

# A voz do passarinho encantado: considerações sobre o uso de leitmotiv em Uirapurú (1917) de Heitor Villa-Lobos

Daniel Zanella dos Santos<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Grupo de Pesquisa MusiCS – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Santa Catarina. Av. Madre Benvenuta, 2007 – 88035-001

danielsantos.sc@gmail.com

**Abstract.** *This paper discusses the use of a leitmotiv, named by the composer himself on the score of the piece as “O Canto do Uirapurú”, present in the symphonic poem Uirapurú (1917) by Heitor Villa-Lobos (1887-1959). This leitmotiv occurs in six different moments of the piece, and in each the theme appears differently. The aim is to demonstrate the processes by which the composer operates the transformations of the theme. We realize an analysis of melodic, harmonic, rhythmic, textural and timbral processes that demonstrate some features used by the composer in each instance. The comparison between the processes of transformation of the leitmotiv demonstrate that scalar, rhythmic and intervallic features contribute to the theme to maintain a degree of identity that makes it recognizable in all its instances. The major transformations occur on textural and timbral plan, demonstrating a relevant aspect of the composer’s creative plan.*

**Keywords:** musicology, analysis, Uirapurú, Villa-Lobos, leitmotiv

**Resumo.** *Este artigo discute o uso de um dos leitmotiv, denominado pelo próprio compositor na partitura da peça como “O Canto do Uirapurú”, presentes no poema sinfônico Uirapurú (1917) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Este leitmotiv ocorre em seis diferentes momentos da peça, sendo que em cada um deles o tema aparece de maneira diferente. O objetivo é demonstrar os processos pelos quais o compositor opera as transformações do tema. É realizada uma análise de processos melódicos, harmônicos, rítmicos, texturais e de timbre que evidenciam alguns recursos utilizados pelo compositor em cada uma das ocorrências. A comparação entre os processos de transformação do leitmotiv demonstram que as características escalares, rítmicas e intervalares contribuem para que o tema mantenha um grau de identidade que o torna reconhecível em todas as suas ocorrências. As maiores transformações ocorrem no plano textural e de timbre, demonstrando um aspecto relevante do plano criativo do compositor.*

**Palavras-chave:** musicologia, análise, Uirapurú, Villa-Lobos, leitmotiv

## 1. Introdução

*Uirapurú* (1917) é um conhecido poema sinfônico de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com duração de cerca de dezoito minutos e composto para orquestra com alguns instrumentos adicionados. O compositor escreveu também seu argumento, baseado em

uma das muitas lendas sobre o pássaro amazônico. Como demonstra o manuscrito<sup>1</sup>, a peça foi concebida como um bailado, tendo sido estreada em 1935 na cidade de Buenos Aires pela Orquestra e Corpo de Baile do Teatro Colón (Museu Villa-Lobos 2009). O hiato entre a data de composição (1917) e a data de estreia (1935) da peça, além da presença de procedimentos musicais característicos das obras de Villa-Lobos dos anos 1920, levanta dúvidas sobre a veracidade da data de composição indicada pelo compositor<sup>2</sup>. Outro fator que contribui para esta suspeita é o fato de *Uirapurú* ser uma revisão e ampliação de um poema sinfônico anterior, *Tédio de Alvorada* (1916), que por sua vez foi estreado somente em 1918, portanto após a suposta data de composição de *Uirapurú*<sup>3</sup>.

A primeira fase composicional de Villa-Lobos (até 1917) é caracterizada pela influência de compositores franceses como Franck e Debussy, mas também de Wagner (Salles 2009). Este último era considerado na época como um símbolo de modernidade associado ao advento da república, oposto à ópera italiana, que estava associada ao conservadorismo e à monarquia (Volpe 2001). Dentre as obras que se enquadram na produção deste período está *Tédio de Alvorada*. Na sua revisão para escrever *Uirapurú*, Villa-Lobos utilizou praticamente todo material de *Tédio*, reordenando as seções e expandindo sua orquestração (Salles 2005). Além disso o compositor inseriu seções novas e alguns materiais novos nas seções reaproveitadas. É justamente nestas partes novas que podem ser encontrados elementos característicos da sua produção da década de 1920 (op. cit.).

O foco deste artigo se volta para o uso de leitmotiv em *Uirapurú*, um dos elementos que podem ser relacionados com a influência da estética wagneriana em Villa-Lobos. Whittall (2014) define leitmotiv como

[...] um tema, ou outra ideia musical coerente, claramente definida de maneira a reter sua identidade se modificada em ocorrências subsequentes, cujo propósito é representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado de espírito, força sobrenatural ou qualquer outro ingrediente em uma obra dramática. Um leitmotiv pode estar musicalmente inalterado no seu retorno, ou alterado no ritmo, estrutura intervalar, harmonia, orquestração ou acompanhamento, e pode também estar combinado com outros leitmotiv de maneira a sugerir uma nova situação dramática (Whittall 2014).

A peça apresenta vários elementos que podem ser considerados como leitmotiv, sendo facilmente reconhecíveis a partir de uma audição atenta.

## 2. “O Canto do Uirapurú”

Um dos principais leitmotiv presentes na obra foi marcado por Villa-Lobos no manuscrito e também na edição da partitura<sup>4</sup> com o nome de “Canto do Uirapurú”, numa seção compreendida entre os compassos 136 e 142. Desta maneira o compositor associa a melodia com a entrada de um dos personagens do argumento da peça, o pássaro “Uirapurú”.

---

<sup>1</sup> Disponível no Museu Villa-Lobos.

<sup>2</sup> Este é um problema musicológico presente em diversas de suas obras.

<sup>3</sup> Para uma análise comparativa entre as duas obras e mais argumentos contestando a data de composição de *Uirapurú* ver Salles (2005).

<sup>4</sup> A partitura da peça foi editada pela Associated Music Publishers em 1948. As análises que seguem se referem a esta edição.

**O canto do Uirapurú**

**CDU0**

Flauta solo

136 *p* 0a (2,5) 0b (3,5) 0a' (2)

139 0b' (2,5) 0a' (2) 0b'' (2,25) 0c (0,66) 0c (0,66)

**CDU1**

Violino I

5 1a (6,3) 1d (4,66) 1b (8,66)

11 1d' (5,66) 1d'' (3,66) 1b' (8,5) 1e (7)

**CDU2**

146 Vlnl/Cls/Sopr. Sax Vlnl/F1 Vlnl/Cls/F1 Vlnl/Cls/Sopr. Sax Vlnl/F1 Vlnl/Cls/F1 Vlnl Vlnl/Cls

2c (2,5) 2c' (2,5) 2d (2,5) 2d' (2,5) 2f (3)

Bloco de acordes Em Bm<sup>7</sup> Em Bm<sup>7</sup> Em Bm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em Bm<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Em Dm Dm<sup>7</sup> Am

151 2a (3) 2b (4,5) 2g (8)

Em Dm Dm C<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

**CDU3**

207 Oboé solo 3g (7)

210 3g' (6,5) 3h (8)

**CDU4**

350 Clarinetes 4a (2) 4d (1,5) 4b (3) 4i (1,5)

**CDU5**

373 Violonofone 5a (1,5) 5b (2,25) 5c (0,66)

Figura 1: As apresentações do “Canto do Uirapurú”.

Com relação à coleção de notas e ao contorno melódico (ver figura 1)<sup>5</sup>, não há praticamente nenhuma afinidade entre esta melodia e verdadeiro canto de um uirapuru<sup>6</sup>. Como afirma Tarasti (1995: 363), é provável que o compositor tenha retirado este tema do livro *Notes of a botanist on the Amazon and Andes* de Richard Spruce, publicado em 1908. O explorador conta em seu livro como ouviu o canto do uirapuru em uma viagem à Amazônia, transcrevendo sua melodia de uma forma bastante estilizada e simplificada.

A frase 0b de CDU0 (figura 1; ver colchetes marcando as frases) é praticamente igual à melodia anotada por Spruce, apenas escrita uma oitava acima e com a métrica deslocada. Apesar da diferença entre esta melodia e os cantos emitidos por um uirapuru, Villa-Lobos utiliza vários recursos que contribuem para caracterizá-la como um canto de pássaro. Primeiramente, a tessitura escolhida pelo compositor (G4-F5)<sup>7</sup> se adequa à extensão usual do canto de um uirapuru, que varia mais ou menos entre E4 e Bb6 (Doolittle e Brum 2012: 66). A utilização da flauta para representar o canto de um pássaro também está de acordo com as convenções da época, sendo utilizada para esse fim por vários compositores da geração de Villa-Lobos e de anteriores (Volpe 2001). Interessante notar que a flauta soa mais brilhante no registro escolhido pelo compositor do que no registro anotado por Spruce, o que também é mais apropriado para a representação do canto de um pássaro.

Como já notado por Salles (2009:111), a maneira fragmentada como Villa-Lobos expõe as frases em CDU0 pode ser entendida como uma maneira de emular o comportamento do canto de uma ave. O compositor alterna entre frases interrompidas (0a e 0a') e frases completas (0b, 0b' e 0b''), acrescentando ligeiras diferenças rítmicas (tercinas e semicolcheias) que causam certa irregularidade na proporção entre as frases. A emissão de uma frase interrompida é um comportamento comum inclusive no próprio canto do uirapuru-verdadeiro<sup>8</sup> (Doolittle e Brumm 2012: 64). Ainda na questão rítmica, outro aspecto que confere irregularidade ao tema são os inícios de cada frase. Todas elas começam no contratempo, com mudanças na posição métrica: 0a, 0b e 0a' começam no contratempo do primeiro tempo, 0b' e 0a' no contratempo do quarto tempo, 0b'' no contratempo do terceiro tempo, 0c começa no segundo terço (já que é tercina) do terceiro tempo e é repetido no segundo terço do primeiro tempo.

Devido à coleção de notas de CDU0 (E-F-G-A-B-C-D), Volpe (2001: 310) sugere que ele está estruturado no modo de Mi frígio, mas não oferece nenhum critério adicional que justifique a escolha. Salles (2009: 56), por outro lado, afirma que as notas ex-

---

<sup>5</sup> Utilizo a sigla [CDU0] para denominar esta que é a versão original do “Canto do Uirapurú”, apesar desta não ser a primeira versão a aparecer na música. As outras ocorrências serão denominadas de acordo com a sequência em que aparecem na música [CDU1, CDU2, CDU3...]. As frases dentro do tema foram denominadas da seguinte maneira: na frase [0a' (2)], por exemplo, o primeiro número [0] indica que o motivo pertence ao tema CDU0. A letra [a] denomina frase de acordo com a quantidade de notas e a direção melódica que ela apresenta com relação ao tema em sua forma completa, o apóstrofo ['] indica que esta frase tem alguma alteração com relação à frase [a], e o número entre parênteses (2) indica a duração da frase em número de tempos de acordo com a fórmula de compasso. As abreviações utilizadas nesta figura para denominar os instrumentos que tocam cada linha seguem o padrão da edição da partitura: violinos I (VlnI), violinos II (VlnII), clarinetes (Cls), saxofone soprano (Sopr. Sax), flautas (Fl), oboés (Obs) e corne inglês (E.H.).

<sup>6</sup> Para uma análise do canto do uirapuru-verdadeiro (*Cyphorhynchus arada*) ver Doolittle e Brumm (2012).

<sup>7</sup> Considero o dó central do piano como C3.

<sup>8</sup> É difícil afirmar que Villa-Lobos tenha realmente ouvido o canto do uirapuru, mesmo em suas mal documentadas viagens pela Amazônia. O mais provável é que esta característica da sua melodia seja uma maneira de imitar uma característica geral dos cantos de aves.

tremas da tessitura da melodia, Fá e Sol, formam um tipo de polarização em torno da nota Dó. Entretanto, a construção de CDU0 não segue a lógica de uma melodia construída em torno de um modo, o que dificulta a definição de um centro tonal. É mais interessante notar que se juntarmos as notas das outras duas camadas (fragmentos melódicos e *ostinato* grave) teremos um conjunto octatônico (diferente das escalas octatônicas usuais) com as notas F-G-G#-A#-B-C#-D-Eb (op. cit.: 114), contrastante com o diatonicismo de CDU0.

Podemos entender a textura entre os compassos 136 e 142 como sendo formada por três grandes camadas: a melodia comentada acima, pequenos fragmentos melódicos espalhados pela malha orquestral e um *ostinato* grave de piano e baixo. A camada de fragmentos melódicos desta seção é formada por motivos curtos que aparecem em diferentes registros e são executados por diferentes instrumentos: oboé, xilofone, piano, violino I e corne inglês. Cada instrumento executa uma figura rítmica própria que se repete durante o trecho. Os motivos são formados por notas curtas em *stacatto* que começam de maneira geral fora da cabeça do tempo (com exceção da figura do violino I). O motivo do oboé entre, os compassos 136 e 142, começa no contratempo do segundo tempo e está ausente apenas no compasso 137. O corne inglês também é metricamente constante, iniciando no compasso 139 sempre no contratempo do primeiro tempo. Em contrapartida, os motivos dos outros instrumentos alternam sua posição métrica. As características desta camada textural contribuem para a criação de “um ambiente sonoro que emula o ruído de fundo de uma paisagem tropical” (Salles op. cit.:112), o que reforça o caráter de canto de pássaro da melodia da flauta.

O *ostinato* grave executado por piano e baixo é formado pelo tricorde C#-D-F em semicolcheias, o que confere uma organização melódica ternária dentro de um compasso quaternário simples. Há uma quebra do padrão no final do compasso 137 que se repete a cada dois compassos. Entretanto, o registro grave, a dinâmica *ppp*, o uso do pedal no piano e as ligaduras dificultam que as notas sejam percebidas individualmente, o que torna a camada uma linha grave oscilante que serve de fundo para a ambientação da melodia, conferindo uma sonoridade escura à passagem que é coerente com o ambiente noturno descrito no argumento da peça. O trecho entre os compassos 138 e 142 é repetido a partir do compasso 179. A única mudança ocorre na camada de fragmentos melódicos, na qual Villa-Lobos mantém apenas os motivos do piano e do violino. Desta maneira o compositor reduz os elementos da textura que simbolizam os ruídos da floresta.

A semelhança entre CDU0 e sua provável fonte no livro de Spruce, assim como os recursos utilizados pelo compositor para caracterizá-lo como o canto de um pássaro, me permitem considera-lo como a apresentação do tema em sua forma original. Sendo assim, ele se torna um tipo de arquétipo a partir do qual as outras ocorrências deste tema são transformações. A primeira transformação deste tema ocorre logo na seção inicial, entre os compassos 5 e 16. O tema CDU1 é tocado pelo o violino I em oitavas (*divisi*) e andamento lento (*poco adagio*). A mudança timbrística tem um caráter simbólico importante, pois o timbre do violino, associado ao restante da textura (comentada abaixo), ajuda a mascarar a associação do tema com o pássaro que será posteriormente enfatizada em CDU0. A dobra em oitavas adiciona um componente soante à textura do tema, mas devido à grande interdependência entre as duas linhas, ele continua sendo apenas um componente real na textura geral da seção<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Para definições sobre os componentes texturais ver Berry (1987), especialmente o capítulo 2.

Os temas CDU0 e CDU1 apresentam alguns fatores rítmicos em comum. As entradas de cada frase em CDU1 (exceto 1b') ocorrem na segunda choleia das tercinas, assim como ocorre em 0c (ver figura 1). Em 1b' a entrada ocorre no contratempo, como nas frases de CDU0 (exceto 0c). Há também uma tendência de diminuição na quantidade de pulsos das frases. A frase 1d (4,66) é menor que 1d' (5,66), mas a última ocorrência desta frase é a menor, 1d'' (3,66). A frase 1b (8,66) é um pouco maior que 1b' (8,5), sendo que as quintinas desta acentuam a sensação de diminuição rítmica. Esta aceleração rítmica das quintinas é estruturalmente análoga à aceleração causada pelas semicolcheias de 0b'' e pelas colcheias de 1b, conferindo irregularidade à frase. Outro detalhe interessante é que tanto CDU0 quanto CDU1 terminam com uma figura que é nova dentro do tema (0c e 1e respectivamente).

A diferença entre os modos de CDU0 e CDU1 fica clara se compararmos 0b e 1b. Podemos perceber que 1b é uma transposição de 0b um semitom acima mantendo apenas a última nota que é escrita enarmonicamente (B=Cb), desta maneira, a coleção de notas é F-Gb-Ab-Bb-Cb-Db-Eb. Se levarmos em conta a harmonia, um acorde de Fm7(b5) sustentado, podemos considerar esta coleção como uma escala de Fá Lócrio.

A segunda transformação do tema (CDU2) ocorre entre os compassos 146 e 156, sendo repetida entre os compassos 161 e 171. O contraste mais marcante entre CDU2 e as outras versões do tema é o trabalho textural e de orquestração realizado por Villa-Lobos. No compasso 146, a frase 2c é tocada em oitavas, distribuída entre violinos I, clarinetes e saxofone soprano. No compasso seguinte os violinos I tocam uma oitava acima com dobramento das flautas, aumentando a tessitura do tema para três oitavas, e o saxofone soprano é suprimido. O mesmo comportamento acontece nos dois compassos seguintes com as frases 2d e 2d'. A tessitura de três oitavas é mantida nos compassos 150 e 151.

Durante todo o trecho entre os compassos 146 e 151, oboés, corne inglês e violinos II executam blocos de acordes (pentagrama inferior de CDU2 na figura 1) homorrítmicos e heterodirecionais à melodia. Quando os violinos I tocam a melodia nas oitavas superiores, os violinos II, dentro dos blocos de acordes, também sobem seu registro uma oitava. As notas da oitava inferior do tema soam dentro dos blocos de acordes, alternando entre oboés e corne inglês (notas entre parênteses do pentagrama inferior). Estes acordes formam tríades e tétrades que podem ser entendidas como utilizadas para aumentar a densidade textural, sem a função cadencial da tonalidade tradicional<sup>10</sup>. Nos últimos quatro compassos há uma recessão da textura. Os violinos II e oboés passam a tocar em uníssono, o corne inglês é suprimido e a melodia perde sua oitava inferior. No compasso 153 Villa-Lobos reinsere brevemente esta oitava inferior na tercina do último tempo, aumentando também a densidade textural do bloco de acordes.

Em contraste com as outras versões do tema, em CDU2 Villa-Lobos inicia cada frase início do primeiro tempo de cada compasso (com exceção da frase 2g que começa no terceiro tempo), o que confere ao trecho um caráter rítmico e métrico mais regular. Um fator que auxilia nesta regularidade rítmica são os ataques do *ostinato* grave no primeiro tempo (executado por fagotes, contrafagote, tuba, tímpano e baixos). Entretanto, a camada textural formada por três linhas descendentes paralelas em graus conjuntos execu-

---

<sup>10</sup> O contexto harmônico de todo o trecho entre os compassos 144 e 176 pode ser considerado pandiatônico (Persichetti 1961: 223) com o uso das notas brancas do piano, a mesma coleção de notas do tema em CDU0. O pandiatonicismo é interrompido apenas pela nota C# sustentada entre os compassos 156-158 e 171-176, que é a nota comum que faz a ligação com o *ostinato* da seção posterior.

tadas por violas, violoncelos parece ritmicamente deslocada, começando no segundo quarto do primeiro tempo de cada compasso e agrupada a cada duas semicolcheias.

Nas três recorrências do “Canto do Uirapurú” comentadas acima, podemos claramente fazer uma segmentação da peça de acordo com a apresentação do tema e o tratamento conferido a ele pelas outras camadas texturais. O mesmo não acontece com as três últimas recorrências, pois nelas o tema aparece como um elemento inserido dentro de seções mais amplas que extrapolam a sua apresentação. A primeira delas se dá entre os compassos 207 e 213. Villa-Lobos desenvolve neste trecho a frase g, apresentada pela primeira vez em CDU2 (ver figura 4), utilizando as mesmas figuras rítmicas (tercinas e colcheias) e inserindo a figura em semicolcheias do compasso 210 que causa uma aceleração rítmica no final da frase, como já havia ocorrido em CDU0 (frase 0b’’) e CDU1 (frase 1b’). O tema é encerrado com uma nova frase (3h) que não é repetida em nenhuma outra das outras versões.

CDU3 é a versão do tema que soa mais diferente entre as seis, apesar do contexto harmônico e textural ser parecido com o de CDU1 (acorde de Fm7(b5) sustentado e leitmotiv dos instrumentos graves) e ter a mesma coleção de notas de CDU1 e CDU4 (Fá Lócrio, enarmonizado em Mi# Lócrio em CDU3). Isto se deve ao fato de que, apesar de mantido o contorno melódico, CDU3 começa na terça da escala (G#, ou Ab se enarmonizado em Fá Lócrio), o que altera seu conteúdo intervalar.

A quarta transformação do tema (CDU4) ocorre entre os compassos 350 e 352, tocado pelos clarinetes. O contexto harmônico é análogo ao de CDU1 e CDU3 (Fm7(b5) sustentado), apesar da ausência do leitmotiv dos instrumentos graves. Além do conteúdo escalar (Fá Lócrio) e harmônico, CDU1 e CDU4 apresentam uma homologia estrutural também na justaposição das frases. Se compararmos as três primeiras frases de CDU1 com as CDU4 podemos perceber que em ambas são justapostas as frases do tipo a, d e b. No caso de CDU4 as figuras rítmicas são mais curtas, o que acarreta numa diminuição da quantidade de duração em pulsos de cada frase. Como acontece com todas as versões do tema, CDU4 também termina com um tipo de frase que novo para esta apresentação, 4i, mas ela não é desenvolvida em nenhum outro momento.

CDU5 é a última ocorrência do tema na peça, localizada entre os compassos 373 e 374. A textura que acompanha este tema é formada apenas pela nota Bb sustentada que encerra a frase do violino solo, iniciada dois compassos antes. Esta nota tem particular relevância, pois é reproduzida em CDU5 e diferencia sua coleção de notas da de CDU0 e CDU2 (notas de Mi frígio), transformando-a numa escala com as notas de Mi lócrio.

Na estrutura de apresentação das frases também encontramos uma homologia entre CDU5 e CDU0. Em CDU0 Villa-Lobos apresenta três tipos de frase, a, b e c, na seguinte ordem: 0a – 0b – 0a’ – 0b’ – 0a’ – 0b’’ – 0c – 0c. Se retirarmos as repetições de tipos de frase teremos 0a, 0b e 0c, a mesma estrutura de apresentação de CDU5: 5a, 5b e 5c. Enquanto a frase 5a tem figuras rítmicas de valores menores que as frases do tipo a em CDU0, 5b e 5c tem as mesmas figuras de 0b’’ e 0c.

### **3. Considerações Finais**

Nas transformações de seu leitmotiv durante a peça, Villa-Lobos utiliza um total de oito do que denominei neste artigo de frases (classificadas com as letras a, b, c, d, e, f, g, h e i), que são justapostas de maneiras diferentes em cada ocorrência do tema. Em suas recorrências, estas frases preservam algumas de suas características, como o contorno melódico e a estrutura intervalar. Os aspectos rítmicos sofrem alteração, mas dentro de um

campo estreito de recursos, como o uso de diminuições e aumentações rítmicas e o deslocamento métrico. O conteúdo escalar também sofre certa variação, com o uso de transposições, mas que em nenhum momento fogem ao diatonismo. Estes elementos conferem ao leitmotiv a unidade necessária para que ele conserve sua identidade, mas ao mesmo tempo variedade para que não se torne repetitivo.

Parece ser no campo da textura e da orquestração que o compositor opera as maiores transformações. Cada ocorrência do tema tem a sua própria instrumentação, utilizando um instrumento solo, naipe de instrumentos ou um complexo trabalho de alternância de timbres e registros como em CDU2. A riqueza da orquestração de Villa-Lobos já era reconhecida pelo próprio público e críticos da época. Os aspectos texturais também são fundamentais para compreender a utilização do leitmotiv do “Canto do Uirapurú” na peça de Villa-Lobos. Em CDU0, por exemplo, a textura cria uma verdadeira paisagem sobre a qual o tema se revela, e caso fosse negligenciada, uma parte importante do caráter do tema seria perdida.

Foram esboçadas aqui algumas considerações sobre o potencial significativo de certas passagens, como a apresentação do tema na flauta em CDU0. Certamente outros trechos analisados poderiam ter sido comentados, como por exemplo as implicações simbólicas da apresentação de CDU5 em harmônicos no Violonofone. As análises apresentadas, associadas às intenções claramente narrativas do compositor (evidenciadas pelas marcações dos momentos das cenas do argumento na partitura), sugerem que este leitmotiv pode ser entendido como um dos agentes musicais utilizados na peça para contar musicalmente a história de seu argumento.

## Referências

- Berry, Wallace. 1987. *Structural functions in music*. Nova Iorque: Dover.
- Doolittle, Emily, Henrik Brumm. 2012. O Canto do Uirapuru: Consonant intervals and patterns in the song of the musician wren. *Journal of interdisciplinary music studies*, 6 (1): 55-85.
- Museu Villa-Lobos. 2009. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: MinC; IBRAM; Museu Villa-Lobos.
- Persichetti, Vincent. 1961. *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice*. Nova Iorque: W. W. Norton.
- Salles, Paulo de Tarso. 2005. “Tédio de Alvorada” e “Uirapuru”: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana* 20: 2-9.
- Salles, Paulo de Tarso. 2009. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Spruce, Richard. 1908. *Notes of a botanist on the Amazon and Andes*. Vol. 1. Londres: Macmillan and Co.
- Tarasti, Eero. 1995. *Heitor Villa-Lobos: the life and Works, 1887-1959*. Jefferson: McFarland & Company.
- Volpe, Maria Alice. 2001. *Indianismo and Landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese de Doutorado, University of Texas, Austin, Texas.
- Whittall, Arnold. 2014. *Leitmotif*. Grove Music Online. Oxford University Press. Acessado em 11, ago. 2014. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16360>