

# A tópica do indianismo na obra *Wãñĩ A'Ama* de Maria Helena

**Rosas Fernandes**

Cinthia Pinheiro Alireti

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

**Resumo:** A extensa produção musical da compositora brasileira Maria Helena Rosas Fernandes inclui mais de 60 obras, escritas a partir dos anos 70. Suas obras contribuem consideravelmente para o repertório da música contemporânea, não só pela riqueza timbrística, rítmica e gestual de sua escrita, mas também por transmitir um elemento importante da cultura brasileira: a temática indígena. Este artigo tem por objetivo realizar uma reflexão sobre atuais abordagens sobre tópicos nacionais brasileiras, tomando como modelo, a tópica do indianismo, aplicada na obra sinfônica *Wãñĩ A'Ama* (1982) de Rosas Fernandes. Através da análise dos recursos que constituem a sua linguagem composicional e expressiva, o presente artigo também pretende incentivar a divulgação de seu repertório, ainda ofuscado pelas obras de outros representantes do século XX e XXI, tanto em direção às pesquisas teórico-musicológicas, quanto no campo da performance sinfônica.

**Palavras-chave:** tópicos, música brasileira, música indígena, etnomusicologia, música sinfônica

**Abstract:** The extensive output of the Brazilian composer Maria Helena Rosas Fernandes comprises more than 60 pieces, written since the 70's. Her works contribute considerably to the repertoire of contemporary music, not only due to the timbristic, rhythmic and gestural richness of her writing, but also for transmitting an important element of Brazilian culture: the indigenous topic. This article aims to reflect on current approaches to Brazilian national topics, taking as a model, the topic of Indianism, applied in the symphonic work *Wãñĩ A'Ama* (1982) by Rosas Fernandes. Through the analysis of the resources that constitute its compositional and expressive language, this article also intends to encourage the dissemination of her repertoire, still overshadowed by the works of other representatives of the 20th and 21st century, both towards theoretical-musicological research and in field of symphonic performance.

**Keywords:** topics, Brazilian music, indigenous music, ethnomusicology, symphonic music

**E**m outubro de 2019, o Centro de Investigação, Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CIDDIC) realizou o Simpósio “CDMC 30 anos: documentação, criação e performance” para a comemoração de aniversário de 30 anos de existência da Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), pertencente ao CIDDIC. Tendo como idealizador e organizador, o pesquisador Dr. Tadeu Moraes Taffarello, o evento foi realizado entre 25 e 27 de outubro e foi constituído de conferências, apresentações de divulgação de pesquisa, workshops em performance instrumental e vocal, e três concertos de música contemporânea, realizados pela Orquestra Sinfônica da Unicamp e convidados. Estes tinham o papel de divulgar algumas obras do acervo do CDMC, bem como homenagear algumas personalidades de relevância para a história do centro, dentre elas, a compositora Maria Helena Rosas Fernandes. Do conjunto de mais de 60 obras de sua autoria, doadas pela própria compositora para o acervo do CDMC, a sua sinfonia indígena *Wãñi A'Ama* (1982) foi selecionada para execução no primeiro concerto do evento, sob a minha direção.

### **1. Maria Helena Rosas Fernandes, entre a vanguarda e o nacionalismo**

Nascida na cidade de Brazópolis, Minas Gerais, em 8 de julho de 1933, Maria Helena Rosas Fernandes compõe suas primeiras peças em 1970. Formada em piano e educação, começa a se interessar pela composição musical a partir dos cursos livres com o compositor Osvaldo Lacerda, os quais frequenta entre 1966 e 1977. Neste mesmo período, se gradua em composição e regência pela Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo. Sua extensa produção consiste em um total de setenta e duas composições, entre elas, obras instrumentais para piano, violino, violão, percussão, órgão e cravo, grupos de câmara, obras vocais para coro a capella, obras orquestrais, coral-sinfônicas, banda sinfônica e óperas (ABRA, 2016, p. 29). Todas as partituras e gravações disponíveis no Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Universidade Estadual de Campinas e no acervo pessoal de Rosas Fernandes foram devidamente catalogadas e organizadas por Juliana Delborgo Abra, se baseando em informações de um catálogo elaborado pela própria compositora e editado por Rodolfo Braido (não publicado) (ABRA, 2016, p. 26).

De acordo com a tese de Abra, as obras da compositora podem ser agrupadas em três fases estilísticas:

1. PRIMEIRA FASE (1970-1977), período de “iniciação”, ou formação, no qual a compositora se dedica a peças curtas, com linguagem mais simples. A maior parte destas obras são para piano, destacando-se a peça *Imagens* (1977), para orquestra, coro misto e narrador, com textos inspirados em poemas de Cecília Meireles (ABRA, 2016, p. 68).
2. SEGUNDA FASE (1977-1982), período de “experimentação”, no qual a compositora se depara com a pesquisa sobre culturas indígenas do antropólogo Desidério Aytai. Compõe sua primeira obra com inspiração nesses estudos, *Territórios e Ocas* (1977) e, a partir daí, se torna uma estudiosa destas culturas, divulgando suas percepções através de palestras nacionais e internacionais e de suas composições musicais. Durante esta fase, suas peças se tornam mais longas e complexas, com subdivisões.
3. TERCEIRA FASE (A PARTIR DE 1983), período de “libertação”. A maior parte de sua produção está concentrada nesta fase. Uso constante de dissonâncias, polirritmia, mudanças de compasso, de andamento, explorações idiomáticas dos instrumentos são as características já encontradas na segunda fase que foram amadurecidas neste período. (ABRA, 2016, p. 110).

Ainda que tenha sido consideravelmente premiada, tanto nacionalmente quanto internacionalmente, a sua música não parece receber a merecida atenção no cenário da música de concerto atual. Dentre importantes citações do seu nome, estão um verbete no *Oxford Dictionary of Music* e a sua presença em relevantes fontes de história da música no Brasil. Vasco Mariz inclui Maria Helena Rosas Fernandes em seu capítulo *Outros valores da segunda geração independente*, ao lado de Marlos Nobre, Ricardo Tacuchian, Mario Ficarelli e outros, reconhecendo a compositora como uma representante da música erudita com inspiração indígena brasileira: “Sua posição estética, com seus títulos extravagantes, está bem delineada pela preferência insistente por temas indígenas, sobretudo música dos xavantes. Tornou-se hoje nossa melhor especialista em música de inspiração indígena” (MARIZ, 2005, p. 429). No entanto, sua importância como compositora não se deve apenas às suas

obras com inspiração nas culturas indígenas, Rosas Fernandes usa uma linguagem composicional própria, com conhecimento das tendências e recursos disponíveis em sua época, como observa Abra:

...a forma como a compositora manipula os elementos sonoros resultando em uma música brasileira que não é nacionalista no sentido mais tradicional da palavra, seguindo a linha de Mário de Andrade e seus discípulos, bem como não parte de materiais folclóricos ou nordestinos, e não é tonal ou modal, nem dodecafônica ou serial, nem de tonalismo expandido ou ultra cromática, mas sim um pouco de cada coisa, de forma única, criando uma linguagem própria e original que parte de elementos brasileiros como pássaros e índios,<sup>1</sup> sem a preocupação de fazer algo nacionalista, ou se encaixar em algum nicho de composição ou ainda mesmo de fazer uma obra comercializável (ABRA, 2016, p. 116-117).

Escrita durante sua segunda fase estilística, *Wãní A'Ama* mostra as idiossincrasias de seu estilo e de sua abordagem da tópica do indianismo no que se refere ao repertório orquestral. Partindo de uma breve reflexão sobre a taxonomia das tópicas nacionalistas brasileiras, pretendo analisar como esta tópica, bastante representativa dentro da estética nacionalista do país, participa da linguagem vanguardista de *Wãní A'Ama* e se diferencia da tradição anterior.

### **Considerações sobre a abordagem das tópicas brasileiras na música de concerto**

De acordo com Nicholas Mackay (MACKAY, 2007, p. 161), a “teoria das tópicas” se desenvolveu através de duas gerações de teóricos, tendo como fundador, Leonard Ratner. Entre os teóricos da “primeira geração”, estão o próprio Leonard Ratner, representado pelo seu livro *Classic Music: Expression, Form, and Style* (1980) e seus dois discípulos, Kofi Agawu (1991) e Wye Allanbrook (1983), que estabeleceram, com esta teoria, um novo modo de análise e interpretação, como uma ramificação da semiótica. Na segunda geração, constam a pesquisa de Robert Hatten (1994; 2004) e de Raymond Monelle (2000), os quais direcionaram estes estudos para “aspectos semânticos, expressivos, semióticos e sócio- culturais” (MCKAY, 2007, p. 161).

---

<sup>1</sup> Vale notar que, ao citar elementos brasileiros, a autora coloca pássaros e índios lado a lado, referindo-se à uma visão colonialista dos nativos do Brasil, considerados como figuras exóticas e primitivas.

Idealizada como uma ferramenta de análise de obras do séc. XVIII,<sup>2</sup> a “teoria das tópicas”, ou *topoi*, possibilita, hoje em dia, não apenas uma compreensão dos processos composicionais que participam da estrutura de determinadas obras. A identificação destas tópicas e referentes abordagens na música de concerto é essencial para reconstruir o gestual utilizado na performance destes materiais musicais. Estes estudos, além de possibilitar a recriação de um percurso para uma interpretação mais autêntica de determinada obra, também permitem facilitar a mediação deste discurso musical para o público de concerto. As tópicas podem ser vistas, por exemplo, como um ponto de apoio durante a escuta; um lugar, onde o ouvinte, supostamente familiarizado com a origem daquela informação, se entrega ao que é conhecido, sem precisar se esforçar, como acontece no processo de compreensão de um novo material. Em *The sense of music*, Monelle comenta a terminologia *Ratio difficilis* e *ratio facilis*, utilizada por Umberto Eco, em relação à teoria das tópicas, mostrando a oposição de ideias novas e convenções, em relação ao seu potencial de comunicação:

*Ratio difficilis* se opõe a *ratio facilis*, no qual significação é governada por códigos convencionais e itens de expressão são referidos a itens de conteúdo, de acordo com regras aprendidas. Sem dúvida, muita música ilustra a significação por *ratio difficilis*. Mas a tópica musical, como descrita por Ratner, significa claramente por *ratio facilis*, uma vez que é governada por códigos aprendidos ... (MONELLE, 2000, p. 16, tradução nossa).<sup>3</sup>

Ainda que Monelle aponte o aspecto “taxonômico” da teoria das tópicas de Ratner, criticando assim o caráter superficial em que o último desenvolve sua abordagem,<sup>4</sup> também admite a força que estas convenções possuem dentro de um discurso, sendo desnecessário a identificação textual:

---

<sup>2</sup> “A teoria das tópicas passou a ser associada principalmente como uma ferramenta analítica aperfeiçoada no classicismo do século XVIII. [...] Mas o século XVIII marca apenas o epítome do repertório em prática que propagou o crescimento de tópicos como lugares-comuns retóricos, porque seus precedentes são encontrados na música anterior: o madrigal dos séculos XVI e XVII e a *tragédie lyrique*, por exemplo” (MCKAY 2007, p. 161, tradução nossa). “Topic theory has come to be associated primarily as an analytical tool honed on eighteenth-century classicism. [...] But the eighteenth century only marks the epitome of common practice repertoire that propagated the growth of topics as rhetorical commonplaces because their precedents are found in earlier music: the sixteenth- and seventeenth-century madrigal and *tragédie lyrique*, for example” (MCKAY 2007, p. 161).

<sup>3</sup> “*Ratio difficilis* is opposed to *ratio facilis*, in which signification is governed by conventional codes and items of expression are referred to items of content according to learned rules. Undoubtedly, much music is illustrative of signification by *ratio difficilis*. But the musical topic, as described by Ratner, clearly signifies by *ratio facilis*, since it is governed by learned codes...” (MONELLE, 2000, p. 16).

<sup>4</sup> O oposto desta abordagem pode ser verificado na abordagem de Monelle sobre a tópica do cavalo e do galope, no ciclo *Anel dos Nibelungos* (MONELLE, 2000, p. 41–80).

A missão de Ratner era mostrar que certas representações são convencionais e que as figuras musicais podem, portanto, sugerir objetos que não são meramente contingentes, mas fazem parte de um universo semântico dentro do qual a música é composta. Assim, nenhum texto ou título é necessário para que as tópicas musicais tenham significado. (MONELLE, 2000, p. 14, tradução nossa).<sup>5</sup>

A repetição de um material o transforma em uma convenção, facilitando assim a transmissão de um discurso e, portanto, sua conexão com o ouvinte; é através deste princípio, que atuam as tópicas dentro de uma música de concerto (MONELLE, 2000).

Na primeira metade do século XX, algumas tópicas se tornaram extremamente populares no Brasil, fortalecendo a construção da estética nacionalista e permitindo que o elemento brasileiro fosse também reconhecido ou apreciado pelo público estrangeiro. As tópicas nacionais representam a bandeira de um país ou de uma determinada região no universo da música de concerto. Portanto, assim como Ratner criou um léxico de tópicas para a análise de música do período clássico, os compositores nacionalistas brasileiros, sob a influência de Mario de Andrade, também buscaram a construção de um discurso baseado em convenções, que pudessem homenagear ou divulgar a música feita no país dentro da hegemonia cultural europeia. Porém, a identificação destas referências ou de suas origens se tornou um desafio para amantes da música de concerto, apagando o seu potencial de comunicação e eliminando a sua função de “lugar comum” na linguagem musical. Curiosamente, Acácio Piedade reflete sobre a importância do esquecimento dos elementos de origem de determinando repertório, para que alguns possam ser lembrados e se tornarem relevante na tradição:

Neste sentido, podemos dizer que a tradição é uma deformação no passado, sendo o esquecimento um gesto absolutamente necessário. No caso da musicalidade, se não houvesse este tipo de esquecimento dos gêneros originários de um repertório, toda uma multiplicidade musical se exporia diante de nossos ouvidos. Ou seja, faz parte do processo histórico o esquecimento dos elementos de diversas origens que se fundem em um dado repertório musical, para que ele possa ser entendido como tradicional, “nosso”, único (PIEADADE, 2013, p. 6).

---

<sup>5</sup> “Ratner’s mission was to show that certain portrayals are conventional, and that musical figures can therefore suggest objects that are not merely contingent, but are part of a semantic universe within which the music is composed. Thus, no text or title is necessary for musical topics to carry signification.” (MONELLE, 2000, p. 14)

Além da coexistência de diferentes heranças raciais, as dimensões e diversidades culturais de cada região do Brasil permitiram o desenvolvimento de diversas expressões culturais no território brasileiro. Algumas se desenvolveram apenas regionalmente e outras acabaram sendo reinterpretadas para integrar a música de compositores eruditos, representantes da música nacionalista brasileira. Esta tendência ocasionou, por exemplo, o aparecimento de algumas das principais tópicos encontradas na música de Villa-Lobos, como as do indianismo e do exotismo da natureza.

Considerando o aspecto geográfico, algumas regiões parecem terem ficado em maior evidência, como observa Piedade: “Na literatura brasileira, pelo menos desde o início do século XX, as culturas da região nordeste se apresentaram como um ícone do ‘Brasil profundo’, com raízes que ecoam traços da Idade Média européia” (PIEADADE, 2013, p. 11). Esta supremacia da música do nordeste pode ter sido consequência das expedições no norte e nordeste do Brasil em 1938, incentivadas por Mário de Andrade, as quais ficaram conhecidas como Missão de Pesquisas Folclóricas. A Missão registrou cânticos diversos, tais como, cantigas de roda, cantos de pedintes, cantos de carregadores de piano, bumba meu boi, congo, reisado, coco, entre outros.<sup>6</sup> Como primeiro presidente da Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939), ligada ao Departamento de Cultura paulista, Mario de Andrade incentivou importantes pesquisas etnográficas e em etnomusicologia, as quais serviram de base para a criação de tópicos brasileiros na música de concerto. Estes estudos podem ser resumidos nas seguintes vertentes (DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA, 2001):

- 1) pesquisas em música de origem afro-brasileira, por exemplo, através do trabalho de Camargo Guarnieri, principalmente decorrentes de sua participação no II Congresso Afro-Brasileiro. Sua pesquisa gerou registros de danças e cantos, inclusive dos candomblés baianos;
- 2) pesquisas em música folclórica, festas e danças populares brasileiras, através da expedição da Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, ao norte e nordeste do Brasil;
- 3) e pesquisas em música indígena, através do apoio para pesquisas dos antropólogos Claude e Dina Lévi-Strauss, realizadas em 1937, objetivando estudar os índios Bororo.

---

<sup>6</sup>“A Missão visitou cinco cidades em Pernambuco, dezoito na Paraíba, duas no Piauí, uma no Ceará, uma no Maranhão e uma no Pará. Assistiu a representações de Bumba-meu-Boi, Nau Catarineta, Cabocolinhos, Maracatu, Tambor-de-Crioula, Tambor- de-Mina, Praiá, Aboios, Cocos, Catimbó. Sessões de desafio, Xangôs e muitos outros.” Ver Catalogo de Missões Folclóricas do Centro Cultural de São Paulo, organizado por Oneyda Alvarenga (2001, p. 13).

Várias publicações de Oneyda Alvarenga, folclorista e discípula de Mario de Andrade, resultaram destas iniciativas:

Registros Sonoros por Meios Não-Mecânicos, Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico e Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, em cinco volumes: I - Xangô, II - Tambor-de-Mina e Tambor-de-Crioulo, III - Catimbó, IV - Babassuê e V - Chegança de Marujos. [...] Também foram produzidos pela Discoteca Pública Municipal diversos filmes, entre os quais destacam-se: *A Festa do Divino Espírito Santo*, *Moçambique*, *Cavanhada*, *Congada de Lambari (MG)*, todos de 1936. O casal Lévi-Strauss produziu os filmes *Nalike I e II*, *Trabalhos do Gado no Curral de uma Fazenda no Sul do Mato Grosso*, *Cerimônias Funerais dos índios Bororo*, entre outros; e da Missão de Pesquisas Folclóricas encontramos os seguintes filmes: *Cocos*, *Danças dos Praiás*, *Reis de Congo*, *Cabocolinhos*, *Tambor-de-Mina*, *Tambor-de-Crioulo*, *Carimbó*, *Bumba-meu-Boi*, *Catimbó*, *Babassuê*, entre outros. (DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA, 2001, p. 12).

Tendo em vista esta pluralidade cultural, a qual interage com a música erudita brasileira em diversos contextos, entendemos a importância de reconstruir o diálogo entre a etnomusicologia e a sua conexão com a música de concerto, olhando para o estudo das tópicas brasileiras como ponto de partida. Só assim, permitimos que as convenções que se perderam em um discurso musical, que foi baseado em um material conhecido regionalmente, possam voltar a existir e que os esforços pela valorização da cultura e da música brasileira possam prevalecer, ainda que a música européia seja central nas comunidades acadêmicas e escolas de música:

No Brasil, como em outros lugares, o processo colonial enraizou a noção (entre aqueles das classes sociais mais altas) de que a música de concerto tradicional europeia era superior a todas as outras músicas, uma ideia que delegitima não apenas a música de grupos indígenas e africanos, mas também fusões musicais e gêneros populares urbanos, como choro ou samba (LÜHNING e col., 2016, p. 28, tradução nossa).<sup>7</sup>

Neste sentido, estes estudos podem promover além de pesquisas teórico-estéticas na área de performance de música brasileira, como também o potencial de popularização deste repertório. Atualmente, alguns esforços em direção à taxonomia do universo das tópicas brasileiras foram realizados por Acácio Piedade (PIEIDADE, 2013) que, em linhas gerais, as categoriza em tópicas

---

<sup>7</sup>“In Brazil, as elsewhere, the colonial process ingrained a notion (among those of the highest social classes) that European traditional concert music was superior to all other musics, an idea that delegitimizes not only the music of indigenous groups and Africans but also musical fusions and popular urban genres, such as choro or samba.” (LÜHNING e col., 2016, p. 28).

nordestina, afro-brasileira, indígena, sons da floresta, a tónica caipira em contraste com a tónica urbana, (como por exemplo, o *Trenzinho Caipira*), a tónica “brejeiro”, para se referir ao carácter jocoso brasileiro, e por fim, o universo de tónicas época-de-ouro, que pode ser descrita por incluir:

...floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. [...] Este Brasil profundo se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica (muitas apojaturas e grupetos) que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira... (PIEDADE, 2013, p. 14).

### **A tónica do Indianismo na música de concerto**

Assim como na obra de Villa-Lobos, a representação da cultura indígena na obra de Rosas Fernandes atua como recurso sonoro, mesmo que a manipulação destes recursos sirvam para diferentes propostas entre os dois compositores. Em *Wãní A'Ama*, a compositora utiliza sonoridades indígenas, aparentemente, com a intenção de produzir uma imagem mais brutal dos rituais e tradições indígenas, ao invés de adequá-la ao esteticamente primitivo e selvagem. Em sua linguagem, os gestos e sonoridades indígenas constroem a estrutura e não o contrário, ou seja, não há uma abstração de elementos apropriados destas culturas para produzir temas ou melodias que serão reconhecidas como “ocidentais”, como consta em *Uirapurú* (VILLA-LOBOS, 1948), existem apenas fragmentos de impressões do universo indígena. A concepção de tónicas, de acordo com Caplin, reflete, curiosamente, a relação destes elementos com a estrutura da obra:

Podemos começar nos perguntando, como seria possível para uma determinada tónica musical se associar convencionalmente com a forma. Eu argumentaria, junto com muitos teóricos e historiadores, que a forma musical não consiste em formas pré-existentes que moldam os materiais musicais de maneiras determinadas, mas sim que a própria música origina – expressa, por assim dizer – sua própria interpretação formal. (CAPLIN, 2005, p. 114-115, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “We can begin by asking how it could even be possible for a given musical topic to enter into a conventional association with form. I would argue, along with many theorists and historians, that musical form does not consist of pre-existing containers that mold the musical materials in determinate ways, but rather that music itself gives rise to – expresses, so to speak – its own formal interpretation” (CAPLIN, 2005, p. 114-115).

É importante lembrar que Rosas Fernandes e Villa-Lobos, dois compositores pertencentes a épocas diferentes, incorporaram a tópica indígena com premissas distintas em relação ao estilo utilizado, porém ambos enxergaram esta tópica como uma valiosa fonte de sonoridades. Como constata Béhague, em seu artigo sobre a música erudita, folclórica e popular no Brasil:

No século XX, a música dos compositores nacionalistas foi considerada sobretudo em relação à música folclórica, reconhecendo que o idioma folclórico frequentemente gera a criação de novos estilos em vez da sua simples incorporação em estilos tradicionais, como acontecia no século anterior (BEHAGUE, 2006 p. 63).

A tópica indígena para Villa-Lobos, de certa maneira, representou, como para Carlos Gomes no século anterior, um importante diferencial oferecido ao público estrangeiro, embora não podemos desconsiderar o teor colonialista pelo qual esta estética era apreciada pelos europeus:

Carlos Gomes foi o único compositor brasileiro com reconhecimento internacional até a Primeira República. [...] Indianismo e Paisagem sonora foram os *topoi* que lhe deram reconhecimento nacional e internacional (Il Guarany e Lo Schiavo), e, portanto, foram tidos, criticamente ou não, como símbolos de expressão nacional (VOLPE, 2001, p. 7, tradução nossa).<sup>9</sup>

Do ponto de vista de seu contato com pesquisas em etnomusicologia, parece correto afirmar que Villa-Lobos, de fato, conheceu as transcrições e escutas de fontes primárias indígenas disponíveis na sua época, no entanto, com a intenção de utilizar este material para nutrir a representação do primitivismo europeu dos anos 20 e compartilhar, neste sentido, dos ideais e expectativas de determinado público (MOREIRA, 2013, Parte I, p. 20). De acordo com o Gabriel F. Moreira em seus artigos sobre a tópica do indianismo em Villa-Lobos, sete principais categorias resumem os procedimentos utilizados pelo compositor, com a intenção de criar “uma representação musical do selvagem de acordo com a imaginação francesa, que se construiu desde relatos de missionários franceses no Brasil” (MOREIRA, 2013, Parte I, p. 21): “a) Utilização de melodias e textos de caráter indígena nas canções; b) Graus conjuntos, modalismo e pulso constante na construção melódica; c)

---

<sup>9</sup>“Carlos Gomes was the only Brazilian composer with international recognition up to the First Republic. [...] Indianismo and Landscape were the *topoi* that gave him national and international recognition (Il Guarany and Lo Schiavo), and, therefore, were taken, critically or not, as symbols of national expression” (VOLPE, 2001, p. 7).

Estruturas em Quartas/Quintas; d) Paralelismos; e) Ostinatos; f) Fluidez melódica; d) Textura grandiloquente.”

Assim como Rosas Fernandes, Villa-Lobos se utilizou de instrumentos dos nativos de percussão, como caracas e chocalhos, evidenciou o som dos sopros, principalmente das flautas, como referência direta ao som produzido pelos índios:

Enquanto a melodia de caráter indígena evoca a personalidade do *selvagem*, o restante dos recursos musicais parece construir o ambiente onde esse índio vive – a floresta – com toda sua exuberância. De fato, o sentido do ser *selvagem* só é completo quando se considera a *selva* de onde vem esse indivíduo ideal (MOREIRA, 2013, Parte II, p. 34).

A linguagem estética de Villa-Lobos, tal como vemos em *Uirapuru*, ainda que bastante progressiva, permanece dentro dos moldes europeus em voga. Sua concepção de processos de repetição, tais como ostinatos, em suas obras com tópicos indígenas, representam os padrões do primitivo e exótico europeus daquele período: “ele partilha do uso de uma estrutura musical bastante apreciada por compositores da primeira metade do século XX – como Stravinsky [...], um elemento constitutivo de parte da linguagem musical da época, concernente ao *bárbaro e exótico*” (MOREIRA, 2013, Parte II, p. 30).

Nas obras de Maria Helena Rosas Fernandes, a noção de repetição parece ser trabalhada de maneira mais fluida e menos estrutural. Os temas indígenas em *Wãní A'Ama*, por exemplo, foram colocados dentro de texturas em desenvolvimento e permanecem, muitas vezes, ofuscados pelos outros elementos. A compositora não parece utilizar estes temas para estruturar sua peça em relação à sua descrição sobre o comportamento dos temas na cultura dos índios; ao contrário, Rosas Fernandes parece se interessar, sobretudo, pelo caráter improvisatório que esta cultura oferece:

...na música indígena há sempre um som básico que se repete mais que os outros e em torno do qual “giram” outros sons, dando a ideia de um modo provável em que se baseia cada música. Também há sempre um tema básico, que é geralmente curto e repetido diversas vezes a intervalos regulares, com poucas variações, dando a ideia de um plano formal bem definido (ABRA, 2016, p. 76).

Evidentemente que ao escrever uma composição com inspiração indígena para orquestra sinfônica, ela transporta uma ideia do universo indígena para a música ocidental, assim como Villa-

Lobos o faz, porém o tratamento de materiais indígenas em suas obras parece se referir com maior profundidade à cultura original, ainda que dentro de sua própria estética. Rosas Fernandes mergulha dentro das culturas indígenas, a partir de sua amizade com o antropólogo Desidério Aytai e de seus próprios estudos sobre esta cultura:

A utilização de temas indígenas como influência para suas composições marcou o início dessa segunda fase, bem como de outro tipo de estudo de caráter informal, que ela realiza até hoje, numa busca incessante em conhecer, estudar, se aprofundar e encontrar ideias e inspiração dentro do universo da música indígena. Foi essa a forma que a compositora encontrou de usar algo genuinamente brasileiro em sua obra sem se utilizar do folclore, não mantendo, assim, ligações com a escola nacionalista brasileira. Ela realizou uma pesquisa intensa e profunda sobre a música indígena por meio de materiais escritos e gravados por pesquisadores (antropólogos), sem nunca ter ido à campo como antropóloga ou etnomusicóloga (ABRA, 2016, p. 72).

Em linhas gerais, o indianismo como tópica na música brasileira do século XIX foi introduzido dentro da escrita romântica italiana de Carlos Gomes, transitando pela tradição da música francesa impressionista e nacionalista de Villa-Lobos, na primeira parte do século XX, e chegando ao estilo intuitivo de Rosas Fernandes, na segunda metade do século XX. Ainda que o indianismo tenha entrado na música brasileira, através da literatura e da ópera *Il Guarani*, tendo sido popularmente utilizado dentro da iconografia da época (VOLPE, 2001, p. 170), esta tópica aparece, neste primeiro momento, bem distante da música ligada à tradição indígena, através da representação do índio como uma figura mítica e primitiva, como era vista pelos europeus:

O mito da selvageria primitiva é representado musicalmente pelo exotismo das cenas de balé “Introduzione, Ballabili e Azione Mimica”, “Passo Selvaggio”, “Passo dele frecchie” e “Gran marcia - baccanale indiano” (Ato III). A mitificação etnocêntrica do “primitivo” é notória na abordagem “exotista” da música que representa o índio, usando fórmulas tradicionais da “música turca” para retratar as danças rituais de Aimoré (VOLPE, 2001, p. 179, tradução nossa).<sup>10</sup>

Na temática indígena, o papel dos gêneros, principalmente em relação à miscigenação, também é relevante, tendo sido explorado em diversas obras relacionadas à esta questão:

---

<sup>10</sup> “The myth of primitive savagery is musically represented by the exoticism of the ballet scenes ‘Introduzione, Ballabili e Azione Mimica,’ ‘Passo Selvaggio,’ ‘Passo dele frecchie,’ and ‘Gran marcia – baccanale indiano’ (Act III). The ethnocentric mythification of the ‘primitive’ is flagrant in the ‘exoticist’ approach to the music representing the Indian, using traditional formulae of ‘Turkish music’ in portraying Aimoré ritual dances” (VOLPE, 2001, p. 179).

O foco no nobre selvagem masculino como o genuíno progenitor das origens étnicas brasileiras, transmitido pela ópera paradigmática *Il Guarany*, é substituído cada vez mais pela representação da Índia na ópera *Moema*, de Delgado de Carvalho, no poema sinfônico *Marabá* e na ópera *Jupyra*, de Francisco Braga. A crescente ênfase na Índia e suas associações simbólicas em relação à sensualidade e o mito do sacrifício, tornou a miscigenação uma questão cada vez mais urgente (VOLPE, 2001, p. 204).<sup>11</sup>

A tendência à descrição de paisagens através da música, tal como tópica dos sons da floresta de Piedade (PIEIDADE, 2013), consistiu em uma temática compartilhada na música, literatura e artes visuais. Segundo Volpe, o topos da paisagem na música pode surgir como uma descrição poética de emoções em um paisagem do romantismo ou como um topos nacionalista, como aparece na *Alvorada* de Carlos Gomes, ou na "visão edênica" ou mítica do paisagem da floresta, encontradas tanto no poema sinfônico *Amazonas* quanto no *Uirapuru* de Villa-Lobos: "*Uirapuru* está entre as obras mais representativas do matiz paisagístico modernista de Villa-Lobos, pois reflete a dialética entre a atualização das técnicas musicais concomitantemente com a representação do mundo selvagem e mágico" (VOLPE, 2001, p. 309, tradução nossa).<sup>12</sup>

Nestas duas obras é possível compreender como a nacionalização da tópica da paisagem significou um elemento crucial no processo de modernização da linguagem musical de Villa-Lobos: "A dimensão atemporal da paisagem musical ou tempo mítico é baseada em interações não-funcionais entre séries modais, octatônicas, pentatônicas, de tons inteiros e não-diatônicas, que criam estruturas de justaposições de blocos, resultando em formas de mosaico e cumulativas" (VOLPE, 2001, p.318, tradução nossa).<sup>13</sup>

Na obra de Rosas Fernandes, a descrição dessas paisagens se aproxima do aspecto improvisatório, quase caótico e irregular da paisagem natural, baseado nos estudos em etnomusicologia disponíveis, se distanciando, de elementos estéticos pré-estabelecidos. Em seus

---

<sup>11</sup> "The focus on the male noble savage as the genuine progenitor of Brazilian ethnic origins, conveyed by the paradigmatic opera *Il Guarany*, shifts increasingly to the representation of the Indian female with Delgado de Carvalho's opera *Moema*, and Francisco Braga's symphonic poem *Marabá* and opera *Jupyra*. The increasing emphasis on the Indian female with its symbolic associations with sensuality and the sacrificial myth made miscegenation an ever pressing issue" (VOLPE, 2001, p. 204).

<sup>12</sup> "*Uirapuru* is among the most representative works of Villa-Lobos' Modernist tinge of landscape, since it reflects the dialectics between the updating of musical techniques concomitantly with the representation of the savage and magic world" (VOLPE, 2001, p. 309).

<sup>13</sup> "Musical landscape atemporal dimension or mythical time is based on non-functional interactions between modal, octatonic, pentatonic, whole-tone, and non-diatonic pitch sets structuring block juxtapositions that result in mosaic and cumulative forms" (VOLPE, 2001, p.318).

estudos sobre as flautas rituais Nambikuara, provavelmente conhecido pela compositora, Aytai<sup>14</sup> mostra um uma transcrição da melodia do Nambikuara para órgão Hammond, onde notamos a atemporalidade e irregularidade dos agrupamentos:

FIGURA 1 – Transcrição de melodia Nambikuara



Fonte: AYTAI (1968-9, p. 72)

De acordo com Aytai, “o complexo das flautas rituais é bastante generalizado entre as tribos da America do Sul”, tendo sofrido algumas alterações, porém mantendo características básicas, como seu uso exclusivo por homens e nunca mulheres (Aytai, 1968-9, p. 69). As características musicais destas melodias também podem ser caracterizadas pelas repetições e minimalismo da coleção de notas, de acordo com as possibilidades dos instrumentos, como acontece de certa maneira em *Wãní A'Ama* e em outras obras inspiradas na cultura dos índios:<sup>15</sup>

A flauta ritual dá apenas quatro sons: sol, lá, si, dó, e os mesmos sons, uma oitava mais alto. A melodia, em consequência desta relativa pobreza de sons, é simples, com várias repetições, e tem a tendência de *subir em saltos, para, depois, descer gradativamente*. Não há melodias que se desenvolvam no sentido contrário, indo dos graves para os agudos. Se fôsse permitido recorrermos a generalizações baseadas em fenômenos existentes na nossa própria cultura, diríamos que a característica acima parece simbolizar a qualidade masculina e, ao mesmo tempo, melancólica dessa música (Aytai, 1968-9, p. 73).

<sup>14</sup>Desidério Aytai (1905-1998) foi um antropólogo húngaro radicado no Brasil que se dedicou a estudar a música e os ritos indígenas, tendo inclusive vivido por um tempo na aldeia dos índios Xavante, na reserva do Sangradouro-MT. Registrou diversos cantos indígenas que serviram de base ou de inspiração para composições de Maria Helena (ABRA, 2016, p. 68).

<sup>15</sup>O compositor brasileiro Antonio Carlos Borges-Cunha se inspirou na temática indígena para compor algumas de suas obras, como *WAHUTEDEW'Á* (2009), para flauta e orquestra de câmara, que significa “o pai do tempo” para os Xavantes. O compositor explora técnicas estendidas, sonoridades emprestadas do cotidiano (chacoalhar potes com água, gritar), pontos de livre improvisação e, ainda que longos momentos solo foram reservados para a flauta, o caráter minimalista em torno de poucas notas da melodia indígena que permanece.

Essas qualidades, típicas de manifestações culturais onde a música serve para uso coletivo, com a função de unir a comunidade, podem ser encontradas tanto na música instrumental quanto nas manifestações vocais, como podemos ver nas observações de Aytai sobre a canção de ninar, gênero existente “em quase todas as culturas—parece faltar entre os Sirionó, Bora, Qcaina e Witoto apenas/ver Wistrand 1969:481-482/—enquanto outros tipos de cantos podem existir numa, e faltar em outra cultura” (AYTAI, 1980, p. 5). Tanto a simplicidade minimalista quanto a irregularidade rítmica e atemporalidade da melodia também caracterizam os vários exemplos de cantos de ninar dos índios Karajás, os quais podem ser conferidos no artigo do antropólogo (AYTAI, 1980). O fonograma 1 é descrito como:

...um dos mais simples existentes, entoado num único som, e seu ritmo é a simples repetição do mesmo valor duracional/porque a redução deste valor para sua metade no quinto som da peça é apenas conseqüência da respiração audível R da cantora. A letra é composta de uma única sílaba HO, sem valor semântico. A transcrição não é completa porque o canto pode ser entoado indefinidamente, e é provável que por sua monotonia total, tenha forte efeito tranqüilizador sobre a criança, similar à hipnose (AYTAI, 1980, p. 9).

Pesquisas em etnomusicologia e antropologia mais recentes revelam detalhes adicionais sobre a música indígena, como podemos verificar na dissertação de Piedade. Baseada em pesquisa etnográfica sobre a música dos índios Wauja no Alto Xingu, sua tese na área de antropologia descreve rituais que envolvem flautas “sagradas”, com um estudo sobre a cosmologia, o xamanismo e questões sociais, identificando também os mesmos tabus de gênero citados por Aytai. Porém, como antropólogo e músico, Piedade ofereceu uma análise bastante aprofundada sobre o sistema musical desta cultura, em paralelo com o sistema ocidental. Sua descrição do sistema Wauja, o qual ele considera como “eminentemente tonal”, inclui os graus de minimalismo do sistema motívico, as subdivisões da pulsação e acentuação métrica, no que diz respeito à rítmica, as relações de contraponto em relação à música cristã ocidental e, por fim, considerações sobre o significado geral da música Wauja. Podemos observar o caráter desta abordagem em sua descrição sobre o método utilizado para as transcrições:

Estas transcrições sintéticas deixam de lado um grande conjunto de acontecimentos musicais, como as linhas dos flautistas acompanhantes, oscilações microtonais, variações timbrísticas, uso de harmônicos, etc. Esta decupagem resulta de progressiva abstração dos níveis de análise em direção ao nível motívico da flauta principal, considerado aqui esfera privilegiada de investigação (PIEIDADE, 2004, p. 147).

## **Wãní A'Ama, uma sinfonia indígena em cinco partes**

Na ficha catalográfica comentada (ABRA, 2016, p. 107), o material físico de *Wãní A'Ama*, armazenado no acervo do CDMC, é descrito como uma cópia da edição manuscrita (grade e partes), com duração de 15 minutos. Foi estreada em 1983, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, na Série “Música do Século XX”, (executada pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Roberto Ricardo Duarte) e, em 1984, recebeu o 4o. Prêmio do Concurso Internacional, em comemoração aos 50 anos do programa Meridien, da BBC Londres. Curiosamente, esta peça ainda não obteve nenhum registro publicado em áudio ou edição crítica até o presente momento.

Logo nas primeiras páginas da partitura, constam três informações sobre a origem da obra. Primeiramente, a compositora incluiu uma citação de D.H. Lawrence, em *Taos*, “Na poeira em que sepultamos as raças silenciosas, sepultamos muito da delicada magia da vida”. Abaixo do título *Wãní A'Ama*, segue um subtítulo entre parênteses “canto pedindo ajuda para a construção de uma cabana - Bororo”. E, ainda na mesma página, Rosas Fernandes também informa que a obra foi inspirada no livro “Réquiem para os índios” de Felcitas Barreto.<sup>16</sup>

Em seguida, a compositora detalha cada fonte sonora, de movimento a movimento, que serviram de referência para a criação do universo indígena de *Wãní A'Ama*. Em linhas gerais, são cantos, melodias e temas indígenas, registrados por Desidério Aytai, Vera Penteadó Coelho e César Albisetti. É interessante notarmos que, através desta descrição, o material emprestado de pesquisas antropológicas e etnomusicologia, ainda que abstraído e integrado na estética da música erudita da compositora, desempenha a função de revelar ao público da música de concerto a riqueza estética da cultura indígena, a qual é proveniente de pesquisa detalhada e extensa, realizada pela compositora. Ou seja, os temas indígenas não serão transformados para fazer parte da música erudita e sim o contrário, a linguagem da música erudita se adapta, na medida do possível, para encenar os cantos e rituais indígenas.

---

<sup>16</sup> Réquiem para os Índios (1979, Editoras Ground/Global), escrito pela antropóloga, pintora e bailarina alemã Felcitas Barreto (1910–).

Relativamente acessível, tanto para o performer quanto o ouvinte, a obra foi escrita para uma orquestra de câmara, expandida com alguns instrumentos de percussão, os quais trazem reminiscências diretas das sonoridades indígenas (guizos, maracas, por exemplo):

TABELA 1 – Instrumentação em *Wãní A'Ama*

<i>Madeiras</i>	2 flautas, 1 oboé, 1 clarinete (Sib)
<i>Metais</i>	2 trompas (Fá), 2 trompetes (Dó), 2 trombones
<i>Percussão</i>	bumbo, tambor, 2 maracas, tam-tam, guizos
<i>Cordas</i>	OBS. a peça pede um número considerável de cordas, para possibilitar a realização dos vários trechos em <i>divisi</i> ). Por exemplo, contrabaixos tocam em <i>divisi</i> por quase todo o tempo no 2o. movimento; a parte das violas se abre em <i>divisi</i> de 4 partes, no 3o. movimento (c.13, 14); e os naipes de violinos I e II tocam constantemente em <i>divisi</i> de duas ou mais partes, ainda que alguns destes trechos possam ser realizados através da execução de notas duplas.

Descrita na ficha catalográfica como “Sinfonia indígena, escrita em cinco partes”, *Wãní A'Ama* é a única obra orquestral da segunda fase estilística de Maria Helena. Os títulos das partes sugerem rituais indígenas, porém os cantos que integram cada parte se referem a diferentes tradições. Isto indica que a compositora utiliza estes temas como recurso gestual,<sup>17</sup> desligando-se da ideia de representação de uma determinada tradição.

TABELA 2 – Títulos das partes e fontes de referência

<b>I - A magia da terra</b>
1 - Canto de flautas Xavantes, gravado por Desidério Aytai
2, 3, 4 - Imitação Carajá de animais: jabuti, pirarucu, passarinho ururé).
<b>II - O ciclo dos ritos</b>
5 - Canto dos índios Wapité, depois da corrida do Buriti. Cartilha Etnomusicológica - p.46.

Fonte: FERNANDES (1982, sem número)

<sup>17</sup>Um próximo passo nesta pesquisa seria uma análise aprofundada sobre o aspecto formal das obras de Rosas Fernandes, em relação aos elementos pertencentes à cultura indígena. No presente artigo foi detectado apenas a inclusão de cantos indígenas nos movimentos como recursos gestuais, desvinculados de qualquer papel na estrutura formal de cada parte.

TABELA 2 (cont.) – Títulos das partes e fontes de referência

---

6 - Canto para a última festa dos moços e moças. Xavante. Gravado por Desidério Aytai.
7 - Canto de festa do Waiwá (festa do respeito). Gravado por Desidério Aytai
<b>III - Os cantares de vitória</b>
8 - Canto de vitória. Xavante. Gravado por Desidério Aytai
9 - Canto do meio-dia. Xavante. Gravado por Desidério Aytai
10 - Melodia Kamaiurá. Disco Música de Mato Grosso-Brasil
<b>IV - Deus e os incontáveis espíritos se cobrem de prata e flores</b>
11 - Melodia para a festa do Kuarup dos índios Waiwá. Gravado por Vera Penteado Coelho.
12 - Tema Bororo. Gravado por César Albisetti.
<b>V - A pirâmide dos mortos</b>

---

Fonte: FERNANDES (1982, sem número)

A lista das fontes atribuídas a cada parte (ou movimentos), tal como ilustrada na Tabela 2, aparece em português e em inglês nas páginas de introdução da partitura. O V movimento, “A pirâmide dos mortos”, não consta na descrição em português.

Os números decimais foram colocados em evidência (circulados) em cada movimento, para indicar onde o canto referente está situado na partitura, promovendo, assim, o caráter autoexplicativo da partitura. Com isso, a compositora revela a origem das fontes e a maneira em que as utiliza na peça, comprovando assim a base em etnomusicologia, ao mesmo tempo que auxilia os intérpretes e estudiosos na compreensão da estrutura e da concepção de sua sinfonia.

Sob o aspecto musical, a escrita de *Wãní A'Ama* transita entre os recursos da linguagem pós-moderna e o gestual e a liberdade rítmico-melódica<sup>18</sup> contidos na música indígena. Neste sentido, os seguintes aspectos foram analisados na peça, na tentativa de conhecer como os elementos de sua linguagem dialogam com a tópica indígena:

---

<sup>18</sup>“Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de Gregoriano” (ANDRADE, 1972, p. 30).

## 1. ORGANIZAÇÃO RÍTMICA *HORIZONTAL*

1.1 irregularidade rítmica, produzida através da alternância de diferentes fórmulas de compasso. Este tipo de escrita é bastante utilizado pela compositora com o propósito de tornar os gestos e cantos independente da organização métrica, como se pode verificar durante todo o I movimento, “O canto da terra”.

1.2 irregularidade rítmica, produzida através da notação de fórmulas de compasso com número alto de numerador, ou seja, 10/4, 9/4, 8/4, etc. Este tipo de técnica aumenta a flexibilidade de agrupamentos e liberdade rítmica dentro de um mesmo compasso, porém mantendo o alinhamento de vertical.

1.3 liberdade rítmica, obtida através da notação de um ou dois compassos, com métrica completamente livre, inseridos geralmente no início de um movimento. Esta notação aparece em três compassos do IV movimento, “Deus e os incontáveis espíritos se cobrem de prata e flores”, c.1, 10 e 30. Este tipo de notação ocorre também em dois movimentos de sua obra *Ritus* (1984), para orquestra (FERNANDES, 1984, p. 32).

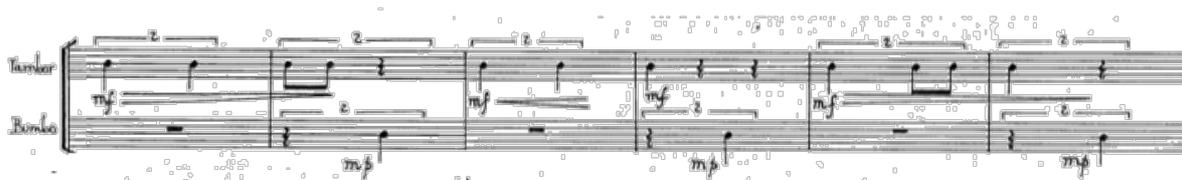
1.4 regularidade rítmica, estabelecida através da notação de uma fórmula de compasso que se mantém, mas que, gradualmente, desaparece, através de deslocamentos rítmicos e formações de outras unidades de pulsação. No II movimento, “O ciclo dos ritos”, a métrica 3/4 é estabelecida, após quatro compassos introdutórios em 5/4. Rosas Fernandes utiliza esta métrica para representar o canto no ritual; é um dos únicos momentos em que as cordas tocam a melodia de um canto. Porém, acentos e polirritmias irão, pouco a pouco, “dissolver” a regularidade desta métrica, colocando em questão, tanto a divisão em 3/4 quanto a unidade de tempo, como verificamos nas camadas da textura entre c. 33 e 34 deste movimento (Fig. 1, 2 e 3).

FIGURA 1 – Polirritmia produzida no naipe das madeiras (flauta, oboé e clarinete).



Fonte: FERNANDES (1982, p. 32)

FIGURA 2 – Polirritmia (compassos em 3/4, fraseado em 4/4) no naipe de percussão c.33 a 38, dobrando violas e contrabaixos.



Fonte: FERNANDES (1982, p. 32)

FIGURA 3 – Polirritmia produzido no naipe das cordas (violas, violoncelos e contrabaixos).



Fonte: FERNANDES (1982, p. 32)

1.5 aceleração ou desaceleração escritas como imitação dos momentos de êxtase, durante os rituais. No final do 1o. movimento, ocorre um longo *cresc.* com *accel.* de c.34 (inicialmente em 5/4 e depois passa a 6/4 em c.38) que vai culminar em um rápido diminuendo no c.40. É importante notarmos a amplitude das dinâmicas no *crescendo* nesta passagem, a qual tem início em *pp* e termina em *ffff*.

## 2. ORGANIZAÇÃO RÍTMICA *VERTICAL*

2.1 subdivisão da pulsação em notas reiteradas e subdivisão do motivo em ritmos com pulsações diferentes, ainda que alinhados de alguma forma (Fig. 4).

2.2 deslocamento rítmico, através de notação precisa, evidenciando assim a naturalidade rítmica das manifestações musical indígena. É possível assim, eliminar tanto a supremacia do acento dentro de um compasso, quanto dentro de um tempo (Fig. 4).

FIGURA 4 – Textura contendo polirritmia, deslocamento dentro da pulsação, (violinos I em *divisi*, oboé e flauta), c.14 e 15.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (FL.), Oboe (Ob.), and Violin I (V. I.). The score is written in 5/4 time and spans measures 14 and 15. Each instrument part features a complex polyrhythmic pattern of eighth notes. The Flute part has a dynamic marking of *ff* *decrest.* and a measure number '15' above it. The Oboe part also has a dynamic marking of *ff* *decrest.* and a measure number '6' above it. The Violin I part has a dynamic marking of *ff* *decrest.* and a measure number '6' above it. The notation includes various rhythmic markings such as accents and slurs.

Fonte: FERNANDES (1982, p. 49)

2.3 sobreposição de camadas de materiais diferentes, porém como uma representação do caos, da desorganização da natureza, como ostinatos quase invisíveis dentro da textura, diferente de Villa-Lobos, como ocorre nas três camadas da textura entre c.33 e 38 (Fig. 1, 2 e 3).

### 3. IMITAÇÃO DE PRODUÇÃO SONORA DOS ÍNDIOS E DE ANIMAIS ATRAVÉS DE TÉCNICAS ESTENDIDAS:

3.1 Vibrato mole: o sinal  indica que o músico deve controlar o ritmo do seu vibrato para que ele resulte longo e lento.

FIGURA 5 –Vibrato mole na parte da flauta e oboé, no I movimento, c.1 a 3



The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts. The top system is for the Flute, starting with a tempo marking of quarter note = 56 (♩ = 56) and a dynamic of mezzo-piano (mp) with a crescendo (cresc.) marking. The Flute part features a wavy line above the notes, indicating a 'mole vibrato'. The Oboe part is shown below the Flute, with a dynamic of forte (f) and a crescendo (cresc.) marking. The bottom system shows the Flute, Oboe, and Clarinet (Cl.) parts. The Flute and Oboe parts have a tempo marking of quarter note = 96 (♩ = 96) and a dynamic of forte (f) with a crescendo (cresc.) marking. The Clarinet part is shown below the Oboe, with a dynamic of forte (f) and a crescendo (cresc.) marking.

3.2 uso não-convencional do instrumento:

3.2.1 para o clarinete, no I movimento, c.9, segue a instrução “barrilete junto com a boquilha e a mão em concha embaixo, abrindo e fechando, ou a boquilha e barrilete colocados em campânula” (1982, p. 6)

3.2.2 para as cordas, seguem as instruções: “batidas com a mão espalmada nas costas do instrumento” (1982, p. 40)

3.3 *frullo*, escrito na parte de clarinete, no I movimento, c.6.

3.4 tremolo e *sul ponticello*. Na Fig.6 é possível notar a ocorrência de uma série quase integralmente dodecafônica, ainda que o timbre de tremulo com *sul pont.*, juntamente as dinâmicas, possam ofuscar as alturas.

FIGURA 6 – Tremolo com *sul ponticello* das cordas, em passagem em fugato, no II movimento, c.66 a 76.

The image shows a musical score for strings, specifically for Violins I and II, Viola, Violoncello (VC), and Contrabaixo (CB). The score is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 54. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure shows the beginning of the tremolo with dynamics *mp* and *cresc. e apress.*. The second measure continues the tremolo with dynamics *f* and *cresc. e apress.*. The third measure shows the tremolo with dynamics *ff* and *cresc. e apress.*. The fourth measure shows the tremolo with dynamics *fff* and *cresc. e apress.*. The *sul ponticello* (s.p.) technique is indicated in the first measure. The score is written for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo.

Fonte: FERNANDES (1982, p. 41)

3.5 Ornamentos:

3.5.1 *glissandos* entre as notas (ideia de caos sonoro) com vibrato mole (Fig. 7)

3.5.2 appoggiaturas próximas a nota, entre intervalos de segundas maior/menor, ou distantes, entre quartas aumentadas (Fig. 5)

#### 4. TRATAMENTO DE DINÂMICAS

4.1 notação de dinâmicas graduais/escalares *ppp, pp, p, mp... ffff* (ver Fig. 6)

4.2 uso das dinâmicas para criar independência ou “individualização” das vozes (Fig. 7)

4.3 dinâmicas que caracterizam determinados gestos musicais, tais como, golpes de *ff* seguidos de súbito *decrescendo*, ou o contrário, como é possível verificar na parte das flautas e violinos I, também em Fig. 7.

FIGURA 7 – Longos glissandos “semi-mesurados” nas partes das trompas, violinos II, violas e violoncelos, c.36 e 37

The image displays a musical score for two measures, measures 36 and 37. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Tr. (Trumpet), Trpt. (Trumpet), Trb. (Trombone), Bumbo (Bass Drum), V. I. (Violin I), V. II. (Violin II), V. (Viola), VC. (Violoncello), and CB. (Cello). The score features long glissandos in the Flute, Oboe, Clarinet, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts. Dynamic markings such as *f*, *mf*, *ff*, and *mf e dim.* are present throughout. A note in measure 37 indicates a *div.* (divisi) for the Violin II part. Below the score, a footnote reads: "\* Figuras abaixo do Glissando = guia para indicar a sua duração." (Figures below the glissando = guide to indicate its duration).

Fonte: FERNANDES (1982, p. 54)

## 5. TRATAMENTO DAS ALTURAS

5.1 priorização de choques de segundas, tanto horizontais quanto verticais, com o objetivo de imitar o resultado sonoro, do ponto de vista da afinação, dentro das manifestações indígenas (Fig. 4)

5.2 polarização em uma nota, através da repetição, ornamentação, e/ou variação rítmica (Fig.5), ou ainda, em momentos pontuais, em uma tonalidade, tal como aparece no final do IV movimento: dois compassos de 9/4, contendo fragmentos melódicos de um acorde de sol maior, devem ser repetidos duas vezes com “apressando” pouco a pouco.

5.3 priorização de sobreposição de intervalos de trítonos a harmonias de quintas/quartas

5.4 momentos isolados de politonalismo/polimodalismo

5.5 *clusters* de grupos pequenos de notas

5.6 cromatismos descendentes, equivalentes aos gestos de glissandos descendentes. Este tipo de escrita também aparece no ensaio 22 de *Uirapuru*, denotando a possível influência de Villa-Lobos no estilo da compositora (VILLA-LOBOS, 1948, p. 85–86)

## 6. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRATAMENTO DA ORQUESTRAÇÃO

6.1 Os sopros assumem, em geral, o papel dos instrumentos indígenas, dos gritos ritualísticos e das imitações de bichos (jabuti, pirarucu e pássaro ureré), tais como idealizadas pelos índios Carajás. Longe de serem imitações dos animais, estas “imitações” constituem parte do

imaginário indígena. Fernandes utiliza estas imitações em outras obras suas, tais como em *Celebrações* (2006).<sup>19</sup>

6.2 As cordas raramente representam linhas melódicas, ou uma citação de canto, como acontece no II movimento; a escrita para cordas tende a permanecer textural ou mesmo percussiva. Interessante notar que, no *gran finale* ritualístico do V movimento, “Pirâmides dos mortos”, a base homoritmica, estabelecida com a intenção de reproduzir o “grito final”<sup>20</sup> dos rituais indígenas, é orquestrada para tambor e bumbo e todas as cordas (em *divisi*), menos violinos I e contrabaixo. Sobre esta base, seguem efeitos realizados pelos sopros que se intensificam até o último compasso da peça.

6.3 A percussão desempenha um papel econômico, servindo para colorir determinados momentos da peça. Os instrumentos de percussão aparecem, em geral, sempre em contraponto entre eles, como é o caso do tambor e bumbo no II movimento (Fig. 2). É importante notar que o contraponto entre bumbo e tambor nesta passagem contribui para a representação de um ritmo regular, porém sem a regularidade rítmica de uma dança, mais próximo de um transe em um ritual. A forte presença da percussão é reservada para momentos apoteóticos, como na parte final do V movimento.

## Considerações finais

A tópica do indianismo, como se apresenta em *Wãní A'Ama*, é representada, tanto por meio da imitação de gestos sonoros e citação de cantos indígenas, como através do intercâmbio destes elementos, o que vai constituir na produção de uma determinada poética musical do indianismo.

---

<sup>19</sup>No I movimento de *Celebrações*, “O cântico das criaturas”, cada instrumento de sopro representa um animal diferente. “A flauta é o instrumento mais versátil nesta primeira parte, representando cachorro do mato, galhas, carocojó, araponga branca e um canto do pajé Carajá” (ABRA, 2016, p. 173).

<sup>20</sup>Sobre o grito final em *Dawawa Tsawidi* (1979), para sopros e percussão, a compositora comenta: “O grito final é uma fórmula frequentemente usada na música Xavante, que parece indicar: terminei o canto. As vezes usam o grito no começo da peça musical, especialmente quando o canto significa o início de uma atividade coletiva” (FERNANDES, 1979, introdução).

Poderíamos dizer que se contrapõem a regularidade e a irregularidade métrica, a precisão e a fluidez do ritmo, da afinação e também do timbre, os quais são naturalmente produzidos em manifestações culturais espontâneas. Em outras palavras, esta obra descreve a liberdade e naturalidade da cultura indígena, em contraposição a paisagem edênica da floresta, como o faz Villa-Lobos. Os materiais musicais se sobrepõem e se desenvolvem dentro do seu próprio minimalismo, criando as pequenas paisagens sonoras que constituem o todo.

Notamos ainda, que estas contradições estão presentes também na concepção da peça, cuja escrita atua de maneira instintiva e orgânica, mas é fundamentalmente baseada em estudos de etnomusicologia; qual seria a razão para tais decisões? Desconsiderando as diversas funções sociais explícitas e implícitas também na música considerada ocidental, Mario de Andrade afirma, em 1976, que a música indígena desempenha “função integralmente social” e tem “sempre fundo religioso” (ANDRADE, 1976, p.10). O autor alega que a música dos índios brasileiros “além de melodicamente pobre, não era uma arte livre, que permitisse as manifestações da imaginação criadora” (ANDRADE, 1976, p.10), se referindo ao caráter funcional e unificador da música dentro desta tradição. Mas seria correto afirmarmos que a música “artística” seria mais livre do que aquela produzida de forma espontânea, ainda que esta última seja preservada por uma tradição? Tanto a música nacionalista quanto a música pós-moderna se originaram ou se contrapuseram à regras estilísticas e ideológicas – talvez silenciosas, mas existentes –, em uma época em que a identidade brasileira precisava ser cultivada através de moldes já apreciados na Europa. Uma reflexão sobre as tópicos do indianismo na música de Villa-Lobos é um exemplo disso; a apropriação de elementos das culturas indígenas para serem incluídos nos poemas sinfônicos do compositor mostra a necessidade vigente de agradar a um senso estético já estabelecido, na intenção de valorizar e incluir o nosso produto cultural nacional no cenário internacional, segundo as regras de um olhar europeu, colonialista. A música de Maria Helena Rosas Fernandes, no entanto, seguiu seu próprio instinto, captando o aspecto vivo e transitório das manifestações musicais indígenas e os incorporando na escrita fragmentada de *Wãní A'Ama*, integrando, à sua maneira, a alteridade dos povos indígenas na cultura dita ocidental.

## REFERÊNCIAS

- ABRA, Juliana Delborgo. *Maria Helena Rosas Fernandes: catálogo comentado da obra completa e fases composicionais*. 2016, 245 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2016. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/320836>>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3a. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/index.htm>. Acesso e: 20 ago. 2020.
- \_\_\_\_\_. *Música, Doce Música*. São Paulo: L.G. Miranda, 1933. Brasília: 2a ed. Brasília: Livraria Martins Editora São Paulo em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1976.
- AYTAI, Desidério. As flautas rituais de Nambikuara, 1968-9. *Revista de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, vol. 15 e 16, p. 69–77, 1968–9. Disponível em: [http://etnolingustica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aaytai-1968-flautas/Aytai\\_1968\\_AsFlautasRituaisNambikuara.pdf](http://etnolingustica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aaytai-1968-flautas/Aytai_1968_AsFlautasRituaisNambikuara.pdf). Acesso em: 19 ago 2020.
- \_\_\_\_\_. Canções de ninar dos índios. *Publicações do Museu Municipal de Paulínia*. Paulínia: Museu Municipal de Paulínia, Paulínia, n. 11, p. 5–30, 1980. Disponível em [http://etnolingustica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aaytai-1980-ninar/Aytai\\_1980\\_CancoesDeNinarDosIndios.pdf](http://etnolingustica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aaytai-1980-ninar/Aytai_1980_CancoesDeNinarDosIndios.pdf). Acesso em: 19 ago 2020.
- AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- BÉHAGUE, Gerard. Música "erudita", "folclórica" e "popular" do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. *Latin American Music Review*, Texas, vol. 27, n. 1, p. 57–68, Spring–Summer, 2006.
- \_\_\_\_\_. Art Music Studies Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case Studies from Mexico, Peru, and Brazil. *Latin American Music Review*, Texas, vol. 27, n.1, p. 28–37, Spring–Summer, 2006.
- BORGES-CUNHA, Antonio Carlos. *WAHUTEDEWÁ'*, 2009. Partitura, 51 p. Flauta e orquestra de câmara.
- CAPLIN, William E. On the relation of musical *topoi* to formal function. *Eighteenth-Century Music* 2/1, 113–124, Cambridge University Press, 2005 Disponível em: doi: 10.1017/S1478570605000278. Acesso em: 20 ago 2020.
- DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA. *Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935 - 1938*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2001. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/site/wp-content/uploads/2016/10/CCSP-catalogo-missao-pesquisas-folcloricas.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- FERNANDES, Maria Helena Rosas. *Dawawa Tsawidi*. 1979. Partitura manuscrita, 72 p. Sopros e percussão.

\_\_\_\_\_. *Ritus*, 1984. Partitura manuscrita, 50 p. Orquestra.

\_\_\_\_\_. *Wãní A'Ama*. 1982. Partitura manuscrita, 100 p. Orquestra.

LÜHNING, Angela, CARVALHO, Tiago, DINIZ, Flávia, LOPES, Aaron, IYANAGA, Michael. Ethnomusicological Goals and Challenges in Brazil. *The World of Music*, v. 5, n.1, p. 23-53, 2016.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6a. edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

MCKAY, Nicholas, 'On Topics Today', *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 1-2/4, p. 159-83, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.31751/251>. Acesso em: 20 ago 2020.

MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press, 2020.

\_\_\_\_\_. *The Musical Topic*. Bloomington, Indiana University Press: 2006.

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, IN: Indiana University press, 2004

MOREIRA, Gabriel F. . O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia. *Opus* (Belo Horizonte. Online), v. 22, p. 179-210, 2016.

\_\_\_\_\_. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 27, p. 2, p. 19-28, 2013.

\_\_\_\_\_. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicos indígenas. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 27, p. 3, p. 29-38, 2013.

NEIVA, Tania M. *Cinco Mulheres Compositoras na Música Erudita Brasileira Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

PIEDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, Buenos Aires, v.1, p.1-23, 2013.

PIEDADE, Acácio T. C. *O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer books, 1980.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Uirapuru*. Nova Iorque: AMP, 1948. Partitura, 90 p. Orquestra.

VOLPE, Maria Alice, *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese (Doutorado em Musicologia). University of Texas, Austin, 2001.

## **SOBRE A AUTORA**

Cinthia Alireti é a regente titular e co-diretora artística do Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU). Idealizadora e diretora dos “Encontros de Música Contemporânea OSU”. Idealizadora e coordenadora do “Fórum Gestão Orquestral e Compromisso Social” e da ação cultural “Identidade, Música e Arquitetura”, em parceria com o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB). Bacharel em Composição Musical (Universidade de São Paulo), Publicidade e Propaganda (Faculdade Armando Álvares Penteado), mestre em Musicologia (Université de Paris IV – Sorbonne, e Universität des Saarlandes, Saarbrücken) e doutora em Regência (Universidade de Indiana – Bloomington, EUA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5813-9254>. E-mail: [alireti@unicamp.br](mailto:alireti@unicamp.br)