais rica quando elementos funcionais de forma, continuidade, vitalidade e direção tenham sido claramente discernidos na análise e interpretados como uma base para a consciência intelectual que precisa embasar interpretações verdadeiramente esclarecedoras (BERRY, 1989, p. 6).

O filósofo alemão Friedrich Hegel (1770-1831) apresenta a questão de forma ligeiramente diversa, vislumbrando dois caminhos interpretativos dependendo da natureza estilística da obra, quais sejam: 1) Na primeira categoria, ela terá tanto mais valor estético quanto menos maculada de manifestação pessoal for, quer dizer, o intérprete deve considerar apenas a expressão que ele consegue depurar da obra *de per se*, como, por exemplo, o declamador de poesia épica que deve narrar os fatos de um modo imparcial; e, 2) Na segunda, pelo contrário, pressupõe-se a intervenção do artista, como na ópera do *bel canto* italiano, onde, para o pensador, o cantor deve complementar a linha melódica com ornamentos e improvisos vocais de sua parte (APRO, 2004, p. 16). Assim, em outras palavras, é possível afirmar que quanto mais a obra apresentar inclinações em direção à estética clássica, a ação interpretativa deve ser mais objetiva em torno daquele objeto e, de modo inverso, quanto mais tendências românticas, mais margem deve ser dada para se externar expressão e criatividade.

Seguindo a lógica hegeliana, Mário de Andrade (1995) defende o modelo de interpretação predominante em sua época, do Modernismo, mais voltado para a investigação objetiva das formas sonoras, dos timbres e da materialidade do som em si. Mesmo assim, tal como Berry (1989) e Donnington (1980), ele admite certa flexibilidade por parte do *performer*, mas sob uma ótica distinta. O teórico chamava de **intérprete imitador** aquele que faz com o que seu temperamento “se identifique”, em grande medida, com o do criador no esforço de atingir a **natureza congênita** da peça. Em contraposição, ele denominava de **intérprete traidor** aquele que não se sujeita absolutamente à obra e ao que o criador tinha de revelar, mas faz destes, elementos de expressão pessoal. Para Mário de Andrade (1995), nessa última acepção, o intérprete não deixa de inutilizar a obra em sua **concretude verdadeira**, “criando”, em verdade, outra peça com base na original. Ainda assim, o pensador considera tal experiência legítima desde que o intérprete não tenha consciência do seu “sacrilégio”, havendo urgência em exteriorizar, mais do que qualquer outra coisa, sua personalidade artística; ou quando, tendo essa noção, acredita haver algo a mais a dizer além da obra em si e, porventura, realmente tenha, ou seja, que de algum modo logre convencer que sua ideia é esteticamente relevante (ANDRADE, 1995).

O crítico e ensaísta Theodor Adorno (1903-1969), no entanto, não consideraria o **intérprete traidor** de Mário de Andrade como um traidor de veras. Em sua análise, Adorno (1999) discorre sobre a supremacia, em sua época, da interpretação obsessivamente objetiva e racional, à qual ele chamou de “barbárie da perfeição”. Censurando o método de Toscanini, ele assim argumenta:

A interpretação perfeita e sem defeito, característica do novo estilo, conserva a obra às expensas do preço da sua coisificação definitiva. Apresenta-a como algo já pronto e acabado desde as primeiras notas; a execução soa exatamente como se fosse sua própria gravação no disco (ADORNO, 1999, p. 86-87).

O pensador considera o fenômeno como mais uma das consequências do processo de banalização da música engendrado pela indústria cultural³⁰. Adorno (1999) conclui que a totalidade de uma obra musical tem como um de seus componentes fundamentais a **espontaneidade**, que não deve, de modo algum, ser constrangida.

Dirimindo a inquietude de Adorno (1999) e, até certo ponto, ombreando-se com Hoffman (1976), o intelectual italiano Luigi Pareyson (1918-1991) afirma que o músico, no seu ato formativo interpretativo, por mais analítico que seja, não é capaz de excluir a sua **vida**

³⁰ Termo cunhado por Adorno (1999) para denunciar a utilização de bens considerados culturais para fins mercadológicos.

espiritual, que é indivisível. O seu **estilo** pessoal e histórico, embebido de seus sentimentos, aspirações e convicções, interfere, involuntariamente, na organicidade da obra artística. O pensador, todavia, flexibiliza sua ideia defendendo que, dentro do espectro estrutural da composição, tem-se uma abundância de possibilidades, de modo que diferentes interpretações não seriam incompatíveis entre si quando seus respectivos sentidos captam qualquer aspecto significativo da obra. (PAREYSON, 2001)

Segundo sua Teoria da Formatividade – um neologismo para os termos “formação” e “atividade” –, a interpretação de uma obra é construída não a partir de modelos pré-determinados, mas mediante experimentos e descobertas diversas, graduais e temporárias, que são acumuladas, confrontadas, descartadas ou integradas até culminarem em uma ideia conclusiva plausível (PAREYSON, 2001). Sobre a questão, Mota (2018, p. 2) assevera:

Assim, quem investiga uma obra, um fazer, posiciona-se em movimento complementar ao que investiga. Logo, sem as defesas de esquemas *a priori*, o intérprete se vê confrontado em sua interpretação com as atribuições daquilo mesmo que investiga. E quanto mais ele se detém nessa instância reflexiva de sua investigação, mais a atividade de interpretação transforma-se em um mútuo esclarecimento de quem pensa algo que foi feito e de algo feito que se completa a partir de sua recepção. Ao fim, a compreensão da obra é uma provocação para a ação.

Pareyson conclui que a obra de arte não somente emerge da história, mas ali reentra, perpetuando-a através das diversas leituras e interpretações que dela são engendradas e consagradas ao longo dos tempos, a partir de processos individuais. Nesse sentido, as *performances* são balizadas entre elas mesmas e não em função da **obra em si** (PAREYSON, 1991).

Enfim, têm-se posições das mais diversas que, eventualmente, são convergentes e, por vezes, divergentes e, ocasionalmente, complementares entre si, e não poderia ser diferente em se tratando de um terreno volúvel como o da interpretação musical. Neves (1981, p. 10-11) assim resume as idas e vindas dessas posturas estéticas ao longo dos tempos:

A história da música brasileira do século XX, assim como a história da música universal, mostrará o antagonismo permanente, entre o cultivo do intelectualismo racionalista da arte clássica, clara e medida, e o abandono aos imperativos da intuição e dos instintos, com a presença do insólito e do acaso na construção. **E entre estas duas posições extremas, uma gama infinita de posturas e de compromissos justificáveis ora pelo desejo de modernizar as estruturas tradicionais, ora pela ânsia de dar maior equilíbrio às estruturas informais** (grifo meu).

A segunda metade do século XX, por exemplo, foi dominada pelo relativismo hermenêutico pós-modernista em contraposição à racionalidade modernista dominante na parte anterior. Na atualidade, vive-se um momento singular onde as informações passaram a circular de modo preponderantemente virtual, com o incremento da velocidade e do acesso ao conhecimento via tecnologia digital³¹. Diante dessa nova conjuntura, vale verificar as percepções mais contemporâneas a respeito das indagações inerentes ao campo da Estética e da Interpretação Musical.

2.2 A INTERPRETAÇÃO MUSICAL NA ATUALIDADE

Ultimamente tem ocorrido certa regularidade de estudos acadêmicos e debates sobre a *performance* musical, principalmente, com o advento da corrente pós-moderna (COOK, 2013). Nesse movimento, a presunção do alcance da **verdade** por meio da razão, defendido pelos teóricos modernistas, veio a ser questionada na medida em que os novos valores passaram a ser menos categorizados, evidenciando-se a multiplicidade, fragmentação, justaposição e mesclagem de elementos diversos, e até paradoxais entre si, bem como o conceito da **entropia** ou degradação do sistema no sentido de que a sociedade somente logre sobreviver “[...] quando concebida por um processo, [...] um contínuo vir a ser”. (SILVA, 2000, p. 9).

A corrente pós-modernista tem como pressuposto, pois, a experimentação, mas não é preciso, necessariamente, romper-se e inovar-se, como no Modernismo, uma vez que a repetição de motes passados não somente é permitida como encorajada. Admitem-se, sob esse prisma, todas as culturas, os estilos e as estéticas, quer dizer, todos os discursos são válidos, não havendo mais padrões limítrofes para se representar a **realidade**. Nesse sentido, o Pós-Modernismo favorece o relativismo, pois, a realidade objetiva é sempre “suspeita”; em verdade, ela não é possível, necessária ou desejável, de modo que os significados devem ser “desconstruídos”, evitando-se a ideia de uma verdade única em favor de uma realidade multifacetada.

³¹ Especula-se sobre o surgimento da **Era digital** ou **Era da Informação**, onde que a comunicação, a produção, o armazenamento e o repasse de informações se dão por meio tecnológico em um espaço coletivo digital e virtual, de “relação do humano-computador-humano”, com a finalidade de produzir e registrar dados e conhecimento (CAPOBIANCO, 2010).

Não é óbvio que haja limite no número, na natureza, de opções de *performance* viáveis, se elas são historicamente informadas, interpretações estruturadas, retóricas, ou de gosto pessoal. Em cada instância, haverá razões para realiza-la de tal modo, ou de outro. Cada qual terá suas próprias consequências, que podem ser exploradas ou avaliadas. Há inúmeras maneiras de a música ter significado como *performance*, e muitos sentidos para desse modo se fazer. É simples e complicado assim (COOK, 2013, p. 402).

Para melhor explicitar seu argumento, Cook (2013, p. 20) evidencia as alegações radicais de Christopher Small (1927-2011), que defende que “[...] a *performance* não existe para exibir obras musicais, mais sim, obras musicais existem para dar aos *performers* qualquer coisa para interpretarem”; de Stan Godlovitch (n. 1947), para quem as obras devem ser entendidas como “veículos e oportunidades para a *performance*”; e, de Robert Martin (n. 1952), que afirma que as “obras musicais são ficções que nos permitem nos expressarmos de forma a mais conveniente”. Nesse contexto, tem-se o que o autor estabelece como a diferença entre o que ele chamou de **Modelo Estruturalista** e o **Paradigma Retórico**. No primeiro ocorre a ideia da obra musical como objeto ideal, cuja verossimilhança é ditada pela partitura. No outro método, assemelhando-se à Teoria da Formatividade de Pareyson (2001), o conceito de *performance* se refere a uma prática real, onde o sentido da obra se relaciona não somente com a multiplicidade de gêneros e tipos, mas também com aspectos não-musicais e semiológicos na produção do conhecimento. Não que na abordagem retórica não se possa interpretar de uma forma mais alinhada com a notação musical, mas isso somente no caso em que se julgue apropriado para tal.

Cook (2013) ainda atenta que no tempo presente, com o acesso facilitado aos acervos pelas novas Tecnologias de Informação (TIs), os artistas têm se tornando mais familiarizados com a pluralidade de concepções em torno de uma mesma peça musical. Assim, as *performances* adquirem **significado** umas em relação às outras, e não de acordo com a **obra em si**. O autor conclui que a interpretação de uma peça é, em verdade, uma construção social inserida em uma prática cultural cotidiana, onde não cabe uma definição estrita em termos de realidade teórica ou de uma estética paradigmática. E ainda, focar, ou na *persona* criadora ou no objeto artístico, é tomar uma perspectiva diferente em relação ao que ele chama de “fenômeno da *performance* musical inerentemente multidimensional” (COOK, 2013, p. 312).

É interessante notar a distinção entre os sistemas artísticos proposta por Cook (2013, p. 358), conforme se segue:

Mas há um argumento à parte tratando-se de música ao vivo e gravada como sistemas culturais distintos e isso tem a ver com caminhos de ensaio e carreira. As técnicas de fotografia e pintura são tão diferentes que eles são invariavelmente vistas como carreiras diferentes, cada qual com o seu modelo de treinamento e credenciamento profissional. Há um certo grau de cruzamento entre atores de palco e de cinema (assim como entre produtores teatrais e diretores de cinema), mas ainda assim há diferenças significantes na técnica, e muitos especializam-se em uma ou em outra. No caso da música, entretanto, se clássica ou popular, isso é verdade até certa medida: quase todos que gravam também tocam ao vivo, e não há programas de treinamento separados para os performers de música ao vivo e gravada.

As diferenças entre as instâncias artísticas evidenciadas por Cook (2013), nesse entrecho, trazem à tona a natureza ontológica da Música de Concerto que se dá, em grande medida, em termos de representação, através do uso da notação musical, implicando em uma necessidade de uma aproximação entre o modelo e o modo como é abordado. Mesmo assim, o estudioso acredita que a escrita musical seja mais parecida com a teatral do que propriamente com um sistema de grafia musical autossuficiente sobre o qual a Musicologia deve se debruçar para ensejar **significado** à obra.

Cook (2013) explica melhor sua tese apontando os modos distintos com que um texto, seja dramático ou de outra forma, é trabalhado dentro do campo literário e do teatral. Os esforços dispendidos em estudos literários na busca do significado textual situam-se inerentemente a esse escrito, diferentemente do que se faz no *métier* teatral, onde o enredo é visto como um elemento a mais, dentro de uma construção performática como um todo, cujo significado, assim como sugere Pareyson (2001), dá-se no seu **devoir**, ou seja, emerge durante o curso da *performance*.

Nesse sentido, a crítica de Cook (2013) à performance musical tradicional com base na análise musicológica, bem como o leitor diante da obra literária, é que estaria circunscrita aos contornos da notação musical da peça de tal modo que o trabalho do intérprete seria, no máximo, suplementar ao do compositor. Nesse sistema, há “o estudo da música e a *performance*” em contraste com o “o estudo da música como *performance*”, onde a partitura, assim como o texto teatral, é, quando muito, um mero guia sobre o qual outros elementos são incorporados compondo o que seria o **sentido** da obra naquela conjuntura (COOK, 2013, p. 1, 10).

Faz-se importante ponderar sobre a pertinência do pensamento de Cook (2013). É verdade que a Literatura é uma arte onde não se interpõem outros elementos a não ser a escrita em si, além de não necessitar de mediador para se interpretar a obra, de modo que o fruidor o faz a seu modo e tempo. Já a Música, assim como o Teatro, são artes temporais que

necessitam da figura do intermediário para a devida concretização, não restando ao espectador senão acompanhar a abordagem e o tempo adotados pelo *performer*.

Mas é intrigante pensar sobre a natureza paradoxal da Música. Na concepção hanslickiana, ela seria a mais abstrata, entre todas as artes, em relação aos símbolos do mundo concreto. Assim, não haveria, de sua parte, a mesma facilidade encontrada nas outras instâncias artísticas para se retratar um objeto simples como uma **mesa**, por exemplo, devido à sua natureza ontológica de tendência assemântica, permeada de uma elasticidade de **sentido** praticamente infinita. No entanto, em termos da sucessão de eventos sonoros *per se*, ao longo do tempo, não resta dúvida de que a Música se mostra mais limitada em relação às outras artes temporais. Melhor dizendo, referir-se ao uso de uma partitura mais como um roteiro para construir uma interpretação nos moldes como um diretor faz uso de um texto teatral para conceber uma *performance*, revela-se uma afirmação um tanto quanto controversa na medida em que a Música e a Literatura Teatral apresentam perfis ônticos diferenciados: a temporalidade da Música revela-se mais atrelada aos valores relacionados entre si, ou seja, ao conjunto de disposições temporais precedentes e posteriores dentro da trama musical, oriundos de um ordenamento de notação musical específico presentes na partitura; e, no Teatro, a flexibilidade interpretativa em relação ao transcorrer temporal do texto é substancialmente maior, sujeita à subjetividade conceptiva por parte do diretor, pois nesse campo artístico não se tem um sistema de mensuração do tempo tão sistematizado como o da instância musical. Além disso, a facilidade da flexibilização do texto teatral advém da naturalidade com que essa arte se interage com artefatos exteriores à sua escrita (objetos de cena, figurinos, cenários, maquiagem etc.), diferentemente do que se dá na Música, cujo **dever** atém-se muito mais à letra musical do que a elementos externos a ela, pelo menos em grande parte das obras musicais. Assim, a concepção criativa do diretor tem o condão de ser mais discricionário em relação ao texto teatral do que o do músico à partitura por conta dessas particularidades.

Diante desse impasse, vale destacar a posição de Bicknell (2015), que acredita que questões relacionadas à liberdade conceptiva acerca de uma obra por parte de um intérprete têm um escopo mais profundo que envolve apropriação cultural e identidade de grupo. Segundo aquela autora, uma *performance* de música vocal é uma interação social imbuída de demandas e expectativas que variam conforme a cultura e o gênero musical. É por isso que quando a audiência, por uma ou outra razão, não é convencida da legitimidade de determinada *performance*; ela é capaz de demonstrar sua reprovação. E ainda, dependendo do *métier*, tanto os *performers* como o público engajam-se, mesmo sem querer, no estabelecimento de um

conjunto de disposições a serem observados, não obstante que as convenções sejam, por vezes, violadas.

Para Bicknell (2015), cantores de ópera e canção de arte, em sua maioria, ainda se apresentam à sociedade como músicos **sérios** no sentido de primarem por uma postura de **respeito e reverência** em relação à música que eles interpretam. Nesse caso, a autenticidade tem relação com a noção de fidelidade às intenções do compositor materializadas em sua obra, ainda que de uma forma não ortodoxa, no tempo vigente. Nesse aspecto, aquela autora afirma que em muitos gêneros da música popular, a expressão individual por parte do *performer* já é, ao contrário, esperada, não havendo a necessidade de se falar em ego, execução ilegítima e fidelidade – conceitos que costumam aparecer de outra forma, relacionando-se mais com a ideia de **sinceridade** que é alcançada por meio, por assim dizer, de uma **emoção genuína**. O mesmo valeria para os cantores de jazz, com a diferença de que as canções ali abordadas costumam ser *standards* dos quais os músicos geralmente não são os autores, mas perfazem um papel social de atender às expectativas por uma, diga-se, **verdade emocional**, a ser sentida e chancelada pelo público ouvinte desse tipo de repertório (BICKNELL, 2015).

Desse modo, vários outros elementos, além dos musicais propriamente ditos, são concorrentes à formação do coletivo sobre os juízos de valor estético, estabelecendo-se uma fronteira que delimita a **identidade** do grupo – fator fundamental para que sejam rastreadas as evidências de autenticidade do objeto artístico. Ou seja, as ações em torno de tal e tal instância, necessariamente, relacionam-se a um contexto maior delimitado pelos indivíduos, de modo que “a autenticidade é a autenticidade de um gênero musical particular como foi demarcado pela sua comunidade de apreciadores” (BICKNELL, 2015, p. 69).

Debates sobre autenticidade são importantes para os fãs quando a música (essa e não aquela) é constitutiva da identidade pessoal ou social do indivíduo. Conversas sobre as fronteiras da música é um jeito de participação dessa identidade individual em meio às fronteiras ao redor da sua cultura ou sub-cultura. Fãs demonstram familiaridade de especialista com determinado estilo para outros fãs na comunidade quando eles são capazes de fazer distinções específicas sobre o que propriamente pertence a esse estilo ou não. Discussão - até mesmo desentendimentos - é a maneira de conectar uns com os outros, pois somente aqueles que se preocupam profundamente a respeito de determinado estilo musical se importa em discutir sobre isso (BICKNELL, 2015, p. 63).

Conforme Bicknell (2015), a experiência musical, nesses termos, é um fenômeno fundamentalmente social e não individual. Nessa mesma acepção, Seincman (2001, p. 26-27) afirma:

Por exemplo, não se poderá abordar a questão da temporalidade se adotarmos ou aceitarmos a hipótese de que a passagem do tempo musical é somente uma experiência musical pessoal e intransferível. É preciso tomar o partido oposto: supor a presença de uma série de dados comuns à recepção dos mais variados indivíduos que fazem parte de um mesmo momento, de uma mesma época.

Em meio a um paralelo, Cook (2013) parece estar correto ao afirmar que, atualmente, vive-se um cenário estético-musical totalmente novo, com o surgimento da **era digital**, que por meio das modernas ferramentas e mídias tecnológicas (capacidade de armazenamento em dispositivo móvel, *internet*, TV inteligente etc.), tem-se maior acessibilidade às interpretações das mais diversas a respeito de uma obra específica. Para o autor, tal fato vem moldando a sensibilidade coletiva, deixando-a algo mais tolerante e entusiasta perante os diversos paradigmas de *performance* que têm sido acumuladas desde a invenção da gravação de áudio e de imagem no final do século XIX – fenômeno que vem fazendo com que a *performance* seja um produto de cunho social, a ponto de sua validade ser medida mais em função das circunstâncias em que foi produzida do que a partir de parâmetros técnicos pré-estabelecidos.

Bicknell (2015), igualmente, percebe a *performance* musical como um acontecimento de foro social, porém, como uma instância balizada por grupos diletantes, cujo imaginário carrega em si as regras sobre as quais se dá o juízo sobre o **fazer** dessa música e suas consequências valorativas. Nesse sentido, cada campo musical teria seus próprios cânones específicos validados pelo respectivo **inconsciente coletivo**, os quais, mesmo sofrendo pequenas variações, ao final, impor-se-iam a partir da troca de informações entre as relações sociais pertinentes a essa coletividade. Assim, de acordo com esse ponto de vista, a fácil acessibilidade às várias interpretações de uma obra permite compararem-se as *performances* de fato, mas na perspectiva de se mensurar o grau de legitimidade estética umas em relação às outras, tendo como ponto de referência o juízo coletivo, e não as obras entre elas mesmas, como defende Cook (2013).

Diante dessa oscilação conceitual em relação aos processos de interpretação e julgamento de valor estético, acredita-se na necessidade de uma tomada de posição a partir de um determinado referencial teórico, para se apontar um caminho que, se não corresponder de toda feita à **verdade**, será, ao menos, um paradigma sistematicamente referenciado e, por isso, plausível e relevante. Entre os modelos vistos, consideram-se os pressupostos da Teoria da Interpretação e Sobreinterpretação do escritor italiano Umberto Eco serem mais adequados, tendo em vista um sistema de validação interpretativa sobre o objeto de estudo da pesquisa em curso, ou seja, a respeito da Canção Brasileira de caráter nacionalista, investida de elementos

de dança, circunscrita ao sistema de representação notacional tradicional. Assim, embora a metodologia de Eco apresente uma sistemática voltada para perscrutar os liames hermenêuticos da literatura, não obstante, é preciso considerar que os argumentos constitutivos de seu ordenamento possam ser aplicados, do mesmo modo, à Epistemologia Musical, sem prejuízo da legitimidade³² desse processo, por não confrontar o sistema musical em sua natureza singular.

2.3 O MODELO DE UMBERTO ECO

Mediante o ensaio intitulado *Os Limites da Interpretação* e, sobremaneira, na obra *Interpretação e Sobreinterpretação*, de Umberto Eco, tem-se uma argumentação crítica aos paradigmas estéticos pós-modernos, os quais, segundo o autor, estariam sujeitos a resvalarem no **irracionalismo**. A segunda obra, em específico, trata-se de uma compilação do debate travado entre o filósofo e seus contemporâneos: o filósofo pragmatista estadunidense Richard Rorty (1931-2007) e o professor de Inglês e Literatura Comparada Jonathan Culler³³ (n. 1944), sobre a querela acerca das fronteiras interpretativas perante um texto literário, por ocasião da *The Tanner Lectures on Human Values*, realizada na Universidade de Cambridge, Estados Unidos da América (EUA), em março de 1990, cujo encontro o pensador italiano proferira três conferências acerca do tema e uma réplica às confrontações urdidadas por seus críticos. Na primeira delas, intitulada *Interpretação e História*, Eco busca resgatar a gênese da polêmica corrente em torno do **sentido, sentidos**, ou ausência deles ante a um texto. Eco assim discute sobre a racionalidade greco-romana, ainda hoje utilizada nas áreas de Lógica, Matemática, Informática, Física, entre outras, contrapondo-a à ideia própria do *Ápeiron*, o **imponderável**, paradoxalmente também cultuado na Grécia Antiga por meio da figura mitológica de Hermes:

³² Segundo Wolney Unes (1998, p. 9-10): “A origem dessa vontade de explicitar o mundo, o desconhecido, sob nossa ótica imediata, situa-se no âmago da comparação (analogia). E na analogia está a origem da maioria dessas ciências, da Musicologia, da Lingüística e de tantas outras, todas nascidas como ciências comparadas. Ora, essa mesma motivação do comparar pode ser estendida ao conjunto das ciências como um todo, lançando-se mão da interdisciplinaridade como instrumental para compreensão dos mecanismos de produção do conhecimento. O conhecimento adquirido em um campo de estudo pode ser aplicado alhures com benefícios para todas as áreas envolvidas”.

³³ O livro traz a palestra intitulada *História Palimpsesto*, de Cristine Brooke-Rose, que discorre sobre a obra ficcional de Umberto Eco, em específico, acerca do romance intitulado *O Pêndulo de Foucault*, classificado pela autora como uma história palimpsesta, ou seja, pertinente ao **realismo mágico** (LOPES, 2012).

Fascinada pelo indefinido, a civilização grega, a par do conceito de identidade e de não contradição, constrói a ideia de metamorfose contínua, simbolizada por Hermes. Hermes é volátil e ambíguo, é o pai de todas as artes, mas também o deus dos ladrões – *iuvenis et senex* ao mesmo tempo. No mito de Hermes descobrimos a negação do princípio de identidade, de não contradição e do terceiro excluído e encadeamentos causais que se retomam a si próprios em espiral: o “depois” precede o “antes”, o deus não conhece limites espaciais e pode, em diferentes formas, estar em diferentes lugares ao mesmo tempo [...] conseqüentemente, a interpretação é indefinida. A tentativa de buscar um sentido final, inalcançável, **leva à aceitação de uma flutuação ou de um deslizar sem fim de sentido** (ECO, 1993, p. 33-36) (grifo meu).

No hermetismo, surgido no século II, a busca do conhecimento se dá via similitudes e analogias diversas e contínuas, em que “[...] o universo torna-se uma grande parede de espelhos, onde qualquer objeto individual ao mesmo tempo reflete e significa todos os outros” (ECO, 1993, p. 34-35). Eco (1993) denomina o processo hermenêutico calcado em relações correlatas infinitas de **semiose hermética**. O autor explica que, de acordo com o fundamento, é permitido tirar-se de uma relação mínima uma digressão infinita levando a um **relativismo eterno**, pois, “de um certo ponto de vista, tudo tem relações de analogia, contigüidade e semelhança com tudo o mais” (ECO, 1993, p. 47). Nesse sentido, vale destacar que a doutrina foi cultuada, à margem, na Idade Média, recobrando vigor no humanismo renascentista, coexistindo, de forma antagônica, com o racionalismo científico moderno, que adquiriu maior prestígio no período clássico, enquanto o outro viés se sobressaiu nas estéticas românticas, sendo sobrepujado, novamente, na era moderna pelo pensamento sistematizado. Por fim, a ideia da flutuação contínua do **sentido**, típica do hermetismo, retorna às concepções alicerçadas sob a égide do sistema pós-modernista da segunda metade do século XX.

Dando continuidade à sua linha de raciocínio, Eco, na segunda apresentação, intitulada *Sobreinterpretação dos Textos*, assim se esforça em explicar o termo por ele utilizado para categorizar excessos interpretativos que promoveriam leituras **equivocadas** ou **paranoicas**:

[Na visão de Eco] para ler textos, ou o mundo, de modo paranoico é necessário criar para si um método obsessivo, que elabora abduções que não possuem a mínima possibilidade de serem verificadas, ou que, partindo de um indício mínimo propõe hipóteses fantásticas/fantasiosas. Por vezes, recorrendo a um princípio de facilidade que faz abduções apressadas a partir de indícios que não são verificados ou promovendo um excesso de perguntas, superestimando coincidências que poderiam ser consideradas de modo mais econômico (LOPES, 2012, p. 38).

Eco (1993), em verdade, não nega que a obra de arte é **aberta** no sentido de ser permeada, em sua substância ôntica, de uma **natureza ambígua**, ou seja, passível de interpretações multifacetadas. Mas nem por isso, o pensador concebe o objeto como que destituído de certa **singularidade**. Nesse sentido, o autor italiano aponta o sociólogo alemão

Georg Simmel (1858-1918), do século XIX, para explicar a temeridade e os efeitos decorrentes ao não se enfrentar os embates próprios que uma obra propõe.

[...] perante o desconhecido, a tendência natural do homem para a idealização e o seu receio natural contribuem para o mesmo fim: **intensificar o desconhecido através da imaginação e conceder-lhe a atenção insistente que de um modo geral se não concede à realidade manifesta** (ECO, 1993, p. 40) (grifo meu).

Em última análise, Eco (2004) acredita que a função fundamental da investigação estética é semelhante à científica, psicanalítica ou policial, isto é, desvendar o **enigma do caso**. Nesse intuito, busca-se o levantamento de suspeitas, a aventação de hipóteses, a suposição de conjecturas e o presságio de prognósticos. Segundo o pensador, em investigações dessa índole, é mais prudente iniciar-se o processo de busca por evidências a partir da suposição mais econômica, ou seja, mais coerente, mais plausível. Nesse aspecto, o método lógico indicado é o da **abdução**, descrito por Charles Sanders Peirce (1839-1914), quem concebeu o termo, por meio do seguinte silogismo: “Um fato surpreendente, C, é observado. Mas se A fosse verdadeiro, C seria natural. Donde, há razão para suspeitar-se que A é verdadeiro” (PEIRCE, 1999, p. 229). Aqui, o que o teórico quer dizer com essa fórmula é a necessidade de se elaborar uma conjectura ante a um fenômeno intrigante qualquer, de modo a explica-lo ou, pelo menos, amenizar a dúvida inquietante decorrente do fato – presunção cujos efeitos podem, se comprovada, ser estendidos a outras situações análogas.

Eco (1991, p. 52) assim articula um exemplo, mencionado por Peirce em sua obra intitulada *Semiótica*, que bem explicita o modelo da abdução:

Kepler [...] revela que a órbita de Marte passa pelos pontos x, y. Este é o resultado, mas não se sabe ainda de que Regra ele é o Caso (e, portanto, de que consequentes ele é o antecedente). Os pontos x, y poderiam pertencer, entre as outras figuras possíveis, a uma elipse. Portanto, se a órbita de Marte fosse elíptica, então sua passagem por x, y (Resultado) seria um caso daquele Regra. A abdução, naturalmente, deve ser verificada. À luz da Regra suposta, x e y são signo de que Marte deveria passar também pelos pontos z, k. Era necessário esperar Marte lá onde o primeiro ‘signo’ induzia a espera-lo. Uma vez verificada a hipótese, só restou ampliar a abdução (e depois verifica-la): supor que o comportamento de Marte fosse comum a todos os outros planetas. O comportamento de um planeta tornou-se signo de um planetário geral.

Para o semiólogo italiano, a leitura econômica de um texto, portanto, deve ser alicerçada sobre abduções, observando-se signos³⁴ que remetem a outros, os quais não

³⁴ Eco (2000, p. 4), na sua obra intitulada *Tratado Geral de Semiótica*, afirma que é signo tudo que representa outra coisa qualquer, ainda que ela não exista ou subsista no momento em que é simbolizada, pois, a semiótica é, a princípio, a “disciplina que estuda tudo que possa ser usado para mentir”.

possibilitem serem explicados de modo ainda mais parcimonioso, quer dizer, que apontem para uma única causa ou um número limitado de razões possíveis conexas entre si.

De fato, o critério geral de economia viabilizado por Eco (2004), no intuito de refrear possíveis excessos por parte do leitor, é ancorar a concepção interpretativa sem prescindir da coerência do texto em sua totalidade, quer dizer, nas relações semânticas significativas, de causa e efeito, inerentes à narrativa textual do objeto.

Em realidade, o esforço de Eco (1993) é questionar as implicações advindas da **semiose hermética**, segundo a qual, como se viu, tem como axioma a capacidade dos signos de se desdobrarem em relações semióticas infinitas, de tal sorte que nada pode ser conceituado ou estabelecido de forma estável. O autor afirma que o fato de um texto ser, invariavelmente, aberto a um sem-número de sentidos, não se infere, contudo, que possa ter **qualquer** sentido.

Eco (1993) explica que no mundo real pensa-se, em grande medida, em termos de identidade e semelhança. Todavia, no cotidiano, costuma-se distinguir entre conformidades relevantes, de um lado, e circunstanciais, de outro. Assim, o que difere a interpretação **sã de espírito da paranoica** é deduzir-se o mínimo, e não o máximo possível. A título de exemplo, a afirmação “Aquiles é um leão” pode ser considerada perfeitamente válida considerando que ambos os signos – Aquiles e leão – comungam, em seus respectivos bojos semânticos, de atributos mais específicos (**coragem** e **ferocidade**). Todavia, o mesmo não se poderia afirmar em relação a uma ideia como o “herói grego com cauda”, que seria despropositada em relação à realidade manifesta; assim como a frase “Aquiles é um pato”, a qual, é certo, não seria tão aberrante como a anterior, tendo em vista o fato de ambos os signos serem, ao menos, bípedes. Só que essa característica mostra-se inconveniente por não se tratar de uma similaridade significativa, havendo uma gama mais que substancial de animais que se utilizam de dois membros para a devida locomoção (ECO, 2004).

Ponderando sobre as abduções anteriores, Eco (1993) postula que uma **Sobreinterpretação** se dá quando não se tem a observância dos princípios da economia textual, advertindo, com base em Karl Popper (1902-1994), não se tratar de haver a leitura ‘verdadeira’, mas de rejeitar qualquer outra considerada inadequada, ineficiente, inverossímil ou mesmo impossível.

Quanto à terceira palestra de Eco, intitulada *Entre Autor e Texto*, o filósofo destrincha o seu plano epistemológico diante da conjuntura acerca das balizas interpretativas supramencionadas, estabelecendo uma distinção e, ao mesmo tempo, uma ligação estreita entre o autor, a obra e o leitor. De fato, o acesso às intenções, intuições e motivações

empíricas do autor, pelo menos de um modo direto, revela-se improvável. Do lado do leitor, tem-se a questão de que as percepções individuais são questionáveis, uma vez que a abordagem do sujeito se constitui sobre a obra engendrada por outrem. Nesse sentido, a solução se encontra, então, no próprio objeto, que traz em seu cerne uma espécie de **trama** elaborada intelectivamente por um **Autor-Modelo** a ser desvendada por um **Leitor-Modelo** (ECO, 1993).

O filósofo italiano propõe, em realidade, uma triangulação sinérgica entre a intenção deliberada do autor, que seria a *Intentio Auctoris*, em estabelecer uma estratégia discursiva inerente a uma obra, a *Intentio Operis*, que somente poderá ser compreendida pela *Intentio Lectoris* – faculdade do leitor dotado da competência necessária para tanto.

Em um trecho de *Os Limites da Interpretação*, Eco (2004, p. 88) deixa claro o seu pensamento acerca da ligação entre os três pilares do seu pressuposto teórico: “[...] tenho lido interpretações em que os meus críticos descobrem fontes das quais eu estava plenamente consciente, e ficava muito contente com o fato de que encontrassem tão astutamente aquilo que, tão astutamente, havia eu escondido a fim de induzi-los a encontrar”.

O processo interpretativo, na concepção de Eco (2004), estabelece-se, assim, não entre sujeitos individuais, e suas intuições e percepções, mas entre estratégias dispostos, os quais, ao fim e ao cabo, são correspondentes.

A alternância e sobreposição dos papéis semióticos do autor, da obra e do leitor indicam, pois, que Eco não se simpatiza com a colaboração intuitiva, nos moldes defendidos por Pareyson (BRITO JUNIOR, 2010). A validade de interpretações múltiplas no campo da arte proposta por esse autor é, entretanto, endossada por Eco (1993), de modo diverso, talvez mais acautelado, buscando circunscrever a liberdade do intérprete via **demarcações naturais** que seriam estabelecidas pelo próprio enredo da obra³⁵.

Nalguns dos meus escritos recentes sugeri que entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a intenção de um texto) e a interpretação de um intérprete que (para citar Richard Rorty) simplesmente “molda o texto segundo uma forma que servirá a seu propósito” existe uma terceira possibilidade. Existe uma intenção do texto (ECO, 1993, p. 30).

Nesse sentido, faz-se importante reconhecer a **trama** de um objeto artístico para que tenha **Identidade**. Sobre o âmbito ontológico da *Intentio Operis*, Brito Junior (2010, p. 123) assevera: “[...] ele é considerado em sua materialidade significativa de modo que a

³⁵ Abdo (2000, p. 22) argumenta que a obra, uma vez concebida, embora preserve algo de seu criador, impõe-se, na realidade, como “[...] uma organicidade viva, reguladora de seu próprio processo interpretativo”.

interpretação passa a ser um meio de percepção, reconhecimento, conceitualização, analogia e abdução de regras que possam dar sentido ao texto”. Nesse aspecto, mesmo que o leitor consiga consultar o “espírito de Machado de Assis” sobre a traição ou não de Capitu a Bentinho, ainda assim, a resposta não teria utilidade alguma se não puder ser corroborada pela textualidade da obra. Mas, e no caso de o autor ainda se encontrar vivo e ser apresentado a diversas interpretações acerca de seus textos? Identificar-se-ia, ou não, com tais e tais abordagens? Eco (1993, p. 67) pondera que, do mesmo modo, qualquer que seja a resposta do autor, ela não validaria nem invalidaria qualquer olhar acerca do texto, apenas poder-se-ia revelar congruências ou não entre os anseios do autor empírico e as intenções inerentes ao texto. E no caso de o escritor ser um teórico do seu próprio texto? Segundo Eco (2004, p. 87), ele responderia: “Não era isso o que eu queria dizer, mas devo convir que o texto o diz e agradeço ao leitor por informar-me a respeito”; ou replicar argumentando que um leitor afeito ao bom-senso não deveria aceitar tal interpretação por não haver uma sustentação textual razoável.

Percebe-se, então, que na medida em que o **Leitor-Empírico** é capaz de destrinchar a **trama**, ele se torna **Leitor-Modelo**, abrigando-se da semiose conducente para além da esfera do discurso textual. Sobre a questão, Cavalcante (2008) traz um exemplo que bem demonstra o risco, na acepção de Eco, de o indivíduo se deixar levar pelo ímpeto fantasioso desprovido de pesquisa, raciocínio e avaliação, ao recordar que Otelo não teria assassinado sua esposa Desdêmona em um rompante de ciúme se a simples ausência de um lenço de linho não tivesse sido **sobreinterpretada**.

Assim, para que a abordagem de uma obra não tome um rumo aparentemente exitoso, mas equivocado em seu cerne, ou esvaziar-se de significado ou mesmo desbançar-se para o *nonsense*, o teórico concebe a tese do **Autor-Modelo** que, premeditadamente, idealiza um **Estratagema** inerente à sua obra (a *Intentio Operis*) a ser decodificado pelo **Leitor-Modelo**, e toda parte interpretada desse conjunto somente será válida se for correlata às outras, pois, do contrário, trata-se de uma **Sobreinterpretação**, devendo assim ser desencorajada. Mas tem-se ainda outro elemento que se deve levar em conta durante o processo de concepção interpretativa:

Uma vez que a intenção do texto é fundamentalmente produzir um leitor modelo capaz de fazer conjecturas a seu respeito, a iniciativa do leitor modelo consiste em imaginar um autor modelo que não é o autor empírico e que, no final, acaba por coincidir com a intenção do texto. Assim, mais do que um parâmetro usado a fim de lidar com a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói ao longo do esforço circular de se validar a si própria na base do que edifica como seu resultado. Não me envergonha admitir que estou deste modo a definir o velho e ainda válido <<círculo hermenêutico>>. (ECO, 1993, p. 39).

Eco (1993, p. 60) postula que, para se confrontar a *Intentio Operis*, ou seja, a estratégia semiótica, deve-se levar em conta, igualmente, as “convenções estilísticas estabelecidas” em torno da obra, a sua **Enciclopédia Cultural**. Tal conceito diz respeito a um repertório de formas, sentidos e signos consagrados que se reforçam e se reiteram, sendo um paradigma de viés mais linear, ou sincrônico, nas palavras de Brito Junior (2010, p. 110), na medida em que a práxis interpretativa, bem como o contexto em que ela se insere, encontram-se relativamente já estruturados. Desse modo, se uma estória começa por “Era uma vez...”, é quase certo de que se trata de um conto de fadas a ser lido, provavelmente, por uma criança. Obviamente, a referida expressão pode ser interpretada de forma irônica, mas, mesmo sendo esse o caso, ainda assim, não se pode ignorar que ele é abordado a partir de uma perspectiva, pelo menos inicial, de fábula infantil. Logo, a linguagem deve ser vista não apenas como um conjunto de regras gramaticais, mas como um **Tesouro Social** que traz consigo toda uma bagagem de convenções culturais engendradas a partir das relações que envolveram aquela língua, incluindo a história das interpretações anteriores do texto em consideração, bem como de outros afins (ECO, 1993). Nesse último aspecto, as abordagens interpretativas estariam resguardadas a partir da aceitação tácita por parte significativa da comunidade.

Esta percepção da linguagem como um tesouro social aponta para uma dimensão transcendental de validação que se apoia em um patrimônio comum de pensamentos. É a essa enciclopédia cultural, assim como a coerência do texto como um todo, que se deve recorrer para se definir se uma interpretação é legítima ou não (LOPES, 2012, p. 40).

Em outras palavras, Eco entende a **Interpretação** como a manifestação da coerência estrutural tendo “em vista o mundo possível de um texto e o léxico de uma época”. (RABENHORST, 2002, p. 09). Com efeito, o estudioso não se arvora a denegar a liberdade do intérprete, mas, a circunscreve ao universo estrutural-estilístico pertinente ao objeto artístico.

No seu *Criticism in the Wilderness*, Hartman procedeu a uma análise sutil do poema de Wordsworth <<*I wander lonely as a cloud*>>. Recordo aqui que em 1985, durante um debate na Northwestern University, disse a Hartman que ele era afinal um <desconstrucionista> moderado uma vez que se abstinha de ler o verso <<*A Poet could not but be gay*>> como um contemporâneo leria a mesma linha na *Playboy*. Por outras palavras, um leitor sensível e receptivo não é obrigado a especular acerca do que se passava na cabeça de Wordsworth quando escrevia o seu verso, mas tem o dever de levar em conta o estado do sistema lexical no tempo de Wordsworth. Nesse tempo, <<gay>> não possuía qualquer conotação sexual, e o reconhecimento desse ponto significa interação com um tesouro social e cultural (ECO, 1993, p. 64).

É certo que o texto de Wordsworth poderia ser utilizado, por exemplo, em um tom de paródia, demonstrando não haver dúvida de que ele pode ser lido de maneiras diferentes e mesmo em contextos culturais distintos, mas, ao fazê-lo, estaria **fazendo uso** da obra para fins pessoais; todavia, se a intenção for **interpretar** o escrito, é necessário honrar o “pano de fundo cultural e linguístico” da obra. Eco arremata o raciocínio colocando a situação hipotética onde o texto de Wordsworth fosse encontrado dentro de uma garrafa, desprovido de qualquer sinal de identificação do autor. Aqui, o estudioso italiano explica que, ao se deparar com a palavra *gay*, seria mais sensato observar-se se a interpretação de cunho sexual tinha sido ratificada, de algum modo, pelo desenrolar do texto. Havendo convencimento em relação a isso, passar-se-iam às outras pressuposições congêneres, como, por exemplo, a hipótese de o texto ter sido escrito por um autor contemporâneo, imitando o estilo de um poeta romântico etc. (ECO, 1993)

Transportando a ideia para o universo musical, um exemplo pertinente que reflete o argumento desenvolvido por Eco se refere ao uso indiscriminado e equivocado do tempo *rubato* em interpretações da obra do compositor polonês Frédéric Chopin (1810-1849), na medida em que esse recurso não fora utilizado para fins sentimentais na época do músico, mas com o intuito expressivo-estrutural de suavizar modulações abruptas (DORIAN, 1942).

Em suma, o controle interpretativo de uma obra artística não se dá considerando a simples leitura literal de seu arcabouço ou limitando-se a alcançar um modelo unívoco ideal, mas sim, pela exclusão, entre as possibilidades levantadas, daquelas que não se coadunariam ao processo integrado entre as partes da conjuntura maior, bem como às percepções em termos de competências e comportamentos histórico-estéticos em torno do objeto abordado. Levando-se em conta os fatores supracitados, o intérprete deve estar disposto a se defrontar com a obra na tentativa de suscitar somente as concepções interpretativas não excludentes entre si e, até mais que isso, capazes de se fortalecerem mutuamente, na medida em que estejam conectadas a algum aspecto manifesto da **intenção** da obra.

Culler (1993), em sua participação no debate, mediante o texto intitulado *Em Defesa da Sobreinterpretação*, subverte a ideia do pensador italiano argumentando que, ao contrário, justamente aquilo que escapa à interpretação ponderada tenderia a ser mais significativo sob um ponto de vista cognitivo. Nesse sentido, as interpretações padecem muito mais de consistência quando limitadas a um contexto óbvio, observado a partir de uma investigação econômica, quer dizer, destituído de conjecturas baseadas em **especulações inusitadas**. Sobre a questão, Rabenhorst (2002, p. 15-16) alega:

Compreender [na acepção de Eco], diz Culler, é pôr as perguntas e descobrir as respostas em que o texto insiste. ‘Era uma vez três porquinhos’ pede que perguntemos: ‘E depois o que aconteceu?’ e não ‘Por que três?’ (...) O aprofundamento, por contraste, consiste em procurar questões que o texto não coloca ao seu leitor modelo.

Nessa linha de pensamento, Culler (1993) sugere que o dualismo entre **Uso e Interpretação** de uma obra seja substituído pelo do crítico literário estadunidense Wayne Booth (1921-2005), calcado nos conceitos de **Compreensão** e **Supracompreensão**. Aqui, para se **compreender** um texto, o **Leitor-Modelo** deve realizar as perguntas que o texto propõe, enquanto na **Supracompreensão** se interroga sobre o que a obra não evidencia, não sugere, privilegiando a diacronia dos fatos em detrimento da sincronia (RABENHORST, 2002).

[...] se os críticos decidirem aplicar o seu tempo a elaborar e a propor interpretações, então devem recorrer à máxima intensidade interpretativa de que forem capazes, devem levar o seu pensamento o mais longe possível. [...] muitas interpretações moderadas, terão sem dúvida pouco impacto, pois serão consideradas inconcludentes ou redundantes ou irrelevantes ou maçadoras, mas se forem extremas terão, segundo me parece, mais probabilidades de pôr em evidência conexões ou implicações anteriormente não observadas ou pensadas do que se se esforçarem por permanecer moderadas ou <<sensatas>> (CULLER, 1993, p. 98).

Por sua vez, Rorty (1993), sob o discurso denominado *O Progresso do Pragmatista*, critica o escritor italiano de forma contundente, acusando-o de ter construído um paradigma constituído de estruturas e regras não bem definidas, impossibilitando a demarcação de linhas limítrofes de interpretação. Ademais, o teórico ressalta que a distinção de Eco acerca dos termos **Uso e Interpretação** não procede, uma vez que não se pode falar em coerência interna de um texto indistintamente da leitura que se faz dele, não sendo factível poder ajustar-se a *Intentio Lectoris* à *Intentio Operis* de forma sistemática e inequívoca.

Rorty (1993), portanto, resolve o problema de modo pragmático, postulando um paradigma holístico onde a coerência do texto se dá à medida do objetivo a que se propõe o leitor. Nesse sentido, tanto a abordagem semiótica-estruturalista de Eco (1993), como a abordagem desconstrutivista de Cullen (1993), ao final, promoveriam apenas um contexto a mais dentre os vários que poderiam ser engendrados.

Aplicando seu holismo entre textos e amostras, Rorty argumenta utilizando exemplos de ‘objetos não-flexíveis’, com o intuito de atacar a ideia aristotélica de que existiriam para cada objeto características mais ou menos essenciais que teriam aplicações “objetivas” e usos “subjettivos”. Rorty ironiza a ideia de que usar uma chave de fenda para fixar parafusos seria sua “função objetiva”, enquanto utilizá-la para abrir caixas de papelão ou para coçar os ouvidos seriam imposições de nossa subjetividade. Essa distinção subjetividade-objetividade não tem grande valia de um ponto de vista pragmático: o mais importante é saber o que estamos querendo fazer e como podemos fazê-lo. (LOPES, 2012, p. 50).

Logo, Rorty (1993), em relação a Cullen (1993), não critica a deriva hermenêutica própria da desconstrução, mas sim, a pretensão de desvelar algo de **essencial**, ainda que não óbvia – ponto principal de oposição a Eco (1993). Assim, reagindo à Escolástica³⁶ e ao Essencialismo, Rorty afirma que o processo de leitura deve ser motivado “[...] por algum tipo de identificação, um sentimento de amor e ódio que permita que *nós mesmos entremos em jogo* e não o método” (LOPES, 2012, p. 51).

Mediante sua **réplica** diante dos pareceres contundentes de Rorty e Cullen, Eco (1993) recorda que Rorty havia sugerido fazer uso de uma chave de parafusos para apertar um parafuso, mas, por acaso, também para abrir um embrulho ou coçar o ouvido. Nesse sentido, o pensador italiano rebate afirmando que isso poderia ser feito, o que não prova, entretanto, que qualquer coisa sirva para qualquer coisa, uma vez que é mais prudente que os objetos sejam observados sob o ponto de vista dos seus traços relevantes – ou pertinentes – que servem a um determinado fim. No caso, a chave de parafusos é demasiada pontiaguda e comprida para ser manipulada com precisão, fazendo com que, via de regra, a ação seja de evitar introduzi-la no ouvido, pois, um cotonete funcionaria mais adequadamente para esse fim. Seguindo esse discurso, também não se poderia utilizar uma chave de parafusos como se fosse um cinzeiro; ao contrário de um copo de papel, por ter em comum com o cinzeiro o elemento da concavidade.

Eco (1993) ainda toma o exemplo do uso de um *software*, especializado em processar texto, para se calcular impostos diversos por meio de uma função acessória simples. Ali, o

³⁶ Método de produção de conhecimento calcado no embate de perspectivas distintas entre si com o objetivo de se obter respostas sustentadas na razão. (CULLETON, 2010).

pensador italiano observa que, nessa circunstância, a empreitada não traria um resultado tão eficiente, podendo haver prejuízo, inclusive, em termos monetários, pois, um programa com fins contabilísticos seria mais ágil e preciso. Desse modo, percebe-se que não somente se tem **pertinências impossíveis**, bem como **pertinências inapropriadas**. Desse ponto de vista, realizar como um texto funciona significa compreender quais dos seus aspectos são ou podem vir a ser relevantes ou pertinentes a uma interpretação coerente, e quais não.

Culler (1993), nesse aspecto, se alia a Eco, criticando Rorty e sua opção em apenas **fazer uso** de um texto do modo que bem lhe aprouver, sem a atenção sistemática para com o mecanismo do seu funcionamento.

A questão decisiva na resposta do professor Rorty a Eco não está, portanto, na sua afirmação de que não há diferença entre usarmos um texto (segundo os nossos propósitos) e interpretá-los – pois ambas as coisas seriam apenas usos do texto – mas antes na afirmação segundo a qual deveríamos abandonar a nossa investigação dos códigos, a nossa tentativa e identificação de mecanismos estruturais, para simplesmente apreciarmos <<dinossauros, pêssegos, bebês e metáforas>> sem os abrirmos ou tentarmos analisar por dentro (CULLER, 1993, p. 103).

Eco (1993) finaliza argumentando que, além de ser uma fonte de prazer, o entendimento da sistemática de um texto permite que as interpretações sejam capazes de produzir algo de inovador e relevante ou de chamarem a atenção a ponto de serem confrontadas com a **tradição** das experiências convencionais, permitindo os encontros de debates de ideias como os da *Tanners Lectures*, pois, do contrário, não haveria o que se contender, sendo toda e qualquer abordagem plausível e justificável por conta de seu propósito particular.

A força da revolução copernicana não se deve apenas ao fato de ela explicar certos fenômenos astronômicos melhor do que a tradição ptolomaica, mas também ao fato de – em vez de representar Ptolomeu como um louco mentiroso – explicar porquê e em que base ele acertava ao apresentar a sua própria interpretação (ECO, 1993, p. 132).

De fato, Eco (1993) chega a concordar com Culler (1993) quanto à possibilidade de a **Sobreinterpretação** ser, de fato, mais salutar que a **Interpretação**, dependendo de fatores circunstanciais. O critério mais contundente, então, para se fazer arbítrio de valor dentre as interpretações seria o juízo estabelecido cultural e historicamente – o que leva o pensador italiano a se aproximar mais de Rorty, que também assinala a importância da **herança cultural** para se balizar as performances, do que da postura desconstrutiva de Culler (1993), que observa a tradição como um agente de constrangimento à busca pela inovação.

Podemos dizer que Rorty está preocupado em garantir a liberdade de *criação* e interessado em abrir espaço para a *imaginação*; já Eco preocupa-se com possibilidades de *avaliação* e procura critérios para preservar a *racionalidade*. Os dois concordam em que para avaliar a criação e avaliar a avaliação temos como único critério o tempo (em uma perspectiva de darwinismo cultural): o importante é que a interpretação não seja como uma mula, ou seja, estéril (LOPES, 2012, p. 56).

Não obstante, Eco (1993) não se coaduna à concepção holística-naturalista de Rorty (1993), por não abrir mão da ideia da **essência**, seja estrutural ou cultural, circunscrita a uma amostra, ainda que não categórica. Nesse caso, o pensador italiano considera a confiança de Rorty na comunidade como único critério objetivo de avaliação interpretativa, uma epistemologia temerária, frágil ante o processo de construção do conhecimento. Quer dizer, desprover-se de uma **aproximação** com a obra propriamente dita é correr o risco de o **consenso** ser equivocado ou de se enveredar por uma via de relativismo global vazio de **sentido**. Eco (1993), portanto, deixa clara a necessidade de se haver um plano de avaliação da obra para que a **Epistemologia comunitária** possa ser tomada como relevante.

No devido paralelismo, Eco (1993) estabelece, assim, relações balizadas por parâmetros de **falsidade** e **verdade** que, no campo musical, se daria através do exercício da investigação racional, seja da partitura, seja do contexto cultural pertinente à determinada obra musical – visão considerada por Cook (2013) como reflexo da epistemologia de Platão do **mundo das ideias**, ao que ele denomina “a maldição de Platão”.

Cook (2013), semelhantemente à Rorty (1993), critica a visão do escritor italiano como conservadora e dogmática, defendendo um caminho, segundo ele, mais transgressor e em consonância com a atualidade, de ver a *performance* como algo relativo, cuja legitimidade é consolidada em função da experimentação de caráter mais interdisciplinar. Em realidade, não se tem uma assepsia estética quanto às diversas *performances* que uma obra musical possa suscitar desde que ela esteja respaldada por uma fundamentação consistente por parte de seus intérpretes.

O modo como Cook (2013) enxerga o manejo das obras, nesse particular, é visto por Eco (1993) como algo temerário na medida em que se corre o risco de se orientar por um caminho inverossímil, a ponto da não existência de um mínimo de bom senso e racionalidade. Então, foi considerando a teoria de Eco (1993) e, levando-se em conta a constatação de Bicknell (2015) – de que a observância da obra consubstanciada pela partitura ainda é vista com bons olhos pela comunidade da Música de Concerto e, mais especificamente aos aficionados pelo mundo da Ópera e da Canção de Câmara – que se julgou pertinente a análise

musicológica das obras de Villa-Lobos a partir de uma metodologia de cunho mais tradicional, tendo em vista o cumprimento dos objetivos do presente estudo.

3 METODOLOGIA DE ANÁLISE MUSICAL

Semelhantemente a Hanslick (1992), na visão de LaRue (1970), a Música, entre as artes, é aquela cujos materiais e símbolos apresentam conotações menos definidas, tendendo ao assemantismo, o que torna a análise de uma obra musical uma tarefa um tanto quanto complexa.

Nesse sentido, a busca por correlações entre **significantes** e **significados** na Música, mais do que em qualquer outra instância artística, requer uma metodologia para deslindar, organizar e depurar os dados alcançados. Quando a obra é mediada a partir de um sistema de notação musical, a análise formal da partitura ainda se revela um bom método para se tornar consciente de elementos, a princípio, não tão perceptíveis sem a ajuda de um olhar mais crítico, racional e sistematizado.

No modelo de viés tradicional, símbolos são utilizados para codificar a música de modo a se estabelecer padrões dos quais é possível se deduzir estruturas musicais como ocorre, por exemplo, quando se determina um bloco temático como Seção A e outro como B. Assim, o analista formal concebe, *a priori*, o arcabouço estrutural da peça, por assim dizer, de modo estático, constituído de partes individuais, dentro de uma relação lógica entre os padrões determinados, bem como se deduzindo propriedades estéticas diretamente das relações entre as partes identificadas.

Uma ramificação do método formal é o da semiótica, onde os elementos musicais são vistos como signos que incorporam ou comunicam **significados**. Assim, analisar uma música semioticamente significa retalhar a peça em pequenas unidades permeadas de **sematicidade**, observando o modo como tais elementos são distribuídos em meio à estrutura da obra, para se descobrir as razões que estão por trás dessa conformação (COOK, 1992).

Antagônico ao sistema formal, o fenomenológico sustenta-se sobre a ideia de que a análise estritamente científica, delimitada por uma metodologia rigorosa de observação da relação dialógica entre partes destacáveis, não possui, de fato, uma relação significativa com o indivíduo. Tal objeção se dá pelo fato de o método não levar em conta o efeito sensível e psicológico que a relação entre os componentes apurados exerce sobre o sujeito.

O termo “fenomenologia” refere-se ao estudo das qualidades essenciais da experiência humana. Estudar uma experiência fenomenologicamente significa adquirir uma consciência imediata da experiência despidendo-se de tudo aquilo que não é essencial a ela como associações convencionais, circunstâncias puramente transitórias e assim por diante. Esse processo é conhecido como ‘redução fenomenológica’ e tem algumas similaridades com o modo pelo qual Schenker tentou revelar a estrutura fundamental da música [...]. (COOK, 1992, p. 67).

O analista fenomenológico preocupa-se, então, com a experiência afetiva do indivíduo em meio ao fluxo temporal da obra. A crítica que se faz a essa corrente é que ela somente é capaz de suscitar experiências musicais subjetivas, de modo não tão preciso, diferentemente do método formalista, muitas vezes, preferido pelo seu aspecto de pragmatismo e rigor.

Os defensores da corrente fenomenológica argumentam, em contrapartida, que a efetividade da metodologia se dá justamente no dinamismo da compleição humana em sua interação com a música – aspecto não passível de ser contemplado pelo método formalista.

Corroborando com a visão mais holística de análise musical, figura-se um método de investigação que, segundo Cook, vem sendo desbravado, nos últimos tempos, ganhando reconhecimento no meio acadêmico: a análise auditiva comparada de obras musicais. Sobre a questão, Matschulat (2011, p. 7-8) assevera:

Hoje em dia, as gravações formam parte do cotidiano das pessoas e estão completamente assimiladas pela cultura contemporânea. [...] a pesquisa em práticas interpretativas tem adotado a análise de partituras como uma alternativa preferencial para trabalhos acadêmicos. Entretanto, o leque de possibilidades tem aumentado consideravelmente nas últimas décadas, motivando pesquisadores a buscar novos rumos para trabalhos musicológicos. Atualmente, a análise e comparação de gravações situa-se como uma das formas de pesquisa científica emergentes, pois aborda de maneira mais direta a questão da execução musical propriamente dita. Este tipo de estudo permite, dentre outras coisas, o estudo da música como o resultado sonoro, o qual é fruto de um complexo conjunto de fatores técnico-instrumentais, interpretativos e expressivos fortemente inter-relacionados.

O musicólogo, no entanto, enumera alguns entraves em relação ao uso desse recurso como meio de apreensão cognitiva de obras musicais. Primeiramente, registros sonoros, como, por exemplo, documentos históricos, são, muitas vezes, informações seletivas e incompletas, pois, é preciso considerar as circunstâncias em que foram produzidas. Exemplificando, o processo de captação do áudio pode não ter sido realizado sob condições adequadas maculando a sonoridade real da *performance* ou, na fase do tratamento do sinal gravado, ter sido acrescido de efeitos a ponto de resultar em uma sonoridade artificial. Nesse sentido, as gravações devem ser analisadas mais como produtos culturais idealizados e construídos não somente pelos músicos, mas também pelos produtores, engenheiros de som e outros envolvidos nas tomadas de decisões dentro do projeto. Por outro lado, a natureza

tecnológica da reprodução sonora, bem como a notação musical, representa, naturalmente, uma alienação entre os sons e seu contexto social e histórico. Acrescenta-se que a análise auditiva de obras gravadas, por vezes, pode ser influenciada por uma formal que, eventualmente, tenha sido realizada, devido à força indutiva exercida por esse último paradigma predominante, tornando-se uma mera réplica das características apreendidas. Tentando dirimir tais adversidades, Cook (2013, p. 376) pondera:

O que faz com que isso se torne importante, dado as preocupações atuais sobre a posição da música clássica na cultura contemporânea, é o modo como a ideologia de gravações entrelaça-se com a da *performance* de concerto que é, por assim dizer, sua imagem espelhada: uma ideologia que rende à experiência da sala de concerto uma prática tão similar quanto possível à da música gravada, a não ser pela ausência – ou pelo menos não tirando vantagem – das dimensões visuais, corporais e sociais pertinentes à *performance* de concerto.

Mas, partindo-se da premissa da Teoria da Interpretação e Sobreinterpretação de Umberto Eco, calcada, sobretudo, na investigação da obra que, no caso das peças de Villa-Lobos aqui investigadas, materializa-se em suas respectivas partituras, não há como se furta de uma análise de base fundamentalmente analítica-formal. Nesse aspecto, é interessante notar a observação de Costa e Farias (2018, p. 5-7): “[...] o método de abordagem analítica deve ser escolhido de acordo com a peça a ser trabalhada no processo interpretativo [...]. De forma geral, não seria sensato por parte de um intérprete utilizar-se de um método de abordagem serial para uma obra tonal”.

Considerando a natureza das obras analisadas, onde o aspecto temporal se destaca por se tratar de peças perpassadas por rítmicas de bailados, é preciso atentar-se às reflexões do musicólogo americano John Rink (n. 1957). Em seu esforço, percebe-se uma atenuação dos efeitos negativos da manipulação estanque dos elementos codificados em notação musical que são, por assim dizer, segregados do fluxo dinâmico temporal da obra. Segundo o autor, é o transcorrer do encadeamento entre as partes que produz o **sentido** que, por sua vez, é percebido a partir da disposição sensível do indivíduo – prisma que reverbera o método fenomenológico. Para tanto, Rink (2007) destaca o conceito de “intuição informada”, ou seja, não gratuita, mas calcada na experiência e conhecimento; e, na metodologia formal, frisa a função primordial da temporalidade global no processo de exploração do **significado** de uma obra.

Tendo em vista tais considerações, bem como a tarefa árdua enfrentada por um músico *performer*, considerando as volubilidades de uma multiplicidade de gêneros e estilos, Rink (2007) discorre sobre um tipo específico de investigação denominado “Análise para

Intérprete”, dividindo-a em duas vertentes, quais sejam: 1) Análise anterior – a base para a performance; e, 2) Análise da própria performance em si.

Destinchando a primeira perspectiva - de interesse do presente estudo –, Rink (2007) dispõe cinco princípios, tendo em vista um modelo de abordagem analítica, a saber: 1) A temporalidade é o cerne da performance e, conseqüentemente, é fundamental para a “Análise para Intérprete”; 2) Seu objetivo primordial é descobrir o contorno da música, em oposição à estrutura, bem como os meios de projetá-la; 3) A partitura não é a música: a música não se restringe à partitura; 4) Qualquer elemento analítico a se impor na *performance* deve ser incorporado a uma síntese mais geral com considerações sobre estilo, gênero, tradição da *performance*, técnica, instrumento etc., bem como pelas prerrogativas individuais do intérprete; e, 5) A “intuição informada” auxilia no processo da análise para intérpretes, bem como a uma abordagem mais deliberadamente analítica.

Buscando-se uma metodologia mais diligente e sistemática, porém, flexível, no sentido de levar-se em conta os fatores de temporalidade e “intuição informada” suscitados por Rink (2007), dentro do seu conceito de “Análise anterior”, pensou-se no modelo idealizado por Jan LaRue (1970). O pressuposto fundamental do sistema de LaRue é moldar a **Forma** a partir do **Movimento**, dentro de uma perspectiva de proporcionalidade entre aspectos específicos e globais da obra – disposição que se afigura adequada para se observar a relação dinâmica entre ritmos de dança brasileiros e o arcabouço estrutural da Canção de Câmara.

3.1 O MÉTODO DE ANÁLISE FORMAL DE LARUE

De acordo com o sistema de Umberto Eco – o **Intérprete-Modelo** –, fazendo uso de sua bagagem cognitiva, deve apurar, como em um conto policial, os vestígios deixados pelo **Compositor-Modelo**, considerando o cenário sociocultural em que foram produzidos, na tentativa de elucidar a **trama** inerente à obra: a *Intentio Operis*. Para tanto, faz-se importante examinar a composição a qual, em se tratando de canção nacionalista, acha-se consubstanciada na sua partitura. Entretanto, segundo Borém e Ray (2012), não é incomum encontrar trabalhos que trazem toda uma sistemática de análise musical formal sem uma aplicação definida, muitas vezes, desconexa seja com a realização musical da obra, seja em relação aos objetivos propostos.

Nessa mesma perspectiva, o professor e compositor Antenor Ferreira Corrêa (2009, p. 45) argumenta:

Todavia, é fácil observar (sobretudo em dissertações na área da *performance musical* que algumas análises apenas descrevem os acontecimentos, como se fora uma narrativa futebolística (saiu da tônica, passou pelo segundo grau, cruzou pela tonalidade relativa e chegou à região da dominante), sem apresentar posteriores conclusões a respeito de como aquela análise afetou ou influenciou na maneira de tocar a peça. Ao que parece, faz-se uma análise tencionando descobrir a coerência interna de uma obra que já se sabia coerente.

Pensando nessa problemática e ponderando sobre a índole da presente pesquisa que envolve, antes de mais nada, elementos relacionados ao binômio música-dança – duas esferas artísticas fundamentalmente temporais –, buscou-se uma metodologia analítica onde a forma-conteúdo fosse abordada sob a perspectiva do movimento, nos moldes da “Análise para Intérprete” de Rink (2007) e, ao mesmo tempo, compatibilizasse com a ideia da busca pela **trama estrutural/cultural** (*Intentio Operis*) sustentada por Eco (1993). A partir desse ponto de vista, vislumbrou-se no sistema de Jan LaRue (1970) um paradigma pertinente não apenas por coadunar com as características postas anteriormente, mas também por ser amplo e ordenado, porém, flexível o bastante, a ponto de permitir ser aplicado, em parte ou na sua íntegra, conforme os objetivos do analista.

Nesse sentido, LaRue (1970) propõe três etapas para a realização da análise da composição, quais sejam: 1) Antecedentes; 2) Observação; e, 3) Avaliação.

A primeira proposição, chamada de Antecedentes, trata do contexto histórico-cultural ligado à obra. Segundo LaRue (1970), essa etapa deve ser tratada de forma dirigida, ou seja, deve refletir, principalmente, como os dados conjunturais apurados corroboram, ou contradizem, a hipótese analítica aventada à obra.

A segunda etapa, chamada de Observação, se refere à apuração de dados via análise estrutural da obra em si. Nesse ponto, LaRue (1970) discrimina cinco parâmetros para uma investigação significativa, a saber:

1) SOM – Elemento de especificidades próprias, e não apenas como material constituinte de outros componentes (melodia, ritmo e harmonia). Nesse parâmetro, é preciso observar diversos aspectos básicos ante uma proposição analítica.

Timbre	Realces; combinações; contrastes.
Âmbito	Extensão, tessitura; lacunas, efeitos especiais, exploração idiomática
Tecido/Textura	Duplicações, superposições e contrastes de partes; homofonia; <i>cantus firmus</i> , polifonia; contraponto; polarizações (policoral, melodia/baixo figurado, melodia/acompanhamento, solo/ripieno); tipos texturais (denso/leve, amplo/estreito, sonoro/suave, estável/climático, simples/complexo etc.).
Dinâmica	Terraceada; graduada; decorrente de instrumentação ou extensão; tipos e frequência.

Quadro 1 - Parâmetros do Som no método de análise de LaRue.

Fonte: Elaboração própria.

2) HARMONIA – Abrange não apenas a ocorrência simultânea de sons, mas também sucessões que formam um padrão mais ou menos coeso, como, por exemplo, um arpejo, um contraponto significativo, uma polarização tonal, uma série dodecafônica, configurações modais etc.

A harmonia, como elemento analítico de estilo, não compreende apenas o fenômeno de encadeamento acordal, comumente associado ao termo, mas também todas as demais relações de combinações verticais sucessivas, incluindo contraponto, formas menos organizadas da polifonia e procedimentos dissonantes que não fazem uso de estruturas ou relações acordais familiares [...]”. (LARUE, 1970, p. 39).

Quanto a esse tópico, tem-se o Quadro 2, a seguir.

Funções Principais	Tonalidades principais e secundárias.
Categorias harmônicas	Tonal; modal; migrante; bifocal; unificada; expandida; polarizada; politonal; atonal; serial; estilos não-tonais/não-seriais de estruturas de estabilidade variável/instabilidade.
Encadeamento harmônico	Funções harmônicas de tensão e relaxamento a partir do movimento; esquemas tonais; percursos modulatórios.
Vocabulário harmônico	Direto, indireto e remoto; alterações; dissonâncias; progressões; motivos e sequências.
Ritmo harmônico	Ritmo decorrente de alterações acordais; de inflexões; de alterações de tonalidades.
Intercâmbio entre partes	Contraponto; imitação; cânone; fuga/ <i>fugato</i> ; <i>stretto</i> ; aumentos/diminuições.

Quadro 2 - Parâmetros da Harmonia no método de análise de LaRue.

Fonte: Elaboração própria.

3) MELODIA – Tudo que se destaca como linha musical relevante em uma obra. Nesse critério, têm-se os elementos evidenciados no Quadro 3, a seguir.

Âmbito	Tessitura vocal/instrumental; pontos culminantes graves e agudos.
Movimento	Por graus conjuntos, saltos ou cromatismo; ativo/estável; articulado/contínuo.
Padrões	Ascendente, descendente, nivelado, ondulado, serrilhado, sincopado.
Original ou derivado	Função primária (tema) ou secundária (<i>cantus firmus</i> , <i>ostinato</i> ³⁷).

Quadro 3 - Parâmetros da Melodia no método de análise de LaRue.

Fonte: Elaboração própria.

4) RITMO – categoria ambígua e multifacetada que resulta de “combinações mutáveis de duração e intensidade em meio aos elementos e dimensões do desenvolvimento da obra” (LARUE, 1970, p. 90). Uma abordagem do ritmo deve abranger não apenas a relação de duração ou proporção entre as figuras, quer dizer, o ritmo propriamente dito, mas também a frequência de alterações advindas das relações entre as estruturas do som em si, rítmicas, métricas, harmônicas e melódicas, a partir de pontos de tensão, relaxamento e transição. No Quadro 4, a seguir, têm-se as partes inerentes a esse parâmetro.

Ritmo	Vocabulário e frequência de durações/padrões.
<i>Continuum</i>	Métrica (regular, irregular, aditiva, polimétrica, sincopada e em hemíolas); andamento; dimensões de atividade (frações, pulsações, motivos, subfrases, frases, períodos e grupamentos maiores).
Interações	Relações rítmicas decorrentes de mudanças em texturas melódicas, harmônicas e rítmicas.
Padrões de mudanças	Localização e montante de acentos, linearidade e transições.
Tecido	Homorrítmico; polirrítmico; polimétrico; variação de densidade rítmica.

Quadro 4 - Parâmetros do Ritmo no método de análise de LaRue.

Fonte: Elaboração própria.

³⁷ “Obstinado”; trata-se de uma frase melódica, rítmica ou harmônica, repetida continuamente ao longo de uma peça musical ou de parte dela (LATHAM, 2008).

5) DESENVOLVIMENTO – Tal parâmetro se refere ao sentido de **Forma** que se configuraria a partir da resultante da combinação dos quatro elementos anteriores. LaRue (1970) fez uso do vocábulo *Growing* para designar esse indicador, cuja tradução literal para o português seria **Crescimento**. Entretanto, acredita-se que o termo “Desenvolvimento” seja mais adequado por ser comumente utilizado no meio acadêmico brasileiro e passar a ideia, do mesmo modo que o outro, de conectar-se ao dinamismo do desdobramento temporal dos eventos musicais, contrapondo-se à noção, por vezes, usual, de que as formas musicais são objetos sem mobilidade, de contorno rígido, removíveis da fluência musical.

Isso não quer dizer que não se possa considerar formatos tradicionais, como, por exemplo, a forma **rondó** ou **sonata**, mas que se busca abordá-los sob o modo de intercâmbio ativo entre os elementos e as arestas que servem para ligá-los ou não. Em verdade, dentro do processo do Desenvolvimento, tem-se uma coexistência de causa e efeito entre o movimento e o contorno musical que se dá ao longo do desenrolar do discurso musical, ou seja, a continuidade do **Movimento**, impulsionado pelos sons, deixa uma impressão da **Forma**. Sobre a questão, Rink (2007, p. 27) assevera:

Referindo-me a esta ‘análise para intérpretes (ou seja, ‘estudo minucioso da partitura com atenção especial às funções contextuais e aos meios de projetá-las’), ênfase a importância do “contorno” musical, mais do que a estrutura, no que diz respeito à conceituação da música por parte do intérprete – uma noção vaga, porém elucidativa, concebida em termos mais temporais do que estruturais. Neste sentido, a temporalidade da música é da maior importância, fato que vem sendo ignorado ou subestimado, em algumas “análises rigorosas”³⁸, com efeitos constrangedores, quando se aplicam indiscriminadamente os resultados à *performance*.

O **Movimento** dá-se, desse modo, pelo grau de intensidade e frequência das mudanças observadas no fluxo musical. A **Forma**, por sua vez, molda-se a partir das articulações ou interrupções engendradas durante esse percurso. Dentro da sucessão sonora, os eventos ou gestos musicais demarcam pontos sobressalentes na estrutura geral de uma peça que ocorrem durante todo o processo do desenvolvimento da obra.

[...] muito do significado que uma obra musical contribui para sua época está baseado nos gestos ou eventos que ocorrem em pontos calculados durante seu fluxo. Frases definidas por cadências, relações tonais, qualidades afetivas (efeitos psicológicos) dos elementos musicais, repouso *versus* tensão – tudo isso, ocorrendo durante todo o processo de desenvolvimento, define o contorno ou a forma de uma peça musical (WHITE, 1976, p. 14).

³⁸ As metodologias de Eugene Narmour e Wallace Berry, por exemplo, são apontadas como análises rigorosas (RINK, 2007).

Sobre o parâmetro do Desenvolvimento, LaRue (1970, p. 115) arremata afirmando que “somente respondendo de maneira diversa às entidades expressivas que a articulação venha a unir, na verdade também segregar, é que se pode sentir as mudanças que governam o fluxo musical”.

Rink (2007, p. 36) concorda com a ideia:

Embora nenhuma destas formulações expresse o que realmente acontece na obra, elas ao menos indicam uma noção básica da música em execução na medida em que esta se expande e contrai, permanece ou prossegue, e assim por diante. Uma noção de “forma enquanto processo” é o que realmente interessa aos intérpretes, embora para atingi-la, necessite-se de uma dissecação um tanto quanto conscienciosa, mais do que a assimilação simplesmente intuitiva.

De fato, percebe-se que LaRue (1970) faz a distinção entre **Movimento** e **Forma** separando-os entre os que direcionam a atenção para o fluxo de eventos no tempo e aqueles que são reconhecidos como blocos de edificação, pontos de referência ou componentes estruturais, formados a partir da sucessão dos eventos musicais decorridos. Mas, ao mesmo tempo, o autor funde os dois conceitos, pois, mudanças diversas, seja de sonoridade, harmonia, duração da nota ou qualquer outro elemento, traz a sensação de mobilidade instaurando a dicotomia **Movimento/Forma**. Aqui, os graus de movimento percebidos variam, naturalmente, de um segmento para outro, e a frequência das mudanças produzem ou não uma sensação de aceleração ou direção frente a um objetivo. Percebe-se que o movimento envolve mais diretamente a experiência, evento a evento, do indivíduo com a música, mas, ainda assim, matrizes desse fluxo podem ser organizadas na memória como padrões recorrentes, pontos de contraste ou linhas de fronteira dentro do movimento, em outras palavras, como agentes construtores da forma musical no processo dinâmico de constituição da obra.

Em suma, no Quadro 5, a seguir, têm-se os elementos básicos inerentes ao parâmetro Desenvolvimento.

Considerações gerais	Balanco e relação entre movimentos quanto a tamanhos, tempos, tonalidades, texturas, métricas e dinâmicas.
Evolução de textura	Heterogeneidade; homogeneidade; diferenciações; especializações.
Fontes da Forma	Articulações (transações) a partir de mudanças em quaisquer elementos; antecipações; superposições; elisões; truncamentos; laminações; opções para continuação (recorrência, desenvolvimento, resposta, contraste).
Fontes do Movimento	Estabilidade/instabilidade; atividade local; movimento direcional; tipo estrutural ou ornamental.
Módulo	Segmento característico que permeia o Desenvolvimento.

Quadro 5 - Parâmetros do Desenvolvimento no método de análise de LaRue.

Fonte: Elaboração própria.

Por fim, LaRue (1970) separa uma parte específica dedicada à análise da relação texto-música. Nesse parâmetro, destacam-se vários aspectos, quais sejam: correlações timbrísticas de texto/música; exploração da sonoridade da palavra para suscitar elementos de caráter e textura; seleção de vocábulos em mudanças harmônicas, de tonalidade ou de tessitura; palavras fundamentais, tendo em vista a clareza de linhas contrapontísticas; influência da entonação das palavras sobre a linha melódico-musical; partes limítrofes a partir de determinadas entonações; correlações métrico-poéticas sobre a música; grau de aderência musical à forma textual (linha, estrofe, refrão, *da capo* etc.) em articulações de continuação; e, conexões ou conflitos textuais a mudanças de caráter e flutuações de intensidade e vinculação de palavras a partes climáticas.

Segundo LaRue (1970), a apuração de todos esses elementos deve ser assentada sobre um ponto de equilíbrio entre aspectos gerais e específicos para que a análise não passe a impressão de algo engessado e estereotipado. Nesse aspecto, é possível denominar três dimensões para a depuração balanceada dos elementos de uma composição, a saber: 1) As Grandes, onde a observação se dá de modo amplo e generalizado, como, por exemplo, a forma de uma obra, um movimento, sucessões de movimentos, mudanças de instrumentação entre movimentos (som); contrastes e frequências de tonalidade entre movimentos (harmonia); conexões temáticas e desenvolvimentos entre movimentos (melodia); contrastes e frequências de métricas e tempos (ritmo); variedade nas formas conjuntas empregadas (Desenvolvimento) como partes climáticas de dinâmicas, tonalidades proeminentes, simetrias melódicas, progressões entre seções, ritmos complexos e as articulações em áreas de grande atividade; 2) As Médias, onde são anotados as ideias musicais e o caráter individual das

principais articulações de porte mediano e de partes estruturais internas como seções, períodos e frases; e 3) As Pequenas, que se refere a unidades estruturais breves e suas inter-relações (semifrases, motivos, padrões rítmicos, figuras melódicas, motivos rítmicos, pequenas progressões melódicas, acordes específicos, entre outros).

A despeito do que foi dito, faz-se relevante salientar que a meta principal em uma análise é proporcionar a compreensão musical como um todo via percepção das relações gerais de uma obra, ofertando espaço, assim, para as apreensões mais intuitivas.

Após o processo de observação, com vistas a se depurar os elementos constituintes da obra, é necessário realizar a última etapa do método proposto por LaRue (1970) denominado **Avaliação**. Por mais reveladores que sejam os pontos apurados, eles são, todavia, preliminares ao objetivo final de qualquer busca analítica de estilo: a junção dos elementos analisados com as reflexões feitas sobre eles, tendo o propósito de se articular conclusões estilisticamente relevantes, inclusive, na perspectiva de se suscitar atribuições de valor crítico-estético à obra. Considerando esse último aspecto, é possível, pois, arazoarem-se juízos diversos, como, por exemplo, o grau de equilíbrio entre unidade e variedade da obra, originalidade, inovação, criatividade, conformação estilística etc.

O analista deve, desse modo, inteirar-se das observações ordenadas e das conexões correspondentes que possam levar a generalizações úteis, tendo em mente a importância em se representar a música como um todo inter-relacionado. Assim, para amadurecer a hipótese suscitada a respeito do desenvolvimento de uma obra musical, é preciso buscar uma abordagem de cunho analítico e imaginativo dinâmico: observando, ouvindo, testando, corrigindo e substituindo as possibilidades que se sucedem.

Enfim, a integração entre os elementos histórico-culturais, estruturais, os diversos fluxos e refluxos da atividade musical, passagens expressivas, entre outras ocorrências inerentes ao objeto, proporcionam certa configuração ao discurso musical. E tendo em vista que cada obra carrega em si um universo de eventos próprios e únicos, a compreensão de tal dinamismo se faz necessária para a delimitação de uma **originalidade** determinada que engendra um **significado** a uma obra enquanto algo integrado e coerente.

4 ANÁLISE DAS OBRAS MUSICAIS

O *Lundú da Marqueza de Santos* é um caso arquetípico a ser destrinchado no que tange à questão da realização de canções brasileiras imbuídas de bailados brasileiros dentro de um contexto dominado pela estética do *bel canto* italiano. A peça, cuja dança já vem expressamente designada no próprio título da obra, constitui-se de um arcabouço estrutural e harmônico relativamente simples, com rítmica clara e definida, sendo uma composição cujos parâmetros corresponderiam à fase da Tese Nacional, uma vez que a rítmica do material popular é utilizada na peça de forma direta. Entretanto, não é raro observar tal obra sendo abordada como uma emotiva *arietta* de ópera italiana do século XVIII, ou uma modinha de salão do século XIX, revestida de lirismo e devaneios poéticos amorosos, ao invés de uma espirituosa canção perpassada por um ritmo gingado e prazenteiro de dança afro-brasileira, no caso, o Lundu.

Para comprovar tal fenômeno, basta observar os diversos comentários a respeito da natureza da obra proferidos por alguns músicos e pesquisadores renomados, como, por exemplo, o pianista brasileiro Nahim Marun (2010, p. 26):

Podemos perceber no cancionário de Villa-Lobos que a língua portuguesa arcaica determina um tratamento similar no musical, **como na Modinha Lundú da Marqueza de Santos** e nas Canções Típicas Brasileiras *Tu Passaste por este Jardim* e *Pálida Madona*. **Nessas canções observamos uma linha melódica operística, à maneira das árias italianas em voga no século XIX. Por um lado, a linha melódica é ampla, inspirada no bel canto, e o fraseado é tipicamente tonal, privilegiando cadências perfeitas. Por outro lado, a língua portuguesa popular/urbana demanda a adoção de um estilo sentimental evocativo da música popular, desenvolvendo melodias seresteiras na mão esquerda do pianista, à la manière de la guitarre, como na seresta *Serenata* e na canção *Viola Quebrada*. As frases são amplas e suas finalizações, muitas vezes, trazem sensação da sensível/tônica** (grifo meu).

Também Mariz (2002, p. 75), de certo modo, assim enxerga a obra quando diz que:

O romantismo impera nesse Lundu e é com esse espírito que devemos cantar as apaixonadas palavras “Minha Flor idolatrada” etc. O Lundu, como a Modinha, era cantado nos salões e em serenatas acompanhado de violões (nesse Lundu, o compositor procura, no acompanhamento de piano, imitar o violão), sempre com espírito de galanteria. **Apaixonada e galante também é a poesia que Villa-Lobos usou para compor o seu Lundu, na forma usada em 1822. O intérprete deve procurar, com a sua expressão e inflexões, o sentimento dos trovadores do nosso primeiro Império** (grifo meu).

Igualmente Bruno Kiefer (1977, p. 27) é peremptório ao afirmar: “Villa-Lobos compôs com seu *Lundú da Marquiza de Santos* antes uma bela modinha do que um lundu”.

Por conseguinte, autores como Kiefer, Mariz e Marun optam por uma abordagem mais romântica, de temperamento galante e idealista, levando a crer que a obra em questão se inclina mais, na realidade, para o sentimental gênero da Modinha, como Nahim Marun assim mesmo a enxerga, do que propriamente do Lundu. Os autores sugerem, então, que a canção de Villa-Lobos se cerca de uma atmosfera lânguida, enamorada, sonhadora, de um lirismo típico de uma ária italiana ou uma canção modinheira do século XIX, suscitando uma interpretação amparada por fraseados de fôlego sustentado, agógica melíflua, *rubatos* proeminentes e acentos que imitam suspiros.

Todavia, Sylvio Lago (2016, p. 90) contrapõe-se a essa visão salientando, categoricamente, que “a obra apresenta uma estrutura de Lundu estilizado, não encontrado tão claramente em nenhuma outra similar”. A ambiguidade estilística que paira sobre o *Lundú da Marquiza de Santos*, nesses termos, desperta para a necessidade de uma avaliação mais acautelada e sistematizada da obra, em seus aspectos formais, estéticos, ontológicos e hermenêuticos, para se tentar entender qual seria sua natureza de fato.

A *Dansa (Martelo)*, por sua vez, chama a atenção tendo em vista outro enfoque. Em plena efervescência do nacionalismo brasileiro, Villa-Lobos compôs a série nomeada de *Bachianas Brasileiras*, entre 1930 e 1945, tratando-se de uma coleção de nove suítes para diversas combinações vocais/instrumentais. Naquele período, o compositor foi adepto à corrente do Neoclassicismo, em voga por volta do final dos anos 1920 e início dos 1930, que preconizava a retomada de processos de composição herdados não apenas do Classicismo, mas também do Barroco e Romantismo, aplicados junto às inovações modernistas. O termo “*Bachianas Brasileiras*” seria, assim, uma referência à combinação de elementos étnicos brasileiros com algo do universo estético de Johann Sebastian Bach – compositor predileto de Villa-Lobos. Todas as *Bachianas*, nesse sentido, apresentam de dois a quatro movimentos, sendo que grande parte destes constitui-se de duas denominações, a saber: 1) A que remete ao mundo barroco de Bach (*Prelúdio, Fuga, Toccata, Giga* etc.); e, 2) A que evoca elementos da cultura brasileira (*Embolada, Modinha, Desafio*, entre outros). Sobre a questão, Neves (1981, p. 54) assevera:

Cada uma das ‘Bachianas Brasileiras’ obedece a uma forma pré-estabelecida pelo compositor, compondo-se normalmente de quatro movimentos contrastantes, cada um baseado em um gênero de canção ou dança do Brasil, gêneros populares que são convenientemente transpostos em formas clássicas [no sentido de barrocas], recebendo por isto mesmo um duplo sentido: ao Prelúdio e à Ária poderão corresponder uma canção, uma modinha, uma cantilena; à Dança, um Miudinho um Martelo; à Fuga, uma conversa: e assim poderão aparecer Tocatas, Fantasias, Corais, Gigas, Emboladas, Ponteios, Quadrilhas Caipiras, Catiras Batidas etc.

Percebe-se, entretanto, que há na *Dansa (Miudinho)*, das *Bachianas Brasileiras n° 7* para orquestra (1942), por certo, uma correlação entre o primeiro termo e o segundo, uma vez que esse se trata efetivamente de uma dança. Ocorre que diferentemente do caso anterior, no segundo movimento das *Bachianas Brasileiras n. 5*, a *Dansa (Martelo)*, o mesmo não se dá, pois, o cognome *Martelo* se refere a um gênero literário, e não a uma dança propriamente dita.

É instigante, assim, verificar até que ponto se tem uma conexão, ou não, entre o título e o subtítulo nessa peça. Entre as inquietações levantadas a respeito do uso de bailados em canções da câmara brasileiras, a questão que envolve a *Dansa (Martelo)* ganha ainda mais relevo por ser a canção constituída de uma estrutura indubitavelmente intrincada, típica da fase da Inconsciência Nacional, onde o conteúdo retirado da cultura do povo é trabalhado de forma difusa e complexa, aproveitando-se somente de suas constâncias rítmicas, melódicas e harmônicas, sendo necessário, assim, um exame mais minucioso e detido.

Busca-se, desse modo, o esclarecimento de aspectos ainda não esmiuçados a contento acerca das peças investigadas. A partir das considerações aventadas, almeja-se descortinarem-se caminhos, de ordem estética-interpretativa, que possam nortear, em geral, processos que envolvam canções camerísticas brasileiras alicerçadas sobre ritmos de dança.

4.1 ANÁLISE DO *LUNDÚ DA MARQUEZA DOS SANTOS*

4.1.1 ANTECEDENTES

A peça foi composta originalmente para canto e orquestra como parte integrante da comédia histórica *Marquesa de Santos*, de Manuel Viriato Correia Baima do Lago Filho (1884-1967), em cartaz em 04 de março de 1938, na capital paulista (CAVALCANTE, 2012). E embora a canção seja frequentemente interpretada como peça autônoma, ela passou a fazer parte do ciclo de canções denominado *Modinhas e Canções do Album n. 1*, para canto e orquestra, em 1939, e também na versão para canto e piano, em 1940 (MARUN, 2010).

O conjunto foi assim disposto:

- 1) Canção do Marinheiro;
- 2) **Lundú da Marquiza de Santos;**
- 3) Cantilena;
- 4) A Gatinha Parda;
- 5) Remeiro de S. Francisco;
- 6) Nhapôpé; e
- 7) Evocação.

Mesmo tendo sido composta em uma época onde o nacionalismo já estava sedimentado e as técnicas composicionais modernas melhor assimiladas, o *Lundú da Marquiza de Santos* apresenta uma estrutura relativamente simples e de fácil assimilação, provavelmente, por ter sido composta com o propósito específico de servir como música incidental à peça teatral de Viriato Correa, ambientada nos tempos do I Reinado, na primeira metade do século XIX. Isso tanto é verdade que Villa-Lobos assinalou, na partitura original, o subtítulo *Evocação da Época de 1922*, de modo que o texto, como observado por Marun (2010), constitui-se de certas expressões próprias desse período, como, por exemplo, *minh'alma e flôr*, com acento circunflexo, além do tratamento em segunda pessoa, como, por exemplo, *Tu Partiste*, conforme se segue:

Lundú da Marquiza de Santos da Marquiza de Santos

Minha flôr idolatrada
Tudo em mim é negro e triste
Vive minh'alma arrasada, Ó Titilia
Desde o dia em que partiste

Este castigo tremendo
já minh'alma não resiste, Ah!
Eu vou morrendo, morrendo
Desde o dia em que partiste

Tudo em mim é negro e triste
Vive minh'alma arrasada, Ó Titilia
Desde o dia em que partiste
Tudo em mim é negro e triste
Este castigo tremendo, tremendo.
Ó Titilia!

Minha flôr idolatrada
Tudo em mim é negro e triste
Vive minh'alma arrasada, Ó Titilia
Desde o dia em que partiste

Este castigo tremendo
 já minh'alma não resiste, Ah!
 Eu vou morrendo, morrendo
 Desde o dia em que partiste

Nesse aspecto, uma primeira inferência a que se pode chegar é que o compositor tenha edificado a sua obra tentando emular as peças leves e elegantes veiculadas nos recintos da realeza por essa época. Sobre a questão, Castagna (2018, p. 1) explica que a ascensão econômica da burguesia no século XIX, refletindo-se no comportamento da nobreza, fez surgir o hábito de se realizar saraus musicais camerísticos, voltados para o entretenimento sofisticado nas casas ou salões dos palácios da classe alta, em contraposição à complexidade e grandiloquência da música da ópera e religiosa exercida nas igrejas e nos teatros da época. A prática da música de câmara, de caráter essencialmente urbano, era geralmente realizada por amigos e familiares em momentos de lazer, privilegiando formas de execução técnica e demanda intelectual mais acessível.

No repertório interpretado nos encontros musicais privativos, dois gêneros da canção de câmara foram amplamente cultuados, a saber: 1) Lundu; e, 2) Modinha Imperiais. A respeito do fato, Sandroni (2001, p. 41) destaca:

O lundu e a modinha têm estado indissolavelmente associados na historiografia da música brasileira. [...] Esse tratamento conjunto que os gêneros receberam por parte dos estudiosos reflete o que Araújo chama de suas ‘conexões históricas’. Andrade escreve em seu clássico estudo [Modinhas Imperiais] sobre a primeira: “o fato é que modinha e lundum andaram muitíssimo baralhados”. E Kiefer: “No século passado não era rara a confusão entre modinha e lundu”.

Embora a documentação histórica referente à trajetória dos gêneros seja escassa, principalmente, aquela do período anterior ao século XIX³⁹, é possível reconstituir o processo de desenvolvimento dessa conjuntura através de litografias, relatos, coletâneas de poemas e estudos diversos realizados por autores de renome.

Tinhorão (1991), antes de tudo, levanta a discussão, ainda não de todo esclarecida, sobre a possibilidade de o Lundu-canção ter sido, de fato, inspirado pelos ritmos da dança homônima. Assim, o historiador logo busca responder a pergunta afirmando que “estudiosos do folclore musical brasileiro, como Mário de Andrade, concordam de uma maneira geral em que **o lundu obedece a uma estrutura rítmica que deixa transparecer claramente movimentos coreográficos**” (TINHORÃO, 1991, p. 51). (grifo meu).

³⁹ Sandroni (2001) aponta que os manuscritos *Mss. 1595 e 1596*, da Biblioteca da Ajuda em Lisboa, ao lado da *Viola de Lereno* – coletânea de poemas de Caldas Barbosa – ambos do fim do século XVIII e desprovidos da parte musical, seriam as duas fontes principais sobre o assunto nesse período.

Castagna (2018), do seu lado, analisou algumas partituras de Lundus setecentistas, e seus congêneres cantados no século seguinte, constatando que houve mesmo, com grande probabilidade, a ligação de um gênero para com o outro. O pesquisador conclui que o Lundu-canção seria uma espécie de Modinha, por ser mais compassado, com características próprias do Lundu instrumental, como, por exemplo, pequenas variações motílicas no acompanhamento, alternância de compassos entre tônica e dominante, bem como caráter melódico sincopado.

Tudo leva a crer que, por certo, o Lundu-canção foi derivado da dança *Lundu* ou *Lundum*, trazida pelos escravos bantos de Angola e Congo. Sandroni (2001, p. 40) reforça: “[...] o sentido atribuído desde fins do século XVIII ao Lundu-dança e transmitido no século XIX ao Lundu-canção, chegando até às definições dos pesquisadores modernos, é o de uma representação direta ou velada do universo afro-brasileiro”.

As primeiras referências conhecidas sobre o aparecimento desse bailado se encontram em um documento escrito pelo Governador de Pernambuco, em 1780, onde ele relata a respeito da crítica que a Inquisição estava fazendo à prática de danças de origem africana, incluindo o Lundu, acusando-as de serem perniciosas e indecentes (CAVALCANTI, 2006).

Alvarenga (1960) descreve a coreografia do *Lundu* como sendo assemelhada à do Batuque ou Samba, com um par solista a desenrolar a dança, em meio a uma roda de espectadores, fazendo uso de sapateados, meneios acentuados dos quadris e da umbigada – passo originário do Batuque, que consiste em um bater de ventres entre os dançarinos. Segundo aquela autora, o que distingue o Lundu das outras danças é seu caráter essencialmente urbano, constituído de “um certo polimento civilizado que transformou a áspera sensualidade primitiva do Batuque em uma volúpia langorosa e requebrada” (ALVARENGA, 1960, p. 148).

Alceo Maynard Araújo (1964, p. 196) comenta:

Ele [o Lundu] veio provavelmente da classe inferior, do batuque do escravo, passou pelos espanhóis e portugueses que o aperfeiçoaram a seu modo não escondendo nunca sua origem vibrante, convulsiva; coreografia onde braços e pernas, enfim o corpo todo se agita com aquela ênfase que só os povos primitivos sabem dar às suas danças porque em geral estas são oferendas aos seus deuses, são votivas ao seu panteão de seres sobrenaturais que requerem a posse de seus fiéis através daquela convulsão total, somática [...].

Em verdade, o Lundu caracteriza-se não somente por apresentar elementos da raça negra (rebolado balançado das ancas, umbigada, refrão marcado pelas palmas dos circunstantes, ritmo e melodia na forma estrutural de estrofe-refrão), mas também de danças

ibéricas (fandango⁴⁰ e bolero⁴¹), destacando-se o castanholar dos dedos dos bailarinos em volteios no meio da roda, acompanhamento de violas, alternância de mãos, ora nos quadris, ora na testa bem como a locomoção na ponta dos pés (TINHORÃO, 2013; KIEFER, 1977).

Negwer (2009) esclarece que o Lundu foi uma das primeiras danças afro-brasileiras a despertar a atenção dos povos europeus, mas, como a umbigada era vista como obscena, o passo foi mascarado não mais se entrelaçando os quadris, mas, inspirado no fandango, girando-os, um em frente ao outro, com os braços suspensos.

No alvorecer do século XIX, a dança Lundu já havia sido adotada nos mais diversos flancos da sociedade lisboeta e carioca, na sua versão original ou adaptada às peculiaridades de cada camada social (NERY, 2005).

Tinhorão (2013) comenta sobre o processo de transição entre o Lundu de bailado para o de canção. De acordo com o historiador, a certa altura, a dança começou a ser interrompida pelo tocador de viola, que propunha um estribilho diferente após o qual improvisava uma cantiga, a comentar as estrofes, cujo teor poético era valorizado por um acompanhamento expressivo na viola.

Quando esse processo de criação de uma canção a partir da dança começou a se desenvolver, em execuções à viola, a influência da percussão do batuque ia se revelar na entoação de chulas [Lundus] “de ritmo cadenciado” (como bem observou Guilherme de Melo em seu livro *A música do Brasil*), ao final das quais se acrescentava o estribilho, que traduzia a parte cantada em coro, com acompanhamento de palmas (TINHORÃO, 2013, p. 61).

O brasileiro Domingos Caldas Barbosa (?1739-1800) parece ter sido pioneiro na interpretação de Modinhas e Lundus nos saraus lisboetas de 1775, pois não há documentação que comprove a existência dessas manifestações anteriormente a essa data (ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, 1998). Por isso, Barbosa é considerado por muitos, citando, por exemplo, Bruno Kiefer (1977), como o músico-poeta responsável pela implementação e divulgação desses gêneros.

Ainda Kiefer (1977, p. 38), ao analisar os Lundus de Caldas Barbosa, avança a hipótese de que o músico considerava o gênero uma dança genuinamente brasileira, derivada do Batuque, não vista em Portugal e, por isso, transformada em Lundu-canção. Sobre a questão, Tinhorão (1991, p. 49) complementa:

⁴⁰ Dança popular na Espanha em compasso ternário ou binário composto, caracterizada por ritmos enérgicos, súbitas paradas e acelerandos (DOURADO, 2004).

⁴¹ Dança popular espanhola de melodias suaves e métrica ternária (DOURADO, 2004).

Aliás, para não deixar dúvida quanto à superioridade que enxergava nessa dança brasileira, ao compará-la às europeias do seu tempo, era ainda Caldas Barbosa quem, nessa mesma canção, afirmava, empregando desde logo uma onomatopeia indicativa da **agilidade rítmica do acompanhamento**:

“Ai rum rum
Vence fandangos e giga
A chulice do lundum” (grifo meu).

Para os fins do século XVIII, o Lundu já aparece como canção solista de prestígio, tanto em Portugal como no Brasil, conforme os dizeres de Lima (2017, p. 50):

A convivência entre negros livres e cativos, a classe média e a corte, possibilitada por centros urbanos emergentes, aproximou, seguramente, o Lundu da Modinha e vice-versa. Essa convivência vizinha fez com que a Modinha absorvesse o estilo sincopado do batuque sensual Lundu e este, por sua vez, as formas musicais da recatada Modinha, dando origem ao Lundu-canção. Estes Lundus quase Modinhas, ou estas Modinhas quase Lundus, como destaca Mozart [de] Araújo em seu importantíssimo trabalho *A Modinha e o Lundu no século XVIII* (1963), são o maior exemplo da fusão ocorrida, já no século XVIII, entre elementos da cultura europeia e da cultura popular afro-brasileira.

O Lundu, como bailado de salão e música de sarau, teve que ser amainado em sua rítmica vigorosa, fazendo uso de moldes líricos europeus da Modinha para ser aceito na alta sociedade como uma arte digna e nobre, desprovida dos **ranços vulgares** da classe social menos favorecida. **Nesse processo, a síncope proveniente do ritmo da dança original foi associada à melodia do Lundu-canção, em um primeiro momento, para ser igualmente tratada na parte do acompanhamento, já na virada para o século XIX** (LIMA, 2010).

Sandroni (2001) informa que as síncofes, quando raramente apareciam nas peças para orquestra ou corais de Polcas ou Modinhas, eram empregadas de forma discreta, em um estilo mais **clássico, diferentemente do Lundu, onde as figuras sincopadas, ao contrário, eram utilizadas de modo ostensivo e vistoso**.

Nesse sentido, Lima (2010, p. 206) afirma que:

Um terceiro diferencial seria a presença da “síncope” que, mais do que um “amolecimento” da rigidez rítmica e métrica na música da época, é uma verdadeira adaptação de tendências estruturantes presentes na musicalidade negra, a saber, nos padrões e ciclos rítmicos, combinadas e adaptadas ao formalismo clássico. **E é justamente nesse sentido que a síncope deixa de ser apenas um ornamento para tornar-se um verdadeiro monumento: passa a ser, também, um dos traços fundadores de um gênero autônomo: o lundu.** (grifo meu)

Kiefer (1977, p. 43) adverte que a pesquisa acerca das características determinantes do Lundu-canção, por falta de documentação apropriada a respeito dos seus primórdios, não são tão precisas como no caso da Modinha; mas, em termos gerais, é possível elencar: 1)

Compasso usual em binário; 2) Modo predominante maior; 3) Fraseado, via de regra, em quadratura; 4) Utilização costumeira de linhas melódicas descendentes, mas de forma menos acentuada do que na Modinha; 5) Ocorrência de fragmentos melódicos curtos, entre pausas; 6) Cadências, membros de frases, incisos e fragmentos mais curtos e variados do que na Modinha; 7) Modulações onde, muitas vezes, não aparece a tonalidade da dominante, sendo substituído pelos graus IV ou VI ou por ambos; 8) Esquemas formais mais variados, desde o AABB-refrão até a composição contínua, provido ou não de introdução instrumental; 9) Textos constituídos, em grande parte, por quadras com refrão e predomínio do redondilho maior (versos de 7 sílabas); 10) A dominância da figura ritmada constituída de semicolcheia-colcheia-semicolcheia, a **síncope interna**, na parte melódica; e, 11) **Acompanhamentos com ocorrência de síncofes de modo frequente, embora não sistemático.**

Cardoso (2008) complementa que **a constância da síncope interna na melodia e de forma menos ordenada no acompanhamento são as particularidades que melhor caracterizam o Lundu-canção.**

Quanto à Modinha, Cardoso (2008, p. 155) aponta que a carreira bem-sucedida de Caldas Barbosa em Portugal fez com que os compositores dessa nação “passassem a compor modinhas em seu estilo, mas agregando características da ópera italiana, em especial os ornamentos, transformando-a em uma espécie de ária de corte, a uma ou mesmo duas vozes”.

Castagna (2018) esclarece que a progressiva ascensão da burguesia na Europa da segunda metade do século XVIII, incorreu na mudança de hábitos da nobreza, surgindo a prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais ligeiro e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa.

Com a vinda da corte de D. João VI para o Brasil, em 1808, a Modinha foi reintroduzida

[...] em seu país de origem como música de salão afetada pela influência do melodismo italiano, sendo aqui assumida como gênero típico das classes burguesas. O que iria acontecer com a modinha, a partir dos últimos anos do século XVIII, até a segunda metade do século seguinte, seria o fato de que, passando a interessar aos músicos de escola, o novo gênero acabaria realmente se transformando em canção camerística tipicamente de salão, precisando aguardar depois o advento das serenatas à luz dos lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX, para então retomar a tradição de gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão. Enquanto isso não se deu, a modinha de salão – traduzida de torna-viagem ao Brasil com a corte do Príncipe Dom João, a partir de 1808 – enfrentou durante mais de meio século o equívoco dos compositores ligados à Capela Real e, a partir de 1841, ao Conservatório de Música da capital do Império, chegando a confundir-se com árias de ópera italianas, o que explica a sua voga inclusive nos teatros, interpretada por cantores líricos estrangeiros, como a famosa soprano Augusta Candiani (TINHORÃO, 1991, p. 18-19).

Todavia, Kiefer (1977) afirma que, mesmo imersa em ornamentos típicos do *bel canto*, entre outras reminiscências operísticas, a essência musical da Modinha brasileira urbana é de um **sentimento amoroso puro** engendrado a partir de suas características predominantes, quais sejam: 1) Esquemas formais AABB e AABB-refrão; 2) Planos de modulação, usualmente, no modo menor; 3) A quase ausência do tom da dominante, mais assertivo e luminoso, prevalecendo as modulações I-IV; I-relativa-IV, I-IV-relativa, de caráter mais sorumbático; 4) Preponderância de compassos quaternários ou binários, mas com a ocorrência também de ternários ou alternância de compasso de binário para ternário; 5) Presença marcante de cadências femininas com apogiaturas expressivas superiores, simples, sem notas repetidas geralmente presentes nos finais de frases, membros de frases e até mesmo em incisos; 6) Existência de fragmentos melódicos geralmente curtos, separados por pausas; 7) Primazia de linhas melódicas descendentes, muitas vezes, perpassadas por saltos ou notas harpejadas ascendentes “imitando suspiros”.

Tais atributos melódico-harmônicos, mais sobressalentes do que os rítmicos, outorgam singeleza, intimismo, doçura, “suspiros amorosos”, “saudade”, “desencontros” e “esperanças do amor idealizado” à Modinha, dirimindo a influência da grandiloquência extrovertida e enfática das árias de ópera italianas.

A análise a que submetemos algumas dezenas de modinhas brasileiras do século passado permitiu-nos observar um conflito entre a herança europeia (*árias de corte* cultivadas em Portugal no século XVIII, ópera italiana do século XIX) e a vontade de expressão musical, em termos românticos, do nosso modo de sentir as coisas do amor [...] (KIEFER, 1977; p. 24).

Como reflexo, o gênero é constituído de árias para canto e piano ou violão, em geral, apresentando melodia ondulante, cromatismos melódicos e acompanhamento singelo. (MORAIS *apud* CASTAGNA, 2018).

Na Modinha, pode ocorrer de as melodias serem entrecortadas por motivos sincopados, ora em retardo, ora em antecipação, com predominância de cadências femininas, porém, sempre primando por certa **delicadeza** (LIMA, 2001). **Mas padrões sincopados, quando destes, ocorrem somente na linha melódica, ao passo que o principal desenho rítmico do baixo é o padrão arpejado de quatro semicolcheias; diferentemente, das sincopes, que aparecem de forma determinante na linha do baixo do Lundu, além de, por vezes, arpejos** (CANÇADO, 2000).

Mesmo assim, constata-se que, em termos formais, o Lundu apresenta características semelhantes às da Modinha, refletindo suas origens na estética clássica, dominante na

segunda metade do século XVIII, que primava pelo equilíbrio simétrico. Assim, tanto um como outro são, usualmente, diatônicos, estróficos e silábicos, ou melismáticos no caso da Modinha, sustentados sobre um acompanhamento de encadeamento relativamente simples. Além disso, em geral, apresentam formas binárias ou ternárias, ou também no caso da Modinha, a métrica quaternária, com refrão ou não, articuladas por meio de frases periódicas e regulares.

Também os textos de ambos os gêneros, nessa época, eram costumeiramente abordados a partir dos moldes da poesia árcade, já incorporados na literatura popular, de simplicidade poética com o uso rítmico simples, simetria formal e verso direto, ou seja, destituído de inversões e figuras de linguagem. Nesse quesito, a diferença entre os gêneros é que a tônica predominante do Lundu é de temática crítica, ironizando tanto a realidade política, quanto os costumes da época – característica que se acentua com o passar dos anos.

De modo específico, quando o mote é amoroso, diferentemente da Modinha, costuma ser retratado por meio de trocadilhos jocosos e sensuais de duplo sentido⁴² (LIMA, 2010).

No século XIX, durante as representações das peças de teatro no Rio de Janeiro, costumava-se apresentar breves quadros cômicos com música e dança denominados *entremez*. Sempre atentos às novidades das variantes de danças batucadas de aculturação branco-negra, os produtores das *entremezes* trataram de encaixar o Lundu, que vinha sendo apreciado pela sociedade carioca em geral, cada classe social a seu modo. O gênero, lançado como esquete cênica, cantada e dançada, aos poucos, foi recebendo letras cada vez mais divertidas por retratar a maneira engraçada de falar o português por parte dos negros, além das situações pitorescas entre estes e os brancos (TINHORÃO, 2013). A partir daí, o Lundu passou a ser praticado por todas as castas, quer como coreografia, de caráter licencioso ou algo afim, quer como peça para canto solista, de têmpera libidinosa, cômica ou sarcástica (ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, 1998, p. 459).

Já o surgimento da partitura impressa dos primeiros Lundus, junto às Modinhas, a partir da terceira década do século XIX, contribuiu para que o gênero adquirisse foros de música de concerto, passando a ser apresentado nos salões da média e alta burguesia, como canção acompanhada e dança refinada, de modo mais cadenciado.

⁴² Mesmo assim, Ferlim (2004, p. 6) afirma: “Porém, apesar de percebermos uma distinção temática que opõe os gêneros “modinha e “lundu”, é possível se encontrar lundus [do final do séc. XIX] que se referiam ao amor de forma mais romântica, como descrevemos com relação à modinha. Da mesma forma encontraremos algumas modinhas (ainda que poucas) que se referem de forma mais jocosa e irreverente ao amor”.

Na segunda metade do século XIX, o Lundu passou a receber acabamentos cada vez mais característicos da música de concerto, transformando-se em canção erudita para cravo, piano ou violão, **mantendo seu caráter espirituoso** (TINHORÃO, 2013).

Tinhorão (2008, p. 83) assim resume a trajetória histórica do Lundu no Brasil:

[...] o lundu ganhava como dança as salas da classe média e os salões das classes mais altas, como canção equiparada às modinhas italianizadas. E, entre as camadas mais baixas, ia continuar, de mistura com batuques e sambas, como dança na área rural (onde sobreviveria ao longo do século XX em vários pontos do Brasil), e como canção nas cidades, sob a forma de gênero humorístico, cultivado ao violão por palhaços de circo, que ainda chegariam a gravá-los em discos.

Faz-se relevante salientar que uma das características principais do Lundu: a rítmica sincopada melódica e, por vezes, harmonicamente, não foi deturpada ao longo da sua história, conforme se segue:

Em verdade, o que se ouve no acompanhamento dos lundus declaradamente de Caldas Barbosa na coleção de *Modinhas do Brasil* – “Eu nasci sem coração” e “A saudade que no peito” – e em alguns quase certamente também de sua autoria, como “Os me deixas que tu dás” e, principalmente, “A saudade que no peito”, é o mesmo sincopado que um século mais tarde continuaria a ser usado pelos palhaços de circo cantores e tocadores de violão especialistas em lundus [...] (TINHORÃO, 2008, p. 72).

Presumivelmente, foi pensando em toda essa conjuntura que Villa-Lobos edificou o seu *Lundu da Marquesa de Santos*⁴³ para a peça teatral de Viriato Corrêa. O enredo principal retrata o relacionamento amoroso entre o imperador do Brasil, D. Pedro I, e sua amante mais famosa, D. Domitila de Castro Canto e Melo, conhecida como a Marquesa de Santos, durante o Primeiro Reinado do Brasil. Na obra, Domitila é vista como uma pessoa terna, romântica, idealista e patriota, contrastando com a imagem comumente aceita de mulher interesseira e ávida pelo poder. Basta ver que a personagem, tendo em conta o casamento do imperador com a Princesa Leopoldina, prontifica-se a abandoná-lo em prol da boa imagem moral do monarca e do país perante a diplomacia internacional da época.

Em verdade, a peça, subsidiada por recursos governamentais, visava atenuar qualquer traço de demérito ligado a esses personagens, principalmente, em relação à D. Pedro I, devido à importância de seu papel histórico como o proclamador da Independência do Brasil. O heroísmo desse personagem deveria, dessa maneira, ser exaltado para fazer jus à política de

⁴³ O compositor também preparou para a obra teatral duas peças instrumentais: *Gavota-Choro* e *Valsinha Brasileira*. (Rezzuitti, 2013).

valorização da cultura nacional promovida pelo Estado Novo – governo vigente à época do lançamento da peça. (REZZUTTI, 2013).

O acento cômico estaria mais por conta da mãe de Domitila, D. Escolástica, com suas mandingas para “amarrar” o amante da filha, bem como suas escusas para seus fracassos, como a do galo arranjado para um dos seus despachos que não teria sido preto o suficiente devido a duas penas brancas escondidas no corpo do galináceo, descobertas posteriormente. Suspeita-se que Viriato Corrêa tenha se inspirado em uma carta em que José Bonifácio, estadista aconselhador de D. Pedro I, chamava a velha Escolástica pela alcunha de **bruxa** (REZZUTTI, 2013).

A vida da corte portuguesa, em especial, a história do romance entre D. Pedro I e sua Domitila de Castro, no ano em que seria proclamada a Independência do Brasil, é, portanto, o contexto sociocultural da peça de Viriato Corrêa para a qual Villa-Lobos escreveu o *Lundú da Marquesa de Santos*. Sendo a obra composta para o personagem **D. Pedro I** retratado, seguindo os preceitos de valorização patriótica impostas pelo Estado Novo, como nobre de caráter, porém, dentro de um contexto de obra teatral cômica, de crítica aos costumes monárquicos da época, é interessante buscar-se, por meio da análise, como o compositor conjugou os elementos musicais no *Lundú da Marquesa de Santos*, tendo em vista o cenário de fundo constituído de pontos conflitantes como aspectos de romance ilegítimo e bufonaria, em contraste com elementos de moralidade ilibada e fidalguia.

Para essa e outras indagações anteriores, segue-se a análise formal, considerando os preceitos da metodologia de LaRue.

4.1.2 OBSERVAÇÃO

4.1.2.1 Quadro Sinóptico

1. Som	
1.1 Timbre	
Destaque para nota com timbre agudo sustentado (fá/Sib).	c. 15-16
Destaque para nota com timbre agudo (fá) sustentado.	c. 27
Destaque para trecho com timbre agudo.	c. 31 (anacr.)-36
Acompanhamento do piano dobrando a melodia do canto de maneira a frisar o ritmo sincopado.	
1.2 Sonoridade	
Extensão: ré-1-sib4 (piano)/mi3-sib4 (voz); tessitura média-agudo.	
Articulação em <i>staccato</i> imitando um dedilhado de violão.	c. 1-4

Articulação predominante em <i>legato</i> destacando-se a rítmica sincopada.	Toda a peça (exceto c. 1-4; 15-20; 47-53)
Articulação predominante em <i>legato</i> com fraseado mais “lírico” e o ritmo do acompanhamento distendido oferecendo mais “liberdade” agógica à linha melódica.	c. 15-20; 47-53
Imitação de dedilhados violonísticos na parte do acompanhamento.	
1.3 Tecido/Textura	
Melodia acompanhada de textura simples e estável duplicada na clave de sol do acompanhamento.	
Ápice da melodia em contraste com a estabilidade rítmica predominante.	c. 15-16; 27; 47-48
1.4 Dinâmica	
Dinâmica, em geral, entre <i>pp</i> e <i>f</i> .	
2. Harmonia	
2.1 Funções Principais	
Tom de SibM (tônica).	c. 1-20; 37-53
Tom de rém (relativo menor da dominante F4M).	c. 21-36
2.2 Categorias Harmônicas	
Arcabouço harmônico tonal em SibM/rém.	
2.3 Encadeamento Harmônico	
Encadeamento, em linha gerais, de Tônica-Subdominante-Dominante.	
2.4 Ritmo Harmônico	
Ritmo ralentado em função da alteração harmônica-melódica sincopada para linear.	c. 15-20; 47-53
2.5 Intercâmbio entre as partes	
Contrapontos diatônicos imitando “baixos de violão”.	c. 6; 10; 20
Contrapontos cromáticos imitando “baixos de violão”.	c. 8; 18-19
Elemento de ligação constituído por colcheias no acompanhamento como elemento de ligação entre seções.	c. 20
3. Melodia	
3.1 Âmbito	
Melodia tonal; tessitura média-aguda (E3-Bb4).	
Ponto culminante agudo (Bb4).	c. 15-16; 47-48
3.2 Movimento	
Predominantemente por graus conjuntos com salto de intervalo de quarta nos trechos mais “líricos” (c. 15-16; 47-48).	
Terminações fraseológicas femininas (exceto c. 36).	
3.3 Padrões	
Predominantemente sincopado com intervalos descendentes.	c. 5-14; 21-25; 29-36; 37-46
Predominantemente linear descendente.	c. 15-20, 26-8; 47-53
4. Ritmo	
4.1 Ritmo	
Padrão rítmico harmônico sincopado com a utilização do <i>tresillo</i> no acompanhamento.	c. 5-14; 21-36; 37-46
Padrão rítmico melódico sincopado acéfalo.	c. 5-14; 37-46

Padrão rítmico sincopado tético.	c. 21-5; 29-36
Padrão rítmico linear.	c. 15-20; 26-28; 47-53
4.2 Continuum	
<i>Allegretto</i> .	c. 1-4
<i>Moderato</i> (ingenuamente).	c.5-20
<i>Piú mosso</i> .	c. 21-36
<i>A tempo</i> (<i>tempo primo</i>).	c. 37-53
4.3 Tecido	
Homorrítmico em métrica quaternária.	
5. Desenvolvimento	
5.1 Considerações Gerais	
Introdução – em SibM (articulação em <i>staccato</i>).	c. 1-4
Seção A – em SibM (articulação predominantemente em <i>legato</i> com rítmica sincopada acéfala).	c. 5-20
Coda da seção A– em BbM.	c. 16 (anacr.)-20
Seção B – em rém (articulação predominantemente em <i>legato</i> com rítmica sincopada tética).	c. 21-36
Seção A – em SibM (com a finalização na tônica).	c. 37-53
5.3 Fontes da Forma	
Seção B diferencia-se das demais pela mudança do modo maior para o menor, além da síncope tética frisando o caráter dramático do trecho.	c. 16 (anacr.)-20
Recorrência do <i>tresillo</i> no acompanhamento em <i>ostinato</i> estrito rítmico.	(exceto c. 15-20)
5.4 Fontes do Movimento	
Célula do <i>tresillo</i> no acompanhamento como elemento estrutural de estabilidade e direção.	
6. Aspecto Textual	
6.1 Correlações de Timbres	
Timbre agudo realçando a palavra “não resiste” e a interjeição “Ah!”.	c. 15-16
Baixos graves na parte do acompanhamento realçando a dramaticidade do texto da Seção B.	c. 21-36
Timbre agudo destacando o texto “tremendo, tremendo...”.	c. 31 (anacr.)-36
6.2 Exploração da sonoridade da palavra para fins de caráter e textura	
Utilização da nota aguda “Sib4” no vocábulo “Ah!” caracterizando um suspiro expressivo.	c. 15 (anacr.)-16; 47(anacr.)-48
6.3 Grau de aquiescência da música à forma do texto	
O caráter musical é sensivelmente transmutado a cada verso.	
6.4 Conexão ou conflito entre texto e música quanto a mudanças de caráter, flutuações de intensidade, localização de partes climáticas e grau de movimento	
A música é desenvolvida de acordo com o caráter do texto: ora leve e graciosa (1ª e 3ª partes); ora dramática e intensa (2ª parte).	c. 26-28

Quadro 6 - Quadro Sinóptico Analítico - *Lundú da Marqueza dos Santos*.

Fonte: Elaboração própria.

4.1.2.2 Aspectos do Som

Em termos de textura sonora, a peça é uma melodia acompanhada, cuja estrutura é perpassada, preponderantemente, por linhas sincopadas. Com exceção dos c. 1-4, onde se tem um trecho pontilhado nos moldes de um bordão de “baixos de violão”, bem como dos c. 15-20 e 47-53, onde são observadas figuras musicais mais regulares, percebe-se, melódica e harmonicamente, a presença da síncope ensejando movimento, ginga e malemolência, de um modo geral, à peça de Villa-Lobos, conforme evidenciado logo nos seus primeiros compassos, no Exemplo 1, a seguir.

CANTO:
5 **Moderato (Ingenualmente)**

Mi - nha flôr i - do - la - tra - da Tu - do em mim é ne - gro e

Exemplo 1 – Presença da síncope sugerindo movimento e ginga. *Lundú da Marqueza de Santos*, c. 5-7.

Fonte: Elaboração própria.

A melodia da parte do canto é dobrada na parte do acompanhamento (clave de sol). A junção das partes, construída através de uma rítmica sincopada e constante, engendra uma textura bem delineada, com predominância de desenhos rítmicos que se compatibilizam mais com as características próprias do caráter dançante do Lundu.

Uma parte de teor lírico mais alinhada à estética da Modinha é percebida nos c. 15-20 e 47-53, quando da mudança para uma textura regular (não sincopada) e sustentada – algo operístico –, realçando as notas agudas e expressivas da parte do canto. O trecho é movido a partir de uma condução harmônica que conduz à tensão até atingir o ápice voltando, em seguida, ao repouso por um encadeamento decrescente.

14

men - do já minha' al - ma não re - sis - te, Ah! Eu

17

vou mor - ren - do, mor - ren - do Des - de o di - a em que par -

20

tis - te

rall.

Exemplo 2 – Textura não sincopada e tessitura melódica aguda. Lundú da Marqueza de Santos, c. 14-20.

Fonte: Elaboração própria.

Nos c. 21-25, o tecido musical volta a ser sincopado apresentando uma nova ideia melódica.

21 **Più Mosso**

Tu-do em mim é ne-gro, e tris - te — Vi-ve minh' - al - ma — ar - ra - sa - da, — O' — Ti - ti — lia

21 **Più Mosso**

Exemplo 3 – Tecido sincopado com nova ideia melódica. *Lundú da Marqueza de Santos*, c. 21-25.

Fonte: Elaboração própria.

Nos c. 26-28, tem-se novamente uma quebra de paradigma com o surgimento de uma melodia lírica e sustentada, com uso de fermata na nota mais aguda, sendo que o acompanhamento continua apresentando o mesmo desenho de movimento sincopado.

26

Des - de o dia em que par - tis - te

rall.

Exemplo 4 – Melodia lírica secundada por harmonia sincopada. *Lundú da Marqueza de Santos*, c. 26-28.

Fonte: Elaboração própria.

A síncope, tanto no acompanhamento quanto na melodia, volta a ser empregada nos compassos seguintes (c. 29-31). Todavia, nos c. 31 (anacr.)-36 tem-se, mais uma vez, uma mudança de textura, onde a melodia, de tessitura mediana e caráter tranquilo, é guindada a uma região mais aguda, bem como a harmonia que, no outro extremo, é convertida de notas medianas para graves, fazendo com que o trecho apresente um grau de dramaticidade, de características operísticas, tornando essa parte estilisticamente mais próxima da Modinha do que do Lundu, embora a síncope, concomitantemente no acompanhamento e na melodia, ainda se faça presente de forma incisiva.

31

ti - go - tre - men - do - tre - men - do.

31

Stringendo

34

rall.

O' - Ti - ti - - - - lia

34

rall.

rall.

Exemplo 5 – Entrecho de teor dramático-operístico. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 31-36.

Fonte: Elaboração própria.

Em relação à dinâmica, pode-se reproduzir para essa peça o que Alferes (2008, p. 150) comentou em relação ao Lundu *Esta noite oh céus...* de João Francisco Leal:

Com relação à dinâmica, sugerimos, mf, lembrando sempre das implicações poéticas que, neste caso, podem conferir certos momentos em mp, com malícia, e alguns trechos mais intensos, como a conclusão na *coda*, que apresenta a nota mais aguda na canção.

Para a mesma obra, Alferes (2008) trata da articulação – algo que, igualmente, pode ser aplicado à composição de Villa-Lobos. O autor atenta para a necessidade do realce das marcações expressivas, de modo que elas não sejam realmente acentuadas, mas apenas levemente sopesadas nos tempos indicados, influenciando no efeito dinâmico global do gingado do Lundu.

4.1.2.3 Aspectos da Harmonia

Observando a movimentação harmônica atinente ao *Lundú da Marqueza de Santos*⁴⁴, percebe-se que prevalece, desbastando a construção do compositor à sua substancialidade, o movimento do encadeamento em torno da **tônica-subdominante-dominante**, de efeito mais funcional e simples, tendendo ao caráter lépido do Lundu.

Ainda no que se refere à harmonia, a canção inicia-se no tom de SibM (c.5-20) e modula para ré menor (c.21-36), voltando para o SibM, na recapitulação (c.37-53). Dessa forma, observa-se que o esquema utilizado – **modo maior-menor-maior** – revela-se típico do Lundu por ensejar um contraste de humor, ao contrário da Modinha – gênero onde se costuma explorar, predominantemente, sentimentos saudosistas, lânguidos e melífluos.

Outro elemento que merece destaque na obra que, em verdade, é comum aos dois gêneros, é a presença de inserções contrapontísticas próprias do efeito de “baixos de violão”⁴⁵. Conforme evidenciados nos Exemplos 6, 7, 8 e 9, a seguir, a clave de sol do acompanhamento é contrapontada, em certos momentos, por sequências contornadas, cromáticas ou diatônicas, características de bordões violonísticos seresteiros.

1) Diatônico



Exemplo 6 – Efeito de “baixo de violão” de contorno diatônico. *Lundú da Marqueza de Santos*, c. 6.

Fonte: Elaboração própria.

⁴⁴ Cf. análise fraseológica e harmônica da obra no Apêndice A.

⁴⁵ A “baixaria” são bordões violonísticos seresteiros utilizados com função de introdução, decoração, de ligação ou conclusão. Como bom exemplo tem-se a linha consagrada do baixo nos primeiros compassos do choro Carinhoso de Pixinguinha e João de Barro (WALTER, 2014).

A musical score in 4/4 time, key of B-flat major. The treble clef contains a melodic line with a red box highlighting a phrase of four eighth notes: G4, A4, Bb4, and C5. The bass clef contains a bass line with chords and moving lines.

Exemplo 7 - Efeito de “baixo de violão” de contorno diatônico. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 9-11.

Fonte: Elaboração própria.

2) Cromático

A musical score in 4/4 time, key of B-flat major. The treble clef contains a melodic line with a red box highlighting a phrase of four eighth notes: G4, Ab4, Bb4, and C5. The bass clef contains a bass line with chords and moving lines.

Exemplo 8 - Efeito de “baixo de violão” de contorno cromático. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 8-9.

Fonte: Elaboração própria.

A musical score in 4/4 time, key of B-flat major. The treble clef contains a melodic line with a red box highlighting a phrase of four eighth notes: G4, Ab4, Bb4, and C5. The bass clef contains a bass line with chords and moving lines. The word "rall." is written at the end of the piece.

Exemplo 9 - Efeito de “baixo de violão” de contorno cromático. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 18-20.

Fonte: Elaboração própria.

A peça é permeada por uma linha melódica, em grande parte, acéfala e sincopada, conforme evidenciada nos Exemplos 10, 11, 12, 13 e 14, a seguir.

1) 1ª frase

acéfalo
síncope

Mi - nha flôr i - do - la - tra - da

Exemplo 10 – Linha melódica acéfala e sincopada. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 5-6.

Fonte: Elaboração própria.

2) 2ª frase (resposta à 1ª frase)

Tu - de em mim è ne - gro e tris - te

Exemplo 11 - Linha melódica acéfala e sincopada. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 7-8.

Fonte: Elaboração própria.

3) 3ª frase (progressão descendente modificada)

Vi - ve minh' - al - ma arra - sa - da O Ti - ti - lia

Exemplo 12 - Linha melódica acéfala e sincopada. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 9-10.

Fonte: Elaboração própria.

4) 4ª frase (alusão à 2ª frase)

Des - de a dia em que par - tis - te

Exemplo 13 - Linha melódica acéfala e sincopada. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 11-12.

Fonte: Elaboração própria.

5) 5ª frase (expansão da ideia sincopada)

Es - te cas - ti - go tre - men - do já minh' - al - ma não re - sis - te, Ah! _____

Exemplo 14 - Linha melódica acéfala e sincopada. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 13-16.

Fonte: Elaboração própria.

Na modulação, as frases têm início de forma tética, acentuando o caráter dramático do modo menor:

6) 8ª frase (incluindo uma célula interna formada por três colcheias, que funciona como uma “mola propulsora” para o compasso seguinte)

Tu - do em mim é ne - gro é tris - te Vi - ve minh' - al - ma ar - ra - sa - da, O' - Ti - ti - lia

Exemplo 15 - Linha melódica tética e sincopada. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 21 (anacr.)-25.

Fonte: Elaboração própria.

5) 9ª frase e *codetta* da Seção B

Tu - do em mim é ne - gro é tris - te Es - te cas - ti - go tre - men - do tre - men - do. O' - Ti - ti - lia

Exemplo 16 - Linha melódica acéfala e sincopada. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 29 (anacr.)-36.

Fonte: Elaboração própria.

A predominância de figuras sincopadas, *de per si*, não permite que se infira a qual gênero a peça de Villa-Lobos estaria mais afeita. Ocorre que a síncope foi empregada, melodicamente, tanto na Modinha quanto no Lundu, **embora com maior pungência e recorrência nesse último**. Diz-se o mesmo em relação ao uso majoritário de linhas melódicas descendentes e de fragmentos melódicos curtos presentes na peça de Villa-Lobos em análise, pois são características afetas aos dois gêneros, principalmente, da Modinha.

A melodia, dentro da obra estudada apresenta, em alguns trechos (c. 13-20 e 26-28), uma configuração rítmica formada por notas não pontuadas, de caráter mais lírico e sustentado. Nos c. 15-16 e 47-48, a conformação melódica evidencia uma nota ápice (Sib), bem como no c. 27 (Fá). Em ambas as partes, há uma tensão crescente que desemboca na sustentação das respectivas notas, enlevo que lembra os momentos climáticos das grandes árias líricas cuja estética serviu de base para o canto, mais requintado, da Modinha.

Exemplo 17 – Notas ápices agudas e sustentadas. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 14-16; c. 26-28.

Fonte: Elaboração própria.

Ressalta-se, ainda, a melodia em tessitura aguda e sustentação das últimas duas notas, nos c. 31 (anacr.)-36, a qual, igualmente, evoca algo de um melodrama operístico.

Exemplo 18 – Melodia em tessitura aguda. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 31 (anacr.)-36.

Fonte: Elaboração própria.

Um último aspecto relevante é o caráter da linha vocal predominantemente silábico, desprovido de *fioriture*. Tal abordagem, de caráter objetivo, costuma ser característica típica do assertivo Lundu, e não da derramada Modinha aristocrática.

4.1.2.5 Aspectos do Ritmo

Em relação aos aspectos relacionados ao ritmo, a obra apresenta um elemento, na clave de fá do acompanhamento, de importância fundamental diante das questões aqui postuladas: o emprego em *ostinato* da célula imbuída de um desenho rítmico sincopado, evidenciado no Exemplo 19, a seguir.

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato (Ingenualmente)". The score is in 2/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and has the lyrics "Mi - nha flôr i - do - la -". The piano accompaniment is in the bass clef and is marked "Pno.". A red box highlights a specific rhythmic cell in the piano part, which consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, creating a syncopated pattern. The tempo and mood are indicated as "Moderato (Ingenualmente)".

Exemplo 19 – Célula rítmica sincopada em *ostinato* estrito. *Lundu da Marqueza dos Santos*, c. 5.

Fonte: Elaboração própria.

A repetição desse mote por quase toda a peça reforça a tese de que a composição de Villa-Lobos se trata mais de um Lundu propriamente dito, e não tanto de uma Modinha, levando em conta que padrões rítmicos sincopados e reiterados no acompanhamento são características peculiares àquele, em realidade, às danças afro-brasileiras em geral. Aqui é preciso recordar que o *ostinato* rítmico é uma técnica composicional usual das formas de dança. A recorrência de motes ritmados em bailados populares é uma característica comum, pois tem-se aí um modo de permitir a realização dos passos de dança, os quais, via de regra, necessitam de uma base musical mais estável e homogênea para sua precisão e clareza. Nesse aspecto, a Modinha difere-se do Lundu apresentando um modelo comum, na parte do acompanhamento, constituído de um conjunto de figuras arpejadas, geralmente, em colcheias ou semicolcheias, articuladas em *sostenuto*. Não se deve esquecer, é certo, um número expressivo de Lundus com acompanhamento arpejado, nos moldes da Modinha, mas, mesmo assim, em geral, é possível observar no gênero uma maior atividade de sincopação melódica. De todo modo, a recíproca não é verdadeira em se tratando da parte do acompanhamento da Modinha cuja disposição, praticamente, não se dá por meio de síncope.

Lima (2010) detecta, a partir dos estudos de Sandroni (2001) e Mukuna (2006), alguns padrões rítmicos da música africana, entre os diversos existentes, mais comumente encontrados nos Lundus dos séculos XVIII e XIX, quais sejam:

1. Semicolcheia-colcheia-semicolcheia e duas colcheias;



2. Colcheia mais duas semicolcheias seguidas de duas colcheias;



3. Semicolcheia pontuada e semifusa mais duas semicolcheias; e



4. Duas colcheias pontuadas e uma colcheia.



Villa-Lobos fez uso dessa última disposição rítmica para compor o *ostinato* no acompanhamento que figura na sua peça que, por certo, trata-se da célula rítmica do *tresillo*, assim denominado por apresentar três articulações principais⁴⁶. No caso do *Lundú da Marqueza de Santos*, o modelo foi alargado para o compasso quaternário, apresentando a figura equivalente de duas semínimas pontuadas mais uma semínima, conforme evidenciado no Exemplo 20, a seguir.

⁴⁶ O *tresillo* aparece, por exemplo, na introdução do Lundu *Beijos do Frade*, de Henrique Alves de Mesquita (SANDRONI, 2001).

CANTO:
5 **Moderato** (*Ingenuamente*)

Mi - nha flôr i - do - la -

Exemplo 20 – Figura rítmica do *tresillo*. *Lundú da Marqueza de Santos*, c. 5.

Fonte: Elaboração própria.

Observando mais atentamente, percebe-se que o compositor busca alocar, em grande parte da peça, as sílabas tônicas da poesia que acompanha a melodia nos tempos forte e meio-forte, respectivamente, nos 1^o e 3^o tempos da métrica quaternária, forjando um efeito simétrico de compasso em dois tempos⁴⁷, conforme evidenciado no Exemplo 21, a seguir.

CANTO:
5 **Moderato** (*Ingenuamente*)

Mi - nha flôr i - do - la - tra - da Tu - do em mim é ne - gro e

8

tris - te Vi - ve minh' al - ma arra - sa - da O' Ti - ti - lia

⁴⁷ Nos compassos com pausa de colcheia no primeiro tempo, o acento forte se dá pela pujança de notas sustentadas (mínima pontuada e semibreve) na clave de sol do acompanhamento.

11

Des - de o dia em que par - tis - te Es - te cas - ti - go tre -

14

men - do já minha' al - ma não re - sis - te, Ah! Eu

17

vou mor - ren - do, mor - ren - do Des - de o di - a em que par -

20

Più Mosso

tis - te Tu - do em mim é ne - gro e tris - te Vi - ve minh'

Più Mosso

rall.

23

al - ma ar - ra - sa da O' Ti - ti - li - a

26

Des - de o dia em que par - tis - te

rall.

29

a tempo

Tu - do em mim é ne - gro e tris - te Es - te cas - ti - go Tre -

Stringendo

32

men - do tre - men do. O' Ti -

rall.

35

ti - lia

rall.

Exemplo 21 – Ênfase dos 1º e 3º tempos por meio da prosódia. *Lundú da Marqueza de Santos* - c.5-36.

Fonte: Elaboração própria.

Sobre a questão, Brandão (1999, p. 119) comenta:

Com os acentos nos primeiros e terceiros tempos, o senso de 2/4 é preservado. Dessa maneira, o caráter essencial da dança é mantido afora, enquanto o incremento para a métrica quaternária ajuda a criar um senso maior de fraseado, mais apropriado à expansão lírica.

O que se pode deprender acerca dessa ambivalência métrica, com o uso do compasso quaternário, porém, permeado pela predominância de uma pulsação prosódica em *alla breve*, é que a obra requer um Lundu mais compassado, em *moderato*, como indicado na própria partitura da obra, permitindo um maior fôlego para a realização da expressão [**ingenuamente**] por parte do intérprete. Tal forma remete ao Lundu, em roupagem de música de câmara, o Lundu Imperial, mais cadenciado, utilizado nos saraus da aristocracia.

4.1.2.6 Aspectos do Desenvolvimento

A peça tem início com um episódio constituído de notas em *staccato*⁴⁸ e efeitos agógicos de *accelerando* e *rallentando*, que, pelo desenho, pela movimentação e pela articulação reporta-se a um dedilhado pontilhado típico de efeitos de “baixos de violão”, via de regra, utilizado como preâmbulo e ponto de ligação tanto em Modinhas como em Lundus.



Exemplo 22 – Efeito de “baixos de violão” no preâmbulo. *Lundú da Marqueza de Santos*, c. 1-4.

Fonte: Elaboração própria.

Interessante observar-se o relato de Tinhorão (1991, p. 16) a respeito dessa articulação pontuada bem característica do Lundu na segunda metade do séc. XVIII:

O próprio Lorde Beckford, que se supõe culturalmente qualificado pela sua condição de nobre inglês, quando em 1786 assiste na corte de Dona Maria I, em Lisboa, a uma reunião em que se cantaram modinhas, refere-se ao “*staccato* monótono da viola”, o que indica muito mais o popular ponteio do que qualquer recurso erudito, numa época cuja música clássica supervalorizava a melodia, em detrimento do ritmo. E nem era outra coisa que pela mesma época estaria querendo dizer o poeta satírico Nicolau Tolentino, ao referir-se ao lundu contemporâneo da modinha nos versos citados pelos historiadores da música brasileira:

‘Em bandolim marchetado,
Os ligeiros dedos prontos,
Loiro peralta adamado,
Foi depois tocar por pontos
O doce Lundum chorado’.

Segundo Tinhorão (1991), tocar por pontos era produzir o som *staccato* mencionado por Lorde Beckford, cingindo os dedos sobre *os pontos*, quer dizer, os trastes da viola. Esse som percudido parece ser um elemento que sempre se manteve intrínseco ao Lundu, até às suas últimas manifestações no início do século XX, como percebido na descrição de

⁴⁸ *Staccato* quer dizer “separado”, o oposto de *legato*, ou seja, “ligado”. O grau de disjunção articulatória entre as notas depende da natureza do instrumento, do estilo e do período da música em questão (LATHAM, 2008).

Guilherme de Melo⁴⁹, em sua obra intitulada *A Música do Brasil*, onde promove uma correlação entre Laurindo José da Silva Rabelo (1826-1864), trovador de Lundus e Modinhas no Rio de Janeiro, com o ator e músico baiano Xisto de Paula Bahia (1841-1894), que arrebatava auditórios cantando modinhas e “engraçadíssimos lundus, **repincados** do violão” autorais ou de outrem.

Mantendo a tonalidade de SibM da **Introdução**, a peça é desenvolvida até o c. 21 quando se tem uma breve cadência e, em seguida, modulação para rém, em um novo andamento [*più mosso*], ou seja, um pouco mais movimentado. Esse trecho, que se segue até o c. 36, apresenta algo a mais de afirmativo, direção rítmica e tônus dramático, diferenciando-o do temperamento mais cadenciado que até então vinha sendo empregado. Embora perpassado por letra semelhante ao trecho anterior, logo se percebe uma mudança discreta da ideia musical, sendo possível afirmar que se trata de outra seção da obra a se estender por dezesseis compassos. No c. 37, volta-se ao tom de SibM com a repetição integral da seção inicial, adicionado do acorde final na tônica. Logo, a canção tem seu alicerce sobre a forma ternária ABA, configurando uma *ária da capo*⁵⁰ – paradigma muito utilizado na Modinha, herança das óperas oitocentistas europeias.

Na Seção A, o *ostinato* do *tresillo* é substituído, nos c. 16 (anacr.)-17, por um trecho mais fluido, com o emprego de tercinas e fermatas em uma cadência rítmica que desemboca em um momento de culminância dramática, voltando gradativamente ao estado de relaxamento, ao mesmo tempo, perfazendo a transição para a Seção B. Essa passagem, como se sabe, se reporta diretamente ao padrão estético da Modinha, principalmente, pelo seu caráter lírico-romântico pautado por desenhos musicais regulares e “langorosos”. Como essa parte retorna gradualmente ao relaxamento, concluindo a ideia dos compassos anteriores, é razoável afirmar que se trata de uma *codetta* da Seção A.

⁴⁹ Citado por Tinhorão (1991, p. 27).

⁵⁰ *Da capo* significa “da cabeça” – expressão que quer dizer retornar, da segunda seção, ao início da ária e repetir a primeira seção (GROUT; PALISCA, 1996).

Eu vou mor - ren - do, mor - ren - do Des-de_o di - a em que par - tis - te

Exemplo 23 – Entrecho de caráter lírico-romântico. *Lundú da Marqueza de Santos*, c. 16 (anacr.)-20.

Fonte: Elaboração própria.

Na Seção B mantem-se a textura sincopada de antes, porém, com uma representação melódica diversa, de natureza tética e constituída de uma célula propulsora para o compasso seguinte. Nos c. 26-28 tem-se uma mudança breve, mas significativa, apresentando-se uma passagem mais melodramática na linha melódica, sem alterar o *tresillo* em *ostinato* do baixo no acompanhamento.

Des - de o dia em que par - tis - te

Exemplo 24 – Trecho melodramático. *Lundú da Marqueza de Santos*, c. 26-28.

Fonte: Elaboração própria.

Assim, o trecho comentado pode ser considerado como um segmento sutilmente diferenciado em meio à Seção B, considerando que, logo em seguida, volta-se ao movimento anterior até o final (c. 29-36). Dos c. 37-53, a Seção A é reproduzida na íntegra, sendo finalizada por uma cadência perfeita de dominante-tônica (Fá7/SibM).

4.1.2.7 Aspectos Textuais

No que tange à letra empregada por Villa-Lobos em sua obra, é preciso, antes de tudo, destacar o título – *Lundú da Marquesa de Santos* –, que reforça a ideia de que a peça se trata, a princípio, de um Lundu, de fato, e não de uma canção modinheira inspirada no modelo *bel canto* oitocentista. Todavia, é justamente nesse aspecto (o textual), com sua temática lírica-amorosa, que a obra se inclina com mais força para o campo estético da Modinha. Sobre a questão, Severiano (2008, p. 17) observa:

[...] modificada a cantiga oriunda da Colônia aproximou-se das árias portuguesas, transformando-se praticamente em canção camerística. É com esse feitio que ela retorna ao Brasil com a corte de Dom João VI em 1808. Ao mesmo tempo suave e romântica, chorosa quase sempre, a modinha foi por todo o século XIX, o nosso melhor meio de expressão poético-musical da temática amorosa.

Tal impressão é reforçada por certas passagens onde o caráter trovadoresco se faz presente pelo uso da técnica pictórica musical (*word painting*). Nessas partes, a música mimetiza imagens, objetos ou ideias suscitadas pelo texto, conforme observado nos trechos que se seguem:

1) Nos c. 14 (anacr.)-16 e 47 (anacr.)-48 tem-se um salto expressivo de quarta ascendente sobre a letra “não resiste”, ensejando uma ideia de resignação, emoldurada por uma sequência harmônica V-I (dominante-tônica) que movimenta um trecho ascendente, preparando o ambiente para abrigar a interjeição “Ah!”, em um salto de quarta e sustentada em fermata, valorizando-a como se fosse um “suspiro”.

Exemplo 25 – Lamento expressivo em forma de “suspiro” *Lundú da Marquesa de Santos* - c. 14-16.

Fonte: Elaboração própria.

2) Nos c. 17-18 e 49-50, a palavra “morrendo” é ilustrada por uma quiáltera descendente e uma figura pontuada suspensa por uma fermata.

The image shows a musical score for 'Lundú da Marqueza de Santos'. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. A red oval highlights a specific passage in the vocal line. The lyrics under the oval are 'mor - ren - do, mor - ren - do'. The melody consists of a descending quill (three notes: G4, F4, E4) followed by a dotted note (D4) with a fermata above it. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Exemplo 26 – Ilustração da palavra melodramática “morrendo”. *Lundú da Marqueza de Santos*, c.15-16.

Fonte: Elaboração própria.

3) Já nos c. 20 e 52 tem-se uma figura que alude a algo como um “comentário lamentoso”, em decorrência da atmosfera melancólica deixada pela letra “desde o dia em que partiste”.

The image shows a musical score for 'Lundú da Marqueza de Santos'. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. A blue oval highlights a melodic figure in the piano accompaniment. The lyrics under the oval are 'em que par - tis - te'. The melody consists of a descending quill (three notes: G4, F4, E4) followed by a dotted note (D4) with a fermata above it. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The word 'rall.' is written below the piano accompaniment.

Exemplo 27 – Efeito pictórico de um “comentário lamentoso”. *Lundú da Marqueza de Santos*, c. 19-20.

Fonte: Elaboração própria.

4) Destacando-se também os c. 26-28, é possível observar um movimento melódico direcionado e resoluto, constituído de mínimas e semínimas que reforçam as sílabas, o qual enfatiza o texto lamentoso.



Exemplo 28 – Movimento melódico assertivo enfatizando o texto. *Lundú da Marquiza de Santos*, c. 26-28.

Fonte: Elaboração própria.

5) Nos c. 31 (anacr.)-36, a síncopa do *tresillo* passa para a clave de sol, reforçando o desenho melódico ritmado, em tessitura aguda, e o texto melodramático “tremendo, tremendo, Ó Titilia”, finalizando a passagem em acordes sustentados.

tre - men - do... tre - men - do.

Ó - Ti - ti - - - lia

rall. rall.

Exemplo 29 – *tresillo* reforçando o texto melodramático. *Lundú da Marquiza de Santos* – c. 31 (anacr.)-36.

Fonte: Elaboração própria.

Em suma, as características levantadas a respeito da obra de Villa-Lobos são necessárias para se buscar afinidades e conexões que levam à sua **trama**, conforme o sistema especulativo de Eco (1993). Nesse sentido, a seguir, tem-se uma reflexão resultante do confronto entre os dados obtidos e a depuração crítica acerca dessa análise.

4.1.3 AVALIAÇÃO

O Lundu, como canção, foi cultivado, juntamente com a Modinha, nos salões burgueses e imperiais luso-brasileiros, ao longo do século XIX, de modo que a associação entre os gêneros está presente na memória coletiva musical erudita.

De fato, existem muitas características comuns entre eles, tais como: escrita musical leve, presença de bordões de “baixaria”, encadeamento harmônico elementar e simetria formal. Além disso, Sandroni (2001, p. 56) explicita outra razão para a ligação que se costuma fazer entre um e outro:

A ideia de que o lundu burguês é uma “modinha marcada” se exprime também, a meu ver, no fato de que esta nunca perdeu completamente a vocação genérica que a palavra tinha no século XVIII, e tendeu às vezes a englobar aquele. Assim, foram publicadas muitas Coleções de Modinhas em que alguns Lundus eram incluídos. Esse hábito chegou até Mário de Andrade, que incluiu um lundu em sua coletânea *Modinhas Imperiais*.

Todavia, apesar da proximidade, são gêneros distintos entre si, pois, a Modinha, em geral, apresenta letra com temática amorosa – afeto que se reflete no caráter lírico de sua estrutura musical mais linear, propícia a fraseados elásticos de *legatos* e *rubatos*, respaldados por um delicado e etéreo acompanhamento arpejado. Já o Lundu apresenta tópico diverso, de teor cômico, lascivo ou de crítica social, secundado por música espirituosa e ritmada, melódica e, em geral, harmonicamente, mesmo em sua forma cadenciada. Sobre a questão, no *Jornal das Senhoras*, de 27 de março de 1852, tem-se um trecho de um artigo assinado por uma senhora de nome Christina que atesta os efeitos distintos advindos da Modinha em relação ao Lundu:

[...] Ora está claro que nos theatros quero ouvir os coros, as arias, os duetos italianos, mas nas salas de intimidade, prefiro as nossas Modinhas, entoadas por uma voz angelical expressiva no verso, e engraçada ou sentimental na execução. E se ella canta depois um lundu! meu Jesus, que fio electrico! Que movimento risonho vae na sala! Os meninos chegam-se para o piano, os velhos babão-se de gosto, os moços ficão perdidos, e como que enfeitçada fia toda a reunião! Nenhum heresiarca musical poderá contestar os efeitos diversos, mas agradaveis, que produzem as nossas Modinhas e Lundus. Mas o artigo vae já extenso, querida leitora até outra vez. (CHRISTINA, 1852).

O ímpeto de se canalizar, por vezes, o *Lundú da Marqueza de Santos* para uma concepção mais lírica e sentimental, parece se dar não somente por conta do conteúdo textual inerente à obra, com tópico sobre a saudade do amor distante separado por circunstâncias da

vida – temática, por excelência, inerente à Modinha –, mas por algumas passagens inquestionavelmente líricas que perpassam pela obra e pelas características de simplicidade formal, que imprimem à peça um ar de candura e singeleza. O conjunto desses atributos propicia à manifestação do *bel canto*, ornado por fraseados sustentados e agógica flexível de caráter langoroso. E, apesar disso, quadro que afinal conduz a que, muitas vezes, a peça seja abordada como uma Modinha, acredita-se que a interpretação da obra não deve ser ancorada nos arroubos próprios desse gênero, mas se observando a levada despreziosa e ritmada do Lundu cadenciado⁵¹, praticado como música de câmara.

Assim, a peça apresenta todas essas tinturas próprias da Modinha de salão, mas, atenta-se para a textura geral da peça pavimentada, em grande parte, por figuras sincopadas, tanto na parte melódica quanto na harmônica. Ainda mais, há uma célula rítmica fundamental, com contornos e movimentação típicos de rítmica de bailado, permeando praticamente toda a obra que, na dinâmica do fluxo temporal, impele a um movimento de efeito balançado. Sobre a questão, Kiefer (1977, p. 43) aponta a característica fundamental do Lundu:

Como no caso da modinha, a procura daquilo que seria a essência do Lundu-canção, do ponto de vista musical, torna-se difícil pelas deformações sofridas por este gênero de canção na sua adaptação ao gosto europeu dos salões aristocráticos. Veja-se, por exemplo, o lundu *Lá no Largo da Sé* de Cândido Inácio da Silva com versos de Manuel de Araújo Porto Alegre. A linha melódica deste lundu, que é de 1837, segundo informação de Baptista Siqueira, parece de inspiração mozartiana, a despeito de suas sínopes; **o acompanhamento sincopado é o que mais lembra o Brasil** (grifo meu)

Tinhorão (1998, p. 106) também destaca a presença marcante do *ostinato* sincopado, mesmo no “Lundu italianizado”:

Caracterizado, pois, pelo elemento da umbigada com que o bailarino tirava o par para o centro da roda, e da **marcação por palmas do ritmo do estribilho sempre repetido**, o lundu reunia os dois elementos que, acrescidos do castanholar dos dedos com as mãos erguidas sobre a cabeça – imitados do fandango -, lhe iam conferir maior originalidade. Originalidade e animação que lhe garantiria, respectivamente, a adoção pelo público branco da colônia (que o abrigaria nas salas), a transformação em quadro exótico nos palcos (o que o levará à Europa) e, finalmente, a oportunidade de **contribuir com a vivacidade de seu ritmo de frases curtas e sincopadas para a criação de dois tipos de canções: o lundu de salão (que os compositores de escola transformariam ainda no século XVIII em quase árias de ópera)** e o lundu popular dos palhaços de circo e cançonetistas do teatro vaudevillesco, de fins do século XIX e início de século XX (grifo meu).

⁵¹ Segundo Stein (*apud* ALFERES, 2008), os esquemas de rima alternados em textos poéticos, como ABAB [caso do *Lundú da Marquês de Santos da Marquesa de Santos*], em geral, tendem a induzir a música a um andamento mais moderado, ao contrário dos pares de versos rimados em sequência, como ABBA, que produzem o efeito contrário, isto é, tendem a acelerar o tempo.

A evidência da síncope ativamente presente, tanto na melodia como na harmonia, prova que o *Lundú da Marquiza de Santos* é, de fato, um Lundu e, para tanto, deveria ser considerado como tal, ainda que apresente alguns trechos mais afeitos à estética da Modinha. O fator rítmico preponderante, aliado ao andamento moderado, enseja o gingado cadenciado característico do Lundu de Câmara. Aqui não se tem como não se pensar em Eco (1993) na medida em que a obra, mais que tudo, mostra ao intérprete a sua **trama** real.

Se a rítmica sincopada do Lundu é o elemento fundamental da **urdidura** engendrada por Villa-Lobos para a peça em análise, faz-se necessário refletir melhor sobre o papel desse elemento na obra e o modo como o abordar. Assim, o Lundu, como gênero de canto de salão, apresenta um padrão rítmico oriundo do bailado de mesmo nome, como retratou Castagna (2018), ainda que mais cadenciado por influência da Modinha. E para que os dançarinos tenham a estabilidade temporal necessária para realizar os passos de dança do Lundu de modo cíclico, homogêneo e específico, bem como em grande parte das danças populares, é necessário que a música, em geral, apresente uma constância de andamento e pulsação, sem muitas flutuações agógicas e de dinâmica, bem como uma articulação mais definida, de índole percussiva nas linhas do todo em *legato*. Não é gratuito que, dentro da história da música ocidental, a consolidação da escrita composicional em formatos fraseológicos ordenados e simétricos **remonte sua origem às danças do século XVI**, perpetuando na suíte barroca do século XVII, e culminando no período clássico do século XVIII (ROSEN, 1986).

Seincman (2001, p. 83), nesse sentido, esclarece:

O conflito, na música do Romantismo, entre a manutenção de um equilíbrio formal e sua ruptura tem reflexos e é expresso por outras duas tendências concomitantes: uma cíclica e periódica e outra evolutiva e dinâmica. Ora a sintaxe musical é periódica e faz apelo à repetição dos elementos – apresentando, assim, um caráter de finitude, completude e coerência -, ora é evolutiva e faz apelo à variação dos elementos – apresentando um caráter de infinitude, incompletude e abertura. Estas tendências podem assumir um outro aspecto igualmente importante: o contraste entre o que está pronto e acabado, e o que se encontra apenas esboçado, projetado. Se a primeira tendência, a periódica, **surgida da dança**, já havia sido suficientemente desenvolvida pela música do Classicismo, a segunda, a evolutiva, necessitaria ainda de um maior controle técnico de escrita (grifo meu).

É comum, pois, o uso de acompanhamentos em *ostinato*, em se tratando de música de bailado, principalmente, a tradicional ou popular, tendo em vista a busca pela estabilidade necessária que permita o desenrolar fluente dos movimentos coreográficos. Nesse aspecto, Menistrel (2018) aponta vários autores, como, por exemplo, Graeff, Danielsen e Kubik, que afirmam que uma das características principais da música africana é ser articulada de forma cíclica por meio de *ostinatos* ou, com base no léxico da *black music* americana, de *grooves*.

Ora, é razoável acreditar que se na origem, na dança, a música do Lundu se desenrola via rítmica assertiva e periódica, logo, o Lundu-canção, que deriva desse manancial, deve apresentar, do mesmo modo, um padrão rítmico perceptível e homogêneo, pois, do contrário, o gênero perderia seus contornos fundamentais.

Nessa perspectiva, a observância do tempo apropriado é uma questão central a ser discutida. Leopold Mozart⁵² (1985, p. 33), por exemplo, argumenta que o andamento não é somente a **ânima** da música, mas, o componente que conserva todas as partes em sua própria ordem:

Deve-se ser capaz de, a partir da própria peça, questionar-se se exige um andamento lento ou um pouco mais rápido. É verdade que no início de cada peça existam palavras especiais que são projetadas para caracterizá-la, como "Allegro" (alegre), "Adagio" (lento) e assim por diante. Mas tanto lentos quanto rápidos apresentam suas gradações [...]. Então, é preciso deduzir o tempo da própria peça [...].

Tal observação para com a importância do **andamento apropriado** da peça chama a atenção quando se trata de música articulada por meio de ritmo de bailado, pois, devido à sua natureza mais utilitarista, no sentido de favorecer, antes de tudo, à dança de que se serve, ele deve ser mantido mais invariável, sem prescindir de todo de flutuações agógicas, mas se atendo mais àquelas próprias do ritmo em questão. Assim, a manutenção regular do tempo é importante sem ser levada, contudo, ao paroxismo, quer dizer, totalmente desprovida de inflexões, pois isso poderia macular a performance da obra.

Quanto mais desigualdades mais aceleração do sentido. O excesso de continuidade, por outro lado, pode desacelerar demais o discurso – cuja existência afinal decorre de uma falta original, de uma fratura de um contínuo – transformando-o em algo quase sem metas, sem direcionalidade, em uma palavra, sem sentido (TATIT, 1997, p. 22).

Um leitor *midi*, por exemplo, embora seja capaz de executar uma peça de modo preciso, não é capaz de tocar em *tempo giusto*, que é mais um “ajustamento” dos tempos oscilantes que compõem o andamento do que a eliminação completa de suas variáveis temporais. É fundamental ter consciência sobre esse aspecto, pois, o papel da temporalidade na construção do **sentido** na música tanto é a base sobre a qual os outros parâmetros musicais se desenvolvem, como de si própria, apresentando uma forma passível de ser moldável. Explicando melhor, o andamento é caracterizado tanto pelas acelerações e desacelerações,

⁵² Johann Georg Leopold Mozart (1719-1787) foi compositor, regente, professor, violinista e pai de W. A. Mozart (BAKER, 1985).

resultantes de variações rítmicas que passam a compô-lo, quanto pela base metronômica pulsante sobre a qual tais flutuações são realizadas. Ocorre, então, que “a análise do andamento, segundo suas funções temporais constituintes, torna-se fundamental para compreender as possibilidades de realização da obra e os efeitos de *sentido* relacionados ao tempo daí decorrentes” (CÉSAR, 2013, p. 86-88). Logo, a pulsação em canções consubstanciadas a partir de ritmos coreográficos, sendo eles, o elemento organizador de si mesmos e das outras partes da obra, deve ser definida de modo diligente, para não descaracterizar as continuidades e descontinuidades inerentes ao fluxo temporal próprio do ritmo da dança abordada e, por extensão da obra como um todo, valorizando, assim, sua significação como música de bailado. É justamente a regularidade do andamento em *tempo giusto*, considerando as volubilidades dos elementos que lhes são inerentes, que fará saltar aos olhos o cerne do ritmo da dança em questão, conferindo, ao mesmo tempo, mais relevo às suas flutuações rítmicas e melódicas.

Nesse sentido, é preciso considerar que o movimento coreográfico da dança Lundu traz consigo despojamento e ginga próprios da música popular, de tal sorte que se isso não se refletir, de algum modo, na interpretação do Lundu-canção, que foi derivado do bailado, este tenderá a ser **rígido e artificial** ou **flácido e arrastado**. Por esse prisma, o intérprete deve tomar conhecimento da malemolência própria desse ritmo – o seu *levare* –, seja ouvindo exemplos musicais interpretados por músicos populares, assistindo a vídeos coreográficos em torno da dança ou, em um esforço mais radical, tocando algum instrumento rítmico com a ajuda de um especialista da área ou até mesmo experimentando-a corporalmente em uma aula de danças tradicionais.

A propósito, esse último aspecto recorda a ideia apresentada por Cook (2013, p. 317) quando da existência de uma literatura ainda acanhada, mas promissora, desenvolvida por cantores dedicados à temática sobre o papel do corpo na *performance*: “Por si e em interação com instrumentos, o corpo contribui para a formação de estilos musicais, e para a formação de padrões de significância que subjaz estilos”.

Mais especificamente, o autor discorre acerca da importância do engajamento corporal na percepção e imaginação do intérprete de obras musicais alicerçadas em ritmos de dança, tendo, como referência, a Mazurka:

A análise musical, muitas vezes, desliza imperceptivelmente do técnico para o metafórico ou especulativo, e eu devo me conformar com esse padrão [...] o *rubato* característico da mazurka cria um excedente de movimento progressivo que, por assim dizer, transborda da experiência auditiva e é mapeado no corpo. [...] Isso é responsável pelo senso vívido característico por meio dos quais as mazurcas induzem a serem ouvidas com o corpo, de dançar em seu assento mesmo enquanto você, exteriormente, adere aos costumes comportamentais da sala de concerto. **Aqui a dimensão da repetição para a qual Samson e Zbikowski volta ao foco: a dança pode ser caracterizada como uma prática corpórea que é, mais do que qualquer coisa, condicionada pela repetição. [...]. Pode-se dizer também que, no *rubato* da mazurca como na dança, a ação corpórea não é sentida como contrapondo-se ao pano de fundo de um *fluir* constante: antes, o tempo é atraído para o corpo, moldado pelo corpo** (COOK, 2013, p. 171-172) (grifo meu).

Infere-se que o intérprete, ao abordar uma canção eivada de elementos de dança, deve internalizá-los de tal modo que logre transmitir não somente via inflexões musicais, mas também por uma disposição corporal sutil e uma **ânima** interna que auxilia na materialização do gingado próprio do bailado abordado. Tal aspecto pode ser importante principalmente quando se aprecia uma *performance* ao vivo – situação onde a percepção visual contribui para a fruição interpretativa da obra. Nesse sentido, Dahl (*apud* COOK, 2013, p. 321) discute a importância da consciência do engajamento corporal na *performance*, mesmo que aparentemente ela não pareça se manifestar exteriormente. Aquela autora alega que, embora não haja necessidade de se presenciar uma apresentação musical para entendê-la ou fruí-la, ainda assim, essa forma de desfrute artístico sempre estará em voga tanto pelo alcance diferenciado que a experiência sensorial atinge, pela existência de maior fluxo de informações, principalmente visuais, como pela sensação de pertencimento à *performance* e comunhão da experiência para com outros, onde somente um evento presencial é capaz de proporcionar.

Cook (2013, p. 321) reforça o raciocínio de Dahl destacando o seguinte experimento:

Mesmo em um nível perceptual básico, as pessoas ouvem diferentemente dependendo do que elas veem. Michael Schutz e Fiona Manning por exemplo, demonstraram por experimento que a nota da marimba é percebida mais longa quando vista sendo realizada por um gesto longo e não um curto, mesmo que não haja diferença no sinal acústico.

Tendo em vista todos os aspectos aqui discutidos, acredita-se que, pelo menos para essa linhagem de repertório, algo que não preserve o andamento estável e a agógica própria de determinado ritmo, irá descaracterizar o eixo central da composição resultando, em realidade, em outra obra com base na original, mas não ela *per se*. Assim, julga-se que uma abordagem mais “subjetiva” levaria a uma **Sobreinterpretação** ao ir de encontro com a **trama** musical

principal estabelecida pela própria peça que, no caso em tela, é a predominância da rítmica característica do Lundu.

Pode-se recordar, é certo, da letra de caráter sentimental, dos “queixumes de amor” nas palavras de Alferes (2008), para se justificar a aproximação à obra a partir de uma ótica mais pessoal e emotiva. Com efeito, questiona-se: tendo o romance de D. Pedro I e a Marquesa de Santos ficado famoso pela sua intensidade e repercussão, não teria sido mais apropriado, por parte do compositor, se ele tivesse composto para o personagem do príncipe regente, inequivocadamente, uma Modinha, mais adequada para as temáticas amorosas de alta compleição afetiva, em vez de um Lundu ritmado e cadenciado? No caso específico do *Lundú da Marquesa de Santos*, considerando o que foi demonstrado na análise do contexto histórico onde a obra foi composta, é possível perceber uma grande probabilidade de que o texto tenha sido abordado sobre um prisma sentimental decerto, mas com algo de ironia ou graça do que propriamente de pesar. E embora as partes textuais de natureza ilustrativa venham reforçar a poesia “derramada” inerente à obra, colocando em xeque o Lundu de Villa-Lobos, é imprescindível pensar no sistema investigativo de Eco (0000), com melhor atenção para outros elementos concorrentes à **trama**, na tentativa de se detectar aspectos falaciosos inerentes à obra que podem conduzir ao ludíbrio.

Primeiramente, deve-se cuidar para o fato óbvio de que a peça teatral em análise é categorizada como uma comédia histórica com passagens, embora sutis, flagrantemente divertidas, como, por exemplo, os episódios relacionados à D. Escolástica. De mais a mais, o *Lundu da Marquesa de Santos* é uma peça cantada por D. Pedro I – personagem vinculado a um caráter um tanto quanto volúvel quando se tratava de conquistas amorosas, irremediavelmente inclinado a cortejar as damas da sociedade imperial, bem dizendo, um **mulherengo** irrepreensível, tal como descreve a pesquisadora Isabel Lustrosa em seu livro *D. Pedro I*⁵³. Logo, é bem plausível que Villa-Lobos, ao moldar musicalmente a letra romântica da canção mediante a estrutura prevalecente do Lundu, tenha tido intenções veladas de satirizar o casal do enredo imputando um discreto acento de gracejo a esse número musical por meio do caráter mais despojado do Lundu Imperial.

Brandão (1999, p. 118) corrobora com a visão aqui disposta ao tecer o seguinte comentário a respeito do texto da obra: “Essa é uma explosão cujos sinais de desespero não devem ser tomados literalmente, mas como um caminho para se transmitir ardor intenso.

⁵³ Editado em São Paulo pela Companhia das Letras, em 2006.

Villa-Lobos deu à canção um toque de ironia como se estivesse zombando da sinceridade da declaração de amor”.

Alferes (2008), do mesmo modo, detectou esse tipo de ambiguidade em algumas canções, como, por exemplo, o *Lundu N° 12*, de João Francisco Leal, da *Colleção de Modinhas de Bom Gosto*. Segundo o autor, Kiefer classificara como Modinha a despeito do título *Lundum*. Leal contesta a denominação empregada por parte daquele autor argumentando que, para além do próprio título designado pelo compositor, a peça, apesar de não haver traços do linguajar típico da relação entre escravos e brancos, apresenta um texto poético⁵⁴ que não escapa de comicidade e **chulice**. Nesse sentido, a canção descreve um sonho onde as palavras podem ser interpretadas inocente ou maliciosamente. Assim, a letra do *Lundú da Marqueza de Santos* poderia, do mesmo modo, pelas circunstâncias que a circundam, ser vista como a tomada de um romantismo desprezioso, temperado com uma pitada de humor, do que propriamente de sentimentalismo exacerbado.

De outro modo, seguindo um viés ligeiramente distinto, recorda-se que na peça de Viriato Corrêa, com base na política do Estado Novo de valorização dos emblemas patrióticos, os personagens de D. Pedro e D. Domitila de Castro são apresentados como figuras nobres, éticas e conscienciosas. Assim, é igualmente aceitável que o compositor tenha optado pelo uso da estrutura do *Lundu Imperial*, sendo um gênero mais objetivo e cadenciado, como um paliativo para retratar a declaração amorosa do príncipe regente à sua amante predileta não de forma sentida, à maneira de uma paixão arrebatadora, mas suscitando sobriedade e aristocracia, sugerindo tratar-se de um amor de viés mais platônico do que real, em outras palavras, dirimindo a sua intensidade por razões morais, considerando o compromisso matrimonial do monarca para com sua esposa legítima, D. Leopoldina.

Enfim, levando-se em conta os aspectos supramencionados, poder-se-ia dizer, quando muito, que se trata de um *Lundu* quase *Modinha*, como bem dissera Mozart de Araújo, por conta de algumas passagens vistas, de caráter decididamente lírico, as quais talvez possam ser, e somente elas, interpretadas ao estilo do *bel canto*. De qualquer modo, isso não macula o fato, observando a obra como um todo, de que se trata de veras de um *Lundu*, mais especificamente, um *Lundu Imperial*.

Vale destacar, por oportuno, um último aspecto importante: o tratamento vocal para com o *Lundú da Marqueza de Santos*. Sobre a questão, Santos (2014, p. 1-2) observa:

⁵⁴ Esta noite oh Céos que ditta/Com meu Bemzinho sonhei/Das cozinhas q. me dice/Nunca mais m'esquecerei//Eu passava pela rua/Ella me chamou me eu entrei/Do que entre nós se passou/Nunca mais me esquecerei//Deo me hum certo guizadinho/Que comi muito e gostei/Do ardor das Pimentinhas/Nunca mais me esquecerei.

Um dos pontos de discussão de Mário de Andrade (1893-1945) na área da estética musical foi a formação consciente de um canto erudito nacional que respeitasse as idiosincrasias da língua portuguesa e da voz do povo brasileiro. Contudo, o canto em português sempre se apresentou como um desafio tanto para os compositores, na transformação do material popular em canção erudita, quanto para intérpretes vocais, enquanto tradutores poético-musicais de uma linguagem substancialmente brasileira. Ademais, a técnica do canto lírico – especialmente do *bel canto* – [...] nunca se ajustou perfeitamente à sonoridade da língua portuguesa, sobretudo no âmbito da canção de câmara nacionalista.

O modelo do *bel canto* voltado, em suas origens, para a expressão da língua italiana – de têmpera forte – certamente traz algo de artificialidade quando aplicado ao abrandado Português, sobretudo, em uma canção de câmara que, por princípio, deve ser interpelada de modo mais requintado. Nesses termos, Mário de Andrade opunha-se a uma voz que soasse “encasacada”, ou seja, desprovida de espontaneidade, com uma “emissão europeia” de viés operístico apontado por Valente (1999), valorizando mais a técnica vocal, a sonoridade da emissão, o volume, o timbre encorpado, a projeção e o virtuosismo. O teórico preferia uma voz mais articulada, sóbria, transparente, de dicção precisa e rica em sutilezas timbrísticas, que favorecesse o entendimento do texto, próxima daquela utilizada na interpretação de um *Lied* alemão.

Segundo Tatit (2004), o Lundu, à época de seu auge, nas *entremezes*, tinha como uma das características de destaque a oralidade por conta dos diálogos entre os personagens, bem como os “recitativos” de caráter cômico, de onde se pode deduzir que a emissão do canto, nesse gênero, deve ter sido mais próximo à fala. Admite-se ainda que a pronúncia clara, esmerada e articulada certamente beneficia a agilidade e o delineamento dos contornos rítmicos e, por extensão, o modelamento mais preciso da rítmica da dança presente na canção.

Mário de Andrade (1972, p. 16) não prescindia, contudo, que o artista devesse dar aos elementos da música tradicional um teor erudito “imediatamente desinteressado” no sentido de não haver outro proveito que não o estético.

Para clarificar tal concepção, é interessante observar o comentário da soprano Martha Herr (1952-2015) sobre a imagem de Oswaldo de Souza (1852-1931) e Mário de Andrade a respeito da emissão vocal em canções nacionalistas:

A voz preferida pelos compositores em questão [do movimento nacionalista] evitava “timbres europeus”, privilegiava um timbre mais natural (mais próximo da fala) e respeitava regionalismos. Isso não quer dizer que a voz não fosse projetada (ou impostada), mas que a super-projeção exigida para a ópera foi considerada por eles excessiva por eliminar a intimidade procurada pelos intérpretes destas canções. Assim, pode-se finalmente afirmar que a forma mais apropriada de se cantar está entre o canto erudito projetado e o canto popular dominado pelo texto (HERR, 2004, p. 35).

De fato, tem-se aí um caminho mais prudente para não se resvalar, por um lado, em uma sonoridade artificial, provida de uma “dicção operística pasteurizada” e, por outro lado, popularesca, descaracterizando o refinamento erudito necessário à interpretação da canção de câmara, mesmo aquelas que detenham material de cunho popular.

Mário de Andrade (2003), ao tratar da não adequação da escola italiana à fonética nacional, esclareceu que não se queria ali repudiar o *bel canto* europeu como desenvolvimento técnico da voz, mas apenas evitar exigências estéticas que não se coadunem com as idiossincrasias fundamentais da língua portuguesa. O autor, de fato, não dispensa a consagrada técnica vocal italiana para a interpretação da canção erudita nacionalista brasileira, mas apenas sugere que dentro dessa impostação, a dicção seja mais nítida, requintada com as inflexões e cores próprias da língua portuguesa, buscando-se um fraseado elegante e cuidando para não se desviar, por mínimo que seja, do timbre coberto e lapidado proporcionado pela impostação vocal nos moldes do método italiano.

Concluindo, sob a perspectiva da **estratégia** da obra em discussão, dentro do conceito da *Intentio Operis* do modelo hermenêutico de Eco (0000), a *performance* da composição de Villa-Lobos em análise deve ser embalada a partir dos contornos musicais e acentos próprios da rítmica do Lundu, por se tratar, de fato, no seu aspecto global, de um Lundu, bem como se houvesse, por trás da harmonia, o bailar descontraído, engajado, airoso e ritmado de pares ao som saracoteado de um violão. Caberia, ainda, ao intérprete, no máximo, valer-se de um lirismo mais exaltado típico do fraseado agógico do “estica/encolhe”, familiar à técnica do *bel canto*, nas breves passagens em que a obra se mostra mais amoldada ao paradigma estético da Modinha. Considerando isso, dentro da ótica aqui defendida, o intérprete estará se precavendo de se resvalar naquilo que se poderia chamar de **Sobreinterpretação**.

De fato, o presente estudo de caso se revela paradigmático, uma vez que se trata de um contexto ambíguo, pelo menos aparentemente, onde figuram os gêneros Lundu e Modinha. A tendência, diante da dubiedade, é de se acomodar sob as bases estilísticas da escola italiana. Entretanto, mesmo em um cenário propício ao “canto italianizado”, é preciso estar atento à natureza elusiva da obra, agindo como **Intérprete-Modelo** para “não se deixar levar pelo

canto da sereia”, afundando-se em aspectos que confrontam a **trama** entrevista por Villa-Lobos, no papel de **Autor-Modelo**, que se cinge basicamente à rítmica da dança imbuída, sendo esse aporte a base temporal sobre a qual os outros elementos circundantes se organizam e movimentam.

4.2 ANÁLISE DA DANSA (*MARTELO*)

4.2.1 ANTECEDENTES

Concebida originalmente para soprano e oito violoncelos, as *Bachianas Brasileiras n. 5* é constituída de dois movimentos, quais sejam: 1) *Ária (Cantilena)*; e, 2) *Dansa (Martelo)*. O primeiro foi composto tendo por base texto de Ruth Valadares Corrêa, em 1938, sendo estreado na voz da própria autora, com a regência de Heitor Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, em 25 de março de 1939. Ainda no ano de 1938, o compositor realizara uma adaptação da peça para soprano e violão. *A Dança (Martelo)*, composta sobre texto de Manuel Bandeira, foi anexada à *Ária* somente em 1945, e lançada na voz do soprano Hilda Ohlin, sob regência do compositor em Paris, no dia 10 de outubro de 1947.

Em 1948, Villa-Lobos elaborou uma redução da obra completa para soprano e piano (NASCIMENTO, 2018). Sobre a questão, Mariz (2002, p. 76-77) assevera:

A primeira [*Ária*] é, indubitavelmente, uma das obras mestras de Villa-Lobos. A introdução, em dois compassos quinários em pizzicatti, define o ambiente de ponteios dos violões seresteiros. Aparece, depois, lânguida melodia lírica, flutuando sobre pizzicatti em contraponto, cuja polifonia se apoia em uma marcha lenta de baixos cadenciados à maneira de Bach. **A segunda parte, Martelo, é outra feliz realização, que, em ritmo obstinado e característico, sugere os desafios tão comuns no Nordeste brasileiro, sob a sua forma muito especial de martelo.** A melodia principal – disse-me Villa-Lobos – foi construída com fragmentos de cantos de pássaros daquela região (grifo meu).

Os desafios nordestinos caracterizam-se pelo embate alternado entre dois cantadores em forma de duelo, ou de pergunta e resposta, para ver quem consegue fazer os versos mais bem acabados e dentro da métrica proposta. São típicos do Repentismo – movimento cultural brasileiro com base em improviso poético cantado, sendo, pois, um ato criativo realizado “de repente” (daí o nome dado à manifestação) (SAUTCHUK, 2009). Já Martelo – desinência dada em decorrência do nome de seu criador, o francês Jaime Pedro Martelo (1665-1727) – é um modelo de cântico em versos decassílabos adotado, entre outros, pelos nordestinos para a

prática do Repente. No 2º movimento das Bachianas nº 5, Villa-Lobos quis, inicialmente, aludir ao modo característico de recitação poética, em português acelerado, da métrica do Martelo. O objetivo, entretanto, foi alcançado, em parte, uma vez que o compositor escreveu a música, sendo que somente depois solicitou ao amigo Manuel Bandeira para escrever um texto que se encaixasse a melodia⁵⁵, de modo que o poema foi disposto em forma de versos com variação métrica⁵⁶ (CUETO JR., 2018). Com o passar do tempo, o termo “Martelo” passou a ter um sentido mais amplo, englobando outras práticas musicais, entre as quais, de acordo com Leonardo Mota (*apud* ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, 1998), uma das mais celebradas é a Embolada.

Duarte (1974) esclarece que não se deve confundir a Embolada, com seu ritmo ligeiro e em compasso binário, com os Cantos de Desafio, por vezes conhecidos como “Emboladas Sertanejas”, por essa apresentar caráter dialógico enquanto a outra não.

Na visão de Alvarenga (1960, p. 278), a Embolada não seria tanto uma forma ou gênero musical, mas sim, um processo poético-musical constituído de:

[...] melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo apenas numa sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos dois casos, o texto é frequentemente cheio de aliterações e onomatopeias, de dicção complicada, complicação que o movimento musical aumenta [...].

A denominação da Embolada se deve, assim, à agilidade criativa necessária para a sistematização dos versos, ordenação das rimas poéticas e entonação da poesia, resultando em palavras que “embolam na boca do poeta” (ARAÚJO, 2013, p. 33).

Duarte (1974) atribui a gênese do termo em questão às aliterações e repetições, existentes nos versos, típicos do gênero, sendo, pois **rimas emboladas**. Tem-se ainda a acepção de que o termo advém do verbo **embolar** no sentido de “rolar como uma bola”, devido à declamação ágil das rimas (CAVALCANTI, 2006). Mas, o que chama a atenção, de qualquer modo, é que as características dessa prática cultural, elencadas por Alvarenga (1960), coadunam, à primeira vista, com aspectos poético-musicais inerentes à *Dansa (Martelo)* de Villa-Lobos.

⁵⁵ Manuel Bandeira (*apud* COLARUSSO, 2013, n.p.) declarou uma vez: “Esta tarefa de escrever texto para melodia já composta, coisa que fiz duas vezes para Jaime Ovalle e muitas vezes para Villa-Lobos, é de amargar. Pode suceder que depois do trabalho pronto, o compositor ensaia a música e diz – ah você tem que mudar a rima em i, porque ela fica agudíssima e fica muito difícil de emití-la”.

⁵⁶ Cf. decantação poética do texto na seção de Apêndices.

Sabe-se que a prática da Embolada, em geral, é acompanhada de sons percussivos que remontam à rítmica de danças diversas, sendo usual a do Coco nos chamados Cocos-de-Embolada – uma das manifestações mais populares da cultura nordestina.

Luiz Lavanère (*apud* DUARTE, 1974), por exemplo, apresenta uma ideia sobre a ligação estreita entre as duas atividades ao comentar sobre a fundação da sociedade recreativa “Cocadores Federais”, por se constituir somente de funcionários públicos federais, para solenizar a passagem do século XIX para o século XX, em Maceió, Alagoas – ocasião onde se cantou as Emboladas dançando-se exclusivamente o Coco.

Em outro relato elucidador, é possível aferir a forte relação histórica-estética entre o Coco, a Embolada e o Martelo:

No Coco antigo (Coco solto) foram usadas, a princípio, as *quadras* comuns simples; e a seguir, as *emboladas* (emboladas ligeiras repinicadas) como modos de “amarração” [parte das estrofes criadas e realizadas pelo solista] [...]. As *emboladas* ligeiras, de versos curtos (de quatro sílabas) passaram a possuir cinco sílabas. Eram feitas geralmente em quadras (dobradas ou duplas ou, ainda, de uma ou de duas, em *sextilhas*, em *décimas*, ou compostas de *versos seguidos*, sem número determinado. Depois seguiram as modalidades do verso improvisado, impetuoso, encachoeirado, de origem sertaneja – o *mourão* de cinco ou sete pés, o *quadrão*, o *martelo agalopado*, etc. A intromissão do cantador sertanejo é patente assim. Não satisfeito, ele procurou diferenciar a *embolada* (décima de versos de cinco sílabas) do *martelo agalopado* (décima de versos decassílabos). Composto de versos longos, este último modelo da poesia popular é considerado dos mais difíceis, em contraposição à embolada ligeira, repinicada, de versos curtos (DUARTE, 1974, p. 53).

Assim, a Embolada, como paradigma, costuma vir associada ao modelo rítmico do Coco. Osvaldo Lacerda, por exemplo, concebeu o 2º movimento da *Brasiliiana nº 4*, sob o título de *Embolada*, relacionando valores rítmicos do Coco como colcheia pontuada mais semicolcheia, que já haviam sido usados no quarto movimento da *Brasiliiana nº 2 – Côco* –, com as figuras rápidas típicas da Embolada (CAVALCANTI, 2006). Nesse sentido, vale comparar os Exemplos 30 e 31 evidenciados a seguir.

Gracioso (♩ = 108)
EST.

mf

sem pedal

Exemplo 30 – A célula do *tresillo* na abertura do movimento *Coco* da *Brasiliiana n° 2*, de Osvaldo Lacerda.
Fonte: (CAVALCANTI, 2006, p. 31).

♩ = 92

Primeiro

f

Primeiro

quasi f

Segundo

f

Exemplo 31 – *tresillo* (Coco) e de 8 semicolcheias (Embolada) - *Embolada* (*Brasiliiana n° 4*) - O. Lacerda
Fonte: (CAVALCANTI, 2006, p. 31).

Segundo Araújo (2013), o Coco-de-Embolada pode se referir tanto à prática de canto de Coco dançado, como de canto acompanhado do ritmo do Coco, mas destituído de bailado, como de Canto de Desafio, igualmente secundado pela rítmica da dança.

O Coco, em verdade, é uma manifestação peculiar das regiões Norte e Nordeste do Brasil que, a exemplo do Samba, não é de fácil definição por apresentar um alcance multidimensional, como atesta Ayala (1999, p. 10):

As diferenças de contexto, a natureza dos cocos (dança coletiva, canção ou canto em desafio), as várias formas poéticas e a diversidade de nomes e caracterizações entre os autores e participantes do coco (coco praeiro, coco de roda, coco de embolada, etc.), às vezes levam a supor que se trata de mais de uma manifestação cultural sob a mesma denominação.

Como dança de trabalho, a hipótese mais provável é que o Coco seja oriundo do Estado de Alagoas em meio às usinas açucareiras e, posteriormente, foi expandido para a zona litorânea. Sobre a questão, Giffoni (1973, p. 75) atesta: “[...] o Coco surgiu nos engenhos, divulgou-se pelo litoral, penetrou nos salões refinados e no meio burguês para depois retrair-se e ficar apenas entre o povo, como acontece nos dias atuais”. Assim, o nome da dança teria advindo da prática das cantigas de trabalho acompanhadas por batidas de pedras com as quais os negros quebravam as frutas dos coqueirais, abundantes naquela “Província”. Mas se tem a versão de que a alcunha – Coco – é onomatopaica por conta do ruído provocado pelos movimentos da dança. O certo é que se trata de uma coreografia movimentada, de ritmo vivo, que consiste, em geral, de uma roda de dançadores e tocadores que giram, seguindo o canto com palmas, para que o som grave resultante simule o quebrar da casca da fruta homônima⁵⁷ (GIFFONI, 1973).

Cavalcanti (2018) complementa que, no início, o acompanhamento musical do canto do Coco era realizado, além das palmas, por batidas de pé ou pelo ganzá sendo, posteriormente, introduzido o pandeiro.

Duarte (1974, p. 72) esclarece que o movimento de palmas por parte dos dançadores, “forma primitiva e imemorial de percussão, no dizer de Luiz Heitor”, conserva o vigor e animação da dança, juntamente com o ganzá manejado pelo tirador ou puxador de coco.

Dança primitiva e extenuante, bem é de dizer que o Coco requer considerável esforço físico dos dançadores (nem só pericia) no jogo das pernas e dos pés para **manter o ritmo uniformizado, o sincronismo, a cadência da música (palmas e ganzá) e do sapateado. Este, principalmente, quando executado isoladamente, no meio do círculo ou em frente ao par escolhido pelos dançadores, não deve perder a cadência. Nunca. A mestria está nisso. É a “ciência do Coco”** (DUARTE, 1974, p. 72).

⁵⁷ O Coco já foi praticado no modo de pares enlaçados, como dança social, nas métricas 2/4 ou 4/4, recebendo igualmente os nomes de Samba e Pagode. Tem-se um tipo de Coco, mais lento e lírico, que recebe outros nomes conforme seu processo poético, quais sejam: Coco-de-Oitava, Coco-em-Dois-pés, Coco-de-Décima, Coco-Agalopado, Coco-Desafio etc. Existe também: Coco-de-Praia, Coco-de-Sertão e Coco-de-Roda. Costuma-se alcunhar o Coco pelo nome do instrumento que o acompanha, ou seja, Coco-de-Zambê, Coco-de-Ganzá e Coco-de-Munhonquê. No Estado do Ceará, em específico, registram-se duas variantes, a saber: 1) Coco-Gavião; e, 2) Coco-Bingolê, conforme adjetivações tomadas ao refrão final, onde se canta “o gavião peneiro-ê” ou “bingolê-ó, bingolê-a”, embora não haja diferença entre as respectivas coreografias (ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira, 1998).

Estruturalmente, o Coco é composto pelo **verso**, improvisado ou memorizado pelo “tirador de coco” ou “coqueiro”, intermediando, de forma ritmada, o **refrão**, mais linear e cantado em coro (GIFFONI, 1973). Nesse ponto, Araújo (2013) afirma que, em relação ao aspecto textual, constata-se um dinamismo na manifestação do Coco dançado muito parecido com o do Cordel⁵⁸, no que diz respeito à capacidade de se versar sobre eventos e acontecimentos recentes, além dos já assimilados pela cultura local.

E ainda, Alceo Maynard Araújo (1964, p. 239) descreve:

Forma-se a roda de homens e mulheres, e ao centro vai o solista que põe o “argumento”, isto é, a melodia e texto. Logo sobressai o refrão cantado pelos demais da roda. Ainda no centro o solista executa requebros e sapateados, passos figurados e ao finalizar faz sua vênica ou reverência. Retira-se, entra outro.

Lago (2011) identificou outras características de estilo por meio de um processo de escuta, transcrição e análise de diversos fonogramas de cantos de Cocos da coleção do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, a saber: 1) Uso do pandeiro para marcar o padrão rítmico do *tresillo*, caracterizado por duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia⁵⁹; 2) Melodia com base em modos, principalmente, mixolídio, dórico, eólio e lídio⁶⁰; 3) Estrofes com melodia finalizadas de forma estável na nota fundamental; 4) Desenho melódico de semicolcheias rebatidas com tendência de aceleração progressiva na parte do canto – característico da Embolada; 5) Texto de caráter descritivo ou satírico, com a melodia de valores rápidos e intervalos curtos – também próprio da Embolada; e, 6) Estrutura simples de refrão-estrofe intercalados.

Explicitando melhor sobre o *tresillo*, trata-se de uma célula rítmica de origem africana presente em vários países da América do Sul, assim nomeado em Cuba por apresentar um

⁵⁸ Na literatura de Cordel, os autores recitam versos, de forma melodiosa e cadenciada, os quais, depois, são impressos em folhetos, por vezes, ilustrados com xilografias e, eventualmente, pendurados em cordéis ou barbantes (BRAGA, 2011).

⁵⁹ Em algumas delas, executando-se o último tempo, a colcheia, com um toque “preso”, de modo mais fraco ou até omitido em relação aos dois primeiros tempos, de duas colcheias pontuadas.

⁶⁰ Paz (2002, p. 32) informa: “Baptista Siqueira em *Influência Ameríndia na música folclórica do Nordeste* à página 83, acusa a existência, no Nordeste, de cinco modos (como já foi mencionado, o autor evita a terminologia gregoriana): 1º tipo, escala Maior sem sensível; 2º, escala maior com a sétima abaixada; 3º, escala Maior sem sensível com o quarto grau elevado; 4º, escala menor com o sétimo grau abaixado; 5º, escala menor com sétimo grau abaixado e sexto grau elevado. Chama ainda a atenção para o caráter descendente de todas”. A autora (p. 32) acrescenta: “Pe. José Geraldo de Souza em *Características da Música Folclórica Brasileira* à página 6, estabelece os quatro modos mais encontrados em ordem de importância. Em primeiro lugar, o modo mixolídio; em segundo, o modo eólio; em terceiro, o modo lídio; e em quarto, a escala hexacordal”. Emelinda (p. 32-33) relata, ainda, uma outra informação que diverge ligeiramente das anteriores: “Todavia José Siqueira em *O Sistema Modal na música folclórica do Brasil*, às páginas 3-4, estabelece que os modos mais utilizados no Nordeste são: I Modo Real (mixolídio), II Modo Real (lídio) e o III Modo Real – Misto Maior (mescla de lídio e mixolídio), além de I Modo derivado (frígio), II Modo derivado (dórico) e III Modo derivado – misto menor (mescla de frígio e dórico)”.

padrão irregular de três articulações (3+3+2), na notação musical, duas colcheias pontuadas mais uma colcheia⁶¹. Sua característica principal é a recorrência assimétrica de ênfase na quarta pulsação, ou na quarta semicolcheia de um grupo de oito, constituindo uma metade desigual de (3+5). Segundo Sandroni (2001), no Brasil, essa célula é encontrada, por exemplo, nas palmas características que pontuam a manifestação rítmica do Coco Nordestino e de outros gêneros, como, por exemplo, Samba de Roda e Partido Alto Carioca. O *tresillo* também foi utilizado como padrão rítmico de acompanhamento em diversas peças populares impressas, como as de Ernesto Nazareth e seus contemporâneos menos conhecidos, bem como em obras diversas oriundas de compositores eruditos nacionalistas.

Sandroni (2001) realizou um estudo importante sobre o paradigma do *tresillo* de interesse para a presente pesquisa. Ali, o autor estabelece uma série de experiências rítmicas com a célula subdividindo-a, a partir de parâmetros assimétricos, de modo a encontrar algumas variantes derivadas, largamente utilizadas na música brasileira, quais sejam:

a) Primeiramente, fragmenta-se a célula de modo a obter a versão assimétrica (1+2)+(1+2)+2, quer dizer, **(semicolcheia+colcheia)+(semicolcheia+colcheia)+colcheia**⁶² no sistema tradicional, chamada de “síncope característica” por Mário de Andrade devido à grande incidência dessa célula na música brasileira. Nesse esquema, a ênfase recai nas 1ª, 2ª, 4ª, 5ª e 7ª semicolcheias na célula de oito semicolcheias.

b) Realizando uma inversão da fórmula anterior, chega-se à célula *cinquillo*, alcunhada assim por apresentar cinco articulações na configuração (2+1)+(2+1)+2, quer dizer, **(colcheia+semicolcheia)+(colcheia+semicolcheia)+colcheia**⁶³. No modelo, os destaques se dão nas 1ª, 3ª, 4ª, 6ª e 7ª semicolcheias.

c) Finalmente, instituindo a célula conhecida como **ritmo de habanera**, subdividindo não o primeiro, mas, o segundo grupo ternário do *tresillo* consubstanciado no esquema 3+(1+2)+2 ou **colcheia pontuada+(semicolcheia-colcheia)+colcheia**⁶⁴, obtendo-se o efeito de realce rítmico das 1ª, 4ª, 5ª e 7ª semicolcheias.

Sandroni (2001) propõe denominar esse conjunto de “paradigmas do *tresillo*”, que apresenta como característica fundamental a contrametricidade recorrente na quarta pulsação, ou na quarta semicolcheia de um grupo de oito, e não na quinta pulsação de uma configuração

61 

62 

63 

64 

2/4 simétrica, ficando dividido em duas metades desiguais (3+5). O autor argumenta que todo esse desdobramento estrutural se deu levando em conta que dentro da cultura musical brasileira, ainda que em nível generalizado, a **síncope característica**, o *cinquillo* e o **ritmo da habanera** eram costumeiramente “enxergados” como variantes naturais do *tresillo*. E ainda, as fórmulas rítmicas eram utilizadas de modo permutável por compositores e editores, com o endosso do público, principalmente na segunda metade do século XIX, aparecendo “ora uma ora outra, como base do acompanhamento de diferentes peças do mesmo gênero, em diferentes partes da mesma peça, e até mesmo em diferentes trechos da mesma parte da mesma peça”, como ocorre, por exemplo, no *Batuque* para piano de Ernesto Nazareth (SANDRONI, 2001, p. 31). Nesse sentido, o uso tácito dessas fórmulas, como se tivessem a mesma função sintática musical, dar-se-ia por conta da proeminência da quarta semicolcheia, entre a disposição de oito, em todas elas; e, quando havia conteúdo textual – da associação dessas fórmulas a imagens características do aporte afro-brasileiro.

É certo que a célula do *tresillo*, bem como outros elementos e gêneros pertinentes à cultura nordestina, eram familiares a Villa-Lobos, pois, segundo Negwer (2009), o compositor costumava frequentar, junto ao seu pai, os saraus de música nordestina promovidos por Alberto Brandão, amigo da família, desde a sua mais tenra idade. Santos (2010, p. 19) acrescenta:

Em 1905 inicia uma série de viagens pelo Brasil. Na primeira, visita o Espírito Santo, Bahia e Pernambuco recolhendo temas e canções folclóricas e populares. Visitou o Sul em 1906 e, em 1910, realizou uma longa viagem: voltou a seguir pelo litoral até o Ceará, junto com um jovem músico foi ao Amazonas e, com uma namorada inglesa, segue para a ilha de Barbados⁶⁵. Mesmo sem rigor e a sistematicidade de compositores como Bela Bartók ou Guerra-Peixe, Villa-Lobos absorveu e anotou muito da música que ouviu nas suas viagens utilizando o material registrado e, sobretudo, a experiência acumulada na sua produção musical.

Em suma, o cenário sociocultural de fundo descrito aponta para a hipótese de que a obra se trata de um Coco-de-Embolada, na sua forma de canto acompanhado pela rítmica fundamental do bailado. Nesse sentido, a seguir, tem-se a parte de verificação de elementos diversos pertinentes à estrutura musical da obra, na tentativa de se confirmar a ilação presumida.

⁶⁵ Guérios (2003, p. 86) indica uma escassez de fontes de informação precisas acerca das primeiras viagens empreendidas por Villa-Lobos o que leva à suspeição delas serem mais frutos da sua imaginação.

4.2.2 OBSERVAÇÃO

4.2.2.1 Quadro Sinóptico

1. Som	
1.1 Timbre	
Timbre médio-agudo na parte melódica com figuras de curta duração articuladas imitando a sonoridade do “canto dos pássaros”.	c. 5-25; 30-39; 74-96; 140-160; 165-174
Timbre “percussivo” no acompanhamento realçando o caráter de dança.	1-25; 27-41; 56-70; 92-128; 136-160; 162-197
1.2 Sonoridade	
Extensão: Dó1-Sol4 (piano)/ Ré3-Lá4; (canto); tessitura média-aguda.	
Exploração idiomática por meio de notas rebatidas, breves (articulação em <i>quasi-stacatto</i>) e entremeadas de saltos melódicos, tecido típico de soprano coloratura.	c. 5-25; 30-39; 74-96; 140-160; 165-174
Exploração idiomática onomatopaica remetendo ao “gorjeio dos pássaros”.	102-121
Articulação em <i>legato</i> na parte melódica.	c. 26-30; 41-59; 161-165; 176-197
1.3 Textura	
Melodia acompanhada.	
Textura densa constituída pela superposição de dois planos imagético-musicais: acompanhamento sugerindo ritmo de Coco de Embolada e melodia contrastante aludindo ao “canto de pássaros/Embolada”.	c. 1-25; 30-39; 136-160; 165-174
Textura lírica, um pouco mais dramática, com linha melódica sobressaindo-se sobre um acompanhamento imitativo realçando o canto.	c. 41-59; 176-197
Textura acordal e ritmada (parte instrumental).	c. 56-70
Melodia acompanhada delineada com imitações melódicas entre a parte instrumental e a parte vocal.	c. 70-96
Trecho ritmo-percussivo na parte instrumental com inserção melódica onomatopaica.	c. 92-128
Textura declamativa.	c. 128-135
1.3 Dinâmica	
Em geral, entre <i>f</i> e <i>p</i> .	
2. Harmonia	
2.1 Funções principais	
Tonalidade polarizada no modo mixolídio em Lá.	c. 1-10; 136-145
Tonalidade saindo do modo mixolídio em Lá para o tom de lám/rém/DóM/SiM culminando no mixolídio em Fá#.	c. 11-26; 146-161
Tonalidade polarizada em mim.	c. 27-33; 162-168
Tonalidade em sim.	c. 34-38; 169-173
Cromatismo caminhando para o acorde de solm com Fá° sobreposto, resolvendo-se em DóM com acorde sobreposto de SolM .	c. 39-41; 174-176
Tonalidade predominante em DóM passeando pelos tons vizinhos de mim, RéM, DóM, Mim, Lám, mim, rém resolvendo-se em DóM.	c. 41-70; 176-197

Tonalidade permanece em DóM.	c. 70-91
Mudança harmônica súbita para uma polarização entre as tonalidades de fám e dóM.	c. 92-127
Acorde de Dó#º com quarta e sétima resolvendo-se no tom de DóM.	c. 128-135
2.2 Intercâmbio entre as partes	
A melodia inicia-se com a imitação do desenho rítmico-melódico da parte instrumental (c. 3-4).	c. 5-6
Ideia rítmica de grupos de oito semicolcheias como mola propulsora do texto musical.	c. 1-40; 92-127; 136-197
3. Melodia	
2.1 Movimento	
Melodia articulada predominantemente em graus conjuntos com alguns saltos nos finais das frases.	5-30
Melodia articulada em “zigue-zague”.	30-39
Melodia em graus conjuntos com desenhos descendentes.	c. 41-59
Melodia articulada em “zigue-zague”.	c. 74-90
Melodia onomatopaica.	c. 102-121
Melodia declamada articulada sobre a mesma nota.	c. 128-133
4. Ritmo	
4.1 Ritmo	
Padrão rítmico - célula de oito semicolcheias (célula propulsora da obra).	c. 1-40; 92-128; 136-197
Mudança do padrão rítmico das oito semicolcheias para síncope na parte instrumental.	c. 56-69
Harmonia deixa de ser ancorada na célula de oito semicolcheias para ser apoiada em disposições acordais.	c. 41-55
Nova ideia rítmica desenhada através de imitações entre a parte melódica instrumental e a vocal.	c. 70-91
Ritmo delineado pelas mudanças harmônicas.	c. 92-127
4.2 <i>Continuum</i>	
Métrica binária regular (exceto no compasso ternário 26 e 161).	
Andamento <i>allegretto</i> – semínima = 104-108, exceto <i>lento</i> nos c. 26 e 161).	c. 1-69; 136-175
<i>Poco meno mosso</i> .	c. 70-91
<i>Poco piú mosso</i> .	c. 92-135
4.3 Tecido	
Tecido predominantemente homorrítmico com alguns trechos polirrítmicos.	
5. Desenvolvimento	
5.1 Considerações gerais	
Seção A.	c. 1-69; 136-197
Trecho de ligação para a Seção B.	c. 56-70
Seção B.	c. 70-135
Trecho constituído por imitações entre a parte instrumental e a vocal.	c. 70-91
Ocorrência de mudança harmônica súbita reforçando a rítmica da parte instrumental.	c. 92-127
Coda da Seção B em forma de recitativo.	c. 128-135
Seção A’ (supressão dos c. 58-65 da seção A e acréscimo do acorde conclusivo de DóM).	c. 136-197

5.2 Evolução de Textura	
Estrutura composicional predominantemente homogênea devido à utilização recorrente da célula de oito semicolcheias.	
5.3 Fontes da Forma	
Trecho de ligação com desenho cromático da Seção A como elemento articulador para a inclusão de uma nova ideia musical.	c. 34-40; 169-175
Trecho de ligação da Seção A como elemento articulador para a Seção B com um novo elemento rítmico.	c. 56-69
Coda da Seção B em forma de recitativo como transição para a Seção A'.	c.128-135
Coda da Seção A' para a conclusão da peça.	c. 191-197
5.4 Fontes do Movimento	
Célula de oito semicolcheias como elemento estrutural de direção.	
Acordes elípticos.	c. 41; 70; 92; 128; 176;
5.5 Módulo	
Célula de oito semicolcheias como mote característico que permeia o Desenvolvimento Musical da obra.	
6. Aspecto Textual	
6.1. Correlações timbrísticas	
Figuras curtas emoldurando as sílabas do texto evocando instrumento de percussão e, ao mesmo tempo, devido à tessitura média-aguda, gorjeios de pássaros.	c. 1-39 (exceto c. 26); 136-174 (exceto c. 161)
Figuras curtas e em tessitura média-aguda, na parte melódica, imitando a sonoridade de pássaros.	c. 74-121
Timbre agudo que realça o trecho mais lírico da peça: “Irerê, solta teu canto...”.	c. 41-59; 176-197
6.2 Exploração da sonoridade da palavra para fins de caráter e textura	
Aliteração e consoantes onomatopaicas que em ritmo acelerado ilustra o “canto de pássaros”.	c. 5-39 (exceto c. 26); 74-96; 140-174 (exceto c. 161)
Uso onomatopaico da consoante “l” e da vogal aberta “a” para ilustrar o “canto do sabiá”.	c. 102-121
6.3 Influência da palavra e entonação na linha musical	
O caráter e entonação pungente das palavras “Irerê”, “solta teu canto”, “canta mais” e “pra lembra do Cariri” nas linhas melódicas sustentadas em tessitura aguda.	c. 41-59; 176-197
A entonação introspectiva das palavras das frases “o vosso canto vem do fundo do sertão” e “como uma brisa amolecendo o coração” refletida na melodia calma e reflexiva da coda da Seção B.	c. 128-135
6.4 Grau de aquiescência da música à forma do texto	
A forma do texto enquadra-se, de um modo geral, à música e vice-versa:	
Verso 1 e verso 2 refletidos por meio de música lépida e articulada baseada na célula de oito semicolcheias.	c. 5-25; 140-160
Texto reflexivo aludido na mudança súbita de andamento <i>allegretto</i> para <i>lento</i> no “compasso lírico” da Seção A.	c. 26; 161
Verso 3 refletido na música realizada de forma arrebatada.	c. 41-59; 176-193
Verso 4, de caráter bucólico, refletido na música com andamento mais	c. 70-96

tranquilo e compassado.	
Verso 5, imitando o “gorjeio do sabiá”, através de uma célula rítmica específica de colcheia pontuada seguida de semicolcheia.	c. 102-121
Recitativo refletido na música calma e pensativa (em contraste com a música <i>leggera</i> desse mesmo trecho apresentado anteriormente no c. 30-39).	c. 128-135

Quadro 7 - Quadro Sinóptico Analítico - *Dansa (Martelo)*.

Fonte: Elaboração própria.

4.2.2.2 Aspectos do Som

A obra aqui analisada apresenta uma textura intrincada edificada, em grande parte, a partir de uma célula de oito semicolcheias. Devido ao andamento *Allegretto*, as partes, tanto melódicas como harmônicas, construídas a partir desse mote, demandam, naturalmente, uma articulação mais marcada, quase em *staccato*. Aqui vale destacar que o desenho rítmico, em tempo acelerado e articulado, é típico do movimento da Embolada.

Allegretto (♩ = 104-108)

Voce

Piano

mf *p* *simile*

4

mf

I - re - ré, meu pas - sa ri - nho do Ser - tão do Ca - ri -
 I - re - ré, my lit - tle nest - ling from the wilds of Ca - ri -

Pho.

Exemplo 32 – Célula de oito semicolcheias em tempo acelerado típico da Embolada. *Dansa (Martelo)* - 1-6.

Fonte: Elaboração própria.

4.2.2.3 Aspectos da Harmonia

Apurando-se o aporte harmônico da peça, de expressiva complexidade, tem-se a presença de trechos tonais, modais, bitonais e outros, onde é possível observar também uma harmonia difusa em torno de uma nota polarizadora. Assim, a sequência harmônica no início da peça leva a crer, em um primeiro momento, na ocorrência de uma cadência de *V-I* (*E7(9)-A6*). No entanto, verifica-se que o trecho tem sua desenvoltura, em verdade, em torno da escala modal de Lá mixolídio devido às alterações nas notas fá# e dó# e a ausência do sol# nos c. 1-20.

Allegretto (♩ = 104-108)

Exemplo 33 – Movimento harmônico em torno de Lá mixolídio. *Dansa (Martelo)*, c.1-3.

Fonte: Elaboração própria.

Na parte onde o andamento passa a ser *più mosso*, o compositor faz uso de acordes sobrepostos, criando uma dualidade no que se refere à tonalidade; ou seja, nesse trecho, o DóM, na clave de fá, comunica-se com SolM, da clave de sol, definindo-se, posteriormente, naquela tonalidade no c. 55.

Più mosso

45 *f* Sol - ta teu can - to!
Sing and en - chant me!

49 Can - ta mais! Can - ta mais! Pra a - lem - bra o Ca - ri -
Sing once more, sing once more! Bring me songs of Ca - ri -

54 *rit.*
rit.

Exemplo 34 – Harmonia bitonal. *Dansa (Martelo)*, c. 41-55.

Fonte: Elaboração própria.

A partir do c. 92, onde se tem uma nova mudança de andamento – *poco piú mosso* –, Villa-Lobos emprega uma conformação harmônica constituída de dissonâncias, intervalos cromáticos, além de biltonalidade na parte do acompanhamento⁶⁶. Em meio a esse tecido complexo, destaca-se uma escala descendente em Fá dórico, no c. 115.

⁶⁶ Vide análise harmônica – Apêndice A.

112

Eh! li - á Eh! Sa - bi - á da ma - ta so - fre -
Ye nest - lings of the mours - ful for - est

Pno.

pp

mf

mf

Exemplo 35 – Figura musical calcada na escala modal de Fá dórico. *Dansa (Martelo)* - c. 112-115.

Fonte: Elaboração própria.

A presença do modalismo – algo muito comum em canções nacionalistas – perpassando pela textura harmônica modernista da obra é um dado importante na medida em que a atividade repentista nordestina se sustenta, sobretudo, na música de base modal. Na peça de Villa-Lobos, por exemplo, destacam-se os modos mixolídio e dórico.

4.2.2.4 Aspectos da Melodia

A melodia da peça em questão é fundamentalmente alicerçada sobre a célula de oito semicolcheias ou pequenas modificações desse mote. Essa disposição remete, por um lado, ao **Martelo** ou, em última análise, à **Embolada** representada, de modo figurado, pelo ritmo vertiginoso próprio dessa manifestação que, aliado à letra, mantém o espírito avivado típico do repente nordestino; por outro lado, tem-se um quadro bucólico de “canto errático e pontiagudo de pássaros” devido a uma melodia angulosa, permeada por saltos de intervalos da larga amplitude. Negwer (2009, p. 63), nesse último aspecto, assim comenta sobre a sensibilidade aguçada do compositor em relação a elementos próprios da natureza brasileira:

Os papagaios, tucanos e pássaros tropicais bizarros, com seus cantos gorgolejados, estridentes, semelhantes a trompetes, eram para o músico [Villa-Lobos] apontamentos acústicos para uma combinação cada vez mais incrível de luz, sombras, água, flora, fauna e habitantes do bosque.

Tal característica pode ser vista já nos primeiros compassos da melodia com seqüências de notas rápidas, algumas delas repetidas, demandando uma articulação *quasi staccato* e um saltos melódicos influenciando obliquidade à melodia.

5
I - re - rê, meu pas - sa - ri - nho do Ser - tão do Ca - ri - I - re - rê, meu com - pa - nhei - ro, Ca - dê vi -

9
ó - la? Ca - dê meu bem? Ca - dê Ma - ri - a? Ai tris - te sor - te a do vio - lei - ro can - ta -

15
ra a vi - ó - la em que can - ta - va o seu a - as - so bi - o e - tu - a - flau - ta de i - re -

19
Que - tu - a flau - ta do - Ser - tão quan - do as se a, a

salto de 9ª

salto de 6ª

salto de 6ª

salto de 6ª

salto de 7ª

salto de 5ª

Exemplo 36 – Melodia angulosa em valores rápidos - “canto de pássaros”. *Dansa (Martelo)* - c. 5-25.

Fonte: Elaboração própria.

Tal disposição melódica, de teor pictórico, é reforçada, nos c. 30-34, c. 74-89 e c. 165-169, via técnica composicional de figuração denominada por Salles (2009) de “zigue-zague”, que se caracteriza pelo emprego de um contorno melódico sinuoso, de alternância de notas entre graves e agudos, que mantém uma espécie de polifonia interna, ensejando um contraponto consigo mesma.

O autor aponta quatro tipos de movimento “zigue-zague”, quais sejam: 1) **Confluente**, onde o registro inferior ascende e o superior descende; 2) **Contrário**, quando seguem em direções opostas; 3) **Paralelo**, quando se mantém a simetria quanto à direcionalidade intervalar; e, 4) **Misto**, quando uma ou ambas as vozes mudam de direção subitamente.

No Exemplo 38, a seguir, o movimento escalar descendente converge em direção à nota *mi* e, na sequência, a próxima frase ocorre do mesmo modo, transposta uma tonalidade abaixo – desenho realizado mediante o **movimento paralelo**, tornando-se **misto** na parte final.

30
Teu can-to che-ga lá do fun-do do ser - tão, ah! Co-mo ùa bri-sa a-mo-le-cen-do o co-ra - ção, ah!

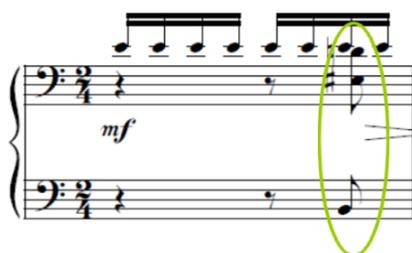
Exemplo 37- Técnica do “zigue-zague”. *Dansa (Martelo)* - c. 30-34.

Fonte: Elaboração própria

4.2.2.5 Aspectos do Ritmo

A primeira característica que chama a atenção, já no início da obra, é a indicação do andamento – *Allegretto*. Deduz-se daí que se deve primar por uma pulsação moderadamente rápida, com um caráter alegre, mas, ao mesmo tempo, gracioso. Além disso, a célula de oito semicolcheias e suas variações é utilizada de forma expressiva na parte do acompanhamento, seja na mão direita, na esquerda, em alternância entre as duas ou presente em ambas. Assim, é possível observar no uso reiterado desse desenho rítmico o destaque de determinados tempos forjados por meio de certos subterfúgios utilizados pelo compositor, estabelecendo, assim, um contraste rítmico, conforme se segue:

- 1) Com a inserção de acordes, dando ênfase na 7ª semicolcheia:



Exemplo 38 – Ênfase no 7º tempo da célula de oito semicolcheias. *Dansa (Martelo)*, c. 1.

Fonte: Elaboração própria.

- 2) Do mesmo modo, ressaltando as 1ª e 7ª semicolcheias:

a)



Exemplo 39 - Ênfase nos 1º e 7º tempos da célula de oito semicolcheias. *Dansa (Martelo)*, c. 2-8.

Fonte: Elaboração própria.

b)



Exemplo 40 - Ênfase nos 1º e 7º tempos da célula de oito semicolcheias. *Dansa (Martelo)*, c. 27-28.

Fonte: Elaboração própria.

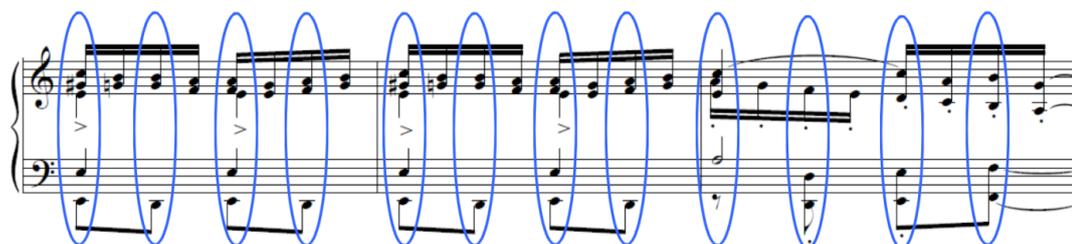
3) Similarmente, as 1ª, 3ª e 7ª semicolcheias:



Exemplo 41 - Ênfase no 1º, 3º e 7º tempo da célula de oito semicolcheias *Dansa (Martelo)*, c. 10.

Fonte: Elaboração própria.

4) Do mesmo modo, as 1ª, 3ª, 5ª e 7ª semicolcheias:



Exemplo 42 - Ênfase nos 1º, 3º, 5º e 7º tempos da célula de oito semicolcheias *Dansa (Martelo)*, c. 11-13.

Fonte: Elaboração própria.

5) Fazendo uso da mesma estratégia, evidenciando as 3ª e 5ª semicolcheias:

Exemplo 43 - Ênfase nos 3º e 5º tempos da célula de oito semicolcheias *Dansa (Martelo)*, c. 21-24.

Fonte: Elaboração própria.

6) Aqui, o acorde evidencia apenas o 1º tempo:

Exemplo 44 - Ênfase no 1º tempo da célula de oito semicolcheias. *Dansa (Martelo)*, c. 32-34.

Fonte: Elaboração própria.

7) Nos compassos em questão, o efeito do “acento harmônico” é encontrado apenas na 3ª semicolcheia:

a)

Exemplo 45 - Ênfase no 3º tempo da célula de oito semicolcheias. *Dansa (Martelo)*, c. 36.

Fonte: Elaboração própria.

b)



Exemplo 46 - Ênfase no 3º tempo da célula de oito semicolcheias. *Dansa (Martelo)*, c. 38.

Fonte: Elaboração própria.

Realizando um levantamento dos dados outrora apurados, que diz respeito aos tempos “acentuados” em meio à célula de oito semicolcheias por estarem revestidos de maior corpulência harmônica, obtém-se o Quadro 8, a seguir.

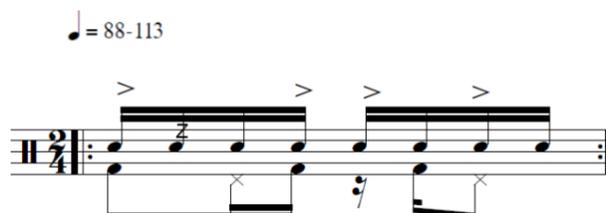
Semicolcheias em Relevô	Compassos	Total de Compassos
1ª	(c. 32-34)	3
7ª	(c. 1)	1
1ª e 7ª	(c.2-8); (c. 27-28)	10
1ª, (3ª) e 7ª	(c. 10)	1
1ª, (3ª), 5ª e 7ª	(c. 11-13)	2
(3ª)	(c. 36-38)	3
(3ª) e 5ª	(c. 21-24)	3
TOTAL		23

Quadro 8 - Compassos com seus respectivos “acentos” - trecho selecionado (c.1-38).

Fonte: Elaboração própria.

Conforme exposto no Quadro 8, percebe-se que parte significativa dos compassos discriminados apresenta inflexão expressiva nos 1ª e 7ª tempos da célula de oito semicolcheias. Esse esquema, embora não enfatize a 4ª semicolcheia, compatibiliza-se, ao menos em parte, com a célula do *tresillo*. Aqui é possível considerar o realce da 5ª semicolcheia igualmente como um recorte dessa figura, pois se tem um modelo alternativo, como se fosse um *tresillo* subdividido, onde se considera, além dos 1º, 4º e 7º tempos,

igualmente o 5º, conforme evidenciado no Exemplo 48 a seguir, desenvolvido pelo percussionista Lauro Lellis⁶⁷ sobre a célula rítmica fundamental do Coco.



Exemplo 47 – Célula rítmica do Coco (variação do *tresillo*).

Fonte: (apud ROCHA, p. 186).

Destarte, é possível observar o uso reiterado desse modelo de *tresillo*, por exemplo, na parte do acompanhamento da peça *Quebra o Côco, Menina*, de Camargo Guarnieri – uma das obras nacionalistas, imbuída da rítmica do Coco, mais emblemáticas da literatura vocal brasileira, evidenciado no Exemplo 49, a seguir.

Quebra o Côco, Menina

Camargo Guarnieri

Allegro ♩ = 112

Canto

Fol-gue fol-gue mi-nha gen-te, Queu-ma noi-te não é

Piano

(sem pedal)

na-da Gen-tes ve-nham ver o cô-co, que já é de ma-dru-ga-da

Exemplo 48 – Célula rítmica do *tresillo*. Excerto de *Quebra o Côco, Menina* de C. Guarnieri (c. 1-11).

Fonte: elaboração própria.

⁶⁷ Lauro Lellis (n. 1957) é baterista natural de São Paulo. Escreveu diversos artigos para periódicos especializados de música, destacando-se na *Revista Batera e Percussão*, onde foi colunista. É autor da obra intitulada *O Samba de Cada Um* (LELLIS, 2019).

Vale destacar, por oportuno, que o *tresillo*, em seu estado puro, não apresenta a ênfase na 5ª semicolcheia, do modelo de oito, mas sim, a sua variante **ritmo de habanera**, evidenciando os 1º, 4º, 5º e 7º tempos. O mesmo raciocínio pode ser utilizado para os compassos onde as 3ª semicolcheias aparecem realçadas, podendo ser considerado como um esquema parcial da célula do *cinquillo*, vista atrás no estudo feito por Sandroni (2001), como variação do *tresillo*. Mas, provavelmente, seria interessante considerar tais exceções como alterações no sentido de serem constituídas por batidas não previstas dentro do esquema rítmico repetido – técnica bastante utilizada pelos percussionistas com o intuito de dinamizar a monotonia do ritmo em *ostinato*.

Sobre a questão, Mestrinel (2018, p. 115) esclarece: “[...] é importante frisar que na prática, especialmente em rodas de samba [...], um ritmista interpreta cada levada com criatividade e dificilmente mantém um padrão estático, isto é, sendo tocado de maneira idêntica e regular do começo ao fim de uma *performance*”.

Seinman (2001, p. 55) assim discorre sobre a importância da variação em um contexto de repetição:

Imaginemos uma obra musical composta de apenas uma nota pulsada soando regular e ininterruptamente. Começamos a ouvi-la: cria-se a expectativa de que algo novo, distinto desta nota pulsada, ocorrerá. Projetamos esta expectativa do futuro na ocorrência mesma dos eventos do presente que se nutrem de uma nova energia, de um novo conteúdo. Mas como a nota pulsada contínua ininterruptamente, nossa expectativa vai dando lugar à vivência do presente menos como futuro que passado, e gradualmente teremos a impressão de que o tempo não passa: no início existia a impressão do tempo, mas, a partir do momento em que a expectativa esvaiu-se, o tempo deixou de ser substância. Segue-se, então, um total desinteresse por esta “música de uma nota só”, e a nossa atenção desviar-se-á para outros pensamentos, inclusive extramusicais.

Considerando o aspecto da rítmica reiterada, Bachelard (1994, p. 52) corrobora com a afirmação anterior: “Se pretendermos viver num domínio único e homogêneo, perceberemos que o tempo não pode mais passar. No máximo, ele dá alguns saltos. Com efeito, a duração precisa sempre de uma alteridade para parecer contínua”. Assim, é natural que Villa-Lobos tenha se valido, em alguns momentos, de tal recurso simulando a estratégia utilizada pelos músicos populares de imprimir um maior dinamismo rítmico através de pequenas variações ou “viradas rítmicas”, realçando o padrão recorrente.

Nessa perspectiva, é preciso observar que a peça apresenta um interlúdio instrumental, c. 56-63, onde se tem uma disposição nitidamente rítmica que não configura, entretanto, a célula do *tresillo* no contexto do Coco nordestino. A partir do c. 64, o ritmo se dissolve através de acentuações sucessivas.

54

rit.
rit.

Pno.

54

mf

58

Pno.

mf

62

Pno.

rit.

66

Pno.

f

rit.

Exemplo 49 – Variação rítmica distinta do *tresillo*. *Dansa (Martelo)*, c. 56-69.

Fonte: Elaboração própria.

Na indicação do andamento *poco più mosso*, o segmento é perpassado por sequências de blocos acordais repetidos quase sempre modificadas nos 1º, 4º e 7º tempos, dentro da célula de oito semicolcheias. Nesse sentido, é exatamente em cada ponto singular onde se dá a mudança harmônica que se engendra, por contraste de sonoridade, um destaque do respectivo tempo, o qual, no conjunto com os outros, desencadeia de forma clara, através do movimento, o ritmo do *tresillo*.

Poco più mosso

92 *vi! song!* Eh! Sa - bi - à! *à! birds!*
ye for - est

Pno.

96

Pno.

100 **Meno**
mf La! li - à! li - à! li - à! li -

Pno. *pp*

104 *à! li - à! Eh! Sa - bi - à da ma - ta can - ta - dó - Li -*
Ye nest - lings of the sing - ing for - nest wilds.

Pno.

108
 âl - li - á li - á li - á

Pno. *mf* *pp* *mf*

112
 Eh! li - á li - á li - á li - á Eh! Sa - bi - á da ma - ta so - fre -
 Ye nest - lings of the mours - ful for - est

Pno. *pp* *mf* *mf*

116
 glissando
 dô
 wildst!

Pno.

120

Pno.

124

Pno.

Exemplo 50 – Ênfase nos 1º, 4º e 7º tempos da célula de oito semicolcheias. *Dansa (Martelo)*, c. 119-127.

Fonte: Elaboração própria.

Tem-se, nesse segmento, o Quadro 9, um número expressivo de compassos em que ocorre o destaque dos tempos compatíveis com o ritmo do Coco.

Semicolcheias em Relevô	Compassos	Total de Compassos
1 ^a , 4 ^a e 7 ^a	c. 92, 94-96, 97-118, 120-122, 124-127	33

Quadro 9 – Compassos com “acento” nos 1^o, 4^o e 7^o tempos - trecho selecionado (c. 92-127).

Fonte: Elaboração própria.

Existem poucos compassos cuja disposição se afasta, ligeiramente, do esquema outrora evidenciado de “acento” nas 1^a, 4^a e 7^a semicolcheias, apresentando a ênfase na 2^a semicolcheia, mas que pode ser vista como um modelo parcial da “célula característica”, concebida como variante do *tresillo*, segundo Sandroni (2001) ou, mais provavelmente, como efeito de “virada”, acarretando em pequenas variações no desenho rítmico predominante:

Semicolcheias em Relevô	Compassos	Total de Compassos
1 ^a , (2 ^a), 5 ^a e 7 ^a	c. 93, 97, 119, 123	4

Quadro 10 – Compassos com “acento” nos 1^o, 2^o, 5^o e 7^o tempos - trecho selecionado (c. 92-127).

Fonte: Elaboração própria.

No final da obra, em uma espécie de coda, o compositor repete a mesma ideia apresentada anteriormente nos c. 66-69, com o ritmo do Coco dissolvido, culminando em uma cadência para a tonalidade de Dó M.

Exemplo 51 – Cadência final para a tonalidade de Dó M. *Dansa (Martelo)*, c. 193-197.

Fonte: Elaboração própria.

4.2.2.6 Aspectos do Desenvolvimento

A *Dansa (Martelo)* é construída, principalmente, sobre uma célula rítmica de oito semicolcheias que aparece logo no c. 1, conforme evidenciado no Exemplo 53, a seguir.



Exemplo 52 – Célula de oito semicolchas. *Dansa (Martelo)*, c. 1.

Fonte: Elaboração própria.

A célula é empregada, na sua integridade, ou em forma de pequenas variantes, como um elemento propulsor, sendo reiterada ao longo da obra, ora no acompanhamento, ora na melodia ou em ambos concomitantemente, havendo, excepcionalmente, partes nas quais não se observa esse padrão. A rítmica recorrente chama a atenção por seu caráter marcante que imprime movimento e direção à obra.

O *ostinato* é uma técnica bastante apreciada por Villa-Lobos e representa, muitas vezes, o arcabouço sobre o qual as outras texturas são organizadas.

Uma estrutura essencial que emerge da música villalobiana dos anos de 1920 é a figuração de *ostinato* como fundo textural [...]. Assim, podemos falar em uma disposição binária do tipo *figura e fundo*, conforme empregada nas artes plásticas, em que a figuração melódica é superposta a um fundo textural. Porém, ao justapor material de diversas fontes em um só momento harmônico, Villa-Lobos passa a trabalhar no eixo vertical da simultaneidade, criando para isso estruturas múltiplas nas quais o papel do *ostinato* é fundamental, dando organicidade horizontal aos eventos de fontes diversas (SALLES, 2009, p. 78).

Tal estrutura é interrompida, entretanto, no c. 70 pela predominância de uma célula de quatro colcheias, presente na clave de fá do acompanhamento, reforçada tanto pelo uso do *marcato*, quanto pelo andamento que passa a ter a indicação *poco meno mosso*, ou seja, um pouco menos movido. O trecho apresenta, desse modo, um novo caráter, mais compassado e

contemplativo. Tem-se ainda a ocorrência de imitação entre células do acompanhamento e do canto como se fossem ecos.

The image shows a musical score for 'Dansa (Martelo)' at measure 70. The tempo is 'Poco meno mosso'. The score consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment (Pno.) in the middle, and a piano accompaniment in the bass clef at the bottom. The vocal line has the lyrics 'Can - ta, can - ta - xir - ra!'. Three purple ovals highlight specific musical phrases: one in the vocal line, one in the piano accompaniment middle staff, and one in the piano accompaniment bass staff. A red arrow points from the middle staff oval to the vocal line oval, indicating an imitative relationship. A red circle highlights a phrase in the piano accompaniment bass staff.

Exemplo 53 – Processo imitativo entre células do acompanhamento e do canto. *Dansa (Martelo)*, c. 70.

Fonte: Elaboração própria.

Tal disposição estende-se até o c. 91, quando a célula de oito semicolcheias é retomada até o c. 128. Desse ponto até o c. 135, há uma mudança para uma espécie de recitativo. Os três trechos outrora descritos formam um todo maior que se configura em uma nova Seção a que se poderia chamar de “B”, em contraposição à anterior (Seção “A”). A partir do c. 136, o compositor retoma, quase que integralmente, a mesma ideia musical com a qual ele havia iniciado a obra, apenas com a supressão de alguns compassos na parte final, perto da conclusão. Assim, é possível configurar a *Dansa (Martelo)* em três partes extensas, no esquema ternário ABA’.

4.2.2.7 Aspectos Textuais

A letra de Manuel Bandeira (1886-1968) destacada a seguir apresenta como mote principal o consolo que o personagem encontra no “canto dos pássaros” para aplacar, em meio ao cenário desolador do sertão nordestino, a saudade de “seu bem”, de sua viola e de sua morada nas terras prósperas e verdejantes do Cariri:

Irerê⁶⁸, meu passarinho Do sertão do cariri⁶⁹,
Irerê, meu companheiro,
Cadê viola? Cadê meu bem? Cadê maria?

Ai triste sorte a do violeiro cantadô!
Sem a viola em que cantava o seu amô,
Seu assobio é tua flauta de irerê:
Que tua flauta do sertão quando assobia,
A gente sofre sem querê!

Teu canto chega lá do fundo do sertão
Como uma brisa amolecendo o coração.

Irerê, solta teu canto!
Canta mais! Canta mais!
Pra alembra o cariri!

Canta, cambaxirra⁷⁰!
Canta, juriti⁷¹!
Canta, irerê!
Canta, canta, sofrê!
Patativa⁷²! Bem-te-vi⁷³!
Maria-acorda-que-é-dia⁷⁴!
Cantem, todos vocês,
Passarinhos do sertão!
Bem-te-vi!
Eh sabiá⁷⁵!

Lá! Liá! liá! liá! liá! liá⁷⁶!
Eh sabiá da mata cantadô!
Lá! Liá! liá! liá!
Lá! Liá! liá! liá! liá! liá!

⁶⁸ Provavelmente, o marreco mais conhecido no Brasil. Seu nome é onomatopaico, pois, o seu canto típico, muito agudo e alto, que lembra apitos de brinquedos de borracha, parece soar sua alcunha. O seu nome científico é *Dendrocygna Viduata*, do grego *dendros* = árvore; *cygna*, *cygnus* = referente a cisne; *viduata* = viúva, em referência a cor predominante preta brilhante do pato (SANTOS, 1952).

⁶⁹ Situada ao sul do Estado do Ceará e ao pé da Chapada do Araripe, a região do Cariri, conhecida como o “oásis” do sertão nordestino, apresenta um panorama histórico de caráter simbólico e representativo da vida bem sucedida no Nordeste, principalmente devido aos seus campos férteis e à sua natureza verdejante, rica e exuberante (DANTAS, 2016).

⁷⁰ Comuns em todo o Brasil, costumam habitar os lugares povoados. O canto dessa espécie é alegre, agradável e melodioso “como uma sequência de pequenas frases, entremeada de cadências” (DESCOURTILZ, 1983, p. 90-91).

⁷¹ São pombas pequenas, de cauda longa. Uma particularidade da juriti é o sussurro sibilado de seu voo e o seu arrulho, que “é um gemido, um soluço abafado, duma infinita mágoa” (SANTOS, 1952, p. 178).

⁷² Seu canto é um dos mais finos, suaves, melodiosos e “tristonhos” da avifauna brasileira. Seu nome científico é *Sporophila Plumbea* do grego, *sporos* = semente; *philos* = que gosta, amigo; *plumbea*, *plumbeus*, *plumbum* = cor de chumbo (SAIBA..., 2018).

⁷³ Provavelmente, o pássaro mais conhecido no Brasil. Seu canto trissilábico característico lembra as sílabas *bem-te-vi*, que dão o nome à espécie. Seu nome científico é *Pitangus Sulphuratus*, do tupi *Pintangá Guaçu* = papa-moscas; do latim *sulphuratus*, *sulfur* = amarelo sulfúreo. (SOUZA, 1987, p. 105).

⁷⁴ Possui os nomes comuns de maria-é-dia (São Paulo), maria-já-é-dia (Mato Grosso e Mato Grosso do Sul), maria-acorda (Minas Gerais) e marido-é-dia (Santa Catarina). Também conhecida como Guaracava-de-Barriga-Amarela, seu nome científico é *Elaenia Flavogaster*, do grego *elaineos* = da cor azeite, verde oliva; e do latim *flavus* = amarelo; *glaster* = ventre, barriga (PASSARINHANDO, 2018).

⁷⁵ Famoso pelo seu canto melodioso, pode pertencer a duas famílias distintas, quais sejam: 1) Mimídeos – esquivos, de cauda móvel e longa; e, 2) Turdídeos – de tamanho médio, olhos grandes e plumagem discreta (SOUZA, 1987).

⁷⁶ Segundo Brazil (2014), esse trecho imita o canto do pássaro sabiá-da-mata.

Eh sabiá da mata sofrêdô!

O vosso canto vem do fundo do sertão
Como uma brisa amolecendo o coração.

Aqui vale destacar que a prosódia, em valores rápidos de semicolcheias, remete à ilustração do “canto dos pássaros”. Essa imagem é reforçada a partir de manipulações engendradas entre elementos musicais e textuais, tais como:

1) Exploração das vogais orais, *i* e *ó*, a partir de saltos e tessitura aguda, urdindo uma sonoridade mais “espetada e penetrante”:

7
ri I - re - rê, meu com - pa - nhei - ro, Ca - dê vi ó - la? Ca - dê meu

10
bem? Ca - dê Ma - ri - a? Ai tris - te

20
flau - ta do - Ser - tão quan - do as so - bi - a, Ah!

Più Mosso
41
rê - rê

45
Sol - ta teu can - to!

49
Can - ta mais! Can - ta mais! Pra a - lem - brá o Ca - ri

54
ri!

Exemplo 54 – Exploração sonora das vogais orais *i* e *ó*. *Dansa (Martelo)*, c. 7-13; 20-23; 41-57.

Fonte: Elaboração própria.

2) Exploração onomatopaica de consoantes orais “explosivas”, junto à técnica do “zigue-zague”, como a bilabial *b*; as linguo-dentais *t* e *d*; a lábio-dental *f*; as alveolares *c*, *s*, *r*, *l*, *ç*; as palatais *ch*, *g*; e a velar *c* (*k*), tecendo a imagem de um canto avícula “pontiuado e espicaado”:

28 Ah! Teu can-to che-ga lá do fun-do do ser

32 tão, ah! Co-mo ãa bri-sa-a-mo-le-cen-do-o co-ra-ção, ah!

Exemplo 55 – Exploração onomatopaica de consoantes orais em “zigue-zague”. *Dansa (Martelo)*, c. 28-34.

Fonte: Elaboração própria.

3) Exploração de aliteração, no caso, com a repetição do fonema *r*; e de anáfora, por meio da recorrência da palavra *cadê*, no início de versos consecutivos:

4 *mf* I-re-rê, meu pas-sa-ri-nho do Ser-tão do Ca-ri

7 ri, I-re-rê, meu com-pa-nhei-ro, Ca-dê vi-ó-la? Ca-dê meu

10 bem? Ca-dê Ma-ri - - - a? Ai tris-te

Exemplo 56 – Exploração de aliterações e anáforas. *Dansa (Martelo)*, c. 4-13.

Fonte: Elaboração própria.

O trecho evidenciado no Exemplo 58, a seguir, constituído de notas distendidas, em tessitura aguda e andamento mais movido (*Più Mosso*), já visto anteriormente, reflete pictórica e semanticamente o seu respectivo texto de exortação ao canto.

Più Mosso

41 *f*

I - - - - - rê - rê

45 *f*

Sol - - - - - ta teu can - to!

49

Can - ta mais! Can - ta mais! Pra a - lem - brá o Ca - ri

54

ri!

58

ri!

Exemplo 57 – Tessitura aguda com notas distendidas sublinhando o texto. *Dansa (Martelo)*, c. 41-61.

Fonte: Elaboração própria.

No Exemplo 59, que se segue, as semicolcheias – muitas delas dispostas obliquamente a partir de saltos intervalares de terças, quartas e quintas –, ainda que em um andamento um pouco menos movido, permanecem imitando o “canto dos pássaros”, bem como ilustrando sonoramente o texto em si [*Canta cambaxirra! Canta juriti!...*]. Aqui se tem, mais uma vez, o tipo de perfil melódico sinuoso “dos pássaros”, fazendo uso de técnicas comentadas anteriormente (exploração onomatopaica de consoantes orais “explosivas” e “zigue-zague”, igualmente em **movimento paralelo**, apenas no final transformando-se em forma **mista**).

74

Can - ta, can - ta - xir - ra! Can - ta, ju - ri - ti!

78

Can - ta, I - re - rê! Can - ta, can - ta so - frê

82

Pa - ta - ti - va! Bem - te - vi! Ma - ri - a acor - da que é di - a

86

Can - tem to - dos vo - cês pas - sa - ri - nhos do ser - tão!

91

Bem te vi! Eh! Sa - bi - à!

Exemplo 58 – Exploração onomatopeica de consoantes orais em “zigue-zague”. *Dansa (Martelo)*, c. 74-96.

Fonte: Elaboração própria.

Dentro dessa imagética, tem-se uma nova célula, aqui chamada de “a”, formada por colcheia pontuada e semicolcheia, sendo a 2ª nota realçada pela vogal oral *i* que, por sua vez, reforça a próxima colcheia. O fluxo sucedâneo dessa célula suscita o efeito sonoro de um “silvo de pássaro”.

célula “a” (em sucessão)

Meno

102

La! li - á! Eh!

Exemplo 59 – Célula rítmica aludindo a um “silvo de pássaro”. *Dansa (Martelo)*, c. 102-104.

Fonte: Elaboração própria.

A série é interrompida por uma linha de notas repetidas que lembra, mais uma vez, um “agitado, pontiagudo e entrecortado canto de pássaro” e, ao mesmo tempo, a declamação articulada de uma Embolada, conforme evidenciado no Exemplo 61, a seguir.

105

Sa - bi - á da ma - ta can - ta - dô _____ Li

Exemplo 60 – Trecho com notas rápidas e repetidas típicas de uma Embolada. *Dansa (Martelo)*, c. 105-107.

Fonte: Elaboração própria.

A sequência da célula do compósito de colcheia pontuada e semicolcheia é retomada de forma estendida, conforme evidenciado no Exemplo 62, a seguir.

célula "a" (distendida)

108

á! li - á li - á li-à _____ Lá li - á li - á li-á li - á li-á Eh!

Exemplo 61 – Célula do “silvo de pássaro” distendida. *Dansa (Martelo)*, c. 108-114.

Fonte: Elaboração própria.

A série é interrompida, mais uma vez, pelo “canto pontilhado de pássaro/entonação repentista”.

115

Sa - bi - á da ma - ta so - fre - dô _____

Exemplo 62 – Célula de “entonação repentista”. *Dansa (Martelo)*, c. 115-121.

Fonte: Elaboração própria.

O texto, desse modo, apresenta várias características ilustrativas que, embrenhadas de movimento ágil pelo uso da célula de oito semicolcheias, além do andamento em *Allegretto*, exteriorizam a sonoridade típica do “canto de pássaros”, configurando apenas um lado da **trama** intrínseca à obra de Villa-Lobos.

De fato, por meio da análise textual, é possível observar que Manuel Bandeira lançou mão de vários recursos prosódicos (anáforas, aliterações, efeitos onomatopaicos), bem como palavras de dicção laboriosa que, atrelados a uma rítmica vertiginosa e rebatida, remete, igualmente, recordando-se das características levantadas por Alvarenga (1960) à prática virtuosística da Embolada.

4.2.3 AVALIAÇÃO

À época da elaboração da *Dansa (Martelo)*, o nacionalismo já havia absorvido muito das técnicas modernistas por conta das pesquisas realizadas tanto por Villa-Lobos como por contemporâneos a ele, tais como: Francisco Mignone (1897-1986), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Camargo Guarnieri, entre outros, tornando-se, cada vez mais, intrincado e experimental. Chegou-se ao ponto desse último publicar, cinco anos mais tarde, em 1950, a *Carta Aberta aos Músicos*, criticando o que ele considerava ser a desfiguração crescente da corrente nacionalista pela influência, cada vez mais forte, da escola dodecafônica de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005).

É nesse cenário de vanguarda que Villa-Lobos trabalha sua obra observando três elementos composicionais importantes dentro da corrente nacionalista, quais sejam: 1) Estaticismo – repetição infinita de pequenas células melódicas; 2) Absorção da harmonia pela rítmica, principalmente via percussão harmônica, como, por exemplo, na *Sagração da Primavera* e *Les Noces* de Stravinsky; e, 3) Emprego de politonalidade e blocos dissonantes. (NEVES, 1981).

Desse modo, utilizando-se praticamente da célula rítmica de oito semicolcheias, o compositor trabalha o arcabouço estrutural da *Dansa (Martelo)* sob três planos imagético-musicais, quer dizer, no prosódico do “canto de Embolada” em “coexistência” com o bucólico do “canto dos pássaros” na melodia, superpostos ao “ritmo do Coco”, no acompanhamento. Villa-Lobos constrói, assim, uma obra de envergadura complexa, dividida em camadas texturais, que demanda técnica virtuosa apurada e discernimento interpretativo, tanto por parte do cantor quanto do pianista.

[...] as ambiências e ressonâncias da obra villalobiana são talvez sua maior contribuição à música contemporânea. Esse aspecto praticamente integra todo o conjunto de procedimentos anteriores, principalmente em relação à superposição de texturas. Sua fama como compositor nacionalista se deve sobretudo à forma como soube construir “paisagens” sonoras, ambientes carregados de elementos tímbricos. **Villa-Lobos não se limitou a reproduzir melodias do folclore, mas buscou recriar o universo não-temperado dos ruídos das cidades e florestas em suas texturas** (SALLES, 2009, p. 111) (grifo meu).

Pode-se inferir que a peça se insere na fase do nacionalismo referente à *Inconsciência Nacional*, uma vez que o substrato popular – *Coco-de-Embolada* – foi trabalhado subliminarmente à estrutura da composição.

Por meio da análise sistemática da *Dansa (Martelo)*, é possível verificar as características relevantes que remetem, de um modo ou de outro, ao universo do Coco nordestino, tais como: 1) Referências textuais ao sertão da região Nordeste e à região do Cariri [*Irerê meu passarinho do sertão do Cariri...*]; 2) Estrutura harmônica contendo elementos das escalas modais mixolídia e dórica; 3) Andamento vivo de dança [*allegretto*]; 4) Presença de saltos melódicos característicos e da célula de oito semicolcheias, em grande parte da peça, aludindo ao estilo acelerado e articulado de se cantar poesia, adotado pelos repentistas no canto do Coco-de-Embolada; e, 5) Ênfase nos 1º, 4º e 7º tempos ou em parte dessa configuração, em meio à célula de oito semicolcheias simulando, pelo movimento, a malemolência rítmica do *tresillo* – célula básica utilizada sobremaneira na manifestação do Coco nordestino.

Tais atributos, com exceção do último item, por ser referente ao acompanhamento, são facilmente encontrados na coletânea de 245 melodias de Cocos nordestinos colhidas e organizadas por Mário de Andrade, a partir do contato direto do pesquisador com emboladeiros, principalmente, nos Estados da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, bem como da colaboração de amigos e alunos, anterior e posteriormente à viagem empreendida pelo pesquisador.

Mário de Andrade pretendia publicar esse material sob o título *Na Pancada do Ganzá*. No entanto, tal fato somente se deu em 1930, com a contribuição da pesquisadora Oneyda Alvarenga, que achou por bem nomear o livro de *Os Cocos*. Nesse sentido, aquela autora esclarece que a expressão “na pancada do Ganzá” foi pensada em razão da função fundamental exercida por esse instrumento no apoio rítmico à invenção músico-poética do Coco (*apud* ANDRADE, 1984). E como Mário de Andrade foi o mentor principal da geração

nacionalista de Villa-Lobos⁷⁷, é razoável deduzir-se que esse trabalho de envergadura, lançado 15 anos antes da concepção da *Dansa (Martelo)*, tenha chamado à atenção do compositor⁷⁸. No Exemplo 64, a seguir, tem-se a Embolada, onde se vê claramente o uso da célula de oito semicolcheias.

Coco Dendê, Trapiá

Paraíba

Coc' den - dê Tra - pi - á Fai' um jeitinh' d' imbo - lá!

Coc' den - dê Tra - pi - á Fai' um jeitinh' d' imbo - lá! im - bo -

lá! Im - bo - lá pai im - bo - la mãi im - bo - la fi - lha eu tam - bém sô da fa -

mí - lia Eu tam - bém que - ro imbo - lá! im - bo - lá!

Coco dendê, Trapiá
Fai' um jeitinh' d'imbolá

Imbola pai,
Imbola mãi, imbola filha,
Eu também sô da família,
Eu também quero imbolá!

Exemplo 63 – Melodia nordestina *Coco Dendê, Trapiá* coligida no livro *Os Cocos* de M. de Andrade.

Fonte: (ANDRADE, 1984).

⁷⁷ Segundo Negwer (2009, p. 126): “Ele [Mário de Andrade] [...] tornou-se o interlocutor mais importante de Villa-Lobos e mentor de jovens compositores como Francisco Mignone e Camargo Guarnieri”. O autor complementa (p. 128): “A relação de Villa-Lobos e Mário de Andrade era, desde a experiência de trabalho conjunto, na semana, íntima e amigável, divergindo consideravelmente de outras amizades de Mário”. Relata, ainda, Edilberto Fonseca (2012, p. 130): “No campo do folclore, é nesse período [meados da década de 1920 até o final da década de 40] que surgirão as Sociedades, sendo também criadas as principais universidades brasileiras. Dois autores se tornam referência: Amadeu Amaral (1875-1929) e Mário de Andrade (1893-1945)”. Segundo Fonseca, Mário de Andrade é “o intelectual mais proeminente dentre os estudiosos de folclore da primeira metade do século XX, cujas pesquisas influenciaram pesquisadores como Câmara Cascudo, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Rossini Tavares de Lima e Oneyda Alvarenga”.

⁷⁸ Conforme Negwer (2009), Villa-Lobos tinha também como referência pesquisas de campo etnográficas de Roquette Pinto e Fritz Krause.

No Exemplo 65, a seguir, não se tem somente a célula de oito semicolcheias, mas também a temática relacionada ao “canto de pássaro” com a inclusão de um salto melódico ascendente e descendente de intervalo de décima primeira, cujo efeito pictórico é discorrido pelo autor em nota explicativa.

Embolada de Aracuã

Recife, Pernambuco

A - ra - cuã cuã cuã cuã cuã cuã cuã cuã

cuã A - ra - cuã cuã cuã cuã cuã cuã cuã cuã

A - ra - cuã cuã cuã cuã cuã ih!aaaa etc.

Nota - A embolada seguia essa mesma linha de refrão. Às vezes neste, Maria João interrompia a linha e dava um pio, de magnífica perfeição imitativa, que grafei "Ih". Seguia um pio, um "aaa" meio chocarreiro, meio imitativo de gemido de ave. Os "virtuosos" populares têm muito dessas coisas e tíques individuais de canto, absolutamente inexpressáveis em qualquer grafia musical ou literária. Odião do Jacaré abundava delas. Chico Antônio era mais sóbrio disso.

Aracuã, cuãcuãcuãcuã,
cuãcuãcuãcuã, cuãcuãcuãcuã,
Aracuã cuãcuã, cuã, cuã
Cuãcuã, cuã, cuã pra vadiá!

Exemplo 64 – Melodia nordestina *Embolada de Aracuã* coligida no livro *Os Cocos* de M. de Andrade

Fonte: (ANDRADE, 1984).

A propósito, Seincman (2001, 123-124 e 129) realizou uma análise sobre a Quinta Sinfonia de Beethoven, que bem poderia servir para explicar a força estrutural e diretiva da célula de oito semicolcheias utilizada na *Dansa (Martelo)*, fazendo-se as necessárias adaptações e guardando-se as devidas proporções.

O paralelo com a Quinta Sinfonia é inevitável: a célula inicial é um instante gerador, um arquétipo. Todas as frases musicais subsequentes são consequência e ao mesmo tempo carregam, em si, as múltiplas facetas desta essência, deste evento que se reatualiza e, de certa forma, se eterniza a cada momento. Assim, o todo e a parte já estavam embutidos na figura inicial. Prova disto é o fato de que se anularmos os cinco primeiros compassos da *Quinta sinfonia* estaremos anulando a peça inteira. Sua célula motriz é o gesto que possibilita a transformação do caos em cosmos, que dá forma e ordena os materiais musicais tornando-os acontecimentos datados. Contudo, digno de nota é o fato de a célula geradora não se restringir ao início da obra e reaparecer, diversas vezes, como um “novo” instante primordial [...] a célula geradora é apresentada sob muitos ângulos, transformada de inúmeras maneiras, até que, repentina e paradoxalmente, todo o fluxo desemboca exatamente no que foi, por excelência, o gesto paradigmático da obra – o seu início, o retorno da própria célula geradora inaugural.

Fazendo uso da célula de oito semicolcheias, Villa-Lobos buscou materializar, de várias formas e de modo disfarçado, o ritmo do Coco. Fazendo uma breve retrospectiva, o compositor lançou mão dos seguintes artifícios para realçar os 1º, 4º, e 7º tempos do fragmento em oito, ou parte deles, ou por meio de variações deles, delineando, de maneira clara ou por vezes disfarçadamente, a célula do *tresillo* que, em movimento direcionado projeta a rítmica do Coco através do: 1) Uso de acordes posicionados estrategicamente, em meio à célula de oito semicolcheias, resultando em um efeito de “acento”, por contraste de densidade, entre essas, mais robustas devido ao preenchimento harmônico, e as tênues por não estarem providas dessa sustentação; e, 2) Recurso da utilização de blocos de acordes iguais que são transmutados por outros, dentre à célula de oito semicolcheias, nos tempos coincidentes com as reentrâncias do ritmo do *tresillo*, realçando-as por contraste de cor harmônica.

A referida conjuntura leva a crer que o título *Dansa (Martelo)*, do 2º movimento das *Bachianas n.º 5*, não se trata somente de uma mera alusão a termos utilizados por Bach nas suas suítes de dança; mas, efetivamente, da dança brasileira Coco.

Assim, levando-se em consideração o modo sutil pelo qual o ritmo desse gênero foi trabalhado na estrutura da obra, deve-se prezar pela observância de todo o processo que envolve o movimento rítmico do bailado, de modo que seja projetado e logrado de maneira fluída, sem que se percebam os estratagemas utilizados para a sua manifestação. Para tanto, é necessário detalhar alguns aspectos a serem observados em relação à figura do *tresillo*, de matriz africana, que podem auxiliar nesse intento de demanda complexa.

Sandroni (2001) argumenta, a partir de estudos etnomusicológicos diversos, que a prática musical comum na África não se assemelha à europeia, onde a métrica é vista como uma estrutura constante regida por tempos fortes em intervalos regulares e iguais de tempo, sobre a qual variações rítmicas são sobrepostas.

O autor observa que os conceitos de **síncope** e **contratempo**, pela ótica do sistema de notação europeu como disposições de caráter excepcional que se contrapõem à constância métrica, não são corriqueiros à *praxis* da música africana. O costume musical, nesse continente, dar-se-ia dentro de um contexto polirrítmico, onde a pulsação é realizada através de articulações e acentuações variadas, muitas vezes, manifestas via palmas, instrumentos de percussão ou passos de dança consagrados.

Para melhor entender o contexto em questão, é imprescindível apoiar-se sobre os pressupostos dos **Ritmos Aditivos** do estudioso inglês de música africana Arthur Morris Jones (1889-1980), das *time lines* do estudioso de etnomusicologia e compositor de Gana, Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019), e da **Imparidade Rítmica** do etnomusicologista franco-israelita Simha Arom (n. 1930).

Em linhas gerais, com base na primeira teoria, é preciso pensar menos no sistema de notação europeu de divisão das figuras de valor e mais na concepção aditiva da música africana que prima pela soma de unidades menores formando compósitos rítmicos maiores. Nessa acepção, o *tresillo* deve ser tratado menos como um ciclo de oito tempos, com determinadas acentuações, e mais como uma interpolação de agrupamentos binários e ternários no esquema de pulsações (3 + 3 + 2) – as “colcheias pontuadas mais colcheia” no modelo europeu.

Quanto ao segundo conceito, a célula que, no ambiente cultural do Coko, em geral, se dá por meio de palmas, ganzá ou instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (agogô, por exemplo), acompanhando a manifestação global do ritmo, deve funcionar como uma espécie de “linha-guia”, de metrônomo organizador do tempo⁷⁹.

Já a última proposição destaca o fenômeno, descoberto pelo seu pesquisador, sobre a existência de um grupo recorrente de fórmulas rítmicas na música africana, onde a mistura de agrupamentos binários e ternários sempre desemboca em disposições pares que não se prestam para serem divididos em partes iguais, mas somente assimétricas. Assim, a série de (3+3+2), que dá um período de oito, não pode ser dividido em (4+4), mas somente em (3+5) ou (3+[3+2]) – alteridade que, no movimento musical, confere uma ênfase a mais no 4^a tempo da célula de oito semicolcheias, suscitando uma ginga própria.

Sandroni (2001) explica com mais acuidade acerca da recorrência desses parâmetros em meio à música africana citando o etnomusicologista polonês, naturalizado canadense,

⁷⁹ A *time line*, como elemento orientador de músicos e dançarinos, é designada de outras formas: Gerhard Kubik a chama de **elemento focal**; Ferreira utiliza o termo “**patron de referência**”; Tiago de Oliveira Pinto utiliza **linha-guia** ou **linha-rítmica**; Agawu usa o conceito de **topoi**; Angeliens León e Fernando Ortiz, na musicologia cubana, utiliza o termo “**clave**” (*apud* MESTRINEL, 2018).

Mieczyslaw Kolinski (1901-1981), que postula, na obra *Studies in African Music*, de Arthur Jones, os conceitos de **Cometricidade** e **Contrametricidade**. Quando determinada disposição rítmica se aproxima da métrica regular subjacente à obra, ou seja, da estrutura pulsante recorrente sobre a qual as articulações temporais diversas se dão, tem-se o primeiro termo. Quanto à segunda designação, ocorre o oposto, quando o ritmo se afasta, ou nas palavras do autor, contradiz o fundo métrico constante.

Kolinski observou que a praxe da métrica organizada em torno da recorrência regular de tempos fortes, na forma da música europeia, não tem o mesmo escopo na africana, onde ocorre maior autonomia, em termos de articulações e acentuações rítmicas, em relação a esquemas *a priori*. O pesquisador constatou que a métrica nas polirritmias africanas é, em grande parte, estabelecida via pulsações, em intervalos de tempos iguais, geradas a partir de palmas ou por passos específicos de dança, organizando o ritmo que se completa com o conjunto das disposições temporais complementares à logística do todo musical. Ocorre que as disposições métricas da **linha-guia**, muitas vezes, apresentam fórmulas assimétricas, ora repetidas em *ostinato* estrito, ora no que Arom alcunhou de *ostinato* variado, onde ocorrem improvisações. Tais variações, por sua vez, frequentemente são decompostas em valores ainda menores, a partir do paradigma rítmico principal, como, por exemplo, a subdivisão $(2+1)+(2+1)+2$ ou em $(1+2)+(1+2)+(2)$ do agrupamento $(3+3+2)$. Logo, na música africana, a noção (ou a prática) da contrametricidade é tão corrente quanto a da metricidade, não havendo, por assim dizer, uma figura específica de “caráter de exceção”, como é a síncope no sistema musical europeu (SANDRONI, 2001).

Sucedem que os compositores de formação acadêmica do século XIX tentaram transportar o sistema de interpolação de agrupamentos binários e ternários, entre outros elementos típicos da música africana, para a partitura. Porém, o sistema de notação musical, nessa época, não comportava essa forma de transcrição, de modo que, invariavelmente, os “ritmos deste tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) – em uma palavra, como sínopes”. (SANDRONI, 2001, p. 26).

A figura da síncope é percebida como o elemento por excelência do que há de africano da tradição oral musical própria desse continente, mas, em verdade, a música afro-brasileira teria mais um sentido polirrítmico derivado da junção de unidades métricas menores em relação às utilizadas na métrica europeia, nos moldes da teoria dos **Ritmos Aditivos** de Jones.

Nesse aspecto, o Brasil assemelha-se mais à África do que à Europa por apresentar elementos e gêneros musicais que podem ser, mais adequadamente, caracterizados por meio dos conceitos supracitados, ou seja, dos **Ritmos Aditivos**, das *Time-Lines* e da **Imparidade Rítmica**, do que através da teoria do compasso do sistema ocidental.

No tambor-de-mina maranhense, no xangô e no maracatu pernambucanos, no candomblé e na capoeira baianos, na macumba e nos sambas cariocas, entre outros, fórmulas como 3+3+2, 3+2+3+2+2 e 3+2+2+3+2+2+2 fazem parte do dia-a-dia dos músicos. Estas fórmulas em muitos casos comportam-se exatamente como *time-lines*, aparecendo sob forma de palmas, batidas de agogôs ou tamborins, em *ostinati* estritos ou variados, muitas vezes coordenando polirritmias quase tão complexas quanto as africanas. Parece, pois legítimo supor que elas fazem parte de uma herança musical trazida do Continente negro, mesmo se o contexto e o sentido de tal herança se transfiguraram enormemente (SANDRONI, 2001, p. 25-26).

Com efeito, as *Time-Lines* desempenham um papel central na formação dos ritmos afro-brasileiros, conforme atenta Menistrel (2018, p. 104):

Através de seus movimentos, esta base atua como um eixo que se articula dinamicamente com outras levadas através de seus ataques e pausas, pontos de apoio e suspensão. Alguns ataques dessa batida irão coincidir com ataques de outras levadas, ou ocupar os espaços de silêncios. Assim os ataques e pausas desta base vão se conjugar com ataques e pausas de outras levadas, alternando sensações de apoio e suspensão. A partir das relações entre diferentes levadas, cada um com seus movimentos internos, um ritmo vai adquirir suas características.

No caso particular da *Dança (Martelo)*, a tarefa do intérprete não se restringe, pois, somente em trazer à baila a rítmica do Coco, com todas as suas nuances afro-brasileiras. Consiste também em realizar, com a mesma acuidade, o canto melódico “da Embolada/dos Pássaros”, integrando, de forma inequívoca, as texturas contrapostas na peça, conjuntura que na estética de Villa-Lobos prefigura o conceito de *figura e fundo*.

[...] o modelo composicional adotado por Villa-Lobos parte da concepção de um campo de possibilidades sinestésicas que se vislumbram a partir de um jogo de oposições entre figura e fundo. Assim, sua música apresenta naturalmente elementos da tradição tonal europeia, mesclados com aspectos fora dessa tradição, como fluxos rítmicos cíclicos (provenientes da música indígena e popular do Brasil) fluxos rítmicos gestuais, naturais (como o canto dos pássaros ou contornos de montanhas), e, ainda a noção de recorte, que pode ter sido inspirada tanto por músicos (Vivaldi, Bach, Chopin, Stravinsky) quanto pelo cinema (SALLES, 2009, p. 148).

Logo, acredita-se que o modo mais efetivo de se equilibrar o contraste textural eminente na peça de Villa-Lobos é manter certa regularidade em relação à pulsação, representada pela célula do *tresillo (Time-Line)*, não somente para simular a homogeneidade

pulsátil característica de um ritmo de dança tradicional, mas também para manter a sincronia do contraponto entre o acompanhamento (**fundo**) em relação aos contornos do desenho melódico (**figura**), quer dizer, entre os planos proeminentes do “ritmo do Coco”, na harmonia, e o “bucólico/Embolada”, na melodia.

Destarte, os intérpretes devem ser *virtuosos* não somente na execução dos traçados intrincados da melodia, com intervalos de difícil execução em andamento acelerado, mas também no acompanhamento, cuja estabilidade e execução precisa, principalmente das “acentuações”, é determinante para que a rítmica do bailado sobrevenha de forma cristalina, regulando, ao mesmo tempo, a sincronia entre as partes da obra como um todo.

Mais uma vez, é preciso manter o andamento estável sem ser, todavia, ortodoxo, ou seja, sem deixar a **expressividade** de lado, no caso, temperando a pulsação – o *tresillo* – e suas variantes, de modo sutil, com o *levare* característico do bailado do Coco. Aquele fator é importante, principalmente, por ser a **linha-guia** sobre a qual a obra se sustenta. Aí se tem a estratégia recomendada para a execução efetiva das devidas pontuações, articulações e acentuações inerentes aos desenhos harmônicos e melódicos da obra, os quais, no todo, perfazem a **trama** inerente à peça de Villa-Lobos (ECO, 1993).

Uma última palavra é que não se deve esquecer o fato de que as *Bachianas n° 5* é constituída pela contiguidade de duas peças de conformações formais e caráter expressivo diametralmente opostos. A *Ária (Cantilena)* é uma composição lírica por excelência, apresentando uma espécie de vocalize imbuído de fraseios amplos e canoros – estrutura que deve ser alicerçada mais na estética lírica do *bel canto*. Já a *Dansa (Martelo)* é de natureza sincopada, sendo necessária, assim como no *Lundú da Marqueza de Santos*, uma articulação mais clara, precisa, objetiva e percussiva, sem deixar, no entanto, de ser expressiva, bem como burilada com acabamentos de foro erudito, inclusive, com uma colocação vocal assentada no método italiano. Assim, sempre se valendo dessa técnica, no primeiro movimento das *Bachianas n° 5*, o intérprete, pelo menos na parte do canto, deve ter a capacidade de emitir sons sustentados e em *legato* para, em seguida, na segunda parte, buscar transmutar-se, de modo oposto, para uma articulação pontuada, transparente, ágil, virtuosística e em observância à rítmica do Coco nordestino existente no acompanhamento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos de caso ora investigados revelam conjunturas diversas diante dos embates técnicos, estéticos, histórico-culturais e interpretativos que se cingem ao universo de Canções de Câmara Brasileiras envoltas em ritmos de dança.

Considerando o modelo teórico sobre o qual se alicerça as elocubrações aqui postas, faz-se importante pensar na correlação entre os conceitos *Intentio Auctoris*, *Intentio Operis*, *Intentio Lectoris*, **Interpretação** e **Sobreinterpretação** para se lograr um conjunto de convicções, proposições e estratégias perante a Tese apresentada.

Mesmo não sendo possível saber o que se sucedia na mente de Villa-Lobos ao conceber o *Lundú da Marquiza de Santos*, não se pode ignorar o fato de o compositor ter crescido e iniciado sua formação musical na cidade do Rio de Janeiro, nos últimos anos da segunda metade do século XIX. E embora o Brasil tenha se tornado uma República em 1889, muitos dos maneirismos da Monarquia ainda se faziam presentes nesse cenário de transição sócio-política. Nesse contexto, há de se convir que Villa-Lobos tenha se familiarizado, de forma inequívoca, com a música desenvolvida na corte, incluindo o Lundu Imperial e as singularidades afetas ao gênero. Assim, é difícil pensar, considerando tal conjuntura, que a *Intentio Auctoris* por parte do compositor, esse na condição de **Autor-Modelo**, tenha sido engendrada em prol de um tipo diverso ou tenha feito uso de outras características que não as próprias do Lundu Imperial.

Por outro lado, da perspectiva da *Intentio Lectoris*, constata-se que dos autores que discorrem a respeito do *Lundú da Marquiza de Santos*, grande parte evidencia a natureza lírica da peça, observando-a mais como uma Modinha do que propriamente um Lundu. De fato, dentro da **Enciclopédia Cultural** ligada à obra, valendo-se do termo utilizado por Umberto Eco, encontram-se, com maior frequência, interpretações revestidas de viés romântico-modinheiro, alinhado mais ao gênero da Modinha, em detrimento de concepções de natureza rítmicas espirituosas típicas do Lundu. Nota-se, todavia, que apesar da hegemonia das “performances românticas” em torno da obra, tal inclinação estética não encontrou respaldo nos estudos ora realizados, calcados na epistemologia de Eco. E não é por acaso que o teórico atenta para a temeridade de um juízo assentar-se somente na história das interpretações consagradas de uma obra, advertindo para o fato de que uma abordagem pode ser bem-sucedida sob o ponto de vista histórico-cultural e, ainda assim, ser incongruente em termos estruturais e vice-versa. Daí a necessidade de dois parâmetros de controle de valor, quais sejam: 1) Intrínseco-estrutural; e, 2) Extrínseco-cultural.

Nesses termos, verifica-se que, apesar de toda a circunstância de dubiedade estilística que envolve o *Lundú da Marquiza de Santos*, há um elemento que se revela o âmago da *trama* da obra, quer dizer, da sua *Intentio Operis*: o *ostinato* estrito da célula do *tresillo* na parte do acompanhamento. Sob o prisma da metodologia investigativa de Eco, é possível afirmar que esse foi o vestígio determinante, deixado pelo autor (*Intentio Auctoris*), para a “solução do caso”, uma vez que, de acordo com os pesquisadores supramencionados, o Lundu, como gênero musical, apresenta um caráter sincopado ativo – característica não congênita à Modinha.

A outra peculiaridade relevante que individualiza a Modinha do Lundu é o seu caráter textual romântico-saudosista em contraposição ao estilo espirituoso-irreverente do outro gênero em questão. Nesse quesito, não resta qualquer dúvida do pendor da obra de Villa-Lobos para o sentimentalismo lírico, não deixando alternativa a não ser tratar a obra como de natureza híbrida. Entretanto, tem-se um alibi a favor do Lundu: a peça foi composta com vistas a integrar uma comédia histórica, abrindo um flanco para que o seu texto, de teor romântico hiperbólico, seja lido de modo satírico. A descontração do gracejo tende a suavizar o impacto moral advindo do “amor proibido” entre D. Pedro e a Marquesa de Santos – subterfúgio sutil melhor alcançado por meio do Lundu. É certo que a obra, posteriormente, foi inserida pelo compositor no ciclo nomeado por ele de *Modinhas e Canções I*. No entanto, vale observar que desde os primórdios da manifestação dos dois gêneros, ainda com Domingos Caldas Barbosa, houvera o costume de inserirem-se algumas peças de Lundu em séries constituídas de Modinhas, intituladas como tais.

Portanto, no que diz respeito à *Interpretação do Lundú da Marquiza de Santos*, deve-se ter, antes de tudo, diligência para com o *tresillo* – célula rítmica básica oriunda da dança Lundu que, nesse contexto, lembrando-se de Kwabena Nketia, revela-se como um verdadeiro *time line* da obra e, portanto, o mote organizador da peça como um todo. Considerando isso, é importante esmerar-se por imprimir direcionalidade, precisão e homogeneidade ao fluxo rítmico reiterado do motivo, por se tratar de um *ostinato* que, no contexto do bailado de origem, enseja a estabilidade necessária para que os passos coreográficos possam fluir adequadamente. Por paradoxo que seja – e daí a dificuldade maior na abordagem desse tipo de repertório –, é que todo esse rigor deve ser temperado com a malemolência e o despojamento próprios de uma rítmica de dança de origem africana. Nesse último aspecto, é útil pensar-se nos conceitos dos **Ritmos Aditivos** e da **Imparidade Rítmica**, respectivamente, de Arthur Jones e Simha Arom, para o discernimento com os acentos próprios da célula-guia utilizada na obra de Villa-Lobos. A **Sobreinterpretação**, seguindo

essa lógica, encontrar-se-ia na abordagem lírica da peça, abundante de fraseados elásticos, maculando o gingado dentro da uniformidade métrica da célula-base do Lundu e, por extensão, da peça em si.

Diferentemente do *Lundú da Marquiza de Santos*, onde o elemento manifesto de sua *Intentio Operis* mostra-se de forma patente, embora não seja, muitas vezes, percebido como tal; no caso da *Dansa (Martelo)*, o **estratagema** encontra-se de modo latente, oculto em meio à estrutura da obra, pois, a textura intrincada em multicamadas enseja uma complexidade que dificulta a percepção desse componente intrínseco à peça. Fazendo uso do sistema defendido por Eco, foi possível, todavia, desvendar-se o “quadro”: os elementos depurados apontaram para a ocorrência preeminente de uma rítmica de dança disfarçada dentre o acompanhamento construído – como quase tudo o mais na obra – sob uma célula de oito semicolcheias. Tal bailado seria o ritmo estilizado do Coco representado na peça em análise, igualmente, pela figura do *tresillo*, ambientado à dança nordestina. Nesse caso, entretanto, para se chegar à *Intentio Operis* da obra, de fato, é imperioso associar-se o acompanhamento à melodia que, por sua vez, remete a um repente de Embolada, tratando-se, pois, de uma alusão ao popular Coco-de-Embolada nordestino, sob a forma de canto secundado pela rítmica dessa dança.

Do ponto de vista da *Intentio Auctoris*, observa-se uma conjuntura que auxilia na especulação sobre as estratégias de Villa-Lobos, não como **Autor-Empírico**, mas como **Autor-Modelo**, tendo em vista a concepção da obra. Com efeito, os exemplos musicais colhidos por Mário de Andrade na obra intitulada *Os Cocos*, compilado por Oneyda Alvarenga, em 1930, foi de importância seminal para a geração nacionalista, principalmente, quando se considera que o autor foi pioneiro ao embasar uma pesquisa etnomusicológica via metodologia sistematicamente estruturada – meticulosidade científica que até então não era comum ao *métier*.

Considerando ainda que Andrade foi o mentor do Movimento Nacionalista e mantinha uma ligação amistosa e intelectual estreita com Villa-Lobos, supõe-se que o compositor tenha se valido do conjunto exemplar de Cocos coligidos pelo mestre paulistano. De certo, importa observar que características fundamentais da obra de Villa-Lobos, como, por exemplo, a célula de oito semicolcheias, trabalhada em graus conjuntos e entremeada por saltos melódicos, é fartamente encontrada nas amostras de melodias de Coco recolhidas por Andrade. Ademais, de lembrar-se, por oportuno, que o compositor, além de suas diligências pelo Nordeste afora na sua juventude, frequentou, desde a sua mais tenra idade, junto a seu pai, diversos saraus de música nordestina, interagindo-se dos elementos musicais característicos dessa cultura, dentre eles, por certo, o *tresillo* no contexto do Coco nordestino.

Da parte da *Intentio Lectoris*, não se encontrou comentários relacionados, especificamente, a uma rítmica do Coco camuflada em meio ao arcabouço harmônico do segundo movimento das *Bachianas n.º 5*. As observações percebidas foram limitadas apenas a assinalar atributos referentes à Embolada ou à imagem pictórica do “canto dos pássaros”. Apesar disso, observando-se de forma empírica e aleatória um rol de *performances* consagradas da obra, é possível afirmar que, por vezes, se observa, e às vezes não, a exploração expressiva dos matizes de realce atinentes à célula de oito semicolcheias, os quais, segundo a presente pesquisa, revelariam, a partir do fluxo temporal, a rítmica própria da dança Coco.

Seguindo o raciocínio, a **Interpretação** da peça passa, portanto, pela atenção ao efeito das “acentuações” inerentes à célula de oito semicolcheias considerando as estratégias utilizadas por Villa-Lobos de inserção acordal e mudança de cor harmônica coincidentes com os primeiros, quartos e sétimos tempos ou, em parte deles, percebidas na análise musical supramencionada. O contorno decorrente dessa disposição reporta-se, como na outra obra, ao *tresillo*, agora dinamizado com variações (*ostinato variado*) e integrado às idiosincrasias do gênero Coco, como, por exemplo, o andamento mais vivo em relação ao tempo *moderato* do Lundu Imperial. Recordando-se, mais uma vez, do preceito da *time line* de Nketia, sobrevém que os ritmos de dança que perpassam pelas peças analisadas, alicerçados sobre essa célula, comportam-se como a linha-guia pulsátil das obras, de modo que a *performance* deve seguir, pelo menos para esse elemento, os preceitos estéticos da sua cultura de origem: a africana. Assim, é preciso levar em conta, principalmente, o andamento adequado, a precisão rítmica e a manifestação do seu gingado característico, reiterando-se, quanto a esse último aspecto, a importância dos conceitos dos **Ritmos Aditivos** e da **Imparidade Rítmica**.

Logo, tanto em uma peça quanto na outra, o *tresillo* deve ser visto como elemento de motilidade e direcionamento das obras e, ao mesmo tempo, como base de equilíbrio e controle de suas texturas e elementos superpostos. Estes devem ser mantidos *pari passu* com o mote rítmico, sem perder, do mesmo modo, suas flexibilidades, como preceitua o conceito de *tempo giusto* defendido por Marina Moluli César. O esforço do alcance da sincronia entre as partes, no **devir** temporal dessa estrutura, é fundamental, pois qualquer desregramento, nesse sentido, acarretará uma degradação do contorno da obra vinculado, sobretudo, ao ritmo de dança inerente à peça.

Contudo, a **Sobreinterpretação** na *Dansa (Martelo)*, ao contrário do *Lundú da Marqueza de Santos* não decorreria, a princípio, de um excesso de expressividade, na forma do *bel canto*, pois, a conformação própria do desenho rítmico entrecortado presente naquela

obra coibi, quase que naturalmente, o uso dos *legatos* da técnica italiana; o problema dar-se-ia, ao contrário, de uma falta de expressividade pela não consciência das acentuações rítmicas sutis imanentes ao acompanhamento. Em verdade, a questão da **interpretação** em relação às duas obras analisadas na presente pesquisa diz respeito, em última análise, à realização precisa da articulação pontuada e do gingado característico da célula rítmica *mater* inerente às peças, inserida nos respectivos contextos. Assim, levando-se em conta o método de Eco, o **estratagema** estruturante das obras se refere exatamente ao empuxo rítmico de cada dança, sendo necessário ele sobrevir com precisão, clareza, contorno e sutileza expressiva e, daí, por meio do detalhe aplicado, alcançar-se o todo organicamente integrado, mantidas a simetria e coerência do conjunto.

A investigação, portanto, confirmou as hipóteses analíticas do trabalho, quais sejam: 1) O *Lundú da Marqueza dos Santos* é, de fato, um Lundu e, como tal deve ser encarado considerando-se o ritmo desse bailado; 2) A *Dansa* não é outra senão a rítmica da dança Coco que, juntamente com o *Martelo* – generalizado para Embolada –, constituem, ao final, um Coco-de-Embolada, diga-se, manifesto em um cenário bucólico ornado pelo “gorjeio alegre e espivitado de pássaros da região do Cariri”. Essa conformação pôde ser detectada pelo método analítico de LaRue, pois, além de considerar o contexto cultural onde a peça é engendrada, assemelha-se a Hanslick e Rink na defesa da análise dos elementos formais da obra em função das suas relações sonoras percebidas a partir do **movimento**.

Em tempo, Cook defende que a oscilação entre a **Abordagem Racional** e a **Intuitiva Informada**, na acepção de Rink, dar-se-ia muito em função da natureza estilística da obra. O autor admite que até mesmo no **Paradigma Retórico**, onde o intérprete dialoga com a obra de acordo com suas demandas interpretativas, é possível a interpretação concebida de modo mais alinhado à notação musical, caso se julgue apropriado para esse intento. Acredita-se ser esse o caso das canções ora vistas, independente de um ponto de vista estrutural ou retórico, levando-se em conta a busca vigilante pela integridade, bem como a inteligibilidade estrutural e expressiva dos elementos rítmicos de bailado entremeados a elas. Do contrário, eles podem ser descaracterizados havendo a possibilidade, inclusive, de se transfigurarem em outros bailados, uma vez que as diferenças entre as danças, geralmente, encontram-se em filigranas de acentuação expressiva.

A abordagem de forma mais objetiva evita pois, de um lado, que o excesso de fraseado agógico, advindo da influência do *bel canto*, possa prejudicar a clareza, precisão e homogeneidade necessárias à pulsação da dança; e, por outro lado, lida com a problemática

advinda do senso comum de se ver a partitura como meio insuficiente para trazer à tona o bailado característico.

Observando de perto a escrita musical, em um sentido schenkeriano, preserva-se, invariavelmente, o mais importante: o cerne do ritmo, ainda que se faça necessário dinamizar a estrutura com sutilezas expressivas via estudo mais aprofundado e sistemático da fonte popular primária, como demanda Mário de Andrade. O fato é que a realização dos motes rítmicos de dança, de acordo com o que se está expondo, requer do intérprete concentração e controle difíceis de serem mantidos regularmente, de modo que, nesse caso, é preciso concordar com Hoffmann quando afirma que a partitura já traz a complexidade suficiente para se desviar a atenção dos contornos como lá se encontram.

Destarte, nos casos expostos, quaisquer nuances expressivas devem ser realizadas partindo-se das linhas rítmicas esboçadas na partitura, e não o contrário. A propósito, dentro de uma visão prospectiva de concepção interpretativa em se tratando desse tipo de repertório, de composições imbuídas de dança, a abordagem mais direta das peças, com foco, fazendo-se uso da rítmica fundamental do bailado como **linha-guia** da obra, valeria para casos correlatos, ainda que se defenda que cada composição é um evento singular, envolto em suas próprias idiosincrasias.

Salienta-se que o modelo de Eco foi concebido tendo em mente a Literatura: uma linguagem artística, cujo campo interpretativo reporta-se mais flexível que o da Música, pois, o sistema de signos que rege essa arte encontra-se sintaticamente atrelado ao fluxo de valores temporais e de altura de figuras musicais determinadas pela partitura, quando é por esse meio representada, mesmo sendo a mais plástica dentre as artes em termos semânticos, segundo a metafísica de Hanslick, Dessa maneira, o conceito de leituras interpretativas múltiplas válidas para uma obra literária, reconhecido por Pareyson e Rorty e, até certo limite, mesmo por Eco, revela-se mais circunscrito quando transportado para o campo musical.

Acredita-se que o acesso às diferentes interpretações, devido às facilidades da tecnologia contemporânea observada por Cook, não necessariamente inviabiliza a ideia de que, dependendo da sensibilidade de quem avalia, possa haver dentre elas aquela **ideal**, ou a que mais se aproxima de um modelo arquetípico platônico. Também, nem por isso, as outras abordagens estão fadadas a serem menos interessantes ou depreciativamente avaliadas. Atualmente, poder-se-ia afirmar que a escolha entre um olhar mais pós-modernista ou tendente ao tradicionalismo ficaria a cargo individual. No caso de a opção voltar-se para a primeira alternativa, encontra-se na valorização que Culler faz da **Sobreinterpretação** e, mais ainda, no conceito de **Uso** da obra para fins próprios, defendido por Rorty e, no âmbito

musical por Cook, um esteio teórico a se escorar; já se sentindo mais à vontade com a segunda possibilidade, o sistema de Eco seria o mais adequado para a legitimação dessa abordagem. Ao final, pensa-se que ambas as posturas são, naturalmente, balizadas, para o bem ou para o mal, pelo inconsciente coletivo diletante de determinado gênero, em determinada época, como assinala Bicknell.

Concluindo, o modelo de Eco, de viés racional, foi considerado, de acordo com a visão proposta, o mais pertinente na lide para com canções infundidas de ritmos de dança, tendo em vista a necessidade de se preservar, acima de tudo, a integridade temporal do mote rítmico do bailado no transcorrer da obra. Assim, a abordagem, grosso modo, à italiana pode dificultar a realização da **pulsção natural** da peça delineada pelo tempo próprio do bailado nela empregada, deixando-a, de certa forma, “arrastada”, ritmicamente imprecisa, maculando sua fluência métrica e suas acentuações idiossincráticas; ou, ao contrário, **rígida**, no sentido de não corresponder à malemolência estilística característica da dança inerente a ela.

Diante desse cenário de complexidade, é necessário ter-se, em primeira mão, discernimento para se detectar as partes que compõe o ritmo de dança para trazê-lo à tona de modo simples, diretivo, uniforme e claro, de forma a não degradar a **pureza métrica** da obra. A expressividade que se deve almejar, nesse tipo de repertório, portanto, não é a do *bel canto*, da flexibilidade agógica do fraseado por excelência, mas sim, da rítmica própria de determinada dança. Não se deve prescindir, no entanto, da colocação vocal típica do *bel canto*, mesmo que a natureza inerente a esse acervo seja sincrética no sentido de ser revestida tanto de elementos eruditos como populares. Acontece que se trata, antes, de um gênero de concerto, a Canção de Arte, cujo pressuposto estético demanda tal precaução vocal desde que abordada de forma camerística, primando por uma elocução mais sóbria, articulada, de valorização timbrística e acabamento apurado.

É bem verdade que as canções nacionalistas de bailados costumam ser recheadas de melodias modais e ritmos afro-brasileiros, ou abrasileirados, os quais, muitas vezes, não são seguidos tais como dispostos em notação musical, por assim dizer; são abordados por “aproximação”, seja pela falta de estudo adequado, por uma necessidade de maior proficiência cognitiva, por se considerar ser a partitura um meio limitado de se lograr **expressividade**, por seguir a tradição em termos de *performance* da obra, por uma concepção, deliberada ou não, calcada na **Sobreinterpretação**, ou, enfim, por um **Uso** particular que se faz da peça.

De acordo com a perspectiva considerada na presente Tese, no entanto, um ponto de partida diante do processo de **Interpretação** desse conjunto, recordando-se de Hoffmann e,

sobretudo, de Schenker, é inicia-lo a partir da atenção diligente à partitura. Ali se encontram os contornos essenciais da dança a ser desvelada e, por conseguinte, da obra em si, que podem ser realçadas em dinamismo e sutilidade expressiva se suas linhas formais forem vistas sob a ótica do **movimento**, do seu decurso temporal, tal como sustenta a metodologia de Rink e, em especial, a de LaRue. E ainda, vale observar como o ritmo é vivenciado em meio à sua matriz cultural, como sugere Mario de Andrade, para se interar de suas matizes musicais e extramusicais incrementando-as, sutil e expressivamente, à abordagem calcada no estudo analítico prévio, revelando com propriedade a **beleza** que há no requinte próprio de cada rítmica de dança e sua **interpretação escoreita** na Canção de Câmara Brasileira.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra N. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 1, p. 16-24, 2000.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Adorno**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 65-108. (Os Pensadores).

ALFERES, Sidnei. A “**Colleção de modinhas de bom gosto**” de João Francisco Leal: um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical. 2008. 207 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, São Paulo

ALIVERTI, Márcia J. Uma visão sobre a interpretação das Canções Amazônicas de Waldemar Henrique. **Estudos Avançados** [online], v. 19, p. 283-313, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10082>. Acesso em: 15 mar 2017.

ALMEIDA, Adriana X. de. **Modinhas no Brasil Imperial: Ornamentação sob a influência dos castrati**. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, São Paulo.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1960.

ANDRADE, Mário de. A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos. **Proj. História**, São Paulo, p. 75-91, 2003.

_____. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Os cocos**. Rio de Janeiro: São Paulo: Duas Cidades, 1984.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

APPLEBY, David P. **The music of Brazil**. Austin: University of Texas Press, 1983.

APRO, Flávio. **Os fundamentos da interpretação musical**: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone. 2004. 197 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

ARAÚJO, Alceo M. **Folclore Nacional II**: danças, recreação e música. Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos, 1964.

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu do séc. XVIII**. São Paulo: Editora Linográfica, 1963.

ARAÚJO, Ridalvo F. **Na batida do corpo, na pisada do cantá**: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

AYALA, Maria I. N. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século xx. **Estudos Avançados**, v. 35, p. 231-253, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BAKER, Richard. **Wolfgang Amadeus Mozart**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BARROS, Maria de F. de. **Waldemar Henrique**: folclore, texto e música num único projeto – a canção. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BERRY, Wallace. **Musical structure and performance**. New Haven: Yale University Press, 1989.

BICKNELL, Jeanette. **Philosophy of song and singing – An introduction**. New York: Routledge, 2015.

BORÉM, Fausto; CAVAZOTTI, André. Entrevista com Luciana Monteiro de Castro, Mônica Pedrosa e Margarida Borghoff sobre o Projeto “Resgate da Canção Brasileira”. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 15, p. 78-86, 2007.

_____; RAY, Sônia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: II SIMPOM, 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2012, v. 1, p. 121-168.

BRAGA, Gabriel F. **Entre o fanatismo e a utopia**: a trajetória de Antônio Conselheiro e do Beato Zé Lourenço na literatura de cordel. 2011. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BRANDÃO, Stela M. S. **The brazilian art song**: a performance guide utilizing selected works by Heitor Villa-Lobos. 1999. 325 f. Thesis (Doctor in Education) – Teacher's College, Columbia University, New York.

BRAZIL, Daniel. Falando de passarinho. **Revista Música Brasileira**, 19 de dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.revistamusicabrasileira.com.br/artigo/falando-de-passarinho>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

BRITO JUNIOR, Antonio B. de. **Nem tudo vale: teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação segundo Umberto Eco**. 2010. 285 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CANÇADO, Tânia M. L. O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 5-14, 2000.

CAPOBIANCO, Ligia. A revolução em curso: internet, sociedade da informação e cibercultura. **Estudos em Comunicação**, São Paulo, v. 2, n. 7, p. 175-193, 2010.

CARDOSO, André. **A música na corte de D. João VI**. São Paulo: Martins, 2008.

CARVALHO, Marco A. Heitor Villa-Lobos. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX**. Disponível em: <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2018.

CAVALCANTE, Priscila da M. Limites à interpretações intolerantes e intoleráveis. In: XVI Congresso Nacional do CONPEDI, Belo Horizonte, 2007. **Anais...** Florianópolis: Fundação Boiteux, 2008. p. 5004-5017.

CAVALCANTE, Vanessa M. **O teatro de Viriato Corrêa**: uma escrita da História para o povo brasileiro. 2012. 154 f. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

CAVALCANTI, Maria J. B. di. **Brazilian nationalistic elements in the brasilianas of Osvaldo Lacerda**. 2006. 144 f. Thesis (Doctor of Musical Arts) – University of Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Pineville.

CAVALCANTI, Telma C. **Tradição e juventudes em Alagoas: o grupo de coco de roda xique-xique**. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Alagoas, Maceió.

CÉSAR, Marina M. **O tempo na interpretação musical: uma escrita tensiva**. 2013. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CHRISTINA. As Modinhas Brasileiras. **Jornal da Senhoras**. Rio de Janeiro, p. 97, 27 mar. 1852. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700096/1852/per700096_1852.htm. Acesso: 09 jul 2018.

CIPRIANO, Luis A. G. **Mário de Andrade e o conceito de nacionalismo na música**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COLARUSSO, Osvaldo. Bachianas brasileiras e a difícil arte de se cantar em português. In: **Gazeta do Povo**, 31 de julho de 2013. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/bachianas-brasileiras-no-5-e-a-dificuldade-de-cantar-em-portugues/>. Acesso em: 03 jun. 2018.

CONTIER, Arnaldo. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 105-119, jul./dez, 2013.

COOK, Nicholas. **Beyond the score-music as performance**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

_____. **A guide to musical analysis**. Nova York: W.W. Norton & Company, Inc., 1992.

CORRÊA, Antenor F. **Integração de técnicas analíticas como princípio de um modelo composicional**. 2009. 292 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo.

COSTA, Radan S. da; FARIAS, Ranilson B. de. Análise e interpretação: abordagens analíticas que subsidiam a prática do intérprete. In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Manaus, 2018. **Anais...** Manaus: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018, p. 1-8

CUETO JR., Amâncio. Villa-Lobos: bachianas brasileiras n. 5. In: **Euterpe – Blog de Música Clássica**, 18 de junho de 2013. Disponível em: <<http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/villa-lobos-bachianas-brasileiras-5>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CULLER, Jonnathan. Em defesa da sobreinterpretação. In: **Interpretação e Sobreinterpretação**. Lisboa: Editorial Presença. 1993.

CULLETON, Alfredo. O que é a escolástica e a escola de Salamanca. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, 342, ano X, São Leopoldo, p. 5, 2010.

DALFOVO, Michael S.; LANA, Rogério A.; SILVEIRA, Amélia. Métodos quantitativos e qualitativos: um resgate teórico. **Revista Interdisciplinar Científica Aplicada**, Blumenau, v. 2, n. 4, p. 1-13, 2008.

DANTAS, Denise de M. A natureza do Cariri cearense no discurso político do jornal “O Araripe”. In: XVII Encontro Estadual de História – ANPUH – PB, Guarabira, PB, 2016. **Anais...** Guarabira: ANPUH-PB, 2016. p. 419-426. v. 17.

DESCOURTILZ, Jean T. **História natural das aves do Brasil – Notável por sua plumagem, canto e hábitos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

DONNINGTON, Robert. Interpretation. In: SADIE, STANLEY. **The new grove dictionary of music and musicians**. New York: Macmillan Publishing, 1980.

DORIAN, Frederick. **The history of music in performance**. New York: W. W. Norton & Company, 1942.

DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUARTE, Abelardo. **Folclore negro das alagoas**. Maceió: Departamento de Assuntos Culturais, 1974.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Tratado geral de semiótica**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Interpretação e sobreinterpretação**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Àtica, 1991.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira. **Popular, erudita e folclórica**. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

FERLIM, Uliana D. C. Entre modinhas e lundus: música no Rio de Janeiro, 1878-1910. In: XVII Encontro Regional de História, Campinas, 2004. **Anais...**Campinas, 2004. CD-Rom.

FONSECA, Edilberto. Villa-Lobos e o movimento folclórico brasileiro. In: LADEIRA M.; BELQUIOR, P. (Org.). **Presença de Villa-Lobos: 100 anos de arminda**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012. p. 128-130.

FUBINI, Enrico. **La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias**. Barcelona: Barral, 1971.

GIFFONI, Maria A. C. **Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973.

GROUT, Jay D.; PALISCA, Claude V. **Western music**. New York: W.W. Norton & Company, 1996.

GUÉRIOS, Paulo R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana** [on line] 2005, vol. 9, n. 1, pp 81-108.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**: uma contribuição para a revisão da estética musical. Trad. de N. S. Neto. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

HERR, Martha. Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswald de Souza. **Música Hodie**, Goiânia, v. 4, n. 2, 2004.

HOFMANN, Josef. **Piano playing, with piano questions answered**. New York: Dover Publications, 1976.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. Porto Alegre: Movimento, 1990.

_____. **A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LAGO, Isabella V. **Cultura popular em sala de aula – O estudo do gênero coco**. 2011. Monografia (Graduação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro.

LAGO, Sylvio. **Música erudita brasileira: gêneros e formas**. São Paulo: Editora Biblioteca 24horas, 2016.

LARUE, Jan. **Guidelines for Style Analyses**. New York: W. W. Norton & Company, 1970.

LATHAM, Alison. **Dicionário enciclopédico de la música**. México: Fondo de Cultura Economica, 2008.

LEBRECHT, Norman. **O mito do maestro – Grandes regentes em busca do poder**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LELLIS, Lauro. **Release**. Disponível em: <http://laurolellis.com/release/>. Acesso em: 26 mar. 2019.

LIMA, Edilson V. de. **A Modinha e o Lundu no Brasil**: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. S. d. Disponível em: <https://labmus.emac.ufg.br/up/988/o/LIMA_-_A_Modinha_e_o_Lundu_no_Brasil.pdf>. Acesso em: 09 nov. 2017.

_____. **A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **Modinhas do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

LOPES, Marcos C. Isso não é uma mula: o debate entre Umberto Eco e Richard Rorty nas Tanners Lectures. **Revista Redescrições** – Revista online do GT Pragmatismo e Filosofia Americana, Ano 3, n. 4, p. 33-57, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Redescricoes/article/view/105>. Acesso em: 10 out. 2018.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: Editora de UFMG, 1996.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.

MARUN, Nahim. **Revisão crítica das canções para a voz e piano de Heitor Villa-Lobos:** publicadas pela Editora Max Eschig/Nahim Marun. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MATSCHULAT, Josias. **Gestos musicais no ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri:** análise e comparação de gravações. 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MED, Bohumil. **Teoria da música.** 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MENISTREL, Francisco de A. S. **Batucada: experiência em movimento.** 2018. 333 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MIRANDA, Sérgio A. de M. **Five songs of northeastern brazilian folklore by Ernani Braga, harmonized for voice and piano:** a performance guide. 2010. 100 f. Dissertation (Master of Music) – University of North Dakota, Grand Forks.

MOTA, Marcus S. **Luigi Pareyson e a análise da experiência estética: do pensar o pensamento para o pensar o fazer.** Disponível em: https://www.academia.edu/15609374/Luigi_Pareyson_e_a_an%C3%A1lise_da_experi%C3%Aancia_est%C3%A9tica_do_pensar_o. Acesso em: 16 jun. 2018.

MOZART, Leopold. **A treatise on the fundamental principles of violin playing.** Oxford University Press, USA, 1985.

MUKUNA, Kazadi W. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas.** São Paulo: Terceira Margem, 2006.

NASCIMENTO, Guilherme. Bachianas brasileiras n. 5. In: **Orquestra Filarmônica de Minas Gerais**, s. d. Disponível em: <<http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/bachianas-brasileiras-no-5/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

NATORP, Paul. **Introdução à teoria das ideias de Platão:** uma introdução ao idealismo. São Paulo: Paulus, 2012.

NEGWER, Manuel. **Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NERY, Rui V. **Para uma história do fado.** Lisboa, Público, 2005.

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

NEW YORK University. **NYU musicologist Larue dies at 86**. Disponível em: https://www.nyu.edu/about/newspublications/news/2004/october/nyu_musicologist_larue_dies_at.html. Acesso em: 23 jul. 2018.

PARÁ. Pará Cultura, Fauna e Flora. **Folclore**. Disponível em: <http://www.cdpara.pa.gov.br/folclore.php>. Acesso em: 23 set. 2017.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

PASSARINHANDO. **Guaracava-de-barriga-amarela–Elaenia-flavogaster**. S. d. Disponível em: <http://passarinhando.com.br/index.php/component/k2/item/979-guaracava-de-barriga-amarela-elaenia-flavogaster>. Acesso em: 20 abr. 2018.

PAZ, Ermelinda A. **O modalismo na música brasileira**. Brasília: Editora Musimed, 2002.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

RABENHORST, Eduardo R. **Sobre os limites da interpretação: o debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida**. Prim@ Facie - ano 1, n. 1, jul./dez, 2002.

REZZUTTI, Paulo M. **Domitila: a verdadeira história da marquesa de santos**. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. **Cognição e Artes Musicais**. Vol. 2, N. 1, 2007, p. 25-43.

ROCHA, Cristiano. **Bateria brasileira**. São Paulo: Ed. do autor, 2007.

RORTY, Richard. O progresso do pragmatista. In: **Interpretação e Sobreinterpretação**. Lisboa: Editorial Presença. 1993.

ROSEN, Charles. **El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

SAIBA tudo sobre a patativa. In: **Casadospássaros.net**, s. d. Disponível em: <https://casadospassaros.net/patativa/>. Acesso em: 10 abr. 2018.

SALLES, Paulo de T. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas, editora da Unicamp, 2009.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Diogo M. A voz e a estética do canto brasileiro. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014. **Anais...São Paulo: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014. p. 1-8.**

SANTOS, Eurico. **Da ema ao beija-flor**. Rio de Janeiro, F. Briguiet e Cia, 1952.

SANTOS, Lenine A. dos. **O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino do canto no Brasil**. 2011. 479 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

SAUTCHUK, João M. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília.

SCHENKER, Heinrich. **The art of performance**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SCHONBERG, Harold. **The great pianists – From Mozart to the present**. London: Victor Gollancz, 1969.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Rosângela V. A. da. Teoria da complexidade pós-modernismo: contribuições da epistemologia complexa para os estudos organizacionais. In: I Encontro Nacional de Estudos Organizacionais, Curitiba, 2000. **Anais...** Curitiba: I ENEO, 2000. p. 1-14.

SIMMS, Bryan R. **Music of the twentieth century: style and structure**. 2nd ed. Nova York: Simon e Schuster Macmillan, 1996.

SOUSA, Nadja B. de. **Escolas de canto italiana, alemã e francesa: características perceptivo-auditivas e acústicas na voz do soprano**. 2015. Tese (Doutorado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____; MELLO, Ênio L.; SILVA, Marta A. de A. e. Escolas de canto na opinião de professores atuantes no Brasil. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 40-50, 2015.

SOUZA, Deodato. **Aves do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

SOUZA, Rilane T. de. Machado de Assis entre dois sistemas de versificação. **Machado de Assis em Linha**, São Paulo, v. 9, n. 19, p. 34-48, 2016.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José R. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Art. Editora, 1991.

UNES, Wolney. **Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete**. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

VALENTE, Heloísa de A. S. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

WALTER, Carlos. **O violão e as linguagens violonísticas do choro**. Belo Horizonte: [s.n.], 2014.

WHITE, John D. **The Analysis of Music**. New Jersey: Englewood Cliffs, 1976.

WINTER, Leonardo L.; SILVEIRA, Fernando J. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 13, p. 63-71, 2006.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ANÁLISE FRASEOLÓGICA E HARMÔNICA DAS OBRAS

1) *Lundú da Marqueza de Santos*

Lundú da Marqueza de Santos (N. 2)

Letra de
Viriato Corrêa

(EVOCANDO A EPOCA - 1822)

Música de
H. VILLA - LOBOS
(Rio, 1940)

Allegretto
Introdução

Canto

Piano

pp *String.* *rall.*

pp *String.*

Seção A **Moderato (Ingenuamente)**

5 **1ª frase** **2ª frase (resposta à 1ª frase)**

Mi - nha flôr i - do - la - tra - da Tu - do em mim é ne - gro.e

Pno.

B \flat I Cm7(11) F 7/C F 7

I II m 7(11) V7/5 a V7

8 **3ª frase (progressão descendente modificada)**

tris - te Vi - ve minh' - al - ma arra - sa - da. O' Ti - ti - lia

Pno.

G m 7/B \flat B \flat G7(9) Cm

V Im 7/3 a I V7/II II m

11 **4ª frase** (alusão à 2ª frase)

Des - de_o dia em que par - tis - te Es - te cas - ti - go tre -

Pno.

C7 V7/V F7(9) V7(9) F V B^b I

14 **5ª frase** (expansão da ideia sincopada) **coda (Seção A)**

men - do já minh' - al - ma não re - sis - te, Ah! Eu

Pno.

F7(11)/C V7(11)/5^a F/C V/5^a B^b/D I/3^a F7/E^b V7/7^a B^b/F I/5^a A^b V/II^b B^b I B^b7 17

rall.

17 **6ª frase** **7ª frase**

vou mor - ren - do, mor - ren - do Des - de_o di - a em que par -

Pno.

Cm7/E^b IIIm7/3^a Dm11 IIIIm11 E^bm IVm B^b/F I/5^a D7 V7/VIm G7 AEM:VI/7^a C7 V7/V F7 V7

Seção B
Più Mosso

Tom: rém

motivo "b"

8ª frase

motivo "b1"

tis - te Tu - do em mim é ne - gro.e tris - te Vi - ve minh' -

Pno.

rall.

B \flat I Dm Im Dm7(9)/C Im7(9)/7 a Dm/B \flat Im/6 a Gm9 IVm9 Gm7/B \flat IVm7/3 a Gm7 IV7m

motivo "b2"

motivo "b" modificado

al - ma ar - ra - sa - da, O' - Ti - ti - lia

Pno.

Dm4/F Im11/3 a Dm/A Im/5 a Dm Im E7(9) V7(9)/V E7/B V7/V/3 a E7 V7/V A V A/C \sharp V/3 a

9ª frase

motivo "b"

Des - de o dia em que par - tis - te Tu - do em mim é ne - gro.e

Pno.

rall.

B \flat /D VI/3 a F4 V4/VI B \flat VI B \flat /G \sharp A V Dm Im Dm9/C Im9/7 a Dm/B \flat Im/6 a

30 *a tempo* **10ª frase** **motivo "b1"** **motivo "c"** coda (Seção B)

tris - te — Es - te cas - ti - go — tre - men - do — tre -

Pno.

Stringendo

Gm7(9) Gm7/B♭ Gm7 Gm9/F Dm/A Dm Eb/G Eb(add9)
IVm7(9) IV7/3ª IVm7 IVm9/7ª Im/5ª Im IV/VI IV(add9)/VI

33 **11ª frase** **motivo "c1"** *rall.* **motivo "c2"**

men - do. O' — Ti - ti - lia

Pno.

rall. *rall.*

Dm/F Dm Eb7 Gm/B♭ A7(6) Dm Dm7
Im/3ª Im IV7/VI IV/3ª V7(6) Im Im7

Seção A (recapitulação)
a tempo

37

Mi - nha flôr i - do - la - tra - da Tu - do em mim é ne - gro_e

Pno.

Gm/B♭ Gm/B♭

40

tris - te Vi - ve minh' - al - ma arra - sada O' Ti - ti - lia!

Pno.

43

Des - de o dia em que par - tis - te Es - te cas - ti - go tre -

Pno.

46

men - do já minh' - al - ma não re - sis - te, Ah! Eu vou mor - ren - do, mor -

Pno.

50

ren - do Des - de o - di - a em que Par - tis - te.

Pno.

rall.

B^b
I

2) *Dansa (Martelo)*

II *Dansa (Martelo)*

Texto de Manoel Bandeira

(1945)

SEÇÃO A
Allegretto (♩ = 104-108)

Tom: Polarizada em Lá com tendência para o modo mixolidio

mf p simile

G6/(7)B VII(6)7/3^a A6 I6 G7/B VII7/3^a A6 I6 G7/B VII7/3^a

4 4 mf 1^a frase

I - re - rê, meu pas - sa - ri - nho do Ser - tão do Ca - ri -

A6 I6 G7/B VII7/3^a A6 I6 G7/B VII7/3^a A6 I6 G7/B VII7/3^a

7 7 motivo "a" 2^a frase motivo "a" 1 tom acima

ri, I - re - rê, meu com - pa - nhei - ro, Ca - dê vi - ó - la? Ca - dê meu

A6 I6 G7/B VII7/3^a A6 I6 B° II° F#°7 VI°7 A/E I/5^a

10 *motivo "a" anterior distendida* *cresc.* 2

bem? Ca - de Ma - ri - - - - - a? Ai tris - te

Tom: polarizado em Dó maior

Pno.

Eb°/F# Dm C(#5)/E G/D C4/E Dm C(#5)/E G/D C(#5)/E Dm Am
 V°/6° IVm III(#5)/3°\VII/5° III4/3° IVm III(#5)/3°\VII/5° III(#5)/3° IVm VIIm (de C)

AEM AEM AEM AEM

14 *3ª frase* *4ª frase - transp. 1 tom abaixo da anterior*

sor - te, a do vio - lei - ro can - ta - - - - - dó! Ah! Sem a vi - ó - la em que can - ta - - - - - va o seu a -

Pno.

F Dm F
 IV (de C) IIIm (de C) IV (de C)

17 *5ª frase - transp. 1 tom abaixo da anterior*

mó, Ah! Seu as - so bi - o e - tu - a - - - - - flau - ta de j - re - - - - - rê: Que - tu - a

Pno.

Am/C Dm/A G5+/B F7m
 VI (de C) IIIm/5° (de C) V/3° (de C) IV7 (de C)

20 *6ª frase - conclusiva*

flau - ta do - Ser - tão quan - do, as so - bi - - - - - a, Ah!

Tom: Si menor

Pno.

F7m Dm Bm F#m7 Bm7 F#m7 Bm F#m7
 IV7 (de C) IIIm (de C) I V I V I V

mf *p* *simile*

tom de Bm

24 *Lento* *p* *rall.* *3* *3* *3* *7ª frase - "lirica"* *Tempo Imo* *3*

A gen - te so - fre sem que - rel

Pno. *mf* *rall.* *p* *f* *Em7(9M)* *IVm7(9M)*

28 *8ª frase*

Ah! Teu can - to che - ga lá do fun - do do ser -

Pno. *Em7(9)* *IVm7(9)* *Em* *IVm7* *Em7(9)* *IVm7(9)*

32 *9ª frase - transp. 1 tom abaixo da anterior*

tão, ah! Co - mo ãa bri - sa, a - mo - le - cen - do, o co - ra - ção, ah!

Pno. *mf* *Em7* *IVm7* *Bm/D* *Im/3ª*

35 *ah!*

Pno. *smpte* *Bm7/D* *Im7/3ª*

38 *poco allarg.* 4

38 *poco allarg.* (acorde sobreposto)

ponte construído com desenhos cromáticos

Bm7 Im7 F#° Gm G°

modulação cromática para C

Più mosso
Trecho de caráter lírico

10ª frase

41 *f* G (acorde sobreposto) *mf* G Em G (acordes sobrepostos)

C6 I6 C6 I6 Em7(11) IIIIm7(11)

re - re,

11ª frase - anterior distendida

45 *f* G (acorde sobreposto) Em G (acorde sobreposto)

Em IIIIm D II AEM C I Em7 IIIIm7

Sol - - - ta teu can - - - tol

10ª frase - anterior distendida

49 *f* Em (acordes sobrepostos) G (acorde sobreposto) *f* Am7 (acorde sobreposto)

Am IIIIm Em7/G IIIm7/3ª Dm/F Im/3ª Em7/G IIIm7/3ª C6 I6

Can - ta mais! Can - ta mais! Pra - - - lem - - - brá o Ca - ri -

54 12ª frase - anterior modificada 5

rit.

Pno.

54 Interlúdio instrumental para a Seção B

mf

Dm C C6(9)
 IIIm I I6(9)

58

Pno.

58 *mf*

f

G7(9) C6(9) G7(9) C6(9)
 V7(9) I6(9) V7(9) I6(9)

62

Pno.

62

G7(9) C6 G7(9) C6 G Em G/D C G Em G/D C
 V7(9) I6 V7(9) I6 V IIIIm V/5ª I V IIIIm V/5ª I *rit.*

66

Pno.

66 *f*

G G/D G G/D G G/D G G/D
 V V/5ª V V/5ª V V/5ª V V/5ª V V/5ª

SEÇÃO B

Poco meno mosso

70 **motivo "b"** > 6
Can - ta, can - ta - xir - ra!

Pno.

75 **motivo "b"** **motivo "b" transposto acima**
Can - ta, ju - ri - til! Can - ta, I - re - re!

Pno.

79 **motivo "b" - transposto acima** **motivo "b" - distendido**
Can - ta, can - ta so - frê Pa - ta - ti - va! Bem - te - vi! Ma -

Pno.

84 **motivo "b"**
ri - a acor - da que é di - a Can - tem to - dos vo - cês

Pno.

G7 V7 G V G7 V7 C V G V G7/F V7/7^a I V7 C G7 V7 F7 IV7

Dm II^m G(#5) \(\#5) G7/F V7/7^a G(#5)/D \(\#5)/5^a G7 V7 Dm/F II m/3^a

G7 V7 G^o7/F V^o7/7^a C/E I/3^a G V Am7/C VIm7/3^a G7(9) V7(9) G7(9) V7(9) C⁹ 19

88 **motivo "b" - modificado**

pas - sa - ri - nhos do ser - tão! Bem te

Pno.

88

G V C6 I6 G V G7 V7 C6 I6 G7(9) V7(9)

92 **Poco più mosso** **motivo "b" - modificado 2**

vil! Eh! Sa - bi - ã!

Tom: Dó menor

Pno.

92

Ab7/C VI/3^a Db7 IV/VII Ab7 VI7 Db7 IV/VII Ab7 VI7 Db7 Ab7 IV/VII VI7 Db7 IV/VII Cm7 Im7 Bb7 VIIb7 Db7 IV/VII Cm7 Im7 Bb7 VIIIb7

AEM AEM AEM AEM

96

Ab7 (acorde sobreposto)

Fm Gm Fm (acordes sobrepostos - politonalidade)

Pno.

96

Fm IVm Db7 IV/VIIb7 Ab7 Ib7 Db7 IV/VII AEM Ab7 Ib7 Db7 Ab7 IV/VII Ib7 AEM D V/V AEM Db IV/VI AEM Cm I Fm7 IVm7 Eb7 III D°7 II°7

100 **Meno** **pp** **progressão da célula "a"**

La! li - ã! li - ã! li - ã! li -

Pno.

100

Cm7 Im7 D°7 II°7 Cm7 Im7 D°7 II°7

104 **motivo "c"** 8

à - li - à! Eh! Sa - bi - à da ma - ta can - ta - do Li -

Pno. Cm7 D°7 Cm7 *pp* Cm7 D°7 Cm7 *pp*
 Im7 II°7 Im7 Im7 II°7 Im7 Im7
 D°7 Cm7 D°7 Cm7 D°7
 II°7 Im7 II°7 Im7 II°7

(citação da melodia do canto) (citação da melodia do canto)

108 **progressão da célula "a"**

à - li - à li - à li - à

Pno. Cm7 D°7 Cm7 *pp* D°7 Cm7 D°7
 Im7 II°7 Im7 Im7 II°7 Im7 Im7
 D°7 Cm7 D°7
 II°7 Im7 II°7 Im7

mf (citação da melodia do canto) *mf* (citação da melodia do canto)

112 **progressão da célula "a"** **motivo "c" - distendido**

Lá li - à Eh! Sa - bi - à da ma - ta so - fre -
 Ye nest - lings of the mours - ful for - est

Pno. *pp* D°7 Cm7 D°7 Cm7 D°7 Cm7 D°7 Eb7 Fm7
 II°7 Im7 II°7 Im7 II°7 Im7 II°7 III7 IVm7
 Cm7 D°7 Cm7 *mf* Cm7 D°7 Cm7 D°7
 Im7 II°7 Im7 Im7 II°7 Im7 Im7

(citação da melodia do canto) (escala descendente em Fá Dórico)

116 **glissando**

do wilds!

Pno. D°7/F Cm7 Bb7 Db7 Cm7 Bb7 Fm7(9) Db7 Ab7 Db7 Ab7 Db7 Ab7
 IV/V1 Im7 VIIb7 IV/V1 Im7 VIIb7 IV°7(9) IV/V17 V17 IV/V17 V17 IV/V17 V17
 AEM AEM AEM AEM

120

Pno.

Db7 IV/VII AEM Cm7 Im7 Bb7 VIIb7 Db7 IV/VII AEM Cm7 Im7 Bb7 VIIb7 Fm7(9) IV7(9) Db7 IV/VII AEM Ab7 VI7 Db7 IV/VII AEM Ab7 VI7 Db7 Ab7 IV/VII VII AEM

124

Pno.

Fm Gm Fm G G

(acordes sobrepostos - politonalidade) (acordes sobrepostos)

D Db Cm Fm7 Eb7 D°7 F5+/C# D°7(9) F5+/C# D°7(9) F5+/C# D°7(9)

V/V AEM IV/VI AEM I IVm7 III7 II°7 IV5°aum/5 IP°7(9) IV5°aum/5° IP°7(9) IV5°aum/5° II°7(9)

ponte para a Seção A (modificada) em forma de recitativo

128

Pno.

O vos - so can - to vem do fun - do do ser - tão Co - mo - ma
 Oh, yours the song that comes from depths of for - est wilds like sum - mer

C#°7(11) VII°7(11) AEM de Dm

(citação da melodia do canto)

131

Pno.

bri - sa - a - mo - le - cen - do o co - ra - ção
 winds that com - fort ev - 'ry' mourn - ful heart.

C#°7(11)/5° VII°7(11)/5° AEM de Dm

G7(11)/D V7(11)/5°

SEÇÃO A (modificada) 10

136 **Tempo lmo**

Pno. *mf* *p* *simile*

140 *mf*

I - re - rê, meu pas - sa - ri - nho do Ser - tão do Ca - ri - ri, I - re - rê, meu com - pa -

143

nhei - ro Ca - dê vi - ó - la? Ca - dê meu bem? Ca - dê Ma -

146 *cresc.*

ri - - - a? ai tris - te sor - te a do vio - lei - ro can - ta -

150

dó! Ah! — Sem a vi ó la em que can - ta - va o seu a mó Ah! — Seu as - so -

Pno.

153

bio é tu - a flau - ta de j - re - ré: — Que tu - a flau - ta do Ser - tão quan - do as - so -

153

Pno.

156

bi - - - - a, Ah! —

156

Pno.

mf *p* *simile*

160

Lento *rall.* **Tempo Imo**

— A gen - ten so - fre sem que - ré! — Ah!

160

Pno.

rall. *mf*

12

164

Teu can - to che - ga lá do fun - do do Ser -

Pno.

167

tão, ah! Co - mo ũa bri - sa a mo - le - cen - do o co - ra - ção, ah!

Pno.

170

ah!

Pno.

173

poco allarg.

Pno.

cresc.

poco allarg.

Più mosso

176 *f* 13

I - - - re - ré, _____ Sol - - - ta teu

Pno. *mf*

182

can - to! Can - ta mais! Can - ta mais! _____

Pno. *mf*

188 *cresc.*

— Pra a - lem - brà o Ca - ri - ri! _____

Pno. *cresc.* **Coda**

193 *allarg.* *f*

ait

Pno. *animando* *allarg.*

G V G/D V/5^a G V G/D V/5^a G V G/D V/5^a C I

APÊNDICE B – FORMA E DECANTAÇÃO POÉTICA DAS OBRAS

*LUNDÚ DA MARQUEZA DE SANTOS*⁸⁰

Mi/nha/ flôr i/do/la/tra/da (6)
 Tu/do em /mim é/ ne/gro e/ tris/te (6)
 Vi/ve /mi/nh'al/ma ar/ra/sa/da Ó /Ti/ti/li/a (11)
 Des/de o /di/a em /que/ par/tis/te (7)

} Verso 1

Es/te/ cas/ti/go/ tre/men/do (7)
 já /minh'al/ma /não/ re/sis/te, Ah! (6)
 Eu/ vou /mor/ren/do,/ mor/ren/do (7)
 Des/de o/ di/a em /que /par/tis/te (7)

} Verso 2

Tu/do em /mim é /ne/gro e/ tris/te (6)
 Vi/ve /mi/nh'al/ma ar/ra/sa/da Ó/ Ti/ti/li/a! (11)
 Des/de o /di/a em /que/ par/tis/te (6)

} Verso 3

Tu/do em/ mim é /ne/gro e /tris/te (6)
 Es/te/ cas/ti/go (4)
 tre/men/do, /tre/men/do (5)
 Ó /Ti/ti/li/a (4)

} Verso 4

⁸⁰ Para esse texto foi adotado o método de Castilho por meio do qual se conta apenas até a última sílaba tônica de cada verso.

*DANÇA (MARTELO)*⁸¹

I/re/rê,/meu/ pas/sa/ri/nho/Do/ser/tão/do/ca/ri/ri (15)
 I/re/rê,/meu/com/pa/nhei/ro,(7)
 Ca/dê/vi/o/la?/Ca/dê/meu/bem?/Ca/dê/ma/ri/a? (13)

Verso 1

Ai /tris/te /sor/te a/ do /vi/o/lei/ro/ can/ta/dô! (13)
 Sem/ a /vi/o/la em /que/ can/ta/va o /seu/ a/mô (12)
 Seu as/so/bi/o é/ tu/a /flau/ta /de i/re/rê (11)
 Que /tu/a /flau/ta /do /ser/tão/ quan/do a/sso/bia, (12)
 A /gen/te /so/fre/ sem /que/rê! (8)

Verso 2

Teu/ can/to/ che/ga /lá /do/ fun/do/ do/ ser/tão (12)
 Co/mo u/ma /bri/sa a/mo/le/cen/do o/ co/ra/ção (12)

Recitativo

I/re/rê, /sol/ta/ teu/can/to! (7)
 Can/ta /mais!/ Can/ta/ mais! (6)
 Pra a/lem/brá o/ ca/ri/ri! (6)

Verso 3

Can/ta,/ cam/ba/xir/ra! (5)
 Can/ta, /ju/ri/ti! (5)
 Can/ta, i/re/rê! (4)
 Can/ta,/ can/ta,/ so/frê! (6)
 Pa/ta/ti/va! /Bem-/te-/vi! (7)
 Ma/ri/a-a/cor/da-/que-é-/di/a! (7)
 Can/tem,/ to/dos/ vo/cês, (6)
 Pas/sa/ri/nhos /do /ser/tão! (7)
 Bem-/te-/vi! (3)
 Eh /sa/bi/á! (4)

Verso 4

Lá!/ Li/á! /li/á! /li/á! /li/á! /li/á! (11)
 Eh /sa/bi/á /da/ ma/ta/ can/ta/dô! (10)
 Lá! /Li/á! /li/á! /li/á! (7)
 Lá! /Li/á! /li/á! /li/á! /li/á! /li/á! (11)
 Eh /sa/bi/á/ da /ma/ta/ so/fre/dô! (10)

Verso 5

O /vos/so /can/to/ vem /do /fun/do /do/ ser/tão (12)
 Co/mo u/ma /bri/sa a/mo/le/cen/do o /co/ra/ção (12)

Recitativo

⁸¹ Manuel Bandeira no prefácio do livro *Versificação portuguesa* de Manoel Said Ali externa sua preferência pelo tratado de metrificação portuguesa (1851) de Antonio Feliciano de Castilho, em que a contagem se faz até a última sílaba tônica. (SOUZA, 2016)