

# Traços da enunciação musical tensiva no *Choros n° 6* de Villa-Lobos

Gustavo Bonin  
Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes  
boningustavo@gmail.com

Resumo: Villa-Lobos construiu um estilo característico que ganha cada vez mais extensão e densidade analítica, dentro e fora do país. A construção do estilo de um compositor depende da recorrência dos modos com que ele organiza diversos elementos musicais e sonoros a fim de construir um “modo de escuta” próprio. Com base na abordagem tensiva da semiótica francesa, desenvolvida por Claude Zilberberg, procuraremos apresentar como a tensão entre os aspectos sensíveis e inteligíveis da percepção musical caracterizam a *presença enunciativa* de Villa-Lobos na peça orquestral *Choros n° 6*. Essa abordagem nos ajuda a descrever como o autor organiza as sonoridades na percepção tanto da i) *espacialidade* como da ii) *temporalidade* projetada pela obra.

Palavras-chaves: Villa-Lobos; *Choros n° 6*; Enunciação Musical Tensiva; Abordagem Tensiva.

## Traces of the tensive musical enunciation in Villa-Lobos's *Choros n° 6*

Abstract: Villa-Lobos has built a distinctive style that is increasingly gaining in scope and analytical density, both inside and outside the country. The construction of a composer's style depends on the recurrence of the ways in which he organizes various musical and sound elements in order to construct his own “listening mode”. Based on the tensive approach of French semiotics, developed by Claude Zilberberg, we will present how the tension between the sensitive and intelligible aspects of musical perception characterize Villa-Lobos' *enunciative presence* in the piece orchestral *Choros n° 6*. This approach helps us to describe how the author organizes sonorities into the perception of both i) *spatiality* and ii) *temporality* projected by the work

Keywords: Villa-Lobos; *Choros n° 6*; Tensive Musical Enunciation; Tensive Approach.

## Introdução

Boa parte dos pesquisadores que se debruçaram sobre a obra de Villa-Lobos, consideram que o ciclo dos *Choros* está entre as obras mais inventivas do compositor, principalmente no que diz respeito ao modo como ele organiza o encadeamento de seções sonoras as vezes muito distintas umas das outras.

Ao analisar a *Choros n° 10*, por exemplo, Paulo de Tarso Salles mostra que o tema principal da peça sofre “reiteração **fragmentária** com modificações rítmicas e transposições” (2009, p. 229), um procedimento que, de certo modo, podemos estender para a tratamento das formas<sup>1</sup> de todo o ciclo. O que revela um traço estilístico importante

---

<sup>1</sup> Neste caso usamos o termo “forma” no sentido em que geralmente é aplicado no campo musical, em que as organizações gerais da obra, suas seções e partes, definem um arco total da peça.

para marcar a enunciação do compositor nas obras deste ciclo é a ideia, comum entre os pesquisadores, de uma “poética do **fragmento**”, indicada por Silvio Ferraz (2012), ou mesmo nas palavras de Willy Corrêa de Oliveira (2009), de uma “dramaturgia de **collages**” ou a forma como uma “paisagem passando”.

A percepção **temporal** dessa ordenação “fragmentada” revela um tipo de memória que comentaremos neste artigo, assim como também apontaremos a maneira como o enunciador Villa-Lobos projeta, a partir da sobreposição de camadas sonoras, a percepção de um **espaço** na escuta. O modo como ele constrói tanto a percepção da *temporalidade*, como a da *espacialidade*, configuram um *estilo enunciativo*, e mostrar o caminho para a coleta dos traços da enunciação (tensiva) do compositor é o nosso objetivo neste texto.

Utilizaremos a abordagem tensiva da semiótica francesa, desenvolvida principalmente por Claude Zilberberg (2011). Ela dispõe de categorias analíticas que nos ajudam a observar, principalmente, como o enunciador instaura um ponto de vista em que os aspectos sensíveis da percepção são os que regem os elementos inteligíveis. O modo como se conforma esse ponto de vista é o que desenha uma identidade do enunciador projetado pelas obras (os enunciados), são as marcas profundas e sensíveis de uma *presença enunciativa*.

Mais especificadamente, iremos apresentar como a tensão que se estabelece entre algumas categorias da percepção musical caracterizam certos traços da *presença* do enunciador Villa-Lobos em trechos da peça orquestral *Choros n° 6*.

## **Presença Enunciativa**

De maneira simples, podemos dizer que um compositor constrói um *estilo* a partir dos modos recorrentes com que ele organiza diversos elementos musicais dentro das coerções de uma determinada prática musical, ou seja, a depender das reiteraões, e também das modificações do seu modo de compor, o autor constrói uma identidade enunciativa: seja na relação entre ao menos duas obras, seja no arco de toda a sua produção.

Os estudos da semiótica que se preocupam com a noção de *estilo*<sup>2</sup> passam, inevitavelmente, pelos estudos da *enunciação*<sup>3</sup>, esta que é compreendida como a **instância de mediação** (GREIMAS; COURTÈS, 2001, p. 166-168) entre os elementos do sistema – o(s) musical(is) por exemplo – e a manifestação realizada dos elementos que foram atualizados desse(s) sistema(s).

Dito de um outro modo, é um campo no qual se operam os gestos intencionais da escolha e da realização das grandezas musicais que constituem a obra, elementos que são mais ou menos estabilizados pelos sistemas musicais compartilhados nas culturas. O autor se constrói em cada novo ato de criação e performance musical, ele projeta um modo de dizer, uma “voz”. É como os heterônimos na literatura, ou quando, por exemplo, Villa-Lobos assina com o pseudônimo Epaminondas Villalba Filho<sup>4</sup> para marcar traços de uma escrita mais conservadora. Por isso, dizemos que a *enunciação* é a **instância** que projeta uma identidade em transformação, em cada nova realização o enunciadore-compositor é pressuposto pela maneira de dizer o que disse no enunciado musical: às vezes ele projeta nas obras uma identidade que se mantêm mais, às vezes menos.

Pode parecer que estamos falando do mesmo assunto quando dizemos *estilo* e *enunciação*. Mas, na verdade, uma categoria está sob a determinação da outra, é a recorrência do modo como um sujeito **enuncia** que produz suas marcas **estilísticas**. Quanto mais cristalizado e compartilhado o *estilo* de um sujeito-compositor, mais implicativo se torna os modos de escuta que ele projeta no objeto-enunciado. É assim que acontece quando escutamos uma música, sem saber quem a compôs, e logo dizemos que ela é muito “Villa-Lobos”.

O que precisa ficar claro quando estudamos a *enunciação*, ou seja, quando procuramos analisar os modos de se projetar um *eu* que diz algo em um *quando* e um *onde*, é que não estamos lidando com o sujeito Villa-Lobos de carne e osso, o sujeito da biografia, mas sim aquele que é projetado pelas suas obras-enunciados. Desse modo,

---

<sup>2</sup> A autora brasileira Norma Discini possui uma vasta produção sobre o assunto dentro do campo da semiótica francesa, podendo ser consultada no livro *Estilo nos Textos* (2003).

<sup>3</sup> A *enunciação* recebeu no Brasil um estudo minucioso e inovador da teoria pelas pesquisas realizadas por José Luís Fiorin, principalmente no livro *Astúcias da Enunciação* (1996).

<sup>4</sup> Algumas obras como *Tristorosa*, uma valsa para piano, e a ópera *Izaht* são assinadas com esse pseudônimo, entre outras, principalmente as obras vocais.

como já sabemos em musicologia, existem diversos Villa-Lobos a depender de cada fase composicional, a depender do movimento dessa *presença enunciativa*.

É a partir desse centro na **instância** da *enunciação*, de um ponto de vista que conforma uma *presença* perceptiva, que surge um dialogismo implicado, um “modo de escuta” próprio. É uma percepção musical que leva em conta um diálogo que emana da própria obra, um diálogo entre um enunciador/compositor e um enunciatário/ouvinte previsto pelo próprio modo de enunciar.

Aqui também não estamos falando de um ouvinte de carne e osso, ou um espectador geral e ideal de música, mas sim de um ouvinte previsto por um modo de *engajamento sensível* (MANCINI, 2019b), um sujeito que percebe a obra a partir da maneira como o enunciador projeta as categorias temporais (“quando”) e espaciais (“onde”) no enunciado. Portanto, ao descrevermos as estratégias enunciativas do autor, estamos também descobrindo um perfil de ouvinte previsto por essa enunciação.

Como, então, Villa-Lobos projeta no enunciado musical a sua *presença enunciativa*? Para começarmos a responder essa questão, iremos apresentar muito brevemente os desdobramentos que a abordagem tensiva produziu na semiótica de base greimasiana.

### **Enunciação Tensiva**

Desenvolvida principalmente por Claude Zilberberg (2011), a abordagem tensiva encontrou uma maneira de gramaticalizar os aspectos sensíveis dos objetos que entram em nosso campo perceptivo. “Ao desvelar a dimensão sensível da palavra [nota; harmonia; cor; gesto; cena etc.] de modo operacional e ao propor a perspectiva de um sistema dinâmico, Zilberberg e outros permitiram algumas aberturas para a semiótica greimasiana” (MANCINI, 2019a, p.2).

Entre as aberturas que se deram, podemos trazer a noção de *campo de presença* que Zilberberg e Fontanille (2001) emprestam de Merleau-Ponty (1999). Este conceito nos ajuda a entender que no momento em que o enunciador instaura, através ato enunciativo, um ponto de vista neste campo perceptivo, ele estabelece uma relação mais **próxima** ou mais **distante** do objeto-enunciado em que ele se projeta. O que estamos dizendo é que o

sujeito-compositor e o objeto-obra se constituem simultaneamente no *ato perceptivo* que dá uma “forma” para esse *campo de presença*.

Dito de outro modo, para identificarmos as características sensíveis e sensoriais que o enunciador projeta, precisamos entender como o objeto-enunciado se relaciona com a perspectiva instaurada pelo sujeito-enunciador, ou seja, qual o grau de **proximidade** que a enunciação projeta: se a obra está i) mais **próxima** e **íntima** daquele que enuncia, ou se ii) mais **distante** e **não-íntima**.

Para isso, o semioticista francês propõe que a categoria da *tensividade* seja caracterizada pela determinação da dimensão sensível, a *intensidade*, sobre a dimensão inteligível, a *extensidade*. A primeira dimensão opera as medições sensíveis da percepção, entre o **maior** ou **menor** impacto dos fenômenos percebidos, e a segunda dimensão diz respeito às divisões inteligíveis das grandezas que percebemos no objeto-enunciado, por exemplo as grandezas musicais que trabalhamos recorrentemente na musicologia: os perfis melódicos, as texturas timbrísticas, as narrativas harmônicas, as organizações rítmicas etc.

Para cada dimensão da *tensividade* – intensidade e extensidade – temos dois medidores da percepção: o i) *andamento* (acelerado ↔ desacelerado) e a *tonicidade* (tônico ↔ átono) para a primeira; e a ii) *temporalidade* (curta ↔ longa) e a *espacialidade* (fechada ↔ aberta) para a segunda. É importante enfatizar que o símbolo [↔] diz respeito à gradação que existe entre os polos. Dessa forma, não há um pensamento binário opositivo na proposta tensiva: ou um polo ou outro. Mas sempre a relação dinâmica e gradativa estabelecida pela tensão que constitui os polos.

A abordagem tensiva deve muito de seus termos de inspiração musical à uma aproximação<sup>5</sup> que Zilberberg fez dos estudos desenvolvidos pela musicóloga francesa Gisèle Brelet, principalmente a partir dos tomos *Le Temps Musical* (1949). No entanto, quando dizemos *andamento* não estamos nos referindo **totalmente** ao *andamento* da *expressão musical* propriamente dito, ou seja, à velocidade pressuposta pela relação que se estabelece entre as durações sonoras do objeto. Também não faz referência às marcações em italiano como *allegro*, *andante*, *moderado* etc. E mesmo que seja possível

---

<sup>5</sup> Para uma consulta mais detalhada sobre a influência musical da abordagem tensiva, procurar o artigo *Bases do Pensamento Tensivo* de Luiz Tatit (2019).

retirar alguns traços sensíveis das indicações de caráter, como *afetuoso*, *furioso*, *grazioso*, a depender de qual prática musical está envolvida, por enquanto nos parece mais prudente apontarmos as diferenças entre as categorias de análise. Por enquanto.

Dito de um modo simples, teremos um *andamento desacelerado* quando há na obra a manutenção da expectativa construída, por outro lado, se houver uma quebra de expectativa, então teremos um *andamento acelerado*. Isso pode se dar em pontos internos da obra, ou mesmo na peça tomada como um todo. É muito comum que nos estudos sobre *harmonia* se leve em conta a questão das expectativas construídas pelas diversas narrativas possíveis, independentemente do sistema musical em questão. É um campo interessante em que essa abordagem poderia incidir de maneira produtiva.

A operacionalidade da *enunciação tensiva*<sup>6</sup> nos estudos da musicologia e da criação musical talvez ainda esteja um pouco nebulosa, mas acreditamos que as próximas seções, em que aplicaremos as ferramentas tensivas em fragmentos da peça *Choros n° 6*, possam esclarecer as direções e os ganhos desta abordagem.

Escolhemos a gravação da Orquestra Sinfônica de São Paulo<sup>7</sup>, em 2008, regida por John Neschling, época em que o grupo gravou todo o ciclo de *Choros* do autor. O trabalho com o áudio é essencial para que possamos ouvir as construções tensivas que a partitura acaba não dando conta por completo. Para os exemplos, iremos indicar a minutagem da gravação e também colocaremos os trechos da partitura.

Para percorrermos um caminho claro de análise, o texto está dividido em duas partes orientadas pela projeção da dimensão da *intensidade*, o “sensível”, sobre a dimensão da *extensidade*, o “inteligível”:

- i) A primeira parte opera a projeção **da tonicidade** (tônico ↔ átono), enquanto “força de impacto” da apreensão sensível, **sobre a espacialidade** (fechada ↔ aberta) percebida na *extensidade* inteligível.

---

<sup>6</sup> As bases sobre as quais utilizamos o conceito de *Enunciação Tensiva* podem ser encontradas no artigo *A Enunciação Tensiva em diálogo*, de Renata Mancini (2019).

<sup>7</sup> Link para ouvir o *Choros n° 6*: <https://www.youtube.com/watch?v=gyeUxoAK0iM>

- ii) A segunda parte opera a projeção **do andamento** (acelerado ↔ desacelerado), enquanto “velocidade” da apreensão sensível, **sobre a temporalidade** (curta ↔ longa) percebida na *extensidade* inteligível.

## Profundidade Espacial

[tonicidade → espacialidade]

Para a primeira projeção, levaremos em conta a *profundidade espacial* em relação ao ponto de vista instaurado na obra, ou seja, quais grandezas musicais (planos e modulações de dinâmicas, figuras e densidades timbrísticas) Villa-Lobos seleciona para construir as relações entre um *próximo* e um *distante* do ponto de vista estabelecido pela sua *presença enunciativa*.

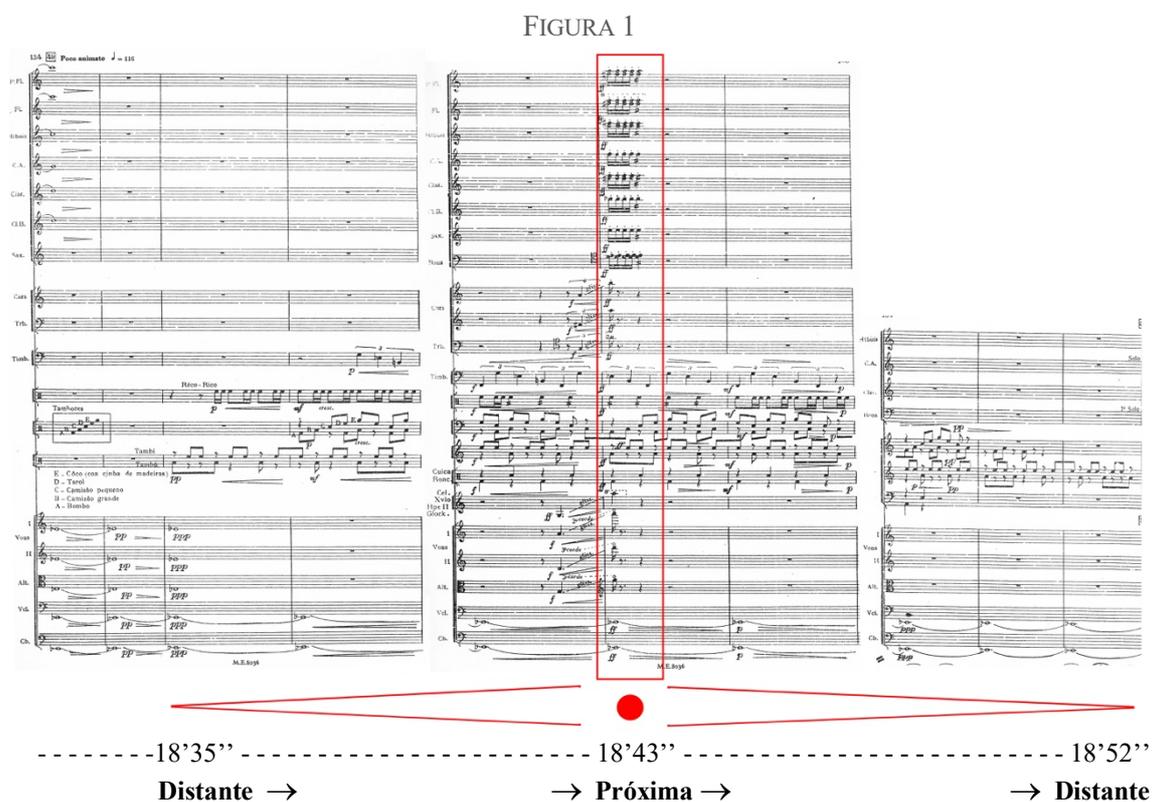
Escolhemos dois trechos da obra *Choros n° 6* para exemplificar a *profundidade espacial*: **i)** um no qual a *tonicidade* se relaciona de modo **confluyente** com uma modulação tanto de dinâmica (*crescendo* → *decrescendo*) quanto de densidade timbrística (*adensamento* → *diluição*); e **ii)** outro em que a *tonicidade* se relaciona de modo **inverso** com os mesmo parâmetros, só que com um *decrescendo* de dinâmica, e uma *diluição* timbrística. Explicaremos em detalhes.

O primeiro trecho começa no **18’35’’** e vai até o **18’52’’**. A peça, de modo geral, se articula em dois eixos de altura (A e Ab), e também nos intervalos de 4J e 5J desses eixos (D – E – Db – Eb). Quando chegamos no ápice de dinâmica e densidade neste trecho, estamos na sobreposição dos dois eixos. Mas, de todo modo, para lidarmos de maneira clara com os aspectos sensíveis da percepção, ainda não nos parece pertinente um detalhamento do campo das alturas. Focaremos nas modulações de dinâmica e na densidade timbrística.

Pelo caráter confluyente desta parte, se torna simples o entendimento da *tonicidade* perceptiva. Essa dimensão se articula na tensão entre evento **tônico** e, por isso, mais *próximo* espacialmente do ponto de vista que o enunciador instaura, e evento **átone** e, por isso, mais *distante* do enunciador.

Tanto a modulação de dinâmica [**ppp** < **ff** > **ppp**] quanto o adensamento timbrístico [pedal-melódico + percussão < tutti > pedal-melódico + percussão] se processualizam em

conjunto com a tonicidade sensível, que vai de uma apreensão átona para uma tônica, e de uma apreensão tônica para uma átona. Dessa maneira, a espacialidade se constrói pela profundidade do campo perceptivo projetado, de um distante e não-íntimo do ponto de vista para um próximo, e desse próximo e íntimo para um distante.



Profundidade Espacial - Trecho 1. Fonte: elaboração própria.

Essa modulação espacial também pode ser percebida como uma trajetória estereofônica: uma *horizontalidade* que constrói uma *transposição*<sup>8</sup> de um lado para o outro do ouvido. E, além disso, o trecho anterior possui uma figurativização timbrística – uma “banda” ou uma “cavalaria” passando etc. – que contribui, como uma grandeza conotativa de conteúdo, para caracterizar a *horizontalidade* espacial da escuta.

O segundo trecho, diferente do primeiro, apresenta uma relação inversa da *tonicidade* com a modulação de dinâmica e a densidade timbrística. O trecho começa no

<sup>8</sup> Ainda poderíamos seguir aplicando outras categorias que levem em consideração a *direcionalidade* espacial da percepção, ou mesmo as relações de *englobamento* e *ocupação* do espaço (FIORIN apud GOMES, 2018, p. 112.). A música eletroacústica, em todas as suas vertentes, opera de maneira ainda mais consciente as demarcações e manipulações da percepção espacial da escuta.

início da peça e vai até o 2'04''. No arco geral do *decrecendo* de dinâmica e da *diluição*<sup>9</sup> timbrística, ele pode ser percebido em três partes: a) [0'00''] a sobreposição de ao menos três planos; b) [1'04''] a sobreposição de dois planos; e a presença de c) [1'31''] um plano apenas. Já é possível intuir uma *profundidade espacial* implicada na gradação/divisão que propomos.

Podemos separar a primeira parte a) a partir da sobreposição de ao menos três planos timbrísticos e dinâmicos: 1) flauta + tambu + tambi<sup>10</sup>; 2) cuíca aguda + roncador + xilofone; e 3) cordas. A numeração se refere à proximidade do plano com o ponto de vista instaurado:

FIGURA 2

The image shows a musical score for 'CHOROS (No 6)' by Heitor Villa-Lobos. The score is annotated with colored boxes (red, blue, green) highlighting specific sections. A red box highlights the flute part, a blue box highlights the xylophone and percussion parts, and a green box highlights the string parts. The score is titled 'CHOROS (No 6)' and 'Heitor VILLA-LOBOS'. The tempo is 'Lento' and the time signature is '4/4'.

Profundidade Espacial - Trecho 2/Parte a. Fonte: elaboração própria.

A construção dos planos sonoros desta parte está em ressonância com o modo de compor dos compositores contemporâneos à Villa-Lobos, como Debussy, Stravinsky, Varèse etc. Já temos diversos estudos que exploraram a proximidade entre os *estilos*

<sup>9</sup> Quando usamos a categoria *densidade* timbrística estamos nos referindo ao acúmulo ou não da variedade de timbres heterogêneos percebidos.

<sup>10</sup> Tambu e Tambi são claves ou bastões de madeira.

desses autores. Gostaríamos apenas de enfatizar que, a partir da tensão que estabelece a distinção entre os planos, esse modo de escrita passa a compor intencionalmente com a *profundidade espacial* da escuta, e talvez por isso tenha um apelo figurativo recorrentemente reportado.

A distinção precisa dos planos não é necessariamente o foco da análise, pois as medições sensíveis podem variar a partir dos diferentes modos de escutas selecionados. O que nos interessa é a diferença que se dá no processo de todo o trecho escolhido, em que uma operação de *triagem* vai conduzindo a configuração da profundidade espacial.

Na parte b) temos um procedimento de filtragem em que apenas o primeiro plano da parte a) se mantém. Porém, o que antes era apenas uma camada, definida em tensão com as outras mais distantes, agora se divide em dois planos: 1) flauta; 2) tambu + tambi. A diferença entre as qualidades timbrísticas – alturas definidas e sons percutidos – contribui para o contraste marcado entre as camadas (Fig. 3).

FIGURA 3

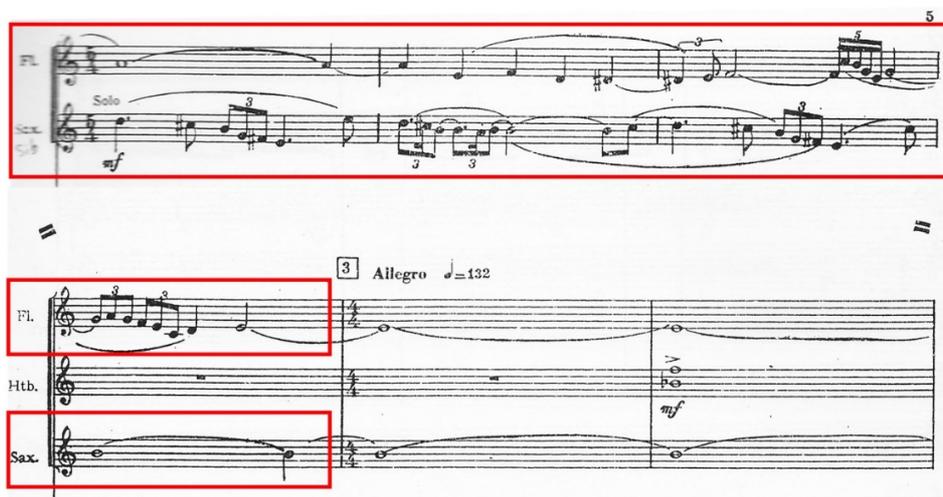
The figure displays a musical score for a section of a work. It is divided into two systems. The top system features staves for Flute (Fl.), Percussion (Perc.), Violins I and II (Vols. I, II), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cb.). The bottom system features staves for Flute (Fl.) and Percussion (Perc.). Red and blue boxes highlight specific passages in the Flute and Percussion parts across both systems.

Profundidade Espacial - Trecho 2/Parte b. Fonte: elaboração própria.

Pela sobreposição dos planos, ambas as partes [a) e b)] nos dão a presença de um *próximo* e um *distante* ao mesmo tempo. No entanto, a redução da quantidade de planos, na passagem de uma parte para a outra, faz com que a distância geral da espacialidade

diminua. Esse procedimento se intensifica na última parte c), em que um plano unido pela qualidade timbrística<sup>11</sup> e também pela tessitura reduzida (uma 9ª maior: C3 ↔ D4) se constitui entre: 1) flauta + sax soprano [B $\flat$ ] (Fig. 4):

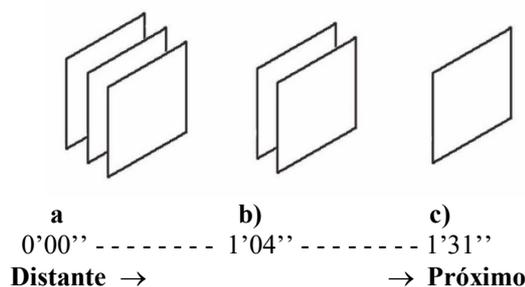
FIGURA 4



Profundidade Espacial - Trecho 2/Parte c. Fonte: elaboração própria.

Na última parte (c), a *triagem* opera a exclusão de um timbre contrastante, os sons percutidos, e a inclusão de um timbre mais próximo da flauta, o que resulta na junção dos planos pela maior homogeneidade timbrística entre os dois instrumentos. Para finalizar, segue uma representação simples da espacialidade construída no percurso do segundo trecho (Fig. 5):

FIGURA 5



Profundidade Espacial - Trecho 2 – Arco geral.

<sup>11</sup> Claro que há diferenças timbrísticas entre uma flauta e um sax soprano. Estamos levando em conta as diferenças pertinentes para a configuração da *profundidade espacial* de todo o arco do trecho escolhido.

O arco geral do segundo trecho pode então ser definido pelo *decrecendo* de dinâmica e de *diluição* timbrística em relação contrária a um *crescendo* de *tonicidade*, o que faz com que a última parte do trecho seja mais tônica, íntima e próxima do ponto de vista do enunciador. Este trecho contribui para não confundirmos a *tonicidade* sensível com a *dinâmica*, ou seja, confundir os graus de impacto sensível com as organizações da intensidade sonora da *expressão musical*:

Quando o som **crece**, ocupa um lugar cada vez maior na consciência: ele a invade, tornando-a passiva em relação a si próprio e solidária ao mundo que também é invadido por suas vibrações. Mas quando o som **decrece** e chega às fronteiras do silêncio, é sua subjetividade que cresce: [...] é preciso então sustenta-lo a partir de nossa atividade, e ele passa a existir apenas na secreta solidão de uma consciência que o disputa e o arrebatava ao silêncio e ao nada (BRELET, 1949 in: ZILBERBERG, 2011 p. 289 – grifos nossos).

A partir de Brelet, podemos entender que o enunciatário-ouvinte é mobilizado sensivelmente tanto pelo som que **crece** quanto pelo som que **decrece** [demais]. Ela descreve duas operações diferentes, duas modulações de como o sujeito pode ser mobilizado sensivelmente pela dinâmica da *expressão musical*. Nessas duas modulações o sensível (*intensidade*) ganha predominância porque a consciência (*inteligível*) é enfraquecida, seja pela apassivação produzida pelo som que “invade” intensamente o sujeito, seja pela necessidade de “sustentar” a consciência que foi neutralizada pelo desaparecimento quase completo do som.

Nos dois exemplos anteriores, retirados do *Choros nº 6*, observamos como se configura a *profundidade espacial* do *campo de presença* do sujeito-enunciador Villa-Lobos, mesmo que os tratamentos dos parâmetros sonoros e musicais feitos pelo compositor seja o oposto um do outro. O que resta verificar é se há uma recorrência de usos enunciativos, ou seja, se Villa escolhe os mesmos modos de construir a *profundidade espacial* do ponto de vista projetado nas suas obras.

## Temporalidade Mnésica

[andamento → temporalidade]

Para a segunda projeção, partiremos da ideia de *mnésia*, uma “versão despseudologizada da memória” (ZILBERBERG; FONTANILLE, 2001), em que a *temporalidade* perceptiva é construída a partir da relação entre o *atual*, enquanto uma

memória de *direção* prospectiva, e o *ultrapassado* como uma memória de *direção* retrospectiva, sempre em relação às grandezas musicais selecionadas pelo compositor.

A partir da mesma “mirada” do sujeito-enunciador que trabalhamos nos exemplos anteriores, iremos observar as organizações formais da obra com base nas semelhanças e diferenças entre as grandezas musicais que constituem algumas seções e, principalmente, na passagem entre elas.

Como já dissemos anteriormente, entre os pesquisadores de Villa-Lobos é comum dizer que o ciclo dos *Choros* apresenta formas fragmentadas, uma “poética do fragmento” (FERRAZ, 2012). Por isso, podemos tomar emprestado uma definição do tema principal da *Choros n° 10*, feita por Paulo de Tarso Salles, e expandi-la para as formas gerais de todo o ciclo:

O uso do tema [forma], portanto, em nada remete à tradição clássica de desenvolvimento temático [formal], uma vez que o procedimento empregado é a reiteração fragmentária com modificações rítmicas e transposições (SALLES, p. 229, 2009 – inserções nossas).

Para endossar essa definição, os *Choros* possuem uma organização geral cujas trocas de seções sonoras, por vezes muito distintas umas das outras, constituem o arco geral das obras a partir de uma estratégia de montagem. As trocas de seções, geralmente súbitas, e às vezes gradativas, causam *acelerações* e *desacelerações* sensíveis na percepção da *temporalidade mnésica*, enfatizando ora um tipo de memória, ora outro.

Encontramos ressonância desse interesse analítico quando Silvio Ferraz (2012), ao analisar os cadernos de rascunho do compositor, se depara com diversos fragmentos que vão fazer parte da peça para piano *Rudepoema* (1927), que o autor analisa, e também de outras obras do compositor:

A partir de um material disposto em cadernos distintos o compositor realiza uma combinatória tendo em vista momentos de **maior** ou **menor** contraste (transições quase diretas através de notas repetidas; cortes através de objetos rápidos e transições por sobreposição) (FERRAZ, 2012, p.11 – grifos nossos).

O caráter “caótico” muitas vezes atribuído ao compositor não deixa de ter certa ressonância na discussão a seguir. Mas esse dado estilístico é uma via de mão dupla, pois, como mostraremos, a estratégia composicional e os “estilos musicais” usados pelo autor para construir as seções sonoras, asseguram a intencionalidade na escolha das modulações e alternâncias sensíveis projetadas pelo enunciador.

### Acelerações sensíveis

Para podermos descrever as *acelerações* presentes na peça *Choros nº 6*, voltemos um pouco para os resultados sintetizados das análises anteriores:

- Na *profundidade espacial* do primeiro trecho, a *tonicidade* se relacionou com as modulações de dinâmica e de timbre de modo **confluyente**, ou seja, quanto **mais tonicidade**, mais concentrado e **próximo** era a *espacialidade* construída a partir do **aumento** de dinâmica e do **adensamento** timbrístico.
- Na *profundidade espacial* do segundo trecho, a *tonicidade* se relacionou com as modulações de dinâmica e de timbre de modo **inverso**, ou seja, quanto **mais tonicidade**, mais concentrado e **próximo** era a *espacialidade* construída a partir da **diminuição** de dinâmica e da **diluição** timbrística.

No entanto, nos dois casos, as passagens sensíveis operam a partir da lógica implicativa, ou seja, a partir de uma lógica de causalidade, operacionalizada pela sintaxe: *se* isso *então* aquilo (ZILBERBERG, 2011). Isso se dá porque houve uma progressividade nos dois exemplos, um início, um meio e uma chegada. Os passos do caminho foram implicativamente e gradualmente apresentados.

Nesta parte da análise, iremos demonstrar como as súbitas trocas de seções operam, diferentemente dos exemplos anteriores, a partir da lógica concessiva, de uma lógica da surpresa, do acaso, operacionalizada pela sintaxe: *embora* isso, aquilo (ZILBERBERG, 2011). Nesta lógica, os movimentos sensíveis, que são mais íntimos para o sujeito da enunciação, se dão, na maior parte das vezes, por alternâncias bruscas e inesperadas.

Escolhemos um trecho para exemplificar a *temporalidade mnésica*, observando como o *andamento* se relaciona com as alternâncias tanto de andamento musical (*rápido* ↔ *lento*) – enquanto velocidade rítmica pressuposta pelas durações e pelos agrupamentos sonoros – quanto de densidade timbrística (*densa* ↔ *diluída*).

O trecho começa no 9'35'', vai até o 10'31'' e é constituído de três seções musicais (a, b e c) com características muito distintas umas das outras. Apresentaremos as *acelerações sensíveis* produzidas pelas duas trocas de seção (a → b) e (b → c): i) uma em que o *andamento acelerado* opera de modo confluyente com a troca do andamento

musical (*lento* → *rápido*) e da densidade timbrística (*diluída* → *densa*) e ii) uma outra em que o *andamento acelerado* opera de modo inverso com a troca do andamento musical (*rápido* → *lento*) e da densidade timbrística (*densa* → *diluída*). Na primeira seção temos: [seção a] - [uma camada timbrística diluída e com andamento musical lento, realizada pelas cordas e flautas, que está em contraponto com uma outra camada de fragmentos melódicos nas madeiras que lembram as figurações de um “choro”]

Os dois retângulos menores e mais destacados da figura abaixo, internos ao retângulo maior, mostram a presença de um pequeno silêncio súbito e depois de um gesto melódico ascendente muito acelerado feito por vários instrumentos, eventos que promovem uma alternância brusca para uma seção onde (Fig. 6): [seção b] - [fragmentos melódicos rápidos nos metais, mais os trêmulos das cordas, mais os trinados das madeiras e celesta e mais os rulos do tímpano, aceleram o andamento musical ao mesmo tempo em que adensam o aspecto timbrístico].

FIGURA 6

9'45''

→ *aceleração/intimo* →

Temporalidade Mnésica – Troca 1. Fonte: elaboração própria.

A primeira troca de seção é, portanto, operada por uma alternância súbita em que há um *andamento acelerado* em confluência com a troca de densidade timbrística, de um aspecto *diluído* para um *denso*, e uma alternância de um andamento musical *lento* para um *rápido*, sempre levando em conta a relação entre as velocidades que estão em jogo

neste trecho, e não como essas velocidades se relacionam com o andamento de outras músicas. A quebra de expectativa se dá, pois a mudança repentina do modo de organizar vários parâmetros surpreende o enunciário.

Da seção **b**, que já foi descrita anteriormente pelo seu caráter **veloz** e **denso**, muda-se bruscamente para o **c**, em que há (Fig. 7): [seção c] - [uma camada mais **lenta** das cordas em que figura um acompanhamento típico de valsa: as cordas graves marcando a cabeça do compasso e o restante marcando o segundo e terceiro tempo, uma celesta também marcando o segundo e terceiro tempo, e um perfil melódico arpejado de tercinas realizado pela harpa. Sobreposto a esse acompanhamento, temos uma camada melódica **lenta** e **extensa** realizada pelas madeiras e metais, também com características típicas de valsa].

FIGURA 7

10'14''

→ *aceleração/intimo* →

Temporalidade Mnésica – Troca 2. Fonte: elaboração própria.

A segunda troca de seção se dá por uma alternância súbita entre a parte b e a c. Porém, desta vez, o *andamento acelerado* se relaciona de modo inverso com a troca tanto de densidade timbrística, de um aspecto *denso* para um *diluído*, quanto da alternância de um andamento musical *rápido* para um *lento*. O que provoca a *aceleração sensível* é a mudança brusca (e *concessiva*) entre as seções, assim como ocorreu na passagem anterior.

O que gostaríamos de apresentar é que as *acelerações* dessas trocas súbitas provocam uma *memória prospectiva*, como se os materiais musicais da nova seção (*atuais*) não tivessem, aparentemente, ligação com os materiais da seção anterior (*ultrapassados*). Desse modo, se produz um direcionamento prospectivo da percepção que aponta para os desenvolvimentos atuais e os seguintes e, por isso, instaura uma marcação mais íntima e sensível daquele que enuncia.

Pelo modo de enunciar, o ouvinte irá, aos poucos, “esperar” pelas trocas inesperadas e inusitadas que o enunciador propõe. Assim, é possível que as seções que demoram mais para apresentar seus desenvolvimentos operacionais acabem se tornando mais enfadonhas.

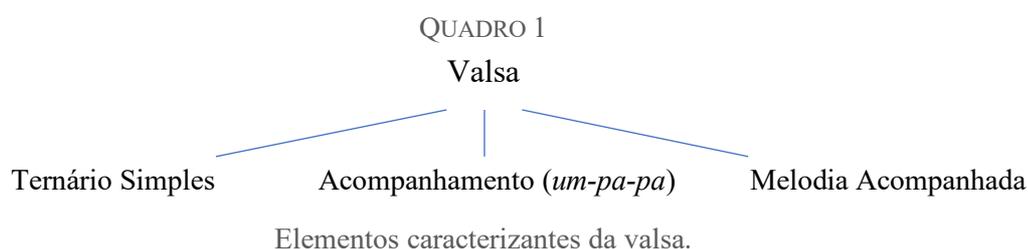
Se resumíssemos os resultados da análise deste trecho teríamos o seguinte:

- A *temporalidade mnésica* na troca da seção **a** para a **b** constrói uma *memória prospectiva*, em que um *andamento acelerado* se relaciona com as alternâncias de andamento musical e de densidade timbrística de modo **confluyente**, ou seja, quanto **mais andamento**, mais **íntima** e **atual** é a *temporalidade* construída a partir do **aumento** súbito do andamento musical e também do **adensamento** timbrístico súbito.
- A *temporalidade mnésica* na troca da seção **b** para a **c** constrói uma *memória prospectiva*, em que um *andamento acelerado* se relaciona com as alternâncias de andamento musical e de densidade timbrística de modo **inverso**, ou seja, quanto **mais andamento**, mais **íntima** e **atual** é a *temporalidade* construída a partir da **diminuição** súbita do andamento musical e também da **diluição** timbrística súbita.

## Desacelerações de conteúdo

As *acelerações sensíveis* provocadas pelas alternâncias súbitas são as que, pelo seu caráter de impacto, chamam mais atenção do enunciatário. No entanto, o enunciador para não perder o enunciatário em um ciclo de novidades incessantes, joga com uma espécie de *relé*<sup>12</sup> *temporal*: ao mesmo tempo em que ele oferece *acelerações* pelas trocas súbitas da maneira de organizar os elementos da expressão musical, provocando uma *memória prospectiva*, ele dá ao enunciatário *desacelerações* de conteúdo que, pelo reconhecimento de certas configurações musicais canônicas e estabilizadas, provocam uma *memória retrospectiva*.

Se retomarmos a segunda troca da seção b para a c, por exemplo, temos uma *desaceleração* do impacto provocado pela alternância súbita entre as partes a partir, principalmente, do reconhecimento das grandezas musicais que fazem lembrar o estilo de uma valsa prototípica, ou seja, a presença, em geral, de ao menos os seguintes caracterizantes da expressão musical (Quadro 1):



Outros constituintes poderiam entrar para caracterizar ainda mais o estilo de uma valsa prototípica, como um timbre orquestral, o timbre das cordas no acompanhamento marcado (*um-pa-pa*), como é o caso do nosso exemplo, harmonias e melodias derivadas do sistema tonal etc.

É a partir das grandezas do plano de expressão musical que apontamos – Ternário simples, Acompanhamento (*um-pa-pa*) e Melódia Acompanhada – que se constrói a *isotopia*<sup>13</sup> da *Valsa*. Esse agrupamento gera uma grandeza denotativa da expressão

<sup>12</sup> Relé é um dispositivo eletromecânico, geralmente utilizado para as funções de ligar e desligar; um interruptor acionado eletricamente.

<sup>13</sup> O conceito de isotopia designa a recorrência de traços semânticos no conteúdo, quer sejam de ordem temática (abstrata) ou de ordem figurativa. Pode também se referir à recorrência de traços no plano de expressão, quer sejam sonoros, visuais, táteis etc. (GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J., 2008).

musical (*Valsa*) e ao mesmo tempo uma grandeza conotativa de conteúdo (*Valsa*) que, a depender do repertório e embasamento do ouvinte, pode abrir sentidos intertextuais para a escuta.

Desenvolvido por vários pesquisadores, o estudo das *Tópicas* já se preocupa com o reconhecimento de sentido a partir daquilo que se estabilizou nas práticas musicais pelos seus usos reiterados, ou seja, se “determinada figuração musical típica de um repertório partilhado e convencional” (PIEDADE, 2013, p. 9) for reconhecida no discurso musical, haverá um certo engajamento inteligível do ouvinte.

Quando temos mais inteligibilidade na percepção e, por consequência, menos predominância do *sensível*, estamos lidando com os desdobramentos da *extensidade* perceptiva que apresentamos anteriormente quando indicamos as ferramentas que a abordagem tensiva nos oferece. Se lembrarmos, a *extensidade* diz respeito às divisões inteligíveis das grandezas que percebemos no objeto-enunciado (os perfis melódicos, as texturas timbrísticas, as narrativas harmônicas, as organizações rítmicas etc.).

Portanto, o reconhecimento de uma *isotopia* da expressão musical, como neste caso que apresentamos, *desacelera* por provocar um desdobramento na *extensidade* perceptiva, ou seja, quando o enunciatário se dá conta da presença de uma *Valsa*, ele atualiza expectativas comuns e implicativas que o estilo já estabilizou, causando um certo conforto na percepção.

O que futuramente precisa ser esclarecido nos estudos sobre as *Tópicas* é a diferença entre os níveis de pertinência que alicerçam suas definições. Normalmente, as *isotopias* do plano de expressão musical servem como o primeiro acesso perceptivo para a entrada em um campo “tópico” de sentido, mas as abrangências de conteúdo (musical, social, cultural, antropológico etc.) que cada uma dessas *isotopias* pode incitar precisam ser organizadas a partir de níveis distintos, a depender dos objetivos de cada análise.

Para finalizar, o *relé* desenvolvido por Villa-Lobos nos trechos que selecionamos da *Choro n° 6* opera um jogo intercalado de expectativas: i) as alternâncias bruscas entre seções muito distintas uma das outras *aceleram* a percepção, o que torna mais atual e íntimo do enunciatário por provocar uma *memória prospectiva*, logo depois, ii) o reconhecimento de certas *isotopias* da expressão musical *desaceleram* a percepção por

atualizar um conjunto de expectativas já estabilizadas nas práticas musicais, o que provoca uma *memória retrospectiva*.

## Considerações finais

Pouco a pouco vemos a possibilidade de revelar como Villa-Lobos, e outros autores, projetam a sua *presença enunciativa* e sensível em suas obras. Os traços enunciativos que apresentamos neste artigo, tanto da *temporalidade* como da *espacialidade*, são os marcadores que ajudam a desenhar o modo como o enunciador se projeta no enunciado, nas suas obras. Às vezes ele propõe uma relação mais próxima e íntima com o enunciatário previsto, às vezes menos, e é esse jogo de proximidades, assim como a recorrência dos traços, que constrói o *estilo* de cada compositor.

Apontamos duas características que precisam passar por verificações mais exaustivas a fim de se caracterizar como uma marca estilística do autor. Uma é a construção da *profundidade espacial* a partir de modulações gradativas, e a outra são as *acelerações sensíveis* por alternâncias súbitas de seções/fragmentos, o que projeta uma *temporalidade mnésica* prospectiva, em contrapartida com *desacelerações* de conteúdo provadas pela percepção das *isotopias* de expressão que enunciador organiza, projetando uma *temporalidade mnésica* retrospectiva.

Nada impede, e até se incentiva, que as ferramentas da abordagem tensiva sejam entrelaçadas com ferramentas de outros métodos analíticos das sonoridades. As categorias tensivas são abstratas o suficiente para que haja uma interação proveitosa com qualquer instrumento de análise da matéria sonora.

A produtividade do método está, entre outras coisas, na sistematização do modo de retirar os traços enunciativos a partir, principalmente, das medições sensíveis da manifestação, do ato enunciativo em si. Pela abordagem tensiva, é possível que poderemos, aos poucos, modelar a imagem mais bem descrita de um corpo enunciativo que sente e pulsa no enunciado-objeto.

## Referências

DISCINI, Norma. *Estilo nos Textos*. São Paulo: Contexto, 2003

FERRAZ, Silvio. Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, 2012.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

GOMES, Regina Souza. Um olhar semiótico sobre a atualidade: a aspectualização a partir de Greimas. *Estudos Semióticos*. volume 14, n. 1 (edição especial). Editores convidados: Waldir Bevidas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, março de 2018, p. 108-116.

MANCINI, Renata. *A enunciação tensiva em diálogo*. Estudos Semióticos. [on-line]. Disponível em: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse). Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima (ed.), v. 15, Edição Especial, São Paulo, abril de 2019a, p. 64-87.

\_\_\_\_\_. Os modos de engajamento do leitor: o Grande Sertão: Veredas em quadrinhos. *Quadrinhos: fronteiras e interfaces* - Todas as Letras: revista de língua e literatura, v. 1, n. 1, p. 100-113. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019b.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: EDUSP, 2009.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 1, 2013.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TATIT, Luiz. *Bases do pensamento tensivo*. Estudos Semióticos. [on-line]. Disponível em: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse). Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima (ed.), v. 15, Edição Especial, São Paulo, Abril de 2019, p. 11-26.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.