

Villa-Lobos na teledramaturgia: semântica musical e poéticas audiovisuais

Raphael Fernandes Lopes Farias
Universidade Paulista - UNIP
rapharias20@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa os usos de composições do brasileiro Heitor Villa-Lobos nas telenovelas brasileiras. Partimos das minisséries A Muralha e Hoje é dia de Maria; e das novelas Amor, eterno amor e A lei do amor, e das composições usadas nessas obras audiovisuais. Assim como o uso do repertório sinfônico é comum em produções audiovisuais, a obra de Villa-Lobos aparece nessas produções e se mostra eficiente como trilha musical. As características do discurso musical do compositor foram aqui analisadas em relação às novelas e minisséries televisivas selecionadas, apoiadas na teoria das tópicas e da musemática, de Philip Tagg. Conclui-se que, devido às suas características intrínsecas, obra Villa-Lobos se amolda adequadamente à poética audiovisual, razão pela qual se faz presente para além das salas de concerto – para aonde foi inicialmente concebida.

Palavras-chave: Villa-Lobos; telenovela; semântica musical; imaginário; cultura das mídias.

Villa-Lobos in television drama: musical semantics and audiovisual poetics.

Abstract: This article analyzes the uses of compositions by Brazilian Heitor Villa-Lobos in Brazilian soap operas. We start from the miniseries A Muralha and Hoje é dia de Maria; and the soap operas Amor eterno amor and A lei do amor, and the compositions used in these audiovisual works. Just as the use of symphonic repertoire is common in audiovisual productions, Villa-Lobos' work appears in these productions and proves to be efficient as a soundtrack. The characteristics of the composer's musical discourse were analyzed here in relation to novelas and tv series selected, supported by theory of topics and Philip Tagg's musematics. It is concluded that, due to its intrinsic characteristics, Villa-Lobos fits in well with audiovisual poetics, which is why it is present beyond concert halls - where it was originally conceived.

Keywords: Villa-Lobos; soap opera; musical semantics; imaginary; media culture.

Introdução: Telenovelas, poéticas e audiência

Pensar o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos para além das tradicionais análises musicológicas é também o ouvir fora das salas de concerto e das partituras. Assim como algumas obras musicais de compositores foram ressignificadas pela cultura das mídias, desde J. S. Bach em cenas cinematográficas de terror, passando pelas secretárias eletrônicas que tocam *Für Elise*, o mesmo ocorre, em algum nível, no Brasil, com seu ícone maior da música de concerto: Villa-Lobos.

Serão destacados, neste trabalho, algumas formas de uso de sua obra na televisão, nas telenovelas e minisséries. Antes disso, porém, faz-se necessário compreender o que essa mídia, que se converteu no mais potente veículo de comunicação nacional do século XX, significa para a cultura brasileira e, brevemente, como seus mecanismos operam.

A televisão no Brasil carrega significados que no imaginário dos Estados Unidos e da Europa ocorreram no começo do século XX com o cinema (HAMBURGER, 2005). Progresso, velocidade, transmissão em tempo real, novas tecnologias, e no campo social, a situação da mulher, divórcio, dilemas familiares, sexualidade, moda são temáticas recorrentes. Fruto da consolidação da mídia televisiva, a telenovela se constitui como gênero midiático muito forte na América Latina e no Brasil, permitindo "mesclar os avanços tecnológicos da mídia com as velharias e anacronismos narrativos, que fazem parte da vida cultural dos latino-americanos" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 115). Martín-Barbero ressalta ainda a capacidade da televisão de "juntar o saber fazer contas com a arte de contar histórias, conectando com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gastas" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 115).

Constata-se, então, a capacidade da telenovela de traduzir culturas e épocas, exercendo uma mediação entre repertórios, não estando a serviço de folclorismos congelados, justamente pelos processos de hibridação (GARCÍA-CANCLINI, 2006), através do cruzamento entre televisão e outros campos culturais como a literatura, as artes plásticas, o cinema, o teatro, o circo, as festas populares, a música em seus múltiplos gêneros e formatos.

A construção de identidades, individuais e nacionais, se refletem nas telenovelas, sendo estas, canais de fomento para debates e para o reconhecimento e formação cultural. A teleficção produz, segundo Lopes (2004, p. 126-127): "A transgressão de fronteiras nacionais é também transgressão de universos simbólicos [...]novas hibridações que fragilizam as demarcações entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno, o próprio e o alheio".

Diferentemente do jornalismo, que narra a sociedade pelo factual, a telenovela o faz pela ficção e toda a sua carga de recursos expressivos, servindo de local de encontro entre as audiências dos rincões do país, unindo o individual com o nacional, a vida pública com a vida privada, e não somente com o contemporâneo, sendo possibilidade intrínseca aos produtos audiovisuais, trabalhar com a diacronia. Em outras palavras, pode remontar épocas e períodos e transmiti-los massivamente na sincronicidade do agora e no ambiente doméstico, além de ficar gravado como documento. Como produto audiovisual, a telenovela apresenta uma série de recursos expressivos que viabilizam a sua construção narrativa, para além do roteiro e da dramaturgia em si, sendo a relação imagem – música a mais interessante para este trabalho. Passemos a esse aspecto.

As possibilidades semânticas de uma peça musical podem estar menos ligadas a questões intrínsecas do código musical e mais às culturais, vide o estabelecimento de vínculos semânticos entre célebres obras musicais, do universo da música de concerto; ou, no caminho inverso, a referência direta de um produto sucesso de vendas – a uma obra musical (FARIAS, 2018). A relação entre as duas é abordada de modo que uma transfira valores à outra, tendenciado toda uma rede de interpretações. O compositor Edson Zampronha explora um caso aplicado à publicidade, mas que permite pensarmos nos mecanismos midiáticos como um processo, em sua totalidade, ressaltando o que ocorre na relação das músicas com as telenovelas:

Em casos nos quais “B” é mais conhecido ou mais familiar que “A”, a transferência pode inverter-se, confirmando que sempre ocorre do evento mais familiar ao menos familiar. O uso de uma música clássica em uma publicidade pode estabelecer uma associação tão forte e habitual entre produto e música que, se um ouvinte habituado a esta associação escuta a música clássica original em um concerto, pode chegar a pensar que um compositor do século XVIII ou XIX está citando a música de uma publicidade do século XXI. E mesmo quando o ouvinte é consciente de que a obra que escuta no concerto é a música original usada pela publicidade, possivelmente não se livrará da transferência, podendo haver certa interferência da publicidade na escuta da obra (ZAMPRONHA 2013, p. 14).

As situações mostradas diariamente nas telenovelas serão registradas pelo telespectador, em maior ou menor grau, conforme seu grau de envolvimento afetivo com o que é retratado (MOTTER, 2000). Nesse sentido, as músicas que são atreladas às cenas, situações, à vida das personagens ou até a abertura da trama, também produzem sentidos no telespectador. Ao mesmo tempo, essa criação subjetiva e individual, constitui uma memória coletiva, atribuindo sentidos às obras musicais escutadas.

Uma Caixinha de música [quebrada?]: a música de Villa-Lobos na tevê

Há formas distintas de se conhecer obras assim como de apreciá-las, e uma delas é a telenovela. Isso gera novas interpretações, novos padrões de apreciação, novas dinâmicas de difusão e novas relações entre público-obra, além das mudanças e recortes feitos nas próprias obras a fim de uma adequação à ideia da veiculação audiovisual. Para este estudo, selecionamos alguns exemplos da obra de Villa-Lobos inseridos nas produções televisivas, cada uma com uma peculiaridade na sua aplicação¹. Cabe alertar que a obra do compositor brasileiro é fartamente empregada na teledramaturgia,

¹ Todas são produções da *Rede Globo* de televisão.

possibilitando inventariar um número inestimável de casos, o que não é a tarefa deste artigo.

Partiremos das seguintes obras de teledramaturgia, todas elas produzidas e transmitidas pela *Rede Globo* e que apresentam peças de Villa-Lobos utilizadas como trilha musical de abertura, ou narrativa (diegética ou extra-diegética)² (Quadro 1):

QUADRO 1

NOVELA/MINISSÉRIE	ANO	OBRA DE VILLA-LOBOS	INTÉRPRETE
A Muralha	2000	Coro masculino da <i>Abertura da Floresta do Amazonas</i> ;	Orquestra Petrobrás Sinfônica
Hoje é dia de Maria	2005	<i>Cirandas (pot-pourri)</i>	Tim Rescala (arranjos)
Amor, eterno amor	2012	<i>Prelúdio da Bachiana n° 4</i>	
A lei do amor	2016	<i>O Trenzinho do Caipira, da Bachiana n° 2.</i>	(Letra de Ferreira Gullar, cantado por Ney Matogrosso)

A minissérie *A Muralha* foi transmitida pela primeira vez no ano 2000, feita em comemoração aos 500 anos do Brasil, é baseada no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiróz, escrito em 1954, quando do Quarto Centenário da cidade de São Paulo. Teve também outras versões televisivas anteriores: em 1958, na *TV Tupi*; em 1963, na *TV Cultura*; e em 1968, na *TV Excelsior*.

A abertura simula a chegada dos primeiros exploradores europeus, a câmera subjetiva, tal como se fossem os olhos de quem anda pelo cenário – no caso, o colonizador. As cenas mostram a floresta densa (a Mata Atlântica) e, enquanto se escuta o Coro masculino da *Abertura da Floresta do Amazonas*, leem-se os créditos: elenco, equipe técnica etc., finalizando com a aparição de um índio, interceptado pela bandeira da *Cruz da Ordem de Cristo*, portuguesa.³

O uso da obra de Villa-Lobos aqui se deu pelas características simbolicamente atribuídas à música indígena: a letra do coro simula um dialeto, ouvem-se instrumentos de percussão que aludem aos chocalhos comuns nas culturas indígenas, o canto em uníssono, bem como o ritmo e melodia às manifestações musicais daqueles povos que chegaram aos dias de hoje pelos registros fonográficos, etnografias, reportagens

² A música, som ou trilha diegética é que compõe a cena e está sendo ouvida simultaneamente pelo público e pelas personagens, está em execução simultânea naquele momento. Por sua vez, o extra-diegético é ouvido apenas pela audiência, compondo a cena como elemento alheio à percepção das personagens.

³ Cena final da abertura da minissérie *A Muralha*. Fonte: Memória Globo. Disponível: <<http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&que ry=A+muralha>>. Acesso em: 30 de outubro de 2019.

televisivas, dentre outras mídias. Com andamento *Allegro* e dinâmica em *forte*, aludem a uma exploração difícil em meio a mata fechada e ao encontro com o desconhecido/exótico.⁴ Ao mesmo tempo, traz um dos elementos fundadores da cultura nacional e remontam aos mitos de fundação do Brasil, pela perspectiva do colonizador.

Em *Amor, eterno amor*, novela de Elizabeth Jhin, passada em 2012 no horário das 18h, o uso da peça como espécie de marcha fúnebre fica evidenciado. A cena trata da recordação de um ente querido que se foi, no caso, a mãe do personagem, alguém com forte vínculo afetivo com a família – e com quase todo o elenco de personagens. A falecida tocava piano e provocou uma memória afetiva no seu filho ao tocar a peça em casa quando ele era criança. Sob um enredo de espiritismo, o rapaz, que mal sabia tocar, senta-se ao piano e o espírito de sua mãe guia as mãos dele, fazendo-o tocar a peça e atraindo a atenção de todos os presentes.⁵

Alguns aspectos que podem levar a esse tipo de aplicação da peça, são a tonalidade menor; os intervalos iguais e repetidos; o ritmo constante e o andamento lento; o uso de graves acentuados, em oitavas dobradas; o distanciamento gradativo entre as alturas das linhas melódicas, por uma sucessão de modulação em cadeia.

Esta breve amostragem aponta para o potencial semântico da obra de Villa-Lobos na teledramaturgia, em duas acepções contrastantes: de um lado, o heroico, coletivo, guerreiro, rude, masculino; de outro, o íntimo, pessoal, sentimental. Tais relações não são gratuitas. Passemos, neste momento, a verificar alguns conceitos fundamentais que guiam esta análise sobre a música de Villa-Lobos, para além da musicologia tradicional.

Cirandas de cantilenas: significação e subjetividades no discurso musical

Para dar sustentação às análises, faz-se necessário recorrer à teoria das tópicas musicais. Trata-se metodologia que associa significados a motivos ou trechos da música, significados estes convencionados pela cultura; compartilhados por uma comunidade.

⁴ Para uma análise comparativa mais aprofundada, vale consultar o texto *O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização*, de Gabriel Ferrão Moreira Disponível em : < <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2782>>. Acesso em 30 de novembro de 2019.

⁵ Cena da novela *Amor, eterno amor*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Rrr0BfIOFmc>>. Acesso em 30 de outubro de 2019.

(RATNER, apud SOUZA, 2013). O compositor Rodolfo Coelho de Souza o explica com clareza:

A [teoria] dos “tropos musicais”, equivalentes às figuras de linguagem que estuda a coexistência de múltiplos significados em uma unidade significante, [...] reconhece a existência de operações equivalentes à metáfora e à metonímia na linguagem musical, e ainda a “teoria dos campos de tópicas” na qual se reconhece que as tópicas não constituem unidades isoladas, mas que se agrupam em campos significantes movidos por significações parciais comuns. (SOUZA, 2013, p. 28)

Nesse sentido, o compositor faz uso de formas, motivos, ritmos e outros elementos musicais que remetem às convenções construídas e advindas de algum passado. Retomemos o exemplo do *Prelúdio das Bachianas Brasileiras n° 4* e vejamos como são notáveis algumas semelhanças da peça com o “estilo” marcha fúnebre. Façamos uma comparação com a talvez mais célebre das marchas fúnebres, a de Frederic Chopin, terceiro movimento da *Sonata n° 2 Op. 35*.

FIGURA 1

Indicação de andamento lento

The image shows a musical score for 'Marche funèbre' by Frederic Chopin. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system is labeled 'Indicação de andamento lento' and 'Marche funèbre.' with a circled title. The piano part starts with 'pp' and 'poco a o sostenuto', and the bass part has 'p' and 'poco cresc.'. The second system has a circled rhythmic cell in the piano part, with the text 'célula rítmica indicativa de marcha, com a nota da semicolheia se repetindo na figura seguinte' below it. The piano part of the second system has 'cresc.' written below it.

padrão rítmico dos baixos se mantém na seção inteira; acordes de 8ª com 4ªs J formando intervalos melódicos de 2ª M e m. Ritmo marcando os tempos do compasso.

Macha Fúnebre, 4º mov. da *Sonata Op. 35 n° 2*, de Chopin.

FIGURA 2

LENTO indicação de andamento similar Rio, 1941

mf

padrão rítmico dos baixos mantido na música inteira; baixos em oitavas, figuras longas, com predominância de intervalos de 4ª J, havendo variações para 2ª M e m

célula rítmica indicativa de marcha, com repetição da nota da semicolcheia na figura seguinte

cresc. poco a poco

p

“Prelúdio” da *Bachianas Brasileiras nº 4*, de Villa-Lobos.

A despeito do material melódico temático mais variado nas *Bachianas* de Villa-Lobos, as semelhanças com a obra de F. Chopin se evidenciam nas características assinaladas acima, que vão desde a semelhança de andamento⁶ às relações dos intervalos melódicos. Portanto, têm-se no uso dessas espécies de metáforas, alusões, significações que denominamos tópicas, um leque de possibilidades no uso dos recursos expressivos e semânticos que a música permite: no *Prelúdio* das *Bachianas nº 4*, há presença da tópica *marcha fúnebre*. Retomando o uso da obra na novela *Amor, eterno amor*, boa parte do elenco se encontra reunida em uma sala após a morte de uma das personagens, conversando sobre o acontecimento daquela morte, quando, o filho da falecida, que tocava piano, senta-se ao instrumento e, sem nenhum conhecimento musical prévio,

⁶ Apesar de não constar na Figura 2, usada para este trabalho, as indicações da *Sonata Op. 35 nº 2* de F. Chopin, em variadas edições, apresentam o 4º movimento como “*Marcha Fúnebre: lento*”.

executa a música guiado pelo espírito de sua mãe, calando todas as vozes da sala e atraindo os olhares para o piano, embebendo todos na atmosfera fúnebre/espiritual.

Outra metodologia analítica voltada à semântica musical, é a *musemática*, de Philip Tagg (2003), desenvolvida especialmente para o estudo da canção popular, mas que parece pertinente também ao objeto ora analisado. O autor, que define *musema* como “unidades mínimas de expressão musical”, afirma que:

A análise musemática permite a identificação de significantes e significados com base nos dois tipos de consistência demonstrável. [1] interobjetiva ou intertextual, isto é, a mesma ou similar estrutura (designada neste estágio de pesquisa em termos construcionais) usados em diferentes trabalhos por diferentes músicos pertencendo à mesma cultura musical básica; [2] o mesmo ou similar fenômeno paramusical conectado por diferentes indivíduos, pertencendo à mesma cultura musical básica, e às mesmas ou semelhantes estruturas musicais. (TAGG, 2004, p. 5)

O autor chama a atenção para a necessidade da análise dos detalhes estruturais da música e suas relações com os fenômenos externos a ela, em outras palavras, com o imaginário social. Destarte, é possível expandir os estudos musicológicos, mapeando categorias de pensamento de modo a permitir uma compreensão maior de padrões subjetivos e simbólicos, inclusive dentro da cultura midiática (TAGG, 2004).

O método analítico desenvolvido por Tagg (2004) a partir da análise comparativa dos resultados dos experimentos auditivos com ouvintes. No caso da marcha fúnebre, elementos como o modo menor e o andamento lento, compõem o campo semântico de sentimentos ou situações classificadas consensualmente como negativas – funeral, lamento, depressão etc. Evidentemente, as relações de um funeral com o andamento lento e com as marcações rítmicas que se observam na cena de *Amor, eterno amor*, estão intimamente ligadas às circunstâncias cinéticas do corpo: uma marcha ou cortejo fúnebre precisa ser lenta, ritmada, “triste”, de modo a organizar as subjetividades do grupo de pessoas unidas naquele ritual. Contudo, Tagg (2004) destaca a importância da análise de trechos mais pontuais em uma música, – *musemas* – sobretudo às construções harmônicas, para se chegar a efeitos subjetivos mais específicos.

Partindo para um exemplo distinto, vejamos o uso da peça *O Trenzinho do caipira - Toccata, 4º movimento das Bachianas brasileiras No.2*. A obra recria uma paisagem sonora das “marias-fumaça” que cortavam as estradas interioranas brasileiras transportando passageiros em trens a carvão. Acordes dissonantes, próprios do estilo modernista já amadurecido em Villa-Lobos no ano de 1930, introduzem os ruídos da maquinaria e a saída lenta da estação. Até que em ritmo constante e mais rápido, é possível

sentir o trem andando, dentre os ruídos e sobressaltos do trem sobre os trilhos, sobretudo manifestados pelos acordes em regiões agudas e na zona intermediária, com estridências, acompanham uma melodia singela, *cantábile*, que logo se tornou famosa, caindo no gosto popular. Uma releitura da obra ganhou versão cantada, com a letra de Ferreira Gullar: “*Lá vai o trem com o menino / Lá vai a vida a rodar / Lá vai ciranda e destino / Cidade e noite a girar [...]*”, aparece na abertura da telenovela *A lei do amor* (2016), interpretada por Ney Matogrosso.

Um compositor que se tornara símbolo musical do modernismo e do movimento antropofágico, manifesta, nessa obra, características bastante interessantes para se pensá-lo não apenas em um contexto estético, mas como parte dos conflitos socioculturais e os consequentes hibridismos que permeiam a estética brasileira. Acácio Piedade (2013) fala de uma “fricção de musicalidades” na música brasileira, exemplificando seu pensamento com o jazz: “uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e simultaneamente uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais imaginárias em um ‘Brasil profundo’”. (PIEADADE, 2013). Seria esse Brasil profundo, percorrido pelas “marias-fumaça”, cantado pelo brasileiro comum, caipira, que Villa-Lobos buscava retratar musicalmente?

Observemos que, ao mesmo tempo em que fez isso, Villa empregou as estruturas e sonoridades característicos da música de vanguarda daquele tempo. Segundo DaMatta (apud PIEADADE, 2013), existe “um confronto entre o Brasil interior, rural, patriarcal, holístico, e o Brasil da costa, urbano, individualista”, que formam um dilema nacional. Ainda, um confronto entre um olhar voltado para fora, para a Europa e para a América do Norte; e outro voltado para os confins do próprio Brasil.

A propósito desse Brasil distante da realidade dos grandes centros urbanos, as *Cirandas* dialogam muito bem com a infância e com o imaginário fantástico na minissérie *Hoje é dia de Maria*, em que a cultura oral, de tradição antiga, predominante no interior do Brasil. A escolha da obra parece muito pertinente, pois se baseiam em cantigas folclóricas arranjadas por Villa-Lobos. Na abertura da minissérie, ouve-se um arranjo de Tim Rescala em cima do tema da cantiga *Que lindos olhos tem você*, que é a base – e o título – para a *Ciranda nº15*, de Villa-Lobos. O arranjo forma um *mashup* onde se ouvem brevemente outros temas folclóricos, como *Sapo Cururu* e *Cai-cai balão* – procedimento comum em algumas obras de Villa-Lobos.

Se fôssemos aplicar a análise musemática, alguns elementos que estarão presentes serão a figura do círculo, presente nas cirandas infantis. E, a partir daí, a simbologia associada à figura fechada, em que todos estão em posição equidistante, podendo girar no sentido horário e anti-horário; o andamento, adequado a essa movimentação, com as mãos entrelaçadas. É interessante ouvir também o ciclo de peças *Cirandinhas*, que também faz uso de temas folclóricos, alguns repetidos nas *Cirandas*, mas de uma forma mais singela do ponto de vista da técnica instrumental, pensadas para a didática pianística e musical.

Assistindo à abertura de *Hoje é dia de Maria*, é possível notar os elementos do Brasil interiorano e das tradições de cultura oral. A composição visual das imagens traz a textura do cenário e nos colocam diante de materiais como o papel, o tecido; artes como o bordado, a tapeçaria e o artesanato regional. A união dessas poéticas à música folclórica, convergem para ambientação do espectador em todo o entorno cultural-fantástico proposto pela minissérie. Veem-se as imagens que emergem em forma de sons nas *Cirandas* e *Cirandinhas* de Villa-Lobos.⁷

Considerações finais

As análises desse artigo buscaram um entendimento da obra de Villa-Lobos para além da musicologia tradicional, das salas de concerto, das partituras e mesmo das gravações consagradas em mídias sonoras. Abordando a obra do compositor símbolo do modernismo brasileiro nas produções audiovisuais, mais especificamente das telenovelas, a partir de uma aproximação a outras teorias, especialmente, do campo da comunicação, permitiu verificar como os textos musicais se inserem nos textos cultura das mídias.

As obras audiovisuais selecionadas apontam que a teoria das tópicas, muito embora inicialmente empregada para a música barroca, parece ser adequada a produções mais recentes. Também a metodologia musemática, embora pensada para a canção popular urbana, igualmente parece apropriada – pelo menos nos casos aqui estudados. Num encontro com o pensamento anunciado por Walter Benjamin, nos idos anos 1930, sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte, as ideias ora utilizadas para o estudo de Villa-Lobos parecem bastante pertinentes, tendo em vista que se fixam na memória

⁷ Abertura da minissérie *Hoje é dia de Maria*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/hoje-e-dia-de-maria.htm>>. Acesso em 30 de outubro de 2019.

coletiva pelos mecanismos midiáticos, com suas semânticas musicais próprias fixadas e ao mesmo tempo recriadas pelas mídias.

Se para representar o encontro e os conflitos dos colonizadores europeus com os nativos no século XVI a pujança do coro masculino da *Abertura da Floresta do Amazonas* pareceu bastante apropriado aos sonoplastas e produtores musicais, ilustrando a odisséia ambígua de indígenas e portugueses na fundação de um novo império sob a mata fechada, igualmente eficaz foi a semântica do compositor ao se utilizar de tópicos indianistas para edificar uma imagem sonora da floresta amazônica e dos povos nativos.

Do mesmo modo, as *Cirandas* dialogam muito bem com as alegorias presentes na minissérie *Hoje é dia de Maria*, em que a cultura oral, predominante no interior do Brasil, se traduz nas cantigas populares utilizadas por Villa-Lobos para compor essa série de peças. O mesmo procedimento é observado em *A lei do Amor*, onde uma trama dividida em fases e saltos cronológicos, idas e vindas de localidades das personagens, encontros e desencontros, tiveram como trilha de abertura *O trenzinho do caipira*, em sua versão com a letra de Ferreira Gullar.

Os exemplos destacados ao longo deste texto parecem comprovar que as obras de Villa-Lobos revelam ser muito adequadas para o uso como trilha musical, apesar de terem sido concebidas como peças autônomas para serem executadas na sala de concertos. Dessa forma, estabelecem diálogo com a dinâmica sociocultural circundante, gerando novos textos, com novas atribuições semânticas.

A proposta também abre caminho para a aplicação de métodos de análise musical diversos, que não só se limitem às estruturas discursivas de uma obra, mas que se estendam a outras camadas que se agregam, quando do emprego de várias linguagens em sincronia – tal é o caso da obra audiovisual. Por fim, como a obra de arte é sempre aberta a novas reinterpretações e a dinâmica social está em constante mutação, entendemos que as subjetividades da audiência estão em diálogo com as intenções semânticas concebidas pelo compositor, podendo ressignificá-las.

Referências

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: ZOUK, 2012.

FARIAS, Raphael Fernandes L. Nossos arranjos, não são banais! A mídia na poética da composição do bolero, samba-canção e sambolero no Brasil (1940-1950). Dissertação de

Mestrado em Comunicação. Orientadora: Heloísa de Araújo Duarte Valente. São Paulo: Universidade Paulista – UNIP, 2018.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

GOMES, Renato C. Matrizes culturais e formatos industriais: uma série brasileira de televisão. *Caligrama*, v. 2, n. 2, São Paulo, 2006.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização. In: LOPES, M. I. V. (org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

_____. *Ofício do cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

MOREIRA, Gabriel F. O elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos: uma pesquisa em finalização. I Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música; XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em : <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2782>>. Acesso em 30 de novembro de 2019.

MOTTER, Maria de Lourdes. A telenovela: documento. *REVISTA USP*, São Paulo, n.48, p. 74-87, dezembro/fevereiro 2000/2001.

MORIN, Edgar. *O método 4: as ideias, habitat, vida, costumes, organização*. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Abstração e representação na música eletroacústica. *Revista Vórtex*, Curitiba, n.1, 2013.

TAGG, Philip. Para que serve um musema? Antidepressivos e a gestão musical da angústia Conferência Philip Tagg. Conferência. In: V Congresso da IASPM-LA- Palestra, Tradução preliminar: Henrique Wesley. Rio de Janeiro, 2004.

_____. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 14 n.23. p. 5-41, dezembro de 2003.

ZAMPRONHA, Edson. Transferência: o que é, e o que oferece à música? *Música Hodie*, Goiânia, V.13 - n.1, 2013, p. 8-18.

Audiovisuais

AMARAL, Maria Adelaide. *A Muralha*. Direção: Denise Saraceni, Carlos Araújo e Luís Henrique Rios. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2000.

AMARAL, Maria Adelaide; VINCENT, Vilari. *Amor, Eterno Amor*. Direção: Denise Saraceni. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2016-17.

CARVALHO, Luiz; ABREU, Luís F. *Hoje é dia de Maria*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2005.

JHIN, Elizabeth. *A Lei do Amor*. Direção: Luciana Oliveira, Roberta Richard, Fabio Strazzer e Paulo Ghelli. Rio de Janeiro, Rede Globo, 2012.

Partituras

VILLA-LOBOS, Heitor. “Prelúdio” das *Bachianas brasileiras n° 4*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.

CHOPIN, Frédéric. Chopin: *Complete Works for the Piano*. Book XI: Sonatas. New York: Schirmer's Library, 1939.