

Modelo semiológico tripartite: um exercício analítico sobre “Distribuição de Flores” (1932), de Villa-Lobos.

Autor: xxxxxxxxxxxx

Rua xxxxxxxx, xxx - xxxxxxx - XX- CEP: xxxxx – xxx

xxxxxxxx@xxxx.xxx

Abstract. *The aim of this work is to perform an analytical exercise about the piece "Distribuição de Flores", written for flute and guitar by Heitor Villa-Lobos in 1932, from the perspective of the tripartite model of musical semiology, as proposed by Jean-Jaques Nattiez. I believe that this effort can contribute to the expansion of the range of analytical tools that have been used in the study of Villa-Lobos's work, which since the early 2000s has been the focus of several Brazilian researchers. After a brief exposition of the principles of Nattiez's proposal for musical semiology and its contextualization within the musicological debate of the second half of the twentieth century, the following is the exposition of the exercise of analysis of that piece, articulating it to the basic principles of the semiological tripartite model.*

Keywords: Musical Analysis, Semiology, Villa-Lobos

Resumo. *Meu objetivo neste trabalho é realizar um exercício analítico a respeito da peça “Distribuição de flores”, escrita para flauta e violão por Heitor Villa-Lobos em 1932, sob a perspectiva do modelo tripartite de semiologia musical, tal como proposto pelo francês Jean-Jaques Nattiez. Creio que tal esforço possa contribuir com a ampliação do leque de ferramentas analíticas que vem sendo empregadas no estudo da obra de Villa-Lobos, a qual desde o início dos anos 2000 tem sido foco de diversos pesquisadores brasileiros. Após uma breve exposição dos princípios da proposta de semiologia musical de Nattiez e de sua contextualização dentro do debate musicológico da segunda metade do século XX, segue-se a exposição do exercício de análise da referida peça, articulando-o aos princípios básicos do modelo semiológico tripartite.*

Palavras-chave: Análise Musical, Semiologia, Villa-Lobos

1. Introdução

1.1 Principais características do modelo tripartite

A semiologia musical proposta por Nattiez tem como princípio a tripartição das dimensões de análise da forma simbólica em três níveis: o poético, o nível neutro (ou ainda, nível imanente ou material) e o nível estético. A dimensão poética se refere ao processo que origina uma forma simbólica. O autor aponta que toda forma simbólica é fruto de um processo passível de

ser descrito ou reconstituído, sendo ele intencional ou não. A dimensão estética se refere ao processo *ativo* de percepção através do qual são atribuídas significações á forma. Por fim, o nível neutro é constituído pela manifestação física e material da forma simbólica sob o aspecto de um vestígio acessível á observação. A análise deste nível descreve a forma independentemente dos processos de criação e percepção. Assim, a análise do nível neutro lida com estruturas, enquanto a análise dos níveis poiético e estésico lida com processos. Nattiez (2002, p.17) esclarece alguns pontos a respeito deste modelo ao colocá-lo em comparação ao esquema clássico da comunicação:

Comunicação:

Emissor --> Mensagem --> Receptor.

Modelo semiológico tripartite:

Emissor (poiético) --> Vestígio Material (nível neutro) <-- “Receptor” (estésico)

O que esta esquematização procura demonstrar é que a forma simbólica, na semiologia tripartite, não é intermediária de um processo de transmissão pelo qual um autor comunica significações intencionadas a uma audiência. Ela é ao mesmo tempo o resultado de um processo complexo de criação, independentemente da intencionalidade do autor, e o ponto de partida de um processo ativo de percepção que *reconstrói* a mensagem. Esta teoria, porém, não é uma negação da comunicação, apenas a insere dentro de um quadro mais amplo, no qual ela se torna um “caso particular dos diversos modos de troca, uma das consequências possíveis do processo de simbolização” (Nattiez, 2002 p. 17).

Abordando as possibilidades de relação entre os três níveis, Nattiez distingue seis configurações, que correspondem a seis situações analíticas distintas. A primeira se refere à análise exclusivamente do nível neutro, na qual apenas aspectos imanentes da estrutura musical são considerados. Em relação ao nível poiético, aquele que se refere às estratégias composicionais, o autor diferencia duas possibilidades: a poiética indutiva e a poiética externa. Na primeira, a observação das estruturas do nível neutro serve de base para formulação de hipóteses a respeito das intenções do compositor, na segunda, informações exteriores á obra musical, como esboços, depoimentos, entre outros dados, servem de base para compreensão da estrutura musical. A mesma binaridade pode ser observada nas duas possibilidades de análise do nível estésico: a estética indutiva (tentativa de lançar luz sobre o processo de recepção da obra através da análise de suas estruturas imanentes) e a estética

externa (investigação das formas de recepção da obra como recurso para a compreensão das estruturas). Por fim, a sexta possibilidade se refere ao que Nattiez chama de comunicação musical, onde a análise do nível neutro tem implicações tanto no nível poético quanto no estético. O autor cita o exemplo da análise schenkeriana, que parte da análise de esboços de Beethoven para indicar como as obras devem ser tocadas e percebidas. Ao expor este espectro de possibilidades analíticas, Nattiez o caracteriza tanto como um quadro crítico para as análises musicais existentes, que permite determinar a pertinência de uma determinada análise, quanto como um possível programa de trabalho.

Ao expor a aplicação do modelo tripartite como programa de trabalho, tendo como objeto de análise os 15 primeiros compassos de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy, Nattiez (2002, p. 23) aponta a existência de diversas dimensões semiológicas numa obra musical. Em primeiro lugar, o autor divide as possibilidades de semiose musical em remissões intrínsecas ou extrínsecas. As primeiras se referem a situações em que estruturas musicais fazem referência a outras estruturas musicais, processos de semiose entre unidades que não extrapolam os limites internos da estrutura da obra musical. Já as remissões extrínsecas são aquelas “pelas quais a música remete ao mundo em seus aspectos os mais diversos: os objetos, o movimento, o tempo, os sentimentos, mas também o sócio-histórico, o ideológico, o filosófico etc.” (Nattiez, 2002, p. 24). Neste ponto, que trata do que seria “interno” ou “externo” à música, Agawu (apud Zanella, 2015) propõe, com base em Jakobson, os conceitos de semiose introversiva e extroversiva, relacionados respectivamente à análise de signos musicais “puros” e signos referenciais, e aponta que tal distinção justifica-se apenas como ferramenta de análise, não abandonando o princípio de que forma e expressão são indivisíveis na música. Esta mesma visão é aplicada neste trabalho aos conceitos de remissão intrínseca e extrínseca propostos por Nattiez, encarados aqui como possibilidade metodológica em um processo analítico.

No modelo tripartite, uma terceira distinção é feita em relação às remissões intrínsecas, dividindo-se estas em remissões de unidades a unidades, que Nattiez caracteriza como taxionômicas, e as remissões engendradas no eixo horizontal do texto musical, caracterizadas como lineares. As implicações conceituais e analíticas da distinção entre remissões intrínsecas e extrínsecas estão diretamente ligadas ao caráter “transestruturalista” que Nattiez atribui ao modelo tripartite no âmbito do debate musicológico da segunda metade do século XX (Nattiez, 2005, p. 18).

1.2 A semiologia musical entre o Estruturalismo e o Pós-Modernismo

No primeiro capítulo do livro “O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada” (2005), Nattiez apresenta os fundamentos de sua proposta semiológica e seu posicionamento em relação às principais correntes do pensamento musicológico do século XX, descrevendo o percurso da sua passagem “de uma concepção estrutural da música e da semiologia para uma concepção dinâmica e aberta do funcionamento musical, baseada na teoria semiológica tripartite de Jean Molino, proposta já em 1975” (Nattiez, 2005, p. 18).

Nattiez deixa claro que este percurso não se deu em paralelo às abordagens musicológicas comumente reunidas sob o termo “pós-estruturalismo”, indicando que tais abordagens em geral estão vinculadas à *desconstrução* e suas variantes, das quais o autor declara enfaticamente não participar. Desse modo, propõe-se no texto o termo “trans-estruturalismo” para caracterizar a sua proposta de semiologia musical, pois nela “(...) o Estruturalismo, com seus sucessos musicológicos, não é negado, sendo incluído em uma perspectiva metodológica e epistemológica que o transcende ao mesmo tempo em que o integra” (Nattiez, 2005, p. 18). De outra forma, no modelo tripartite, não se trata de esquecer as estruturas, porém de se apoiar nelas ou as integrar em uma perspectiva que as ultrapasse.

O que levou Nattiez à adoção do modelo tripartite de Molino, segundo o autor, foi o enfoque reducionista do estruturalismo, o qual reserva sua atenção sobre estruturas imanentes. Concentrando-se assim na análise do nível neutro, segundo a terminologia do modelo tripartite, uma abordagem estruturalista só pode dar conta das chamadas remissões intrínsecas. Uma explicação plena do funcionamento semiológico de uma obra ou de uma prática musical só se viabilizaria através da articulação entre a análise das estruturas e a consideração das estratégias de criação e de percepção destas.

Como mencionado, Nattiez deixa evidente que seu projeto semiológico não está vinculado às correntes de pensamento pós-modernas ou pós-estruturalistas da musicologia, as quais, segundo ele, tem como filosofia de base a desconstrução de Derrida (Nattiez, 2005, p. 42).

Entretanto, ele aponta dois aspectos destas correntes com as quais diz concordar. Em primeiro lugar, o autor cita a importância dada por estas abordagens à questão da “significação musical”, em contraste com o formalismo analítico da chamada “music theory”. Nattiez, respondendo a alegações de Susan McClary segundo as quais seu pensamento se enquadra inteiramente dentro de uma perspectiva formalista, declara que sempre concebeu a música

como dotada de um “duplo sistema semiológico”: o formal e o semântico, citando diversos exemplos de sua produção nos quais a dimensão semântica da música é discutida (Nattiez, 2005, p. 42). O segundo aspecto se refere à ampliação do campo de investigações da musicologia que, a partir do pós-modernismo, passa a incluir questões vinculadas ao papel das mulheres e das minorias sexuais na história da música e à análise de compositores “menores”, preteridos pela musicologia tradicional em favor dos “monumentos” e dos “cânones” da música ocidental.

A despeito destes pontos, Nattiez reafirma seu desejo de manter certa distância de uma visão culturalista e relativista da musicologia. Segundo sua visão, seus contemporâneos da musicologia pós-moderna “não compreenderam bem o grau de complexidade e as consequências do conceito de significação musical, fazendo uma escolha casual *apriorística* de elementos em função da tese a ser demonstrada” (Nattiez, 2005, p. 58). Para ele, “a validade do discurso hermenêutico para esses autores é a crença na verdade apriorística da grade interpretativa utilizada” (Nattiez, 2005, p. 51). Dessa forma, o autor afirma sua crítica segundo a qual falta à corrente pós-moderna da musicologia clareza e controle metodológicos. Segundo o autor, o modelo tripartite, ao transcender os limites do estruturalismo ao mesmo tempo em que o integra em uma perspectiva mais ampla, se mostra como o caminho mais produtivo para a compreensão do funcionamento semiológico da música.

2. Um exercício analítico sobre “Distribuição de Flores”, de Villa-Lobos

Passo agora a uma aplicação sintética de alguns princípios analíticos propostos por Nattiez. A peça escolhida para este fim é o duo para flauta e violão “Distribuição de Flores”, peça escrita por Heitor Villa-Lobos em 1932. Por uma questão metodológica, tendo em vista deixar mais claros os pontos de minha análise que se relacionam à proposta semiológica de Nattiez, tomarei como ponto de partida a análise do nível neutro, ou seja, a consideração das configurações estruturais imanentes da partitura, deixando para um segundo momento as questões pertinentes à contextualização da peça na obra de Villa-Lobos.

Segundo Nattiez (2002, p. 25), “pode-se lançar mão de vários modelos analíticos para descrever as relações entre as configurações constitutivas da obra”. Neste exercício, optei pelo emprego de um esquema inspirado no modelo paradigmático de Ruwet, modelo este empregado por Nattiez em seus exemplos empíricos de análise. Este modelo, de acordo com

Nattiez, é um dos procedimentos analíticos advindos da linguística que a musicologia adotou a partir dos anos de 1960 sendo o primeiro método empírico de análise semiológica da música (Nattiez, 2005, p 24). Seu princípio básico é a realização de uma taxonomia das unidades constitutivas do texto musical e sua organização segundo critérios de repetição e transformação. Não aplicarei aqui de maneira estrita o modelo paradigmático, realizando apenas o mapeamento das unidades e sua organização pelo princípio de repetição e transformação. Antes disso, farei algumas observações gerais a respeito da partitura.

A peça de Villa-Lobos apresenta uma considerável clareza formal em sua superfície, podendo ser segmentada em 9 pequenas seções cujos limites são estabelecidos pelo fraseado da flauta e pelo tratamento timbrístico do violão. Este emprega sempre o mesmo material harmônico derivado das cordas soltas (com exceção da primeira seção, na qual apresenta uma frase melódica que será repetida pela flauta uma quinta justa abaixo). Esta configuração harmônica das cordas soltas do violão se mantém do início ao fim da peça e é explorada através da alternância entre o toque das cordas, o uso de harmônicos naturais e a percussão das cordas e do tampo do instrumento com a palma da mão. Cada seção é demarcada também por um ritornello (cada frase é repetida literalmente pelo menos uma vez depois de apresentada). Ritmicamente, o violão enfatiza a pulsação constante, alternando entre colcheias e semicolcheias ao longo das seções. Na flauta, observa-se o emprego ostensivo de tercinas em contraste com a subdivisão binária do violão. Nesta primeira abordagem superficial da partitura, observa-se também a ausência tanto de barras de compasso como de indicações métricas e de tonalidade.

Seguindo o princípio básico de repetição e transformação que caracteriza o modelo paradigmático, a listagem a seguir mostra a segmentação da melodia de “Distribuição de Flores” em suas frases constitutivas, na ordem em que são apresentadas na peça:



Figura 1: frases que constituem cada seção da peça

A primeira relação observável entre as unidades é o processo de transformações da frase *a*. Esta frase é apresentada três vezes pelo violão como introdução da peça, com variações de dinâmica e timbre entre cada uma delas. Fica clara a polarização da nota Mi. Em seguida, a flauta retoma a frase transpondo-a uma quinta justa abaixo e inserindo uma pequena modificação na configuração intervalar (frase *a'*). Aqui, inicia-se o padrão de ritornelo da peça, havendo uma repetição literal de cada frase após sua exposição. Após o ritornelo, dois pequenos motivos reforçam a polarização da nota Lá, funcionando como uma pequena coda desta seção. Retomada mais uma vez pela flauta, a frase desta vez polariza a nota Sol e passa

por transformações mais radicais (a'). O ritmo é modificado de modo a encurtar a frase, condensando-a num movimento de tercinas e notas ligadas. Também é interrompido neste momento o padrão de ritornelos, observando-se que a apresentação e a repetição da frase é articulada sem interrupção do movimento melódico. Esta seção também conta com uma pequena coda, apresentada após o ritornello. A frase a''' retoma a polarização da nota Lá, utilizando as mesmas configurações intervalares da frase a' , porém, modificando sua disposição e tratamento rítmico. Assim, pode-se observar um movimento linear que parte das transformações sutis da frase quando apresentada pelo violão em direção às transformações mais enfáticas realizadas pela flauta.

Com a introdução da frase b , a configuração intervalar da frase a' , que vinha sendo o elo entre as diferentes seções da peça, já não é claramente identificável, apesar da retomada da polarização da nota Mi. A frase c se configura através da polarização da nota Ré, a partir do arpejo da tríade diminuta si – fá – ré. A frase d mantém o Ré como polo, desta vez sendo esta nota alcançada depois de um longo movimento descendente em sextinas que delineia um arpejo da tétrede sol – si – ré – fá. Neste ponto, reaparece a frase a' , marcando o fim da peça. Através deste breve levantamento das unidades e do apontamento das relações entre elas, tornam-se possíveis algumas conclusões. Em primeiro lugar, a concordância entre o material harmônico do violão, derivado das cordas soltas como mencionado anteriormente, e as notas polarizadas pelas frases melódicas da flauta. De fato, cada nota aqui interpretada como centro de frase em cada seção da peça corresponde a uma das cordas soltas executadas pelo violão: Mi nas frases a e b , Lá nas frases a' e a''' , Sol na frase a'' e Ré nas frases c e d . A nota Si é a única que não se apresenta como pólo em nenhuma das frases, porém, é clara sua importância nas frases a , a' , c e d . Assim, observa-se como um fundamento estrutural da peça a sonoridade das cordas soltas do violão que, além de estar presente no acompanhamento do início ao fim da peça, também serve como fundamento da organização das alturas na melodia da flauta.

A descrição realizada acima está longe de cobrir todos os aspectos passíveis de consideração numa análise estrutural, porém, creio ser possível, a partir dela, dar um passo a frente na aplicação dos conceitos de Nattiez. Não abordarei aqui os procedimentos indutivos e nem a dimensão estética, me reservando ao processo de análise externa do nível poiético.

“Distribuição de Flores” foi escrita por Villa-Lobos em 1932 e possui o subtítulo “Dança de Motivos Gregos”. Sua estreia, porém, se deu apenas em 1937 sob o título “Motivos Gregos” e

contando com a adição de um coro. A partitura desta versão encontra-se perdida, tendo sido editada em 1957 uma versão baseada no manuscrito de 1932. O motivo melódico apresentado pela flauta no início de “Distribuição de Flores” é encontrado também, com o nome de “Melodia sobre Motivos Gregos”, no segundo volume de Solfejos, obra pedagógica de Villa-Lobos (Bissoli, 2013). Observa-se assim que esta peça, como tantas outras na obra do compositor, está envolvida em um processo de reaproveitamento de materiais temáticos ao longo do tempo.

O ano apontado no manuscrito como data de composição da peça a insere dentro do que se caracteriza como a terceira fase composicional de Villa-Lobos, compreendida entre 1930 e 1948, e que é marcada pela adoção de procedimentos composicionais que buscavam tornar as peças mais acessíveis ao público, em contraste à escrita ousada da década de 20. Segundo Zanela (2015, p. 55), esta postura do compositor é reflexo tanto da má recepção de sua música no Brasil quando de seu retorno ao país em 1930, quanto de sua preocupação com a formação de um público para a música moderna, preocupação esta “corporificada” na atuação de Villa-Lobos no projeto de educação musical do Estado Novo.

Esta característica de simplificação da escrita neste período é claramente observável na partitura de “Distribuição de Flores”, em especial no emprego apenas de cordas soltas no violão. Além disso, a presença de parte do material melódico da peça no segundo volume dos Solfejos e a participação de grupos orfeônicos quando da estreia de “Motivos Gregos”, em 1937, corroboram a ideia de uma escrita musical simples com objetivos pedagógicos.

Esta caracterização da peça como “didática” se junta a outro dado que pode lançar luz sobre sua configuração estrutural a partir da sonoridade das cordas soltas do violão: sua referência à cultura grega no subtítulo do manuscrito e no título da peça estreada em 1937. Aponto aqui uma possível remissão à sonoridade da lira, instrumento que, ao lado do aulo (uma espécie de flauta), figura como um dos instrumentos símbolo da música grega, sendo vinculados aos mitos de origem da música.

Assim, estas informações externas ao texto musical propriamente dito (o caráter pedagógico da peça e a referência grega no título) se articulam como possíveis pontos de esclarecimento para um aspecto estrutural: o emprego de cordas soltas do violão e a utilização do material melódico harmônico resultante disso como princípio organizador dos parâmetros de altura na peça. Esta configuração analítica é o que Nattiez denomina análise poiética externa. O exercício aqui descrito representa um primeiro esforço no sentido de articular a obra de Villa-

Lobos ao pensamento semiológico de Nattiez, proposta que pretendo aprofundar e ampliar em estudos futuros.

Referências

BISSOLI, Andrea. Heitor Villa-Lobos: The Guitar Manuscripts. Disponível em http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573115&catNum=573115&filetype=About%20this%20Recording&language=English. Acessado em 5 de Dezembro de 2016.

NATTIEZ, Jean-Jaques. O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo. Via Lettera, 2005.

_____. O modelo tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Tradução: Luiz Carlos Sampaio. In: Debates Nº6 – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. CLA-UNIRIO, Rio de Janeiro. Novembro de 2002.

SANTOS, Daniel Zanella dos. Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015