

Villa-Lobos cancionista: as letras na “Ária” da *Bachianas Brasileiras n° 5*

Pedro de Grammont e Souza
Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes
pedrogosua@usp.br

Resumo: O presente trabalho articula narrativas imagético-poéticas, tecendo uma pesquisa que, partindo da letra originalmente escrita para a “Ária” da *Bachianas Brasileiras n° 5*, do poeta Altamirando de Souza, analisa-a sob vários aspectos, traçando toda uma nova narrativa sobre os planos semânticos presentes na obra mais tocada de Villa-Lobos, evidenciando um Villa cancionista, pouco comentado até então.
Palavras Chave: Villa-Lobos; canção; *Bachianas n° 5*; análise semiótica; semiótica da canção.

Villa-Lobos as a songwriter: the lyrics into the “Ária” of *Bachianas Brasileiras n. 5*

Abstract: The present work articulates some imagetive-poetic narratives, weaving a research that, starting from the original lyrics of the “Aria” from *Bachianas Brasileiras n° 5*, written by the poet Altamirando de Souza. This paper analyzes it in several aspects, tracing a whole new narrative about the semantic planes present in the most played work of Villa-Lobos around the world. Thus, it presents Villa-Lobos as a songwriter, a little discussed matter, until then.
Keywords: Villa-Lobos; Song; *Bachianas n. 5*; semiotic analysis; song semiotics.

Um Villa cancionista

Em maio deste ano, surgiu, no jornal *Folha de São Paulo*, a matéria “Partitura que fez Villa-Lobos ser acusado de plágio é descoberta”, de Luciana Medeiros (2019), na qual a jornalista comenta um fato curioso a respeito do compositor Villa-Lobos em sua trajetória artística: o fato de ter sido acusado de plágio por um poeta em meados de 1939. Altamirando de Souza, o fatídico poeta, processou Villa-Lobos por ter usado um de seus poemas em uma obra sem citar o autor da letra da canção. A letra integrava, simplesmente, a composição que acabaria por se tornar a mais famosa de Villa-Lobos diante do mercado internacional de música erudita: a “Ária” das *Bachianas Brasileiras n° 5*.

Polêmicas à parte, a notícia evidenciou algo inédito: o fato de que a “Ária”, em sua seção [B], a “Cantilena”, teria outra letra, e que essa letra seria o texto original da canção. Isso me fez debruçar sobre um Villa pouco comentado nos anais e pesquisas: o Villa-Lobos *cancionista*.

De acordo com Luiz Tatit, o cancionista:

[...] mais parece um malabarista. Tem controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia [...] As tensões locais são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto (TATIT, 1996, p. 1-2).

Tendo como objeto o *compositor-cancionista*, localizado em Villa-Lobos, percebemos a eficácia da canção na adequação necessária de seu componente melódico e seu componente linguístico. Ainda que a seção “Cantilena”, da “Ária” da *Bachianas* n° 5 seja interpretada com a técnica de canto lírico, o que, de acordo com o próprio Tatit, desvaloriza o conteúdo das palavras ou frases, para valorizar as “articulações fonéticas” e a “qualidade timbrística” da voz (TATIT 2011), se percebe um cuidado milimétrico de Villa ao adequar o poema de Altamirando às notas da partitura. Isso se deve à algumas escolhas composicionais. Primeira: adotar um *recitativo*¹ como forma composicional da seção. Segunda: reiterar, melodicamente e em todos os recursos musicais dispostos no arranjo, bem como em toda a “Ária”, muitos conteúdos poéticos da letra de Altamirando de Souza. É importante ressaltar que a *Cantilena* com sua letra original só foi executada até hoje uma única vez - por Ruth Valladares Corrêa² - em toda a história da obra.

“Paisagem”

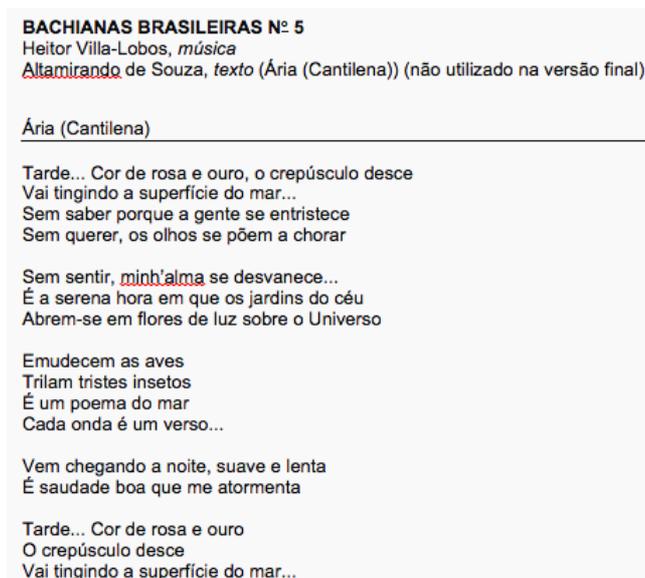
O poema *Fim de Tarde* de Altamirando de Souza (Fig. 1), em sua composição, traz um momento, firmado por uma *paisagem*: o *pôr do sol no mar*. A paisagem é vista por um espectador-narrador que – na medida em que se desenrola o pôr do sol – vai se enchendo de uma tristeza pungente que, “sem querer”, toma conta de toda sua percepção. Essa tristeza é entrecortada por uma nova imagem: a presença do céu se abrindo em “flores de luz sobre o Universo”. Tal imagem promove uma primeira parada na continuidade do poema. Em seguida é retomado o fluxo desse crepúsculo, que evoca a paisagem em seus outros elementos constitutivos: os pássaros (que calam), os insetos (que assumem o caráter triste do espectador-narrador) e, finalmente, as ondas, num contínuo vai e vem, que denotam a passagem do tempo, citando o próprio mar – arquétipo construtor de continuidades e descontinuidades – como um metapoema. A imagem vem

¹ Essa forma, na própria música erudita, preza pelo conteúdo textual a ser “declamado”, “recitado” pelo intérprete vocal, com pouca variação melódica e um acompanhamento instrumental usado para reforçar a recitação do texto.

² Versão gravada em 1938, num 78 rotações, que foi enviado para a feira universal de Nova Iorque, em 1939.

desvelando a noite lentamente, e não acaba, dando ao personagem a situação de quase-expectativa para que ocorra esse novo estado – “saudade boa que me atormenta” –, o da chegada da noite (que não vem). O poema se espelha em seu próprio começo, para dar uma sensação, em sua estrofe final, da infinitude da imagem do crepúsculo, lento e gradual, sobre o mar.

FIGURA 1



Letra da Cantilena por Altamirando de Souza. Fonte: Museu Villa-Lobos, 2019.

Para a semiótica tensiva, temos como sujeito da enunciação, um |personagem-narrador|, actante frente a um espaço |o mar e o sol| e um tempo |desenrolar lento, gradual, do crepúsculo|. O sujeito |narrador|, no plano extenso, almeja o tempo ausente |noite|, sem querer que o tempo presente |entardecer| acabe. Esse momento sugere tanto uma euforia conjuntiva no momento atual – onde o sujeito |personagem-narrador| e objeto |crepúsculo| estabelecem uma relação gradual de conjunção –, como, também, uma disforia disjuntiva – entre o mesmo sujeito |narrador| e o objeto ausente |noite| – a ponto de a própria alma do personagem, em dado momento, se “desvanecer”, desaparecer em função de sua conexão - lírica e melancólica - com a presença do entardecer e a ausência da noite. O antiprograma |parada-da-parada|, surge dessa disforia disjuntiva – entre o sujeito |personagem-narrador| e objeto ausente |noite| –, no que tange à essa “saudade boa” que “atormenta” o narrador ao largo do entardecer, estendendo a paisagem do crepúsculo ao indefinido, em contraponto com a chegada da noite, que não vem.

Na primeira estrofe, se apresenta o crepúsculo, em estado de |relaxamento|³. Quando surge o personagem em seus afetos, se percebe que sua tristeza aumenta ao ver a imagem, até um ponto de |retenção|⁴ absoluta. Neste momento, quando o personagem finalmente chora, a paisagem se mistura com o ápice do personagem, vazando *flores de luz sobre o universo* num ponto de |contenção|⁵. Ocorre uma primeira |parada da continuação| no plano da imagem. Essa surpresa causada pela imagem faz o personagem entrar em |distensão|⁶, e em consequente |relaxamento|, consonância com a paisagem, que se desvela continuamente. Essa consonância está também em outros actantes |insetos e pássaros|, que contemplam a mesma paisagem. Se aproxima essa noite, *suave e lenta*, e surge mais um estado de |contenção|, o mar que se move, tecendo uma poética visual na atenção do narrador. E uma consequente |retenção| na saudade |disjuntiva| da noite que não chegou. A paisagem segue se desvelando em |distensão| rumo ao |relaxamento|, que não vem, completando os estados semióticos do quadro de semiótica tensiva de Zilberberg (TATIT, 2007):

FIGURA 2



Quadro de estados semióticos. Fonte: (TATIT, *apud* ZILBERBERG, 2007).

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

³ Ou vida sem interrupção ou morte. Ideia de eternidade. Durante a vida, o relaxamento total não existe, até porque se acaba – inclusive essa vida. Relaxamento total só na morte, ou na vida eterna.

⁴ Continuação da parada. O momento mais tenso da narrativa. A “gota d’água”. Momento ápice onde “não dá mais” para seguir como está.

⁵ Parada da continuação. Uma surpresa dentro na narrativa. Ponto que vem para interromper o fluxo como estava.

⁶ Parada da parada, ou continuação. É a retomada do percurso narrativo rumo a um relaxamento.

FIGURA 3



Depoimento de Altamirando de Souza, Jornal *A Noite* (mai. de 1939).

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

A sugestão de Villa, em alterar o título de *Fim de Tarde* para *Paisagem*, evidencia dois dados relevantes: A percepção imagético-poética de Villa-Lobos sobre a composição poética de Altamirando⁷, e sua leitura aprofundada da poesia em si, contrapondo o que se cunhou sobre Villa por críticos e estudiosos como Vasco Mariz, que disseram que o compositor “possuía gostos dos mais estapafúrdios ou banais” para a poesia. Sobre Villa, Mariz aponta:

Infelizmente, a maioria de nossos compositores não sabe escolher os textos apropriados, recua diante do grande poema, sobretudo diante do poema famoso, prefere a mediania de bardos singelos. [...] Villa-Lobos, por exemplo, comentou monstregos como *Louco*, de J. Cadilhe (sabem quem é que foi?), e *Cantilena* de Ruth Valladares Corrêa (primeira parte da *Bachiana n.º 5*), que por milagre providencial, esfumou-se diante da grandiosidade da música (MARIZ, 1977, p. 26 - 27).

O depoimento errôneo é contestado pelo próprio Villa em uma entrevista anterior ao jornal *A Noite*, na qual ele se defende do processo judicial de Altamirando, citando

⁷ Esse momento aqui descrito pode ser relevante, pois, de acordo com Rodrigo Passos Felicíssimo, em seu livro *Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas* (2017), Villa teria usado a técnica “Melodia das Montanhas” entre 1930 e 1945. A técnica, que consistia em circunscrever melodicamente as montanhas traz toda uma metodologia de transcrição sinestésica para o campo das artes, e mostra, em Villa, uma preocupação dialógica entre música, imagem e – como aponta o presente estudo – também poesia.

suas diversas referências poéticas, nacionais e internacionais. O depoimento é descrito em parte a seguir:

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

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

Análises

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

Na *Bachianas n° 5*, temos um contraste entre seções. Há as seções das extremidades, [A] e [A’], que trazem melodia sem letra, e um recitativo [B], com letra, intermediário entre seções. Isso revela a seguinte forma na “Ária” (Quadro 1):

QUADRO 1

Introdução	[A]	Reexposição	[B]	[A']	Coda
------------	-----	-------------	-----	------	------

Estrutura formal da “Ária” da *Bachianas Brasileiras n° 5* de Villa-Lobos. Fonte: elaboração própria.

Em [A] (melodia sem letra, vocalise), temos um momento musical que pode sugerir *paisagens, imagens e quadros*, que se relacionam e produzem sentido. Para a identificação dessas categorias, alçarei mão de uma análise de tópicas⁸ constituintes, bem como de sua constituição motívica, trazendo uma profusão de elementos semióticos a serem depurados pela semiótica tensiva de Zilberberg. Para isso, nos atemos às relações estabelecidas entre diversas categorias complexas (Tempo, Junção, Espaço, Tensão e Andamento). A semiótica, atuando entre esses “quadros”, desvela uma narrativa que relaciona a melodia de [A] com as imagens poéticas propostas em [B], sugerindo um efeito de coerência entre as seções.

Em [B], (recitativo, melodia com letra) temos uma construção de sentido pautada no texto, já que a canção – como uma interação sintagmática⁹ entre melodia e letra – por si só já é “grávida de sentido”, dotada da imagem poético-narrativa, que entrelaça melodia, em significantes e significados, com o texto da canção. Para analisá-la, nos valeremos, centralmente, da *semiótica da canção*, de Luiz Tatit, bem como de análises poéticas, prosódicas e de intenção entoativa do compositor. Percebemos que a paisagem de [B] descrita na narrativa poética de Altamirando é reiterada por Villa-Lobos em todas as esferas do continuum (categorias extensas¹⁰ e intensas¹¹) da seção.

Lembrando que a “Cantilena” [B] é uma seção da “Ária” da *Bachianas n° 5 e*, portanto, devemos analisá-la dentro de um contexto que a coloca como conectivo [B] (para a semiótica tensiva, *antiprograma*, ou *parada da parada*) entre outras seções. Para depreender um sentido da “Ária” no plano extenso – o que trará uma melhor noção de *totalidade* entre as *partes* –, se faz necessário, então, analisar ambas seções.

⁸ “Tópicas são *figuras retóricas* (imagens que se valem de um contexto “topológico” para fazerem sentido, como a nordestina, bachiana, blues, chorinho, etc.) na música, e entendê-las implica em tomar a música como discurso e assumir o interesse comunicativo do compositor” (PIEIDADE, 2009, p. 127).

⁹ Relação “e...e”, não excludente. Diferente da paradigmática “ou...ou”, os aspectos da relação sintagmática se relacionam, desdobrando novos sentidos através de sua relação.

¹⁰ Análise do objeto em sua extensão. Pode se dar em diversas categorias, a da *temporalidade figural* (de cunho mais cronológico), a *espacial* (de cunho mais imagético), etc.

¹¹ Análise do objeto em seus acidentes locais internos. Elucida aspectos pontuais de um plano extenso, trazendo tanto as problemáticas quanto elucidando os aspectos internos de uma obra.

[A]

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

Villa-Lobos grafou essa melodia numa sucessão caprichosa de compassos alternados. Entretanto, o que à primeira vista parece rebuscamento e preciosismo flui maravilhosamente. Nenhum recurso de impressionar o leitor ou o ouvinte. Estudioso apaixonado da música popular brasileira, soube o mestre captar as tenutas e os “rubati”, as manhas e maciezas com que os intérpretes populares executam seu repertório, com alterações aleatórias de agógica¹² que frequentemente implicam numa revalorização métrica. Por isso mesmo é que, a despeito da irregularidade métrica aparente, a “Ária” das *Bachianas Brasileiras* n° 5 nos soa tão bem (NÓBREGA, 1969, p. 18).

Villa-Lobos, ao trazer uma melodia que se aproxima das “manhas e maciezas” do canto popular, e sugerir a tópica *Bachiana*¹³ em suas reiteraões harmônicas, mesclada com a tópica *Chorinho*¹⁴, tece o acompanhamento (representado pelos violoncelos, que promovem o discurso de um “acompanhamento bachiano de choro”, como um violão) no eixo contínuo e propõe uma paisagem melódica que flutua sobre ele. As quebras e readequações de compasso na melodia, aceleram e desaceleram um tempo. Essa melodia é costurada por um contracanto/contraponto continuamente movimentado na linha mais grave de um dos violoncelos de acompanhamento, relacionando a linguagem desse violoncelo tanto como tópica *Sete Cordas*¹⁵, quanto como um *Baixo Contínuo* (tópica *Bachiana*), continuador da melodia. Essa mescla bem relacionada entre elementos da cultura popular brasileira e música barroca bachiana traz uma cadência imagética e tópica que justifica imediatamente a relação impressa no título, entre as tópicas |Bachianas| e |Brasileiras|¹⁶.

Norton Dudeque, em uma análise motívica de [A]¹⁷, depreende a relação de que “a melodia se desenvolve de maneira a criar uma impressão de fluência, de uma *melodia*

¹² Advindo do grego *Ago*, que significa conduzir, levar, andar. Sugere alterações cinéticas, de andamento, ou velocidade, que oferecem certa liberdade de interpretação em uma obra musical.

¹³ Tópica que localiza, dentro do discurso musical, recursos existentes na música de Bach, como seus recursos motívicos, conduções harmônicas, etc.

¹⁴ Estilo brasileiro de música surgido no Rio de Janeiro, com figura retórica que remete à síncopa dos violões de acompanhamento do estilo, e reflete - ritmicamente - no acompanhamento dos violoncelos, nas *Bachianas* n° 5.

¹⁵ Violão de acompanhamento do choro, que funciona como um continuador da linha melódica, bordando suas harmonias e tecendo contracantos e contrapontos.

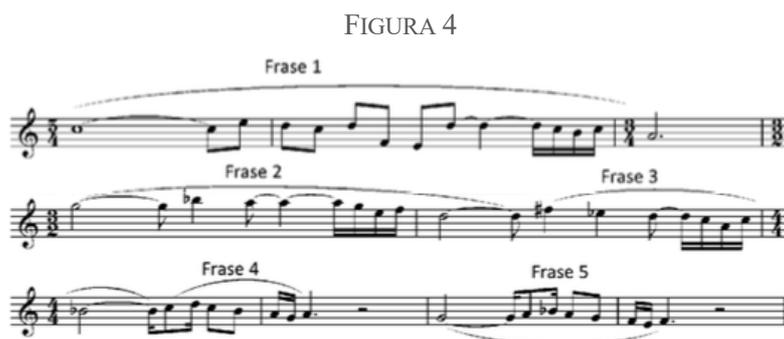
¹⁶ Podemos ver também o título “*Bachianas Brasileiras*” como uma relação sintagmática (e...e) entre dois actantes |Bachianas| e |Brasileiras|.

¹⁷ Para um aprofundamento nos procedimentos e aspectos bachianos presentes na *Bachianas Brasileiras* n° 5, ver DUDEQUE (2009).

*infinita*¹⁸ (grifo meu) (DUDEQUE, 2009, p. 10)”. Essa infinitude da fluidez da melodia, ainda na seção [A], traz a suspeita de uma associação entre a exposição inicial de [A], com a paisagem de [B]: o *desenrolar* gradual, lento, de um *crepúsculo sobre o mar*.

Essa associação guia nossa análise, localizando, primeiro, a imagem a se desvelar na poética de [B] como possível produção de sentido em [A] e, segundo, alguns “quadros”; elementos que se dispõem rumo à construção de um sentido em [A], que é, em [B], expresso literalmente como “paisagem”, “imagem”. Essa imagem (crepúsculo lento, gradual, sobre o mar), enquanto geradora de sentido, se expande à extensão de toda a “Ária”.

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



Villa-Lobos: organização fraseológica da seção [A] da “Ária” da *Bachianas Brasileiras n.º 5*.
Fonte: DUDEQUE, 2009.

Temos, então, dentro da imagética inicial de [A], uma relação que se estabelece entre dois actantes: a melodia, |“protoimagem” do crepúsculo| e o acompanhamento |abrasileirado bachiano de choro|, representados, respectivamente, pelos sujeitos |voz| e |violoncelos|¹⁹, rumo a um projeto no plano extensivo da categoria narrativa |tempo|. Os actantes trazem, no início, uma relação disjunta. À primeira vista, esses dois elementos contracenam – no tempo – num programa de continuação/parada, onde o

¹⁸ A melodia infinita pode ser observada, em primeiro plano, como uma possível conexão com a “Ária”, da *Suíte n.º 3* em Ré Maior BWV 1068, de J. S. Bach (1685-1750). Porém a mesma pode – se pensarmos o poema *Fim de Tarde* de Altamirando – ser um indicativo para se tecer outras relações.

¹⁹ Como produção de sentido conjuntivo entre os dois elementos no plano textural, percebemos a reiteração do discurso melódico por uma das linhas de violoncelo. Isso promove uma relação dialógica, no plano textural, entre os “quadros” contrastantes.

acompanhamento dos violoncelos, tal qual nos chorinhos, sugere um regime acelerado em marcação constante do tempo, enquanto a melodia |voz| flutua promovendo, ora uma aceleração, ora desaceleração do tempo. Isso faz eles contracenarem como conectivos de um discurso que se dá, hierarquicamente, onde a voz, protoimagem, se desvela em uma relação contínua de retenção/distensão, o que promove ora eventos intensos de passionalização, ora de tematização em sua melodia, e um acompanhamento |violoncelos| subordinado à essa imagem, que tem como função agir como a base constante, que promove, em alguns momentos, sua aceleração, em outros, sua continuidade.

A tematização dentro da |melodia infinita| é expressa pela reorganização e reaproveitamento de alguns de seus temas internos. Ainda que Villa-Lobos ora encurte, ora expanda a duração de suas sentenças, podemos perceber uma identidade presente, por exemplo, nas três primeiras frases do compositor (Fig. 4). Essa identidade de função temática, enquanto categoria produtora de sentido, se conecta diretamente com o que Nóbrega aponta: a magia presente no “intérprete popular”, que ora “expande”, ora “contraí” a melodia, propondo “alterações aleatórias de agógica que frequentemente implicam numa revalorização métrica” (1969, p.18). Pela análise de Norton Dudeque, se extrai a categoria intensa de “tematização”²⁰:

FIGURA 5



Tematização em Villa-Lobos. Fonte: DUDEQUE, 2009.

Para a semiótica, a construção dessa melodia infinita – protoimagem de uma “noite” que não chega –, na extensão da peça, dialoga e flutua sobre um acompanhamento abrasileirado bachiano de choro. A melodia, em seus acidentes locais, traz frases com

²⁰ A melodia se organiza em temas que se desdobram e fazem com que se possa, em certo sentido, prever a o que está por vir em seu plano extenso. A tematização pode se dar de forma melódica, rítmica, etc.

saltos melódicos ascendentes e descendentes²¹, durações ora mais alargadas, ora mais curtas²², e se percebem acentuações nas frases melódicas ascendentes e descendentes²³.

Tal melodia carrega – em sua estrutura – uma emissão contínua, “infinita”. Enquanto protoimagem, a melodia sugere diversos valores contrastantes, conectando-se com a figura retórica Barroca²⁴, mais uma vez relacionada à tópica *bachianas*. Além disso, como contraste, promove, também, o efeito *chiaro/scuro* da estética barroca setecentista, trazendo luz e sombra através da relação de diversas categorias contrastantes presentes na melodia: *|tempo, andamento, junção, etc.|*²⁵.

Na medida em que caminha rumo ao fim da primeira exposição, ocorre um regime de desaceleração geral, reiterado textualmente na partitura [*alargando*²⁶] por Villa-Lobos.

A reexposição de [A] ocorre sem a voz, apenas um dos violoncelos executa a melodia num solo²⁷, acompanhado de seus pares, que executam o acompanhamento sem muita variação. Neste momento, se sente uma retração sutil no plano musical, pois sem a voz feminina, temos um fechamento promovido pela textura sonora do timbre, que fica homogêneo.

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

Ao fim dessa recapitulação, se tem uma desaceleração do andamento e uma distensão gradual que caminha rumo à resolução na tônica menor [i],²⁸ o que antecipa a tonalidade de [B]: lá menor [Am]. E, então, ocorre o primeiro silêncio completo, como

²¹ O que promove valores de rápida conjunção/disjunção na categoria complexa |junção|.

²² O que promove valores de aceleração/desaceleração na categoria complexa |andamento|.

²³ O que traz a relação tônica/átônica, na categoria |intensa|.

²⁴ Não estou reforçando somente a praxe da música barroca – o âmbito do tonalismo (a coerência harmônica tensão/resolução) – mas o barroco como movimento estético em si.

²⁵ Categorias de termos complexos.

²⁶ Alteração agógica.

²⁷ O violoncelo já dobrava a melodia desde o início, promovendo uma conjunção no plano textural entre a melodia e acompanhamento, aqui a voz da cantora é omitida, e a melodia passa a ser executada somente no violoncelo 1.

²⁸ Cifragem harmônica numeral românica, onde “i” é igual à tônica menor. A tônica maior seria “I”.

contraste na obra. Um silêncio curto, promovendo a primeira parada e anunciando a imagem que está por vir.

[B]

Atento à produção de conteúdos semióticos destrinchados por Luiz Tatit, percebo a forte ocorrência de um quadro gráfico que indica sílabas em alturas musicais (indicadas no plano vertical), registrando como soa a música entoativamente²⁹. De forma dialógica, fiz um quadro analítico que aproveita suas relações, mas, dentro do quadro de Tatit, adiciono ainda uma grafia rítmica aproximada³⁰. Acrescento também alterações rítmicas de ordem do conteúdo musical [quiálicas], compassos da execução indicados por barras, e recorrências prosódicas (assonâncias e aliterações) acima dos fonemas (Fig. 6).

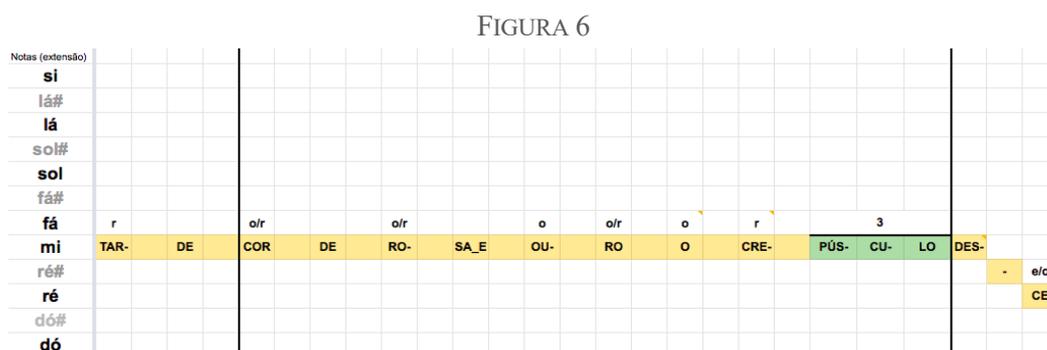


Gráfico semiótico de letra com duração aproximada - da estrofe em [B]. Fonte: elaboração própria.

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

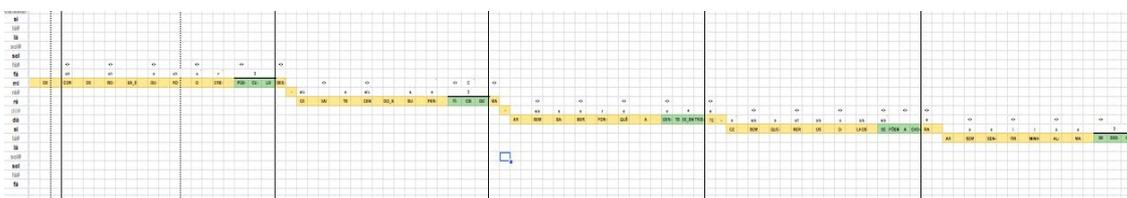
Ao olharmos o plano melódico em sua extensão, percebemos alguns fatores interessantes: a melodia tem um regime passional de discurso lento, alargado, com uma

²⁹ Por isso optei por grafar os glissandos (*desce, mar, entristece, etc.*) entoados por Ruth Valladares no 78 rotações de 1939.

³⁰ A grafia do ritmo promove uma melhor visualização da duração das notas ao longo da canção, indicadas tanto por cores – verde (curta duração), amarelo (média duração) e vermelho (longa duração) –, quanto por uma aproximação proporcional de tamanho, partindo da figura aproximada de menor rítmica (neste caso a semicolcheia).

cadência descendente de patamares horizontais que – lenta e gradualmente - descem, primeiro em graus conjuntos (“degraus mais distantes” na escala musical). Ao final dessa descida, a alteração diatônica destes patamares se comprime e eles passam a descer cromaticamente (em degraus “mais próximos”). O efeito imagético desse primeiro momento é o de algo que se desenrola como se passasse cada vez mais lentamente, trazendo a sensação de distensão contínua, gradual, no plano extenso da canção. A protoimagem que havia em [A], finalmente se conecta à imagem que [B] revela: um crepúsculo lento, quase interminável, sobre o mar (Fig. 7):

FIGURA 7

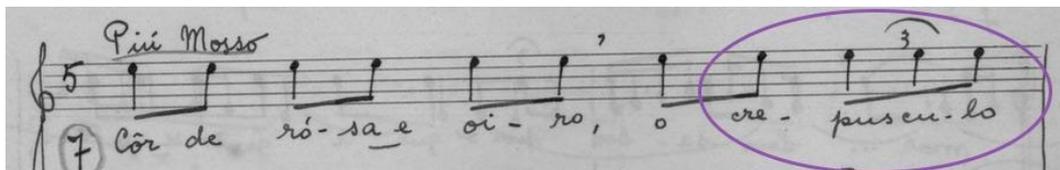


Contorno inicial em gráfico semiótico [plano extenso], do início de [B]. Fonte: elaboração própria.

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

No momento da primeira alteração consonantal e vocálica³¹, bem como o surgimento da primeira palavra proparoxítona, Villa-Lobos altera o ritmo das notas, acrescentando uma tercina. Isso faz a constância do texto inicial ter um ritmo [em colcheias], diferente do ritmo no momento de sua alteração rítmico-fonética [tercina] (Fig. 8):

FIGURA 8



³¹ Presente no **p**ú de *crepúsculo*, e também, como primeira palavra proparoxítona (*cre-pús-cu-lo*) depois de um regime contínuo de paroxítonas (**tar-de**, **ro-sa** e **ou-ro**) com primeira vogal tônica (isso faz com que se possa incluir a palavra *cor* que – apesar de não ser uma proparoxítona, é um monossílabo tônico).

Alteração rítmica da palavra “crepúsculo”. Fonte: Associação Brasileira de Música (ABM), Rio de Janeiro, 2019.

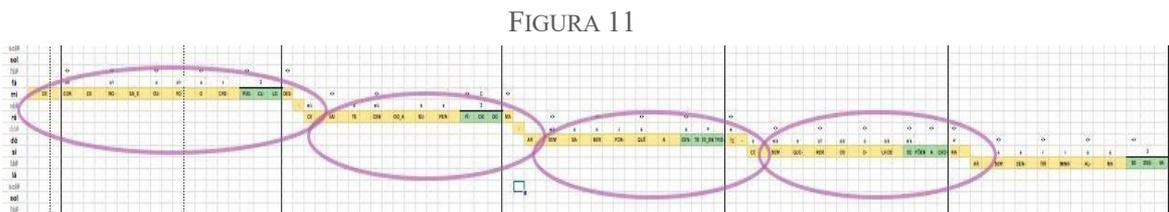
Vale dizer que o patamar que segue por toda a primeira frase é um patamar contínuo da nota Mi. Essa nota só se altera quando, depois da palavra “crepúsculo”, surge, justamente, a palavra “desce” – com movimento melódico descendente (segunda maior), diatonicamente, para um Ré – reiterando o efeito poético³² (Fig. 10):



A palavra “desce”, *desce* – para [ré] em [B]. Fonte: elaboração própria.

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

Ao longo da narrativa inicial, os patamares têm relação rítmica semelhante, o que sugere uma organização em temas. Esse efeito faz com que se antecipe o que está por vir em termos melódicos, reduzindo as surpresas valorizando, ainda mais, o caráter entoativo³³ da letra por parte da intérprete (Fig. 11):



|tematização| da primeira estrofe, em [B]. Fonte: elaboração própria.

Percebemos que o sujeito, no desenvolvimento da trama, vai se enchendo de tristeza, o que promove a gradual tensão narrativa³⁴, por meio de uma constante descida, primeiro em intervalos de segunda maior e, depois, em intervalos de segunda menor. Vemos, quando surge a imagem poética do *|crepúsculo sobre o mar|*, um movimento

³² *|asseveração|*. Afirmação categórica no discurso.

³³ *|figurativização|*. Aproximação – na canção – dos recursos entoativos da fala.

³⁴ *|retenção|*. Aumento de tensão. Categoria complexa semiótica *|tenção|*.

menos tenso, em [graus conjuntos] e, quando ela se volta para o personagem |espectador-narrador|, vemos uma descida cromática, intensificando a dramaticidade da imagem. Os próximos três versos do poema desvelam esta relação.

É quase como se pudéssemos ouvir o drama psicológico que se desenrola. Ao mesmo tempo em que acontece uma mistura entre o personagem e os afetos presentes na paisagem, progride um estado de tensão.

Concomitante à distensão lenta do crepúsculo, surge, no personagem, um efeito de afeto disfórico³⁵, a tristeza, que lentamente se instala e aumenta a tensão narrativa.

O movimento lento do crepúsculo, em distensão, também é reiterado em cada frase pela linha superior de acompanhamento. O [violoncelo 1] desce cromaticamente partindo da sétima maior [7M] à sexta menor [6m] de cada um dos patamares melódicos nas quatro primeiras frases. Isso revela um plano de relaxamento que ocorre dentro de cada um desses patamares horizontais, no acompanhamento dos violoncelos. Já o aumento da tristeza sentido pelo personagem é reiterado pela linha grave de acompanhamento [violoncelo 4]. Um caminho no eixo contrário [grave>agudo] promove um acúmulo de energia, tecendo uma condução harmônica que sai de lá menor [i], rumo à sua dominante [V7]. Esse trecho é costurado por de diversas cadências cromáticas internas descendentes. Isso traz um pequeno “crepúsculo” por frase (Fig. 12):

³⁵ |disfórico|. Acúmulo de energia. Categoria complexa da semiótica |foria|. Algo pode ser |disfórico| ou |eufórico|.

FIGURA 12

The image shows four staves of handwritten musical notation for the 'Ária' from the *Bachianas Brasileiras* No. 5. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The lyrics are written below the notes. Yellow boxes highlight specific chord changes in the accompaniment, labeled as 7M, 6M, and 6m. The lyrics are: 'Côr de ró-sa e oi-ro, o- ra- paus cu- bo', 'des- ce, vai tin- gin- de- a su- per- fi- cie do', 'mar... Sem sa- ber por- que a gente se en- tris-', and '- te- ce, Sem que- rer, os o- lhos se põem a cho- rar'.

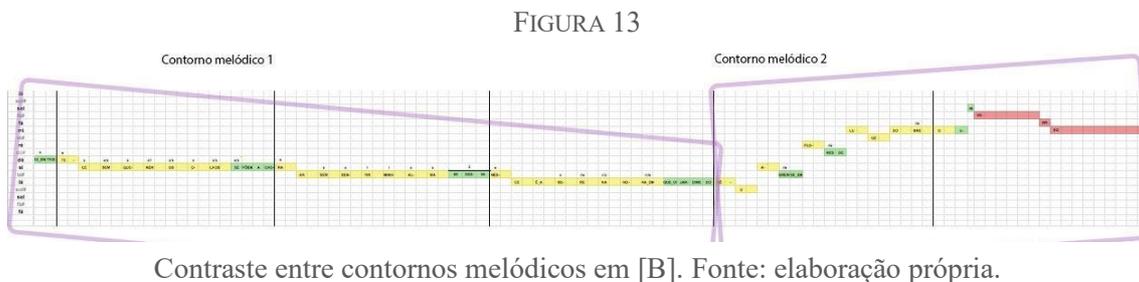
Distensão na categoria intensa, acompanhamento em [B]. Fonte: Associação Brasileira de Música (ABM), Rio de Janeiro. 2019.

Essa distensão lenta e gradual de cada patamar melódico no nível das frases, reforçada pelo descenso das vozes superiores de acompanhamento [da 7M à 6m] em cada frase, somada à condução da harmonia – que caminha rumo à uma dominante [V7] – reitera em muitos níveis as imagens poéticas, tanto do crepúsculo da paisagem quanto da tristeza continuada do personagem. Até aqui se percebe o cuidado de Villa-Lobos ao construir a *poesia-som*.

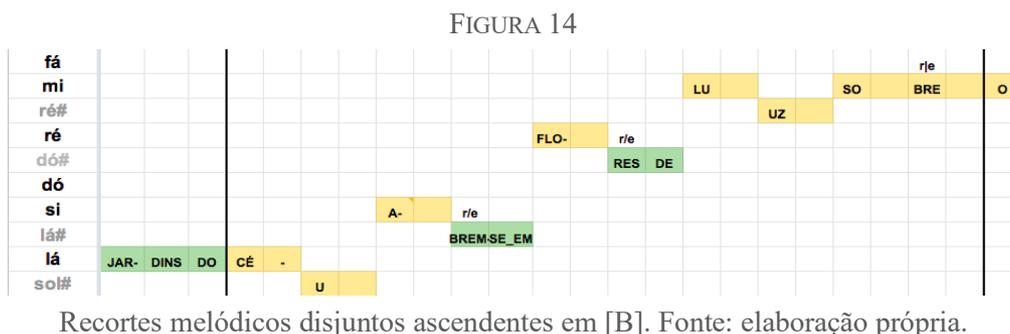
Quando o personagem chega ao estado insuportável da tristeza, reiterada melodicamente pela descida dos patamares [temas] até chegarem à nota [Lá#], nota de grande tensão³⁶, ocorre uma primeira parada no discurso. No nível da *paisagem*, é sugerida uma imagem: a de um *jardim do céu* que se abre-se em *flores de luz*. Isso remete a facho na luz crepuscular. No nível do *personagem*, vem a imagem dos olhos, que, *sem querer se põem a chorar*. Sobre essa parada textual, no plano poético, Villa reforça seu sentido também no plano melódico, e a melodia – até então de forma descendente, lenta

³⁶ Tônica enarmônica da dominante substitutiva [B \flat 7]; [subV7], de Lá menor; na frase.

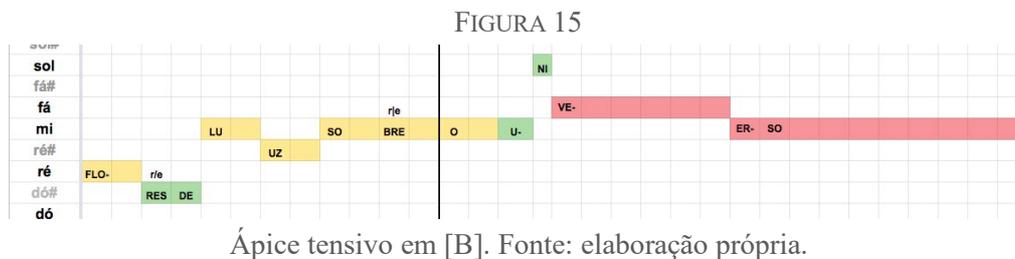
e gradualmente distensiva, em graus conjuntos – passa a subir, em graus disjuntos, de forma ascendente e rápida, gerando um rápido acúmulo de energia, em contraste com o plano imagético-poético anterior. O ápice da tensão é reiterado pelo compositor, como mostra o contraste entre planos a seguir (Fig. 13):



Nesse momento, abrem-se “flores de luz”, recortes melódicos disjuntos ascendentes (Fig. 14):



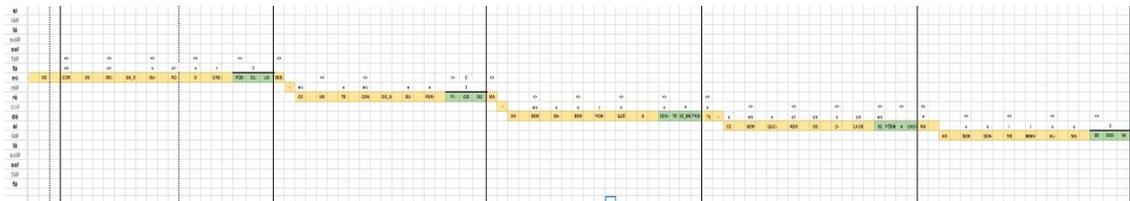
E temos o ápice tensivo – nota mais aguda e palavra *|semema³⁷|* mais longa das estrofes apresentadas até então. Isso gera um efeito de reiteração do discurso poético pelo plano melódico, dando à palavra *universo*, um destaque que a faz, estando no plano mais agudo, com a maior duração, ter uma posição de importância na canção (Fig. 15):



³⁷ Menor unidade de sentido do plano do conteúdo. No plano da expressão, a menor unidade é o *|fonema|*.

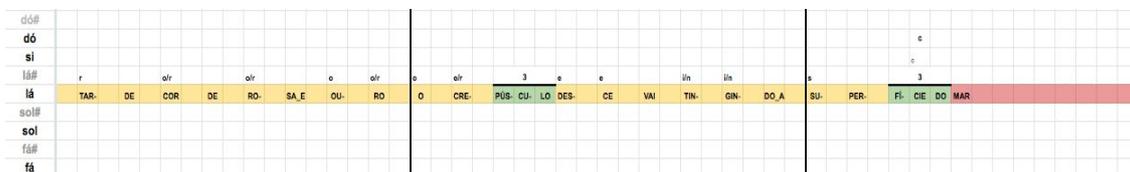
poético, que Villa-Lobos respeita e reitera, ao terminar o recitativo de [B], quando localiza a imagem final do mar na tônica menor [i] da seção (Fig. 19):

FIGURA 19



Melodia em formato de “ondas” em [B], Fonte: elaboração própria.

FIGURA 20



Nível do mar em [B]. Fonte: elaboração própria.

[A’]

A recapitulação da melodia em [A’], traz para a primeira melodia (a de [A], sem letra) a imagem crepuscular contida em [B]. Como se fosse – de certa forma – cerceado o seu significado possível, conectando-o com a imagem construída na seção anterior, de um entardecer. Então, a melodia que em [A] trazia, na expressão, valores de euforia, abertura, agora traz valores um pouco mais disfóricos, fechados. Isso ocorre como se [A’] absorvesse esse estado de retração presente em [B], agindo não só como contraste entre seções de mesma melodia ([A] e [A’]), mas mais como conectivo semântico entre ambas. A utilização da técnica do canto lírico de *boca chiusa* (boca fechada), controla a emissão, se relacionando com esse “fechamento” da reexposição |*nível fórico*|.

A projeção de Villa-Lobos e o surgimento da autoria na canção popular

A década de 30, no Ocidente, é marcada por um recrudescimento tanto político como partidário, o que acaba por influenciar muitos países a adotarem uma política de exaltação nacional como consequência direta das crises da primeira guerra e de outras crises econômicas, como a queda da bolsa americana - em 1929. Esse recrudescimento

marcou um período do ocidente que teve muitas frentes nacionalistas, e desenvolveu discursos locais, que primavam por uma cultura hegemônica nacional.

O reflexo desse período no Brasil é a Era Vargas, que, através da revolução de 30, depõe o presidente eleito Júlio Prestes, substituindo-o pelo populista Getúlio Vargas. Este é o ano em que Villa-Lobos planejava seu retorno à Europa pela terceira vez. O retorno a Paris, para o compositor, poderia consolidar sua produção definitivamente como cânone internacional frente à crítica da música erudita europeia. Mas, com a revolução, a impossibilidade de retirar dinheiro do país fez com que seu plano fosse cancelado. Na época, Villa é apresentado ao coronel intervencionista João Alberto Lins de Barros, que financia uma turnê por São Paulo, com o intuito de divulgar sua música em território nacional. De acordo com o próprio Villa, ele teria realizado, em 1931, uma “excursão por mais de 60 cidades do interior do Estado de São Paulo”.

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

Vale ressaltar que, com a direção do SEMA, e a “política da boa vizinhança”, operada no final da década de 1930 pelos Estados Unidos, Villa-Lobos atinge um cargo político articulador que o coloca como figura central do eixo artístico-cultural na época. Sua importância é tal que, durante a década de trinta, ele é a figura mais citada nos periódicos do país³⁹. Pensando sobre essa lógica de influência, trago também ao contexto uma questão que começa a surgir desde o final da década de 1910 e que impele diversas pessoas rumo às brigas judiciais: a questão da autoria.

Até se gravar pela primeira vez o samba *Pelo Telefone*, a autoria era pouco discutida na canção popular brasileira. Sobre o contexto de *Pelo Telefone*, Leite comenta que “[...] temos uma modificação crucial quanto à instância da autoria, particularizando o que era

³⁹ É interessante notar que, ao pesquisar o nome Villa-Lobos, no acervo de 1930 a 1939 da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional – que tem um incrível acervo de periódicos de todo o país –, foram encontradas 277.815 ocorrências, enquanto outras celebridades da época ficaram bem atrás: Carmem Miranda – Ícone Popular do Brasil à época – com 302 ocorrências, e Getúlio Vargas – o próprio presidente do país – com 139.166.

coletivo, com vistas à capitalização e ao reconhecimento de uma comunidade [...]” (FISCHER; LEITE, 2016). Com a complexificação do gênero canção popular, personificado pelo samba, a situação dos autores de letras e da música ganha um embalo pois, começa a trazer poder aquisitivo e sucesso para uma classe considerada de “expressão popular”, quase folclórica, e, com isso, a acirrar seus agentes internos.

É nesse contexto complexo que Altamirando de Souza leva Villa-Lobos à corte. Tal ação reverbera em consonância com a remuneração desses compositores e letristas pela autoria das obras, o que acontece justamente a partir dos anos 40 ou 50⁴⁰. Talvez tenha sido esse o motivo central do processo: uma descoberta da noção de autoria pelos criadores do Brasil. Altamirando, como letrista, com razão se sentiu prejudicado. E a obra mais tocada de Villa-Lobos, por conta deste acidente de percurso, perdeu um sem-número de relações intertextuais em seu discurso de *poesia-som*. Ao querer evitar o processo, Villa-Lobos chama Ruth Valladares Corrêa – primeira intérprete da obra, ainda com a letra de Altamirando – em meados de 1939, para letrar a música. Afinal, Ruth, enquanto intérprete da primeira letra, poderia depurar alguns conteúdos poético-musicais. O texto foi adaptado por Villa-Lobos, em adequações rítmicas e agógicas, mas perdeu muitos de seus significados e reiteraões. Talvez por isso tenha surgido a necessidade, em Villa-Lobos, de uma reconciliação músico-poética, ao compor a segunda parte da *Bachianas Brasileiras* n° 5, com letra de Manuel Bandeira, em 1945.

Conclusão

Ao se comparar o texto residual – composto por Ruth Valladares Corrêa – com o texto de Altamirando de Souza, se percebe uma adequação feita com excelentes intenções, sobre um quadro que já estava pintado por Villa-Lobos. O processo de ‘encaixar’ letras em músicas já existentes, requer um cuidado que só poderia existir por alguém que dominasse todo o plano de conteúdo (textual e musical) presente naquela obra. Esse alguém teria que se debruçar demoradamente em todo o conteúdo poético-musical, de forma que, dificilmente, Altamirando ou Ruth, se fossem empreender o caminho inverso (o de “letrar” a música de Villa-Lobos), obteriam uma riqueza tão vasta

⁴⁰ Maiores informações em FISCHER; LEITE, 2016, p. 60-77.

e abrangente de relações no resultado final, como o que Villa-Lobos conseguiu – magistralmente – ao musicar a poesia de Altamirando, efetivando, assim, a *poesia-som*.

A poética de Ruth Valladares Corrêa traz relações imagéticas que, ainda que tenham se atentado à qualidade de emissão e ressignificação cuidadosa de alguns conteúdos (como a palavra *tristes*, que permaneceu intacta), não pôde efetivar tantas relações poético-musicais. Assim, se perderam muitos conteúdos de reiteração musical propostos por soluções musicais do compositor. Seu conteúdo efetiva, poeticamente, a chegada da noite, e não serve como conectivo com [A], colocando [B] como simples contraste entre as seções [A] e [A’]. Por isso uma “desimportância” é dada por outros analistas ao se debruçarem sobre o conteúdo desta seção [B].

Este trabalho vem para restituir a obra em seus pormenores, e evidenciar relações que venham a impelir intérpretes desta obra a valorizarem a “Cantilena”, a parte [B], como produção direta de significado para o todo musical. Percebo, também, a necessidade de futuras pesquisas que possam conectar o sentido presente no texto da segunda seção – com letra de Manuel Bandeira, intitulada “Martelo” – à essa recente descoberta.

Referências

DUDEQUE, Norton. Influências nas Bachianas Brasileiras: A Cantilena da Bachianas Brasileiras n. 5 e no “Trenzinho do Caipira”. *Anais do I Simpósio Internacional Villa-Lobos*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

FISCHER, Luís A.; LEITE, Carlos A. B. *O Alcance da Canção: estudos sobre música popular*, São Paulo: Arquipélago Editorial, 2016.

FELICÍSSIMO, Rodrigo P. *Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas: Utilizada nas Peças Orquestrais New York Sky-Line Melody e Sinfonia nº 6 de Heitor Villa-Lobos*. Beau Bassin, Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2016.

GUÉRIOS, Paulo R. Heitor Villa-Lobos e o Ambiente Artístico Parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003.

MEDEIROS, Luciana. Partitura que fez Villa-Lobos ser acusado de plágio é descoberta. *Folha de São Paulo*, 20 mai. 2019.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, Sua Obra*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1972.

NÓBREGA, Adhemar. Atualidade da Música de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, p. 13-19, 1969.

PIEIDADE, Acácio. Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Anais do I Simpósio Internacional Villa-Lobos*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

TATIT, Luiz. *Elementos semióticos para uma tipologia da canção brasileira*. Tese (Doutorado em Linguística). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1986a.

_____. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986b.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. Hjelmslev e as Bases Tensivas do Semi-Simbolismo. Documento de Estudo n° 5, Centro de Pesquisas Sociosemióticas, p. 11-71, 2007.

WISNIK, José M. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, J. M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, p. 178-190, 2001.

ZILBERBERG, Claude. *Essai Sur Les Modalités tensives*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1981.

ZILBERBERG, Claude; FONTANILLE, Jaques. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.