

Tópicos tropicais: Imaginário e exotismo na obra de Villa-Lobos

Heloísa de Araújo Duarte Valente
Universidade Paulista
Centro de Estudos em Música e Mídia, Universidade de São Paulo
whvalent@terra.com.br

Resumo: Se a música “não quer dizer nada”, como preconizou Stravinsky, é intenção do(s) seu(s) compositor(es) e ouvintes que ela esteja sempre vinculada a implicações semânticas. Não sendo possível empreender uma extensa discussão teórica sobre o tema, limitamo-nos a abordar alguns processos de formulação semântica por relações de analogia. Para tanto, servimo-nos das categorias de Charles S. Peirce (cf. Vaz, 2007), a musemática de Philip Tagg (2018) e os estudos de Norval Baitello sobre iconofagia (2005; 2014), partir dos exemplos do Prelúdio (da *Bachianas n.º 4*); as partes corais masculinas da *Floresta do Amazonas* (Abertura; Caçadores de cabeças), O Trenzinho do Caipira (da *Bachianas n.º 2*), comentados por musicólogos, músicos e o próprio Villa-Lobos. Concluimos, a partir da leitura de Lotman (1981), que a semântica musical se constrói e se repousa a partir de uma ‘memória comum’ de uma coletividade cultural. Tal memória é capaz de gerar novos textos. A obra de Villa-Lobos o atesta muito claramente. Palavras-chave: Semiótica musical. Peirce: categorias. Tagg: musemas. Baitello: iconofagia.

Tropical Topics: Imaginary and exoticism in Villa-Lobos works.

Abstract: If music “means nothing”, as Stravinsky advocated, it is the intention of its composer (s) and listeners to always be bound by semantic implications. Since it is not possible to undertake an extensive theoretical discussion on the subject, we limit ourselves to address some processes of a semantic by analogical relations. To this purpose, we adopt the categories of Charles S. Peirce (cf. Vaz, 2007), Philip Tagg’s musematic theory (2018) and Norval Baitello’s studies on iconophagy (2005; 2014). The selected examples are the Prelude (from *Bachianas No. 4*); the male choral parts of the Amazon Forest (Overture; Headhunters), The Little Train of the Caipira (from *Bachianas, n.º 2*), commented by musicologists, musicians and Villa-Lobos himself. We conclude from Lotman’s theory (1981) that musical semantics is built and based on a ‘common memory’ of a cultural community, and this memory is able to generate new texts. Villa-Lobos works attest this very clearly. Keywords: musical semiotics; Peirce: categories. Tagg: musemes; Baitello: iconophagy.

Villa-Lobos, um compositor dos “alegres trópicos”?

Em 1955, o erudito Claude Lévi Strauss publicava pela editora Plon, uma obra que se tornaria um clássico: *Tristes tropiques*. Trata-se de um relato das viagens que realizou entre 1935 e 1938, no interior do Brasil, durante sua estada como professor visitante, em São Paulo. Ao realizar estudos antropológicos sobre os índios bororo e nhambiquaras, constatou o autor que sociedades regidas por distintos regimes, então considerados “primitivos”, sob o escopo ocidental, organizavam-se por meio de regras bastante rígidas, contrariando a percepção autóctone. Lamentava que a supremacia ocidental estaria promovendo a extinção de tais culturas – daí o tom de melancolia, que já figura no título.

Décadas mais tarde, Gilberto Mendes comporia *Alegres Trópicos: Um Baile na Mata Atlântica* (2006), a convite da Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF). Contraponto proposital ao pensamento de Lévi-Strauss, Mendes buscou romper com a marca negativa sobre a cultura brasileira que o clássico da antropologia imprimiu.

Quando o antropólogo excursionou pelo país, Villa-Lobos já era figura célebre e respeitada. Com várias obras em seu currículo, àquela época escreveu, além de peças instrumentais, várias obras corais de caráter cívico. Com vasta e diversificada produção, tendo sido objeto de vários trabalhos de natureza acadêmica, Heitor Villa-Lobos é, indiscutivelmente, um dos maiores compositores brasileiros. Para fins deste estudo, tomaremos algumas peças que apresentam, já no seu título, alusões sobre um imaginário acerca do Brasil, carregado de um exotismo, não raro estereotipado. Tais referências se constroem também sobre elementos de natureza musical (timbres, ritmos, harmonias, modos de ataque etc.). Justamente porque a música constitui uma das maneiras mais contundentes de simbolização (ainda que de maneira não abertamente percebida pelo ouvinte), consideramos de extrema relevância refletir sobre como se dão tais processos, uma vez que vêm a iconizar, de maneira indelével, o a imagem e o imaginário sobre o Brasil.

Considerando sua popularidade e forte presença da música de Villa-Lobos na paisagem sonora¹ do país, este texto pretende estudar alguns aspectos voltados a elementos de imaginário criados e alimentados em torno da obra do compositor. Longe objetivar uma análise densa de sua obra; e, menos ainda emitir juízos de valor sobre o seu fazer composicional, optamos por levantar alguns aspectos sob o prisma da semiótica, a fim de identificar como são produzidos alguns desses elementos de imaginário, a partir de elementos próprios da linguagem musical.

Este trabalho tampouco tem a pretensão de desenvolver uma análise musicológica, no sentido convencional; ao contrário, antes disso, trata-se de uma incursão inicial, de caráter exploratório; um convite a *ouvir* a obra de Heitor Villa-Lobos, a partir de outras chaves de leitura. Nesse sentido, são de grande valia as contribuições trazidas pela

¹ Remetemos ao conceito elaborado pelo compositor canadense R. Murray Schafer, que o define como todo e qualquer ambiente acústico, não importando sua natureza (2011).

semiótica geral de Charles S. Peirce, a semiótica da cultura de Iúri Lotman e Bóris Uspenskii; Philip Tagg, em sua teoria musemática, propiciará uma abordagem dos elementos de natureza musical, propriamente dita. No que diz respeito às formulações sobre o imaginário e à iconofagia, recorreremos à semiótica da cultura e da mídia de Norval Baitello Junior.

A música “não quer dizer nada”, mas sempre diz alguma coisa...

A música *não quer dizer nada* – preconizou Stravinsky na sua *Poética musical*. Tal afirmação, bastante comentada, ainda hoje suscita perplexidade ante o leitor desavisado. De fato, a música, por ela mesma, diz o que a sua linguagem específica tem a dizer: frequências, ritmos, timbres, modos de ataque... Mas essa sua natureza particular não impede que ela possa ser portadora de sentidos externos a ela. Justamente pelo fato de não dizer nada além de sons e silêncios, a música abre a possibilidade de vincular sentidos – fenômeno que ocorre quando se estabelece uma *convenção*. E tais ocasiões não são raras.

Munidos desse potencial semântico que a cultura fez cristalizar, internalizado intelectualmente, o compositor desenvolve (e constrói) o seu discurso particular, de modo a dar ênfase, contradizer, ironizar a sua mensagem poética. Dessa forma, comunicará formas de sentimento (ódio, tristeza, nostalgia, alegria, medo...), sensações (vertigem, calor, frio, sono etc.), uma vez que tais informações transmitidas pela música são mais ou menos recebidas dessa maneira pelo ouvinte. Somem-se, ainda, neste processo, as formas de comunicação intraorgânica, cinética e cognitiva. Isto se dá porque o homem é, por natureza, ser semiótico.

Estar no mundo é atribuir sentido, codificando-o; decifrá-lo é conhecer como se dão os processos de codificação, sua sintaxe, seu *modus operandi*. Cada sistema semiótico reúne um conjunto de signos específicos e se inscreve a partir de uma sintaxe própria. E a competência semiótica se faz de modo mais eficaz à medida que se baseia nos sentidos e sensações: auditivas, visuais, olfativas, táteis etc. –; ao os relacionarmos aos objetos que eles representam; ao efetuarmos uma interpretação, seja ela de maneira superficial ou densa, estamos pondo em prática a análise semiótica. Dentre vários teóricos que se dedicaram à elaboração das teorias da semiótica, merece destaque Charles Sanders Peirce.

Seu pensamento se assenta sobre três categorias, denominadas *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*.

Antes de prosseguir, faz-se necessário frisar alguns alertas: é fato que as categorias peirceanas vêm sendo frequentemente tomadas de maneira rasa e mecanicista. Numerosos são os trabalhos que estabelecem relações entre o signo e seu objeto (ícone, índice e símbolo), desprezando uma análise mais acurada, tendo em conta as três referidas categorias. O semioticista e compositor Gil Nuno Vaz (2007) resumiu o pensamento do teórico estadunidense de maneira concisa² - razão pela qual nos permitimos reproduzi-lo aqui, à letra. Sobre a *primeiridade*, precisa Peirce:

A Primeiridade é o nível em que se dá a apresentação da ‘coisa’ ao sujeito, não bem como observada por este, mas no limiar entre o *ser do mundo* e o *estar no mundo*. ‘A ideia de Primeiro predomina nas ideias de novidade, vida, liberdade. [...] A Liberdade só se manifesta na multiplicidade e na variedade incontrolada. [...] O primeiro predomina na sensação, distinto da percepção objetiva, vontade e pensamento’ (PEIRCE CP 3.302). Primeiridade é, portanto, o estado latente, virtual, do ser, um estágio de percepção livre de qualquer compreensão e aberta a todas as possibilidades, em sua plena potencialidade de assimilação. ‘É o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa. [...] As ideias típicas da Primeiridade estão nas qualidades de sentimento ou meras aparências’ (PEIRCE, CP 8.328-329, *apud* VAZ, 2007, p. 15).

Prossegue Vaz: A categoria *secundidade* ou *segundidade*³ tem, como característica principal, o conflito: “[...] a ação mútua de duas coisas sem relação com um terceiro, ou *medium*, e sem levar em conta qualquer lei da ação. [...] A ideia de segundo predomina nas ideias do causar e da força estática. Causa e efeito são dois; e as forças estáticas ocorrem sempre em pares. Coação é uma Segundidade” (PEIRCE CP 3.322-325 *apud* VAZ, 2007, p. 16).

Esclarece Vaz que enquanto a Primeiridade implica a ideia de pluralidade incontrolada, a Secundidade implica a noção de singularidade, do evento como fenômeno único, específico: “É o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas independentemente de qualquer terceiro. [...] A ideia de Secundidade é a experiência de esforço, privado da ideia de objetivo” (PEIRCE CP 8.328-330, *apud* VAZ, 2007, p. 16).

² No texto, o autor toma as seguintes publicações: PEIRCE, Charles S. 1972. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix. *Écrits sur le signe - rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*. Paris, Éditions du Seuil (1978). *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva (1990).

³ Observam-se variações na tradução. No original: *firstness, secondness, thirdness*.

Por fim, a *terceiridade* corresponde à ideia de lei. “As ideias típicas de *terceiridade* são... generalidade e lei. É o modo de ser daquilo que é tal como é, colocando, em relação recíproca, um segundo e um terceiro. Tão logo surge a ideia de qualquer lei ou razão, passamos ao campo da *Terceiridade*” (PEIRCE CP 8.328-330, apud VAZ, 2007, p. 16). A natureza da *Terceiridade* é, portanto, de uma relação entre partes, e “[...] a ideia mais simples de *Terceiridade*. é a ideia de um signo, ou representação” (PEIRCE CP 3.339, apud VAZ, 2007, p. 16).

As três categorias constituem formas de representação. *Representar* é estar em lugar de, estar *em relação a* –o que pode ser feito de vários modos. No caso da música, prepondera a *analogia*, uma vez que, como atesta Stravinsky (1996), a matéria da música é o som (e o silêncio), não havendo um objeto material que possa estabelecer vínculos diretos. Na analogia, associam-se ideias, imagens em caráter parcial ou fragmentário, fazendo próximos elementos ou manifestações não raro distantes. É importante frisar que toda representação é necessariamente parcial, pois não esgota as possíveis leituras do objeto. O interpretante (o ato de interpretação) e o intérprete (o decifrador) determinam a face do signo a ser decodificada.

Ressalte-se, ainda, que signo, objeto e interpretante são instâncias interdependentes, e intercomunicantes, participando do processo de significação simultaneamente. O *signo* está no lugar do objeto que o representa a uma mente interpretadora⁴; o *objeto* é representado pelo signo, capaz de fornecer ele alguma informação; o *interpretante*⁵ estabelece a relação entre o intérprete (leitor/ decodificador) e o objeto. A análise semiótica de matriz peirceana é, pois, bastante complexa e, ao mesmo tempo, a que oferece uma possibilidade de abordagem mais ampla para a análise dos processos semióticos.

Considerando que as culturas compõem seus sistemas particulares, as semioses podem diferir sensivelmente.⁶ No tocante às obras musicais, o aspecto qualitativo do som

⁴ É comum encontramos a definição “representa algo para alguém”. Ocorre que muitos dos sistemas de decodificação são máquinas – daí não cabendo o pronome indefinido.

⁵ Ao invés de “significante” e “significado” Peirce adota o termo “interpretante” - um signo que está apto a conferir sentido. Tal conceituação é interessante, pois permite uma maleabilidade nas camadas semânticas em relação à mente interpretadora, que varia de acordo com traços particulares e também com as suas apropriações, ao longo do tempo.

⁶ Exemplo de fácil compreensão são os símbolos que, em virtude da sua arbitrariedade, podem passar por interpretações diversas.

é predominante – ainda que existam mentes interpretadoras que insistam em traduções diretas como “triste”, “alegre”, “agitado”, “assustador” etc. – tendo em conta que esse processo interpretativo é estabelecido a partir de uma codificação (mais adiante voltaremos ao tema, ao nos referirmos aos musemas).

Não se pode deixar de destacar, ainda que, sob a perspectiva peirceana, corpo e mente fazem parte do ato de semiose, como fonte matricial da significação. No caso da fruição estético-musical, “uma sintonia mental e corporal como substrato da escuta, uma escuta que não pode ser separada do objeto sonoro”, alerta Gil Nuno Vaz (2007, p. 46). E, neste processo, o sistema cultural sobre o qual a escuta se assenta será de fundamental importância no processo de significação.

Tópicos tropicais?

No Brasil, o compositor Rodolfo Coelho de Souza faz parte dos pesquisadores que há longa data vêm se dedicando ao estudo da semiótica musical, com publicações relevantes. O compositor destaca o expressivo número de trabalhos dedicados às *tópicos musicais*, nos últimos anos. Em artigo publicado na revista *Vórtex* (2013), apresenta uma síntese daquilo que se convencionou denominar “teoria das tópicas” e o estado da arte sobre ela. Trata-se, na verdade, de teoria existente desde a Antiguidade, que foi retomada de tempos em tempos, sobretudo a partir da década de 1980, tomando, como ponto de partida, os estudos etnomusicológicos. Dentre os teóricos mais relevantes, os estudos de Robert Hatten (1994; 2004) merecem atenção especial, uma vez que não apenas consolidam, como também expandem a teoria das tópicas, mas também porque o autor introduz novos instrumentos analíticos, como a teoria da marcação (originária da linguística), “tropos musicais” a “teoria dos campos de tópicas”⁷.

⁷ O tema é bastante complexo, não podendo ser abordado a contento nas dimensões deste trabalho – razão pela qual apenas apontamos para alguns estudos mais recentes. Rodolfo C. de Souza (2013) aponta os seguintes estudos: AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009; ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008; HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005; MIRKA, Danuta e AGAWU, Kofi. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Coelho de Souza destaca também a obra de Raymond Monelle que em *The musical topic* (2006) desenvolve descrição e o mapeamento dos campos tópicos *pastoral*, *caça e militar*. Outras tópicas abordadas seriam o *romântico* (AGAWU; 2009) e o *moderno* (AGAWU; MIRKA, 2008), aplicados às obras de Debussy, Prokofiev, Bartók e Ligeti. No tocante à música brasileira, estudos empreendidos por Coelho de Souza (2008; 2010) se dedicaram à análise da música de Nepomuceno e Villa-Lobos. Já no Terceiro Milênio novos desdobramentos surgiram:

Mais recentemente a teoria dos gêneros expressivos, desenvolvida por Hatten, ganhou novos contornos com a apropriação da teoria da intertextualidade, importada para a música a partir dos estudos da linguística de Kristeva e Barthes. Destaca-se, entre eles, o trabalho de Klein (2005). Numa esfera complementar à da intertextualidade encontram-se as teorias da narratividade, e nela se destaca o trabalho de Almén (2008) (SOUZA, 2013, p. 27-28).

Ora, a música só “quer dizer alguma coisa” porque assim a desejamos. Para tanto, são necessárias operações simbólicas para sua efetivação. Neste processo, elementos oriundos da cultura exercem um papel preponderante. Se, de um lado, ocorrem analogias de caráter mais universal – aquelas baseadas nas bases proprioceptivas do corpo como a respiração, pulsação etc. – de outra parte, é possível que relações se estabeleçam de maneira arbitrária.

Sob esse aspecto, a teoria musemática elaborada por Philip Tagg é interessante, pois se desenvolve a partir de um levantamento de elementos comuns encontrados nos estudos de caso, de modo a estabelecer constantes e, a partir daí, estabelecer correlações. Como destaca Suzana Reck Miranda, “as abordagens de Tagg partem do princípio de que a música é um sistema simbólico e que o seu poder de comunicação é tão dependente das competências perceptivas das pessoas que não possuem formação em música (as quais ele denomina “não musos”) quanto das que possuem (cf. TAGG, 2001, p. 4 *apud* MIRANDA, 2014, p. 9)”. Para além dos elementos convencionais de análise musical, a abordagem de elementos *paramusicais* oferecem elementos outros que contextualizam a recepção. Esclarece a autora:

Resumidamente, o modelo semioticamente orientado de Tagg consiste em identificar, na obra musical, musemas (conceito originalmente elaborado por Charles Seeger, em 1960, que diz respeito a unidades mínimas de significação) e, logo após, observar as associações paramusicais possíveis que estes musemas, em uma prática cultural específica, podem suscitar. O autor esclarece que os musemas (e suas associações) são semelhantes a outros musemas de outras músicas e que esta característica permite ao

analista encontrar um possível significado (para o evento sonoro) a partir de uma “correspondência hermenêutica (entre eventos distintos) (MIRANDA, 2014, p. 9).

O método concebido por Tagg considera duas etapas: a observação dos musemas comparativamente a várias obras, concebidas nos mesmos parâmetros culturais. Em seguida, os musemas devem ser abordados no âmbito dos contextos paramusicais (letra, cenários, vestuário, capas de disco etc.). Destaque-se que o método de Tagg passou pelos estudos musicológicos tradicionais, além da semiologia de Ruwett, Nattiez, Molino para correlacionar a poética musical e sua recepção (TAGG, 2001). Miranda ressalta que o teórico não despreza as dificuldades em delimitar os referentes simbólicos, indiciais e/ou iconicidades com algo extrínseco a sua estrutura. As associações paramusicais se dão mediante semelhanças sonoras ou cinéticas: “Tais associações podem derivar, por exemplo, de relações de causalidade (ou proximidade) entre o fragmento musical analisado e o que quer que a ele possa estar conectado (uma semelhança acústica, uma analogia sinestésica, uma determinada prática social, entre outros)” (MIRANDA, 2014, p. 10).

Em outras palavras, Tagg estabelece analogias entre obras de uma mesma linhagem para daí extrair as semelhanças. Na análise da canção *Fernando*,⁸ coleta uma listagem de canções contemporâneas, sobre o mesmo tema para daí encontrar elementos não apenas de natureza musical, mas também do imaginário.

Exotismo e imaginário

Ao mencionar o termo “imaginário” estamos nos referindo a um conceito, elaborado por Norval Baitello Jr., teórico da semiótica da cultura e da mídia. Como destaca o autor, imagem e imaginário não se restringem a fenômenos perceptíveis e decodificáveis pela visão:

Ao contrário do que postural a palavra em seu senso comum, uma imagem não se esgota apenas no sentido da visão: há imagens olfativas, auditivas, táteis, gustativas e proprioceptivas. Tampouco são as imagens apenas registros sobre suportes externos, pois o intenso e complexo trânsito entre os registros no mundo exterior ao corpo humano e seu intrincado processamento interior é que merece ser observado (BAITELLO JR., 2014, p. 22).

⁸ *Fernando the Flute: analysis of the music in an Abba mega-hit*. New York & Montréal: MMSP, 2000.

A maneira segundo as quais as imagens atuam na mente humana inscrevem-se no corpo, retroalimentando-se com os processos mentais, prossegue o autor:

As imagens que se incubam dentro do homem, em suas vísceras, sua pele, seus músculos ou seu cérebro, quando emergem, criam ambientes de sociabilidades – parcerias, complementariedades, cumplicidades – e de cultura – crenças, imaginários, comunhões – que, por sua vez, alimentam e estimulam a geração e incubação de mais imagens. A este processo chamamos de imaginação: a geração de imagens a partir de sentimentos, sensações, percepções, e seu oposto, a geração de sentimentos e sensações a partir de imagens, ou ainda a criação de imagens a partir de imagens, imagens sobre imagens, que por sua vez, com sua capacidade de captura, evocam sempre emoções, novas ou revistadas, explosivas ou silentes (BAITELLO JR., 2014, p. 22).

O caráter convencional da linguagem verbal, quando ocorre a presença de um texto poético, somada ao conjunto de imagens visuais, em nível de predominância indicial ameniza o teor autorreferente da música – por sua vez, de natureza icônica, se tomarmos por guia de análise a teoria peirceana (VALENTE, 1997). A estas imagens capturadas pelos olhos, somam-se outras imagens: as do imaginário - no sentido já apontado por Baitello Jr. (2014). O intérprete (cantor/músico/regente), em seu jogo corporal e cênico objetiva a configuração de um sentido lato e, ao mesmo tempo, livre; isto é, denota um conteúdo, ao mesmo tempo em que deixa uma parte dele livre à decodificação particular do receptor/espectador, o que está indelevelmente relacionado ao seu repertório particular de conhecimentos.

No caso particular de uma considerável parte da obra de Villa-Lobos, o imaginário engendrado se funda a partir de elementos estereotipados, cuja relação se dá a partir da formulação de oposições entre dentro/ fora; endógeno/exógeno etc. Os elementos exóticos serão, justamente, “o outro”: tudo aquilo que não pertence ao código cultural, tendendo a ser absorvido por ele como “não-cultura”. Observemos como se dá este processo, a partir da semiótica da Escola de Tártu.

Num conhecido ensaio escrito a quatro mãos Iúri Lotman e Bóris Uspenskii (1981, p. 40) atestam que a cultura “é memória não hereditária da coletividade, expressa num sistema determinado de proibições e prescrições”. De outra parte, existe uma tendência inerente às culturas de absorverem aquilo que não lhes pertence, os elementos daquilo que denominam não-cultura ou anti-cultura. Esta, entendida como aquilo que não está incluído no código cultural, tende a ser incorporada ao sistema convertendo-se elemento pertencente a ele; ou seja: em cultura (LOTMAN, 1981). Por isso é que Lotman (1981) e

os pensadores da Escola de Tártu, afirmam que as culturas se definem, em oposição a uma “não-cultura” (ou anti-cultura, de acordo com a tradução). A partir desse referencial é que se definem as sociedades:

A anti-cultura constrói-se de maneira isomorfa à cultura e à imagem e à semelhança desta e é concebida também como um sistema de signos que tem expressão própria. Poderia dizer-se que se considera como uma cultura de signo negativo, quase como se fosse uma imagem especular sua (no qual os vínculos não são transgredidos, mas comutados em vínculos opostos). Correlativamente, toda cultura diferente – com outra expressão e outros nexos – em última instância, do ponto de vista duma determinada cultura, é concebida como anti-cultura (LOTMAN, 1981, p. 49).

De outra parte, existe uma tendência a que aquilo que não pertence ao código – *de fora, não-cultura*. – seja absorvido, convertendo-se em elementos da cultura em questão. Em outras palavras, a não-cultura atua como nutriente da cultura oficial, garantindo seu vigor e permanência. Este é um princípio da semiótica da cultura (LOTMAN, 1981, p. 37). Ao nos referirmos a permanência, estamos forçosamente nos remetendo a duração, longevidade, memória: A cultura ou *semiosfera*⁹ é um sistema complexo que organiza as informações geradas por seus textos e as conservam. Nesta, a longevidade de textos e de códigos, na memória coletiva da comunidade, é responsável pela continuidade e pela hierarquia de valores da própria cultura, dotando-a de memória: “Os textos que podem considerar-se mais válidos são os de maior longevidade, do ponto de vista e segundo critérios de determinada cultura”, afirmam Lotman e Uspenskii. De outra parte, a longevidade do código se dá pela sua “capacidade de mudar conservando ao mesmo tempo a memória dos estados precedentes” (LOTMAN; USPENSKII, 1981, p. 43).

Vale ressaltar que o texto cultural se constrói por meio de sua materialidade sígnica: palavra, imagem, som, gestos (etc.), podendo gerar um signo composto. A partir de linguagens diversas (música, dança, pintura, poesia etc.) um mecanismo gerador faz com que signos que se organizem em textos culturais, mesmo de natureza diversa, – tal é o caso da ópera, do *ballet*, ou do poema sinfônico.

⁹ Em seus últimos escritos, Lotman expandiu o conceito de cultura como *conjunto de textos* para *semiosfera*: de maneira análoga à biosfera, haveria uma relação interativa entre todos os tipos de signos. Ocorre que os sistemas sígnicos que compõem a semiosfera são de natureza diversa e não-homogênea. De modo dialógico, estabelecem relação função comunicativa, numa cadeia sucessiva, de modo a produzir memória. (LOTMAN, 1996; 1998).

O “índio de casaca” e sua paisagem sonora

Apresentados estes breves apontamentos sobre semântica musical, observemos, a seguir, como Villa-Lobos compôs sua obra a partir de um imaginário concebido musicalmente e transposto para a sua escritura particular. Para tanto, tomaremos algumas opiniões expressas por críticos, musicólogos e outras pessoas formadoras de opinião, contemporâneas ao compositor, com o objetivo de verificar como o juízo destas pessoas vem a edificar uma semântica fundada sobre um país exótico – qualificativo que abrange não apenas a obra de Villa-Lobos, estendendo-se ao próprio compositor. Este processo semântico será continuamente corroborado, a ponto de consolidar uma imagem e um imaginário estereotipado. Como acabamos de demonstrar, segundo os estudos da semiótica da cultural, em tal estereotipia, os elementos externos ao código cultural são “o outro” e, justamente por isso, tendem a ser absorvidos pelo código cultural em questão.

Tendo aceitado o epíteto de “índio de casaca”, cunhado por Menotti del Picchia, o compositor faria extenso uso de tal imagem, que se fixou muito bem à sua imagem ao músico e à sua música. Em grande medida, a simbologia se abarcaria todo o país. Não são raras referências a “tropical”, “selvagem”, “índio” (etc.) nas críticas publicadas nos jornais. Sobre a *Floresta do Amazonas*, por exemplo, foram feitos comentários, como se pode observar, pelo estudo elaborado pelo diplomata Donatello Grieco:

De Eurico Nogueira França: ‘Para os que nunca foram à Amazônia e, mais ainda, para os que nunca a viram de perto, um mundo em gestação se encontra no seu *ballet Amazonas*, mas também na sua música de câmara de instrumentos de sopro: é música onde se reflete a instabilidade cósmica dos primeiros dias da criação’.

De Mário de Andrade: ‘...forte espírito de selvageria, onde a orquestra avança arrastando-se penosa, quebrando galhos, derrubando árvores, tonalidades e tratados de composição’

De Renato Almeida: ‘Jogo vertiginoso com as forças nativas. Ninguém negará um caráter brasileiro a essa grande obra-prima, mas é brasileira pelo sentido do ambiente amazônico’. ‘Dá a impressão de música transmudada, também ela, numa desmedida e avassaladora força cósmica.’ [...]

De Andrade Muricy: ‘...limítrofe com o desmedido cosmo caótico do Rio-Mar, o poema sinfônico *Amazonas*, talvez a acúmen da linha de píncaros de seu autor, a obra mais integralmente’ (GRIECO, 2009, p. 41, grifo nosso).

O próprio Grieco chega a afirmar, sobre a obra:

Nesse poema há o desencadear de forças múltiplas e tentaculares, sugeridas pela audácia surpreendente de uma música bárbara, mas que pouco tem de descritiva, pois vale exatamente pela imprevista sugestão. Empregando

certas maneiras ameríndias, utilizando a orquestra com os mais ousados recursos, em que tudo obtém dos timbres e da polirritmia, a música, em alguns episódios do poema, como a *Marcha dos Monstros*, se torna agressiva, como todo o espetáculo amazônico, exorbitante e monstruoso (GRIECO, 2009, p. 41, grifo nosso)

Estas impressões revelam, de um modo geral, sentimentos e sensações que expressam a Amazônia como gigante, exuberante, primitiva; seus habitantes são “bárbaros”, “brutos”, “assustadores”. Por oposição a uma cultura urbana e seguidora dos padrões civilizatórios europeus, contrapõe-se como “o outro”, o *não-cultura*. Em assim sendo, torna-se elemento a ser apropriado e absorvido como *cultura*. Sendo incorporada como *signo*, como conhecida, a Amazônia perde seu “ar de mistério”... e até de medo, tornando-se objeto de turismo de massa.

Esse mesmo processo ocorreria com outras peças do repertório villalobiano: O *Choros nº 10 (Rasga Coração, 1926)*. Teve como inspiração os pássaros das florestas de Brasil, ressalta Grieco:

cantando de madrugada ou à tardinha nos sertões do Nordeste. A clarineta evoca o azulão-da-mata. Temas indígenas, sertanejos, tropicais. O texto coral constitui-se de sílabas e vocalises sem efeito literário ou coordenação de ideias: efeitos onomatopaicos que semelham a fonética peculiar das línguas dos silvícolas (GRIECO, 2009, p. 71).

Novamente a alusão atingiria *Rudepoema (1927)*. Dedicada a Arthur Rubinstein, recebeu versão orquestral (1942). Sobre a obra, comenta Villa-Lobos, em carta ao pianista:

[...] Incontestável unidade de estrutura, apesar da forma livre em relação à construção, estética tradicional... obra eclética na estrutura técnica e científico-musical... *Rudepoema* tornou-se rude, brutal e bárbaro, embora repleto de música de sons livres, como a exuberância das tempestades das florestas brasileiras (*apud* GRIECO, 2009, p. 51, grifo nosso).

Em várias obras, os mesmos qualificativos se repetem. Sobre os *Choros nº 8*, teria dito Koussevitsky: “Esta música é Caliban e a *jungle*... É a *Sagração da Primavera* no Amazonas” (*apud* GRIECO, 2009, p. 69).

Villa-Lobos, ao mesmo tempo o “mago” que introduz a Amazônia musical(mente) torna-se o sacerdote/domador da natureza, uma vez que domina o código musical que transporta tantas mentes imaginativas a viagens longínquas a uma selva que, ao fim e ao cabo, foram engendradas pela mente do compositor. Mas, evidentemente, há recursos materiais e técnicos para que isso ocorra. E estes vêm do próprio código musical. Acentos,

ritmos, formulações harmônicas (etc.) e, sobretudo, timbres. Donatello Grieco relaciona instrumentos de negros e índios sempre presentes nas obras e acompanhando o compositor em suas *tournées* internacionais. Segundo o diplomata, desde que Villa-Lobos os ouviu, “nas noites cheias de mistério”, Brasil em fora, jamais abandonaria tais instrumentos.¹⁰

No tocante a outras obras, como o *Trenzinho do Caipira*, a associação entre a obra e a semântica já se faz mais familiar, uma vez que ocorrem vários eventos sonoros de natureza onomatopaica. Grieco destaca algumas das impressões apontadas pelos musicólogos contemporâneos seus:

Para Renato Almeida, *O Trenzinho do Caipira* ‘é toda a poesia do nosso interior, através do movimento chocalhante do comboio, que se transforma num canto lírico delicioso, que os violinos expressam’. Luís Heitor aponta ‘a marcha resfolegante da velha locomotiva a vapor em tom humorístico, ao contrário do que fez Honegger na *Pacific 231*’ (GRIECO, 2009, p. 81, grifo nosso).

De um modo ou de outro, Villa-Lobos saberá sempre tirar proveito de elementos que rompam com a obviedade, o senso comum, chamando para si o diverso. Daí a identificação do exótico da obra com o seu compositor é direta – ao menos para o ouvinte que se deixa levar por tais associações – mesmo sendo ele um representante da *intelligentsia*...

Rudepoema? (algumas conclusões)

Villa-Lobos teria, certa vez, declarado:

Abandonei a casa muito jovem para aliviar a inquietude que fez de mim um passeante noturno, cantando serenatas. Viajei muito. Andei por todo os rincões da minha terra. Escutei os tambores dos índios nas noites cheias de mistério. Tenho de meu pai esta paixão pela música que me eleva e me consome. (VILLA-LOBOS *apud* GRIECO, 2009, p. 22).

¹⁰ Donatello Grieco seleciona os seguintes instrumentos: “Dos índios, os tambores, os zunidores, as flautas, os pios, as buzinas, as trombetas feitas de madeira ou de osso. Dos negros, instrumentos em bem maior número, os diversos tipos de atabaques, pequenos ou grandes, de dança ou de guerra, os caxambus, os carimbós escavados num tronco seco cobertos com pele de veado, a pererenga de tamanho médio, até o tambor ou tambu, pau roliço, oco, com um metro de comprido e quarenta centímetros de diâmetro, coberto numa das pontas com um couro de boi. Também os roncós, a cuíca, as cordas como o sansá, o berimbau africano (e também o indígena), os chocalhos, o ganzá ou caracaxá (ou reco-reco). Também os instrumentos de sopro, peças muito rústicas como o afofiê, flautinha de caniço, insinuante como a própria flauta capadócia que Villa-Lobos conheceria na cidade, afofiê que se singularizava por ser o único instrumento popular de sopro” (GRIECO, 2009, p. 73-74). Trata-se de uma extensa variedade, tanto no que diz respeito aos timbres, como as maneiras de ataque do som.

Até que ponto tal afirmativa é passível de as deambulações de Villa-Lobos o teriam feito um ouvinte privilegiado, atento às modificações da paisagem sonora a cada rincão que visitou, parece fato verdadeiro, a contar pela poética de sua obra, lançada em grande medida quando o disco e o rádio ainda não disseminavam música com a mesma intensidade que após o final da década de 1930. É certo que o compositor rompeu com alguns paradigmas, incluindo signos novos no código musical, tornando-o mais complexo. Concluimos, este estudo introdutório, tomando as palavras de Lotman, para quem os textos complexos constituem importantes paradigmas da cultura:

(De fato), os textos que pela complexidade de sua organização alcançaram o nível de arte, não podem, de forma alguma, serem depósitos de uma informação constante, uma vez que não são receptáculos, mas geradores. Os sentidos na memória da cultura não ‘se conservam’, mas crescem. Os textos que formam a ‘memória comum’ de uma coletividade cultural, não apenas servem como meio de deciframento dos textos que circulam no corte sincrônico contemporâneo da cultura, como ainda geram novos textos (LOTMAN, 1996, p. 160).

Nesse aspecto, a obra de Villa-Lobos atravessa o tempo. Passados sessenta anos da morte do compositor, alusões à sua personalidade e à sua obra nutrem um imaginário que perdura, com adaptações. Tornada componente de obra audiovisual, o repertório explorará, em grande medida, os elementos *exóticos*, uma vez que dizem respeito ao *outro*, ao diferente; e, sabemos, o outro pertence ao domínio da não-cultura, estando sempre pronto para ser absorvido e codificado pela cultura que o toma. De modo que enquanto a selva amazônica, o mulato do sertão ou as danças negras estiverem prenhes de exotismo, tanto mais contribuirão para o crescimento da cultura de referência.

Mas entre o signo e o seu objeto sempre haverá uma fenda que os separa. Jamais signo e objeto se igualarão. Conforme afirma a semioticista Lúcia Santaella:

O signo é uma espécie de coisa, mas, em maior ou menor medida, sem escapatória possível, seja ele uma palavra ou uma imagem, o signo não pode ser a coisa que ele designa. Fica sempre um resíduo, uma sobra, algo restante que o signo não pode recobrir desde o nível de descolamento mais radical entre o signo e o referente, só unidos por força de uma convenção, até o nível de uma relação de similitude no limiar da quase-identidade entre signo e referente, há sempre uma fissura que pode ser mais larga ou mais estreita, mas sempre uma fissura, separação, desgarramento. É no descarnamento dessa fissura que se entranha o trabalho do poeta de o artista (SANTAELLA, 1996, p. 44).

Villa-Lobos, o “índio de casaca” parece ter logrado, com competência, essa empreitada. E tende a perdurar como um dos maiores expoentes da música brasileira: sua

persona, sua obra, as composições musicais e imaginárias que criou o sustentam, passados sessenta anos de sua morte e outros tantos que sobrevirão.

Referências

BAITELLO Jr., Norval *A era da iconofagia: Ensaio de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

_____. Imagem e emoção: movimentos exteriores e interiores. In: BAITELLO JR., Norval.; WULF, Christoph. (orgs.). *Emoção e imaginação: Os sentidos de as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2009.

LÓTMAN, Iuri; USPENSKII, Bóris. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: LOTMAN, Iuri, et al. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Novo Horizonte, 1981, p. 37-65.

_____. Acerca de la semiosfera. In: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 21-42.

MIRANDA, Suzana R. A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema. In: *Rebeca*, nº6, jul- dez. 2014.

SANTAELLA, Lucia. *Miniaturas- ensaios breves*. São Paulo: Hacker, 1996

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Edunesp, 2011

SOUZA, Rodolfo C. Abstração e representação na música eletroacústica. *Revista Vórtex*, Curitiba, n.1, 2013, p.23-35.

TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular... *Per Musi*, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a02>. Consulta 3 nov 2018.

_____. Para que serve um musema? Antidepressivos e a gestão musical da angústia. Disponível em: <https://tagg.org/articles/xpdfs/paraqueserveummusema.pdf>. Consulta 3 nov 2018.

VAZ, Gil N. O campo da canção: um modelo sistêmico para escansões semióticas. In: VALENTE, Heloísa de A. D. (org.). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. 1 ed. São Paulo: FAPESP/Via Lettera, 2007.