A interpretação das Cirandas de Villa-Lobos no âmbito da Teoria da Entonação de B. Asafiev

Daniel Junqueira Tarquinio
UnB – dtarquinio@unb.br

Resumo: Este trabalho propõe a execução de 7 Cirandas de Villa-Lobos, fundamentada nos conceitos formulados pelos trabalhos *A Teoria da Entonação e Forma Musical como Processo* de B. Asafiev, que concebia a música como a "arte do sentido entonado". Para cada Ciranda a ser executada realiza-se uma análise entonacional, entendida como uma concepção analítica da peça, na qual os seguintes itens são abordados: a estruturação do material musical, conceitos asafianos de energia, impulso ao movimento musical, movimento musical e seu término, funções dos elementos simultâneos e sucessivos, os aspectos semânticos e sintáticos expressos no fluxo sonoro das peças, dentre outros.
Palavras-chave: Villa-Lobos. Cirandas. Teoria-da-Entonação. Asafiev. Execução Musical

The Performance os Villa-Lobos' Cirandas Based on B. Asafiev's Theory of Intonation

Abstract: This work proposes a performance of Villa-Lobos' 7 Cirandas. The B. Asafiev's *Theory of Intonation* and *Musical Form as a Process* were used as the basis of the performance. For each Ciranda to be performed, was realized analytical and interpretative conception, entitled here as intonation analisys. In each conception the following items were treated: structuring of musical material, sound flow within time manifested through the Asafiev's concepts of energy, impulse to the musical movement, musical movement and its conclusion, semantic and syntactic aspects immanent and emanating of the musical structures.
Keywords: Villa-Lobos, B. Asafiev, Theory of Intonation, Musical Performance

Para este trabalho foram escolhidas 7 das 16 Cirandas de Villa-Lobos, escritas em 1926: Terezinha de Jesus, A Condessa, O Cravo Brigou com a Rosa, A Pobre Cega, Vamos Atrás da Serra Calunga, Fui no Tororó, A Canoa Virou. Para a sua execução[1] cada Ciranda foi concebida analiticamente como um processo sonoro no fluxo temporal. Tais concepções das peças fundamentaram-se nos conceitos do musicólogo russo B. Asafiev (1884-1949) formulados e desenvolvidos nos seus trabalhos *A Forma Musical como Processo Livro I e Livro II,* este último denominado de *Teoria da Entonação.*

No decorrer da história da música o termo entonação adquiriu diversas significações: parte inicial solo do cantochão; afinação da voz ou instrumentos na arte da execução musical; a arte de tratar o timbre e a afinação de tubos de órgãos; peças instrumentais para teclado introdutórias a obras vocais, por exemplo, as *Intonationi d'organo* de Andrea e Giovanni Gabrieli.

[1] Na realização do Recital-Conferência no I Simpósio de Práticas Interpretativa UFRJ/UFBA as sete Cirandas foram executadas após a conferência.

Na Rússia o termo entonação[2] é muito utilizado, e relaciona a emissão de um som ou de sucessões sonoras com suas propriedades semânticas. Asafiev desenvolveu o seu conceito de entonação no Livro II (primeira publicação de 1947) de *A Forma Musical como Processo*, porém já utilizava o termo em trabalhos anteriores inclusive no Livro I (primeira publicação de 1930).

Asafiev considera que a música é a "arte do sentido entoado" (ASAFIEV, 1971, p. 344). Para o musicólogo, a entonação é um trecho musical que expressa um conteúdo semântico. Tal trecho pode ser curto como a emissão de um único som ou durar horas como uma ópera. Da mesma maneira o seu respectivo conteúdo semântico pode ser um pequeno sinal originário da função de um som em um sistema de conexão de sons, bem como extensas dramaturgias.

A entonação é entendida como uma manifestação de um estado psicológico, de emoções e pensamentos em um fluxo sonoro condicionado pela respiração ou ainda, que a consciência humana ao expressar-se em sons passa por um processo de entonação (idem, p. 211). No processo de entonação, que é sempre dirigido pela consciência, pelo intelecto, um tônus emocional humano faz-se presente. E o homem inserido em sua realidade individual, social, cultural e histórica.

O conceito de entonação agrupa em uma totalidade a composição a execução e audição. Integrando-se a esse conceito,

> **a execução musical é a manifestação sonora originária das mãos ou da voz do intérprete que comunica o seu estado psicológico emocional/intelectual/semântico**, em sua realidade individual, social, cultural e histórica. A aprendizagem e a concepção da obra a ser executada (que foi escrita por um compositor em sua realidade individual, cultural e histórica) colaboram diretamente com esse estado psicológico (TARQUINIO, 2012, p. 24)

No livro I da *Forma Musical como Processo*, o autor procurou explicar como a música se inicia, se prolonga e se encerra. Neste trabalho, o autor desenvolve seu conceito de forma musical como processo social reconhecido no processo de entonação, ou seja através do fluxo sonoro e não por meio de esquemas abstratos.

Para Asafiev, dois fenômenos permitem entender o processo de formação musical:

a) o movimento musical (sucessão de diferentes sons ou de conjuntos sonoros e suas relações de altura);

b) condições de lembrança ou meios elaborados pela consciência para reter os sons que seguem.

---

[2] O termo em russo é Intonatsia (ИНТОНАЦИЯ).

E os seguintes fatores também influenciam a formação musical: a) respiração humana que condiciona música vocal e a música instrumental; b) instrumentos musicais, seu material, sua construção, alcance sonoro, timbre, técnicas de execução.

O musicólogo identifica três etapas no processo de formação musical (tornar-se forma), que podem ser observadas em estruturas musicais (entonações) breves ou de longa duração. Tais etapas, exemplificadas salmodia medieval a seguir (Figura 1) (ASAFIEV, 1971, 63), são:

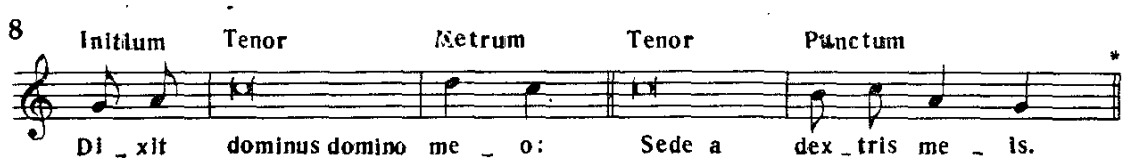

Figura 1: Salmodia medieval

a) Início (*i*) – impulso energético inicial ao movimento musical. No exemplo (Figura 1), tal impulso é provocado pelo intervalo de 4ª justa (Sol-Dó) entre a 1ª - 3ª notas.

b) Movimento musical (*m*) – No exemplo (Figura 1), tal etapa corresponde ao trecho compreendido entre o Dó inicial e o Dó no c. 3.

c) Término do movimento musical (*t*) – No exemplo (Figura 1), tal etapa corresponde ao c. 4 e é resultado do intervalo de 4ª descendente (Dó-Sol), bem como da repetição da nota inicial (Sol).

O musicólogo enfatiza que, para estudar a música concretamente, é necessário superar os esquemas abstratos e observar, analisar as forças que provocam e estimulam o movimento musical. As propriedades de um determinado sistema de conexão de sons (tonal, modal, serial) determinam as forças que provocam, impulsionam, o movimento musical.

O estudo dos impulsos iniciais aborda as forças e suas ações que organizam e direcionam o movimento musical (energética). Tais forças surgem na própria manifestação da obra musical (sucessão de entonações) e das relações entre os sons característicos de determinado sistema. Exemplificando, os impulsos ao movimento musical podem ser gerados por:

a) Processo de emissão do som inicial;

b) Dinâmica da distância entre os sons que condiciona: a relação mútua dos intervalos e a dinâmica da consonância e dissonância;

c) A própria dinâmica consonância-dissonância;

d) O ritmo;

e) Movimentos melódicos realizados por saltos intervalares ou por graus conjuntos;

f) Diminuição e aumento rítmico-entonacionais das estruturas sonoras;

g) Contraposição de tonalidades e transposição do material sonoro de uma tonalidade a outra;

h) Contraposição de estruturas musicais;

Asafiev nota as seguintes funções do impulso:

a) Situar o ouvido quanto à atmosfera tonal da obra (ou não tonal – nota do autor);

b) Função energética, ou seja, gerar o movimento por meio das forças agentes nas estruturas iniciais.

c) Gerar movimento no decorrer de uma obra musical.

Após o estudo dos impulsos energéticos iniciais, O musicólogo se dedica ao estudo do término do movimento musical, enfatizando que nos séculos iniciais da prática da polifonia na Europa, foi feito um enorme esforço para a criação e desenvolvimento de fórmulas que terminassem o movimento com a repetição do tom de apoio (fundamental de determinado modo). Tal processo resulta na formulação das variadas cadências (término do movimento musical) à época criação do sistema tonal.

A etapa intermediária entre o impulso e o término é o próprio desenrolar do movimento musical, que pode ser várias vezes impulsionado ou direcionado ao seu término.

Quanto a delimitação das estruturas musicais (entonações), Asafiev recorre a ideia de respiração, diretamente relacionada ao cantar ou cantarolar dessas estruturas, e também aos princípios de semelhança e contraste.

A capacidade da memória auditiva condiciona o desenrolar da sucessão de entonações segundo princípios:

a) Semelhança – encadeamento ou repetição não sequencial de estruturas sonoras iguais, ou semelhantes.

b) Contraste - sucessão de complexos sonoros distintos.

Para Asafiev, as estruturas sonoras simultâneas ou sucessivas adquirem determinadas funções ao relacionarem-se no decorrer do fluxo sonoro:

> [...] Assim nós chegamos a maior dificuldade na análise do processo da manifestação musical: esclarecer as correlações presentes nas sucessões e simultaneidades sonoras da obra musical, entendida como manifestação dinâmica, carregada de contradições e como uma unidade. (ASAFIEV, 1971, p. 128).

Como citado anteriormente, a execução musical é consequência absoluta da natureza entonacional da arte musical. Além disso, a execução musical é vista em um complexo criação-execução-percepção. Integrando os conceitos expostos anteriormente,

considero que o intérprete concebe uma obra musical e sua execução como processos de entonação tratados por uma análise entonacional, por meio:

a) Da identificação dos elementos constitutivos com suas características e funções:

1) notas, intervalos, melodias, texturas homofônicas, polifônicas, harmônicas;

2) breves e longas estruturas musicais como processos sonoros temporais, com suas partes, subpartes (semifrases, segmentos musicais) e totalidade, relacionadas com as etapas do movimento musical (*i-m-t*), e delimitadas: pela respiração fisiológica (concebida vocalmente) e através dos princípios de semelhança e contraste.

b) Das noções de energia, impulso, movimento, término do movimento, direcionamento da energia.

c) Da identificação do sistema de relações e conexões dos sons (tonal, modal, politonal), que também condicionam os elementos e processos descritos nos itens acima.

d) Da percepção e desenvolvimento do conteúdo emocional/intelectual/ artístico das sucessões sonoras a serem comunicados no ato da execução, através:

1) Da mobilização de seus conhecimentos artísticos, teórico-musicais, históricos, estéticos, filosóficos, culturais.

2) Da imaginação e experimentação emocional dos sons.

e) Das condições materiais, psicológicas e fisiológicas da interpretação.

As sete Cirandas escolhidas para este trabalho, ao serem executadas na ordem seguinte, me sugerem uma das possíveis noções de conjunto, ao relacionarem-se no decorrer do fluxo sonoro:

Terezinha de Jesus
A Condessa
O Cravo Brigou com a Rosa
} Núcleo Inicial com contraste de caráter

A Pobre Cega → Peça intermediária sarcástica

Vamos atrás da Serra Calunga
Fui no Toróró
} Clímax Expressivo

A Canoa Virou → Final

A seguir realizo a análise entonacional da *Ciranda Fui no Tororó*.

Fui no Tororó - Análise Entonacional

Turbulência Sonora

As letras das melodias das canções infantis estão em constante transformação. Cito abaixo duas versões da letra das quadras iniciais de *Fui no Tororó*, que estão registradas no *2º Caderno do Guia Prático* de Villa-Lobos:

Quadras iniciais	Quadras segundo Guilherme de Melo
(*Guia Prático*, 2º caderno, 2009, p.111):	(*Guia Prático*, 2º Caderno, 2009, p. 125):
Fui no Itororó	Fui no Itararé
Beber água e não achei	Beber água e não achei
Achei bela morena	Eu fui ver morena bela
Que no Itororó deixei	Já fui, Já vi, já cheguei
Aproveite minha gente	Eu fui no Itororó
Que uma noite não é nada	Beber água e não achei
Se não dormir agora,	Ver Moreno e Caballero
Dormirá de madrugada.	Já fui, já vi, já cheguei

O pesquisador Guilherme de Melo (MELO, 1981, p. 227) esclarece que a segunda versão da letra (a direita) de *Fui no Tororó* foi anotada por Gustavo Barroso, no estado de Santa Catarina. Segundo Melo (idem), Barroso relaciona estas quadras ao episódio da Batalha entre o Exército Brasileiro e o Exército Paraguaio, pela tomada do ribeirão Itororó, em 6 de dezembro de 1868. Ainda, segundo os pesquisadores, os relatos da época indicam que, devido à violência da batalha, as águas do ribeirão ficaram totalmente ensanguentadas (2º verso da 1ª quadra), enquanto que Moreno e Caballero eram os comandantes paraguaios.

A *Ciranda Fui no Tororó* é construída em 81 compassos, que podem ser divididos em duas grandes partes: Parte **A** – c. 1 a 61; Parte **B** – c. 62 a 81.

As duas grandes partes adquirem funções no fluxo sonoro da *Ciranda* e consequentemente, conferem à peça uma noção de unidade:

a) Parte **A** – introdução, impulso energético ao movimento musical da parte B.
b) Parte **B** – apresentação da melodia popular *Fui no Tororó.*

A parte **A** (figura 2 e 3) divide-se em duas grandes seções: seção **a** – c. 1 a 29; seção **b –** c. 30 a 61.

Um forte impulso inicial (*i*), gerado pelo grupo de fusas com ***sfz*** (anacruse do c. 1, figura 2), gera o movimento musical manifestado em figurações de semicolcheias, que permanecem por toda a obra.

Na seção **a** (figura 2), a textura sonora é constituída por três níveis sonoros:

a) O nível inferior – linha do *baixo*;

b) O nível intermediário – melodia principal do trecho na região do *tenor*;

c) O nível superior – figurações em semicolcheias que mantém o movimento musical com direcionamentos a cada início de compasso (Figura 2).

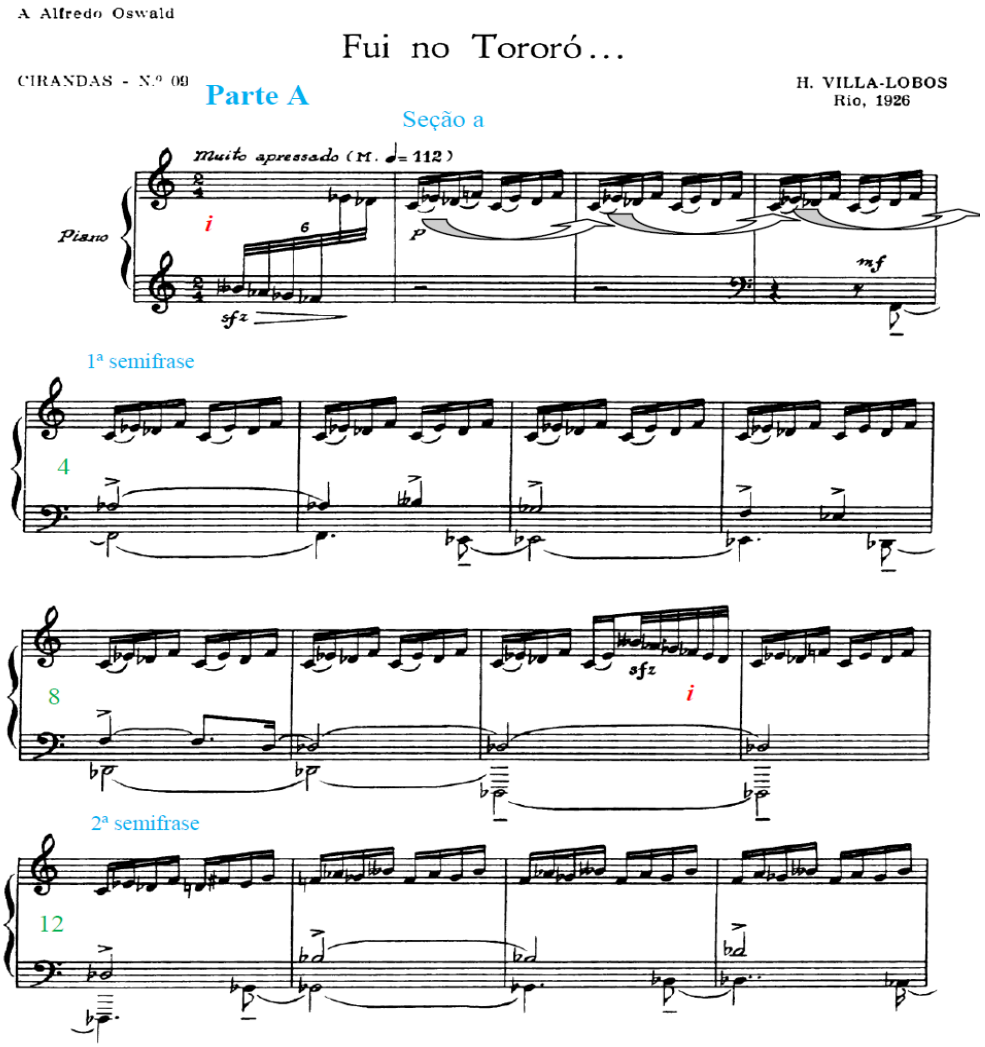

Figura 2: Fui no Tororó Parte **A**, seção **a,** c. 1 a 15

Três semifrases e um segmento musical constituem a seção **a** (Figura 2 e 3). Em minha concepção, na seção **a** (c. 1-29), no nível intermediário, a linha melódica expressa um caráter musical **de declamação solene, de anunciação**, por meio de sua natureza vocal (na

região da voz *tenor* ou *barítono*), de notas longas, rítmica simples (mínimas e semínimas) e dinâmica sonora. O distanciamento intervalar entre o nível inferior e o nível intermediário sugere que essa enunciação ocorre em ambiente grandioso e imerso em uma turbulência. O caráter agitado é reiterado por semicolcheias rápidas e ininterruptas do nível superior.

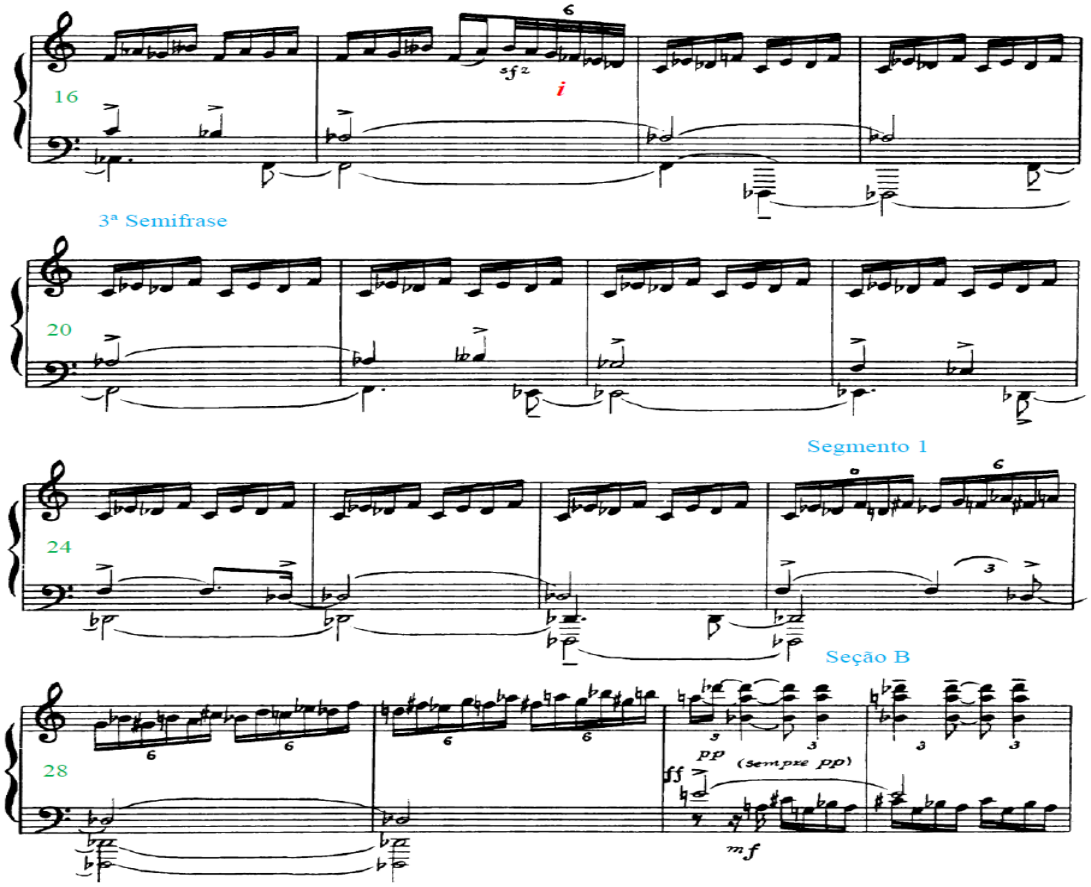

Figura 3 – Fui no Tororó- seção **a** e início de **b**

A sequência de terças alternadas (c. 27 a 29) provoca um novo impulso ao movimento musical levando a um clímax energético na seção **b** (figura 3 e 4, c. 30 a 61). Tal nível energia é mantido:

a) Pelo forte contraste tonal das figurações do nível superior (Centradas em Si bemol menor com 7ª maior) e as figurações dos níveis intermediário e inferior (centradas em Lá mixolídio);
b) Pela dinâmica muito sonora do nível intermediário e inferior.
c) Pela complexa polirritmia.

Tal clímax energético na seção **b** acentua o caráter **grandioso, declamativo e de anunciação** que foi expresso por meio das semifrases da seção **a** (c. 1-26), porém em uma ambientação mais turbulenta, tensa e mais áspera. Por meio da extinção da polirritmia

(figura 4, c. 47) e diminuição da intensidade da dinâmica (c. 50) o nível energético arrefece dando lugar ao fluxo sonoro da melodia popular *Fui no Tororó* de caráter melancólico e em uma atmosfera tranquila (Parte **B**, figura 5).

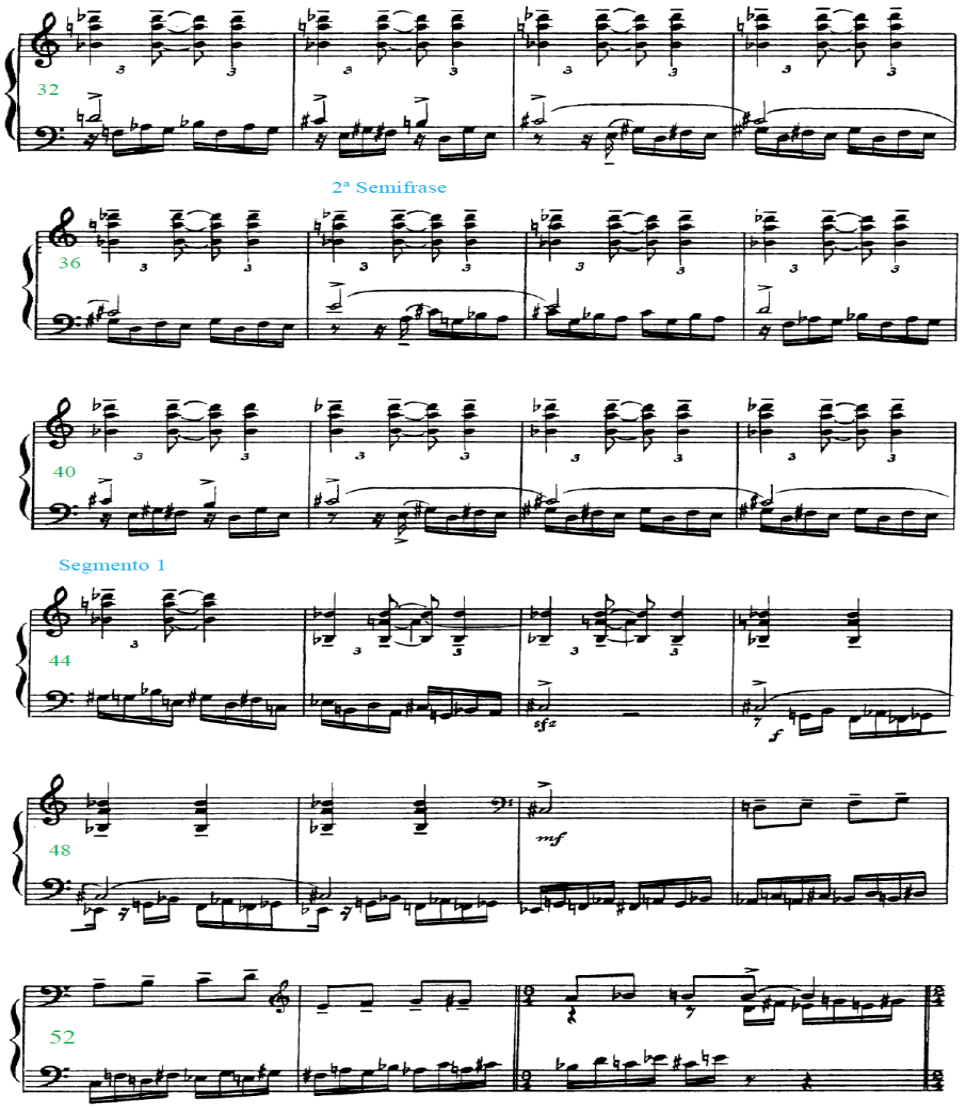

Figura 4 – Parte **A**, seção **b**, c. 32 a 54

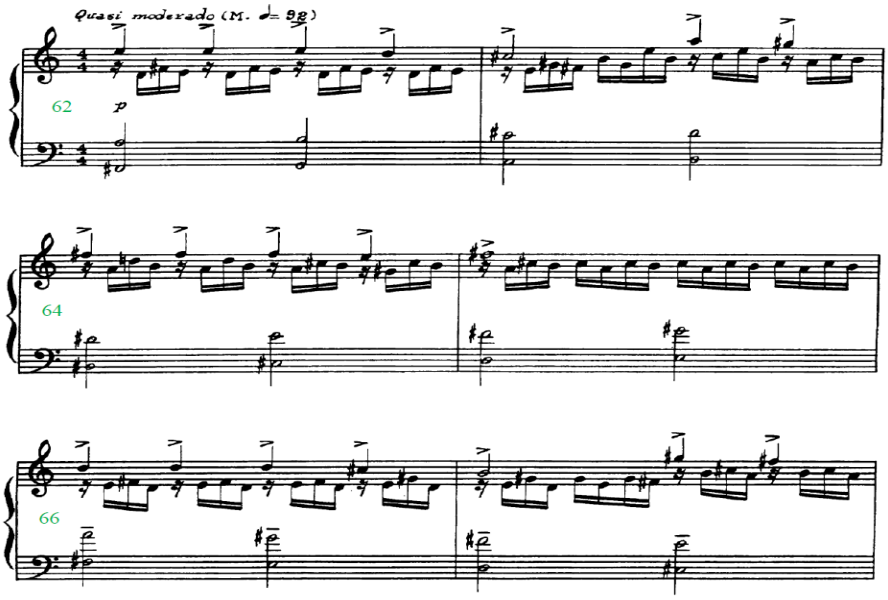

Figura 5 – Parte **B**, c. 62 a 67.

Por meio da análise entonacional, entendo que desde o início, a *Ciranda Fui no Tororó* estabelece um fluxo sonoro intenso, turbulento, contínuo em semicolcheias, que se intensifica e atinge um clímax (c. 30-43). Após este clímax da parte introdutória (**A**) e seu arrefecimento, a energia do movimento musical restante possibilita a apresentação da melodia popular (parte **B**). Desta maneira as duas partes constituem uma estrutura formal coerente.

E ainda, a intensidade sonora da parte **A** (c. 1-61) expressa uma **atmosfera turbulenta, muito agitada**, na qual uma **declamação, uma enunciação de caráter grave, sério** se faz ouvir (melodias do nível intermediário). No **clímax** da *Ciranda* (Figura 3 e 4, c. 30-55**)**, a atmosfera sonora se torna mais **intensa e áspera**, expressando um sentimento de **desespero**. Segue, após o clímax, a **melodia popular de caráter triste e melancólico** (parte **B**, c. 62 a 81, Figura 5).

Relaciono essa contundente expressividade da *Ciranda Fui no Tororó* com as duas primeiras quadras da letra anotadas em Santa Catarina, cuja origem Barroso (apud Melo, 1981, p.227) atribui ao trágico episódio do ribeirão Itororó.

Referências:

ASAFIEV, B. **Musykalnaia Forma kak Protsess**. Leningrad: Musika,1971

TARQUINIO, D. **A Teoria da Entonação de B. Asafiev e a Execução Musical: Concepções Analíticas para a Interpretação das Cirandas de Villa-Lobos**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2012

MELO, V. **Folclore Infantil**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra. Brasília: INL, 1981.

VILLA-LOBOS, H. **Cirandas.** Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1968.

_____.**Guia Prático**. 1° Volume, 2° Caderno. Rio de Janeiro: Funarte, Academia de Brasileira de Música, 2009.