

Níveis de significação musical em Uirapuru de Heitor Villa-Lobos

Daniel Zanella dos Santos¹
UFPR/PPGMÚSICA

SIMPOM: *Musicologia/Etnomusicologia*
danielsantos.sc@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta parte da discussão teórica e resultados de análise parciais da pesquisa de doutorado do autor, em andamento na Universidade Federal do Paraná (UFPR), cujo objeto são os poemas sinfônicos indianistas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Aborda-se o poema sinfônico Uirapuru (1917) a partir da questão do significado em música. A perspectiva adotada é essencialmente semiótica com bases filosófico-epistemológicas que seguem uma linha hermenêutica, utilizando para isso as teorias das tópicas musicais e da narratividade. Inicialmente, apresenta-se a teoria da narratividade de Grabócz, principalmente a questão dos níveis de significado propostos pela autora, inspirada na semiótica Greimasiana. De acordo com a teoria, são propostas três categorias para analisar os níveis de significado em música: sema, no nível do motivo, classema, no nível do tema, e isotopia, no nível da seção formal. Na sequência, analisa-se um trecho de Uirapuru, entre os compassos 227 e 340, através da teoria exposta. Como resultado, é proposta uma interpretação de tópicas operando nos níveis do motivo (sema), do tema (classema) sendo que suas interações formam uma isotopia que compreende o trecho inteiro, denominado de tópica “dança primitiva”.

Palavras-chave: Uirapuru; Villa-Lobos; Significação Musical.

Levels of Musical Signification in Uirapuru by Heitor Villa-Lobos

Abstract: This paper presents part of the theoretical discussion and analysis of partial results from the author's doctoral research in progress at the Federal University of Paraná (UFPR), whose object are the Indianist symphonic poems by Heitor Villa-Lobos (1887-1959). It addresses the the symphonic poem Uirapuru (1917) through the issue of meaning in music. The perspective adopted is essentially semiotic with philosophical and epistemological bases following a hermeneutic line, making use of the theories of musical topics and narrative. Initially, we present Grabócz's theory of narrative, especially the issue of levels of meaning proposed by the author, inspired by the greimasian semiotics. According to the theory, three categories to analyze the levels of meaning in music are proposed: seme, the motif level, classeme, the theme level, and isotopy, at the level of formal section. Next, we analyze one segment of Uirapuru, between bars 227 and 340, by means of the exposed theory. As a result, we propose an interpretation of topics operating at the levels of the motif (seme), the theme

¹ Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque. Agência de fomento: CAPES.

(classeme), and their interactions form an isotopy, which comprises the entire section, that we call "primitive dance."

Keywords: Uirapuru; Villa-Lobos; Musical Signification.

Este trabalho apresenta parte da discussão teórica e resultados de análise parciais da pesquisa de doutorado do autor, em andamento na Universidade Federal do Paraná (UFPR), cujo objeto são os poemas sinfônicos indianistas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Será abordado o poema sinfônico Uirapuru (1917)² a partir da questão do significado em música. A perspectiva adotada é essencialmente semiótica com bases filosófico-epistemológicas que seguem uma linha hermenêutica, utilizando para isso as teorias das tópicas musicais e da narratividade.

A teoria das tópicas colocada ao lado da teoria da narratividade pode levar à ideia de que a primeira está mais relacionada com a decodificação de signos musicais, ou seja, com a objetividade científica, e a segunda associada com a interpretação do discurso musical, mais hermenêutica. Como demonstra Hatten (1994, p. 33), as teorias da linguagem não são consensuais sobre até que ponto a decodificação de sinais e a interpretação de acordo com o contexto são autônomas. Acredito que ambas as tarefas são essencialmente interpretativas, e, portanto, ambas têm seus riscos, portanto sua associação é uma maneira de levar adiante o ato interpretativo.

A noção de níveis de significado trabalhada neste artigo é derivada da teoria da narratividade proposta por Grabócz, que define narratividade em música da seguinte maneira:

Eu utilizarei as expressões <<narratividade musical>> (ou <<narratologia musical>>) para falar do modo de organização expressiva de uma obra instrumental. Dito de outra maneira, a análise narrativa em música visará o funcionamento do discurso musical do ponto de vista da construção das unidades expressivas (construção pelo encadeamento de tópicas ou de entonações, etc.). Este tipo de abordagem completará evidentemente o trabalho analítico tradicional que convocará as teorias da estrutura (forma) musical, assim como de análise motivico-temática, harmônica, de orquestração, etc. (GRABÓCZ, p. 16, tradução minha.)

Esta definição coloca em destaque o papel das tópicas e outras unidades expressivas na construção de uma interpretação narrativa para a obra. Ao falar das tópicas do

² A verdadeira data de composição de Uirapuru, assim como de diversas outras peças do compositor, é assunto de extenso debate na literatura especializada. Parte dos autores acredita que Villa-Lobos tenha adiantado a data real de composição para 1917 e que a peça tenha sido efetivamente elaborada entre meados da década de 1920 e início da década de 1930 (ver SALLES, 2005; GUÉRIOS, 2009; SANTOS, 2015).

século XVIII, Caplin (2005, p. 124) argumenta que algumas tópicas daquele repertório são mais apropriadas para certos momentos do discurso musical do que outras, mas não são determinantes no estabelecimento da estrutura formal. Para Agawu (1991, p. 33) a sucessão das tópicas pode sugerir ao analista um tipo de “roteiro” (plot), conceito que se aproxima da noção de narrativa. No caso dos poemas sinfônicos de Liszt, as análises de Johns (1997, p. 8) demonstram “[...] a expressão de um programa por parte de Liszt através do uso de tópicas musicais quase representacionais facilmente identificáveis que, quando conectadas de maneiras apropriadas, constituem novos tipos de narrativa ou estruturas musicais hermenêuticas”. Apesar de não definirem a forma, as tópicas podem sugerir uma trajetória narrativa para a peça, e é nesta corrente que o trabalho de Grabócz se insere.

Na sua metodologia, a autora alia a análise musical tradicional com a análise do conteúdo expressivo, este concentrado na identificação de tópicas e outras unidades de significado e o estudo das estratégias expressivas relacionadas ao seu uso no discurso musical. As estratégias expressivas envolvem a definição de como as unidades de significado se relacionam no discurso musical, como elas agem, como se desenrola sua ação e como esta se resolve (GRABÓCZ, 2009, p. 18). As maneiras como estas estratégias expressivas são elaboradas e se manifestam dentro de diferentes estilos musicais podem ser classificadas em “três modos de existência da narrativa em música”: o programa narrativo exterior, o programa narrativo interior e o programa narrativo musical profundo (ou oculto) (op. cit., p. 32-33). Destes, o que nos interessa é o programa narrativo exterior, caracterizado pela correlação entre estrutura musical e programa extramusical. Neste caso, a forma musical se relaciona com a sequência de eventos sugerida por um texto ou outro material programático ao invés de obedecer às regras convencionais de estruturação formal da música (op. cit., p. 68).

A análise semântica, por sua vez, é baseada nas categorias Greimasianas de sema, classema e isotopia, que podem ser compreendidas como três níveis nos quais os significados musicais podem operar. As unidades mínimas portadoras de função significativa numa obra, as quais se encontram no nível do motivo musical, correspondem aos semas (op. cit., p. 51). Para Tarasti (1994, p. 304) os semas ocorrem quando elementos sonoros específicos adquirem algum tipo de significado e podem se combinar para formar unidades de significado maiores. Num segundo nível, correspondente ao nível da frase ou do período musical, os semas podem se combinar e formar um novo significado, que é denominado de classema (op. cit., p. 222). O termo isotopia, por sua vez, denomina o significado no nível da seção de uma forma

musical (op. cit., p. 223). Uma isotopia pode ser formada por um ou vários semas e classemas. Tarasti define isotopia como

Um conjunto de categorias semânticas cuja redundância garante a coerência de um complexo de signos e torna possível a leitura uniforme de qualquer texto. Isotopias musicais podem ser formadas pela estrutura profunda, tematismo, elementos de gênero, pela textura e estratégias gerais do texto (por exemplo, organização da trama). (TARASTI, 1994, p. 304.)

Greimas define dois tipos de isotopia: a isotopia gramatical (ou sintática), que organiza os elementos estruturais da sintaxe gramatical e a isotopia semântica, que rege os elementos no domínio do conteúdo (significado) (GRABÓCZ, p. 46). O discurso analítico musical tradicional (com termos como temas, motivos, frases, períodos, acordes, textura, etc.) já oferece elementos suficientes para explicar a organização dos elementos estruturais da música, portanto a definição de isotopia gramatical não é de muita utilidade para a análise musical. A isotopia semântica, por outro lado, oferece uma possibilidade interessante para se analisar o plano expressivo do material musical. Portanto, o termo isotopia, quando utilizado neste trabalho, se relaciona com a isotopia semântica de Greimas.

A análise apresentada nos parágrafos seguintes irá contemplar o trecho da peça³ entre os compassos 227 e 340. Em outro estudo (SANTOS, 2015), no qual abordei a partitura completa de *Uirapuru*, dividi a obra em oito seções, da seguinte maneira: seção 1 (c. 1-18), seção 2 (c. 19-24), seção 3 (c. 25-67), repetição das seções 1, 2 e 3 (c. 68-133), seção 4 (c. 134-184), seção 5 (c. 185-226), seção 6 (c. 227-340), seção 7 (c. 341-363) e seção 8 (c. 364-381). A seção 6 permite uma explicação clara e concisa da aplicação das noções de sema, classema e isotopia em *Uirapuru*, motivo pelo qual ela foi escolhida para figurar neste artigo. Apesar da unidade conferida por certos elementos texturais, especialmente o ostinato de tímpano e violoncelo, a seção foi dividida em quatro subseções, de acordo com aspectos temáticos: 1) compassos 227 a 238, 2) compassos 239 (página 59, ensaio 14) a 260, 3) compassos 261 (página 62, ensaio 15) a 292, 4) compassos 293 (página 68) a 340.

O primeiro elemento de destaque é o ostinato, que tem como instrumento principal o tímpano, mas ao longo desta seção transita por vários instrumentos. Ele inicia no compasso 227 no tímpano, com dobramentos de trompete e violoncelo, e continua somente no violoncelo no compasso 234. A partir do compasso 228 a organização rítmica do ostinato de trompete/tímpano/violoncelo sugere uma periodicidade que pode ser dividida a cada dois

³ A partitura de referência é a edição da Associated Music Publishers (VILLA-LOBOS, 1948).

tempos, o que confere um padrão binário dentro do compasso $\frac{3}{4}$. O baixo, por sua vez, apresenta uma organização a cada quatro tempos. O ostinato é um elemento utilizado com frequência por Villa-Lobos em suas obras de temática indígena, com um significado reconhecível:

[...] o ostinato, per si, evoca conceitos abstratos que se tem acerca das populações ‘primitivas’ como a simplicidade técnica, a repetição ritual, e a construção da música não pelo interesse melódico e harmônico, mas pela experiência da dilatação do tempo em sua contrapartida, sua redução a ciclos curtos com pouca ou nenhuma alteração em curto prazo. (op. cit., p. 204.)

Melodicamente, este ostinato apresenta apenas um intervalo de quinta. Salles (2009, p. 147) argumenta que “a recorrência de um determinado intervalo como uma entidade harmônica reconhecível, capaz de demarcar uma seção de uma obra” é um procedimento harmônico comum na obra de Villa-Lobos. Como veremos nas análises abaixo, o intervalo de quinta é estruturador de toda a seção 6. Este intervalo é muito comum na música ocidental, considerado consonante e seu uso, portanto, não acarreta em nenhum tipo de novidade. Entretanto, o contexto no qual este intervalo está inserido (uma peça programática com temática indígena do modernismo brasileiro, utilizado no ostinato com um timbre percussivo como o do tímpano) permite uma interpretação dele como parte de um sema, ou unidade mínima de significação. Seu significado aponta para um aspecto primitivo, tanto por causa da sua presença no começo da série harmônica quanto pela antiguidade de seu uso no início da polifonia ocidental. O intervalo de quinta foi amplamente utilizado por Villa-Lobos para conferir à música um caráter primitivo e de associação com a natureza. Como demonstra Moreira (2010, p. 171-177), na primeira metade do século XX o uso extensivo do intervalo de quinta poderia adquirir duas conotações entrelaçadas: a representação da imagem de um primitivo genérico criada pela cultura ocidental e a referência aos primórdios da civilização pela presença das quintas no começo da polifonia. Desta maneira, as associações entre o exótico e o primitivo podem ser sintetizadas na exploração do intervalo de quinta e do ostinato, criando um sema de primitivismo.

A indicação de andamento *Più mosso* no compasso 239 (ensaio 14) marca o início da segunda subseção (compassos 239-260). Além do andamento um pouco mais rápido, o ostinato da quinta Lá-Mi que vinha no violoncelo e no baixo passa para tímpano e trombone III. A sobreposição entre as métricas binária e ternária agora contrapõe o ostinato do tímpano (binário) com as tétrades descendentes em posição fechada das trompas (dobradas por violino) e o tema (ternários). Com a mesma rítmica das tétrades, o violoncelo faz um ostinato

no qual as duas notas inferiores mantêm a quinta Lá-Mi e a nota superior alterna entre as notas Dó e Ré e o trombone faz um pedal na nota Sol.

O tema de xilofone e fagote apresentado entre os compassos 239 e 251 é o tema principal da seção 6 (Figura 1), que reaparece transformado em todas as subseções seguintes. Se agruparmos suas notas em uma escala teremos uma estrutura de nove notas, resultado da justaposição de um trecho do gênero harmônico⁴ cromático entre o trítone Mi-Sib (E-F-F#-G-Ab-Bb) e outro do gênero de tons inteiros entre Sib e Mi (Bb-C-D-E).

Figura 1: Tema de xilofone e fagote, compassos 239-251.

A melodia é desenvolvida com base em dois motivos rítmicos principais que são repetidos exaustivamente ao longo da seção, a sequência semínima-colcheia-colcheia-semínima no compasso 239 e seis colcheias no compasso 240. Quando o tema atinge a nota D# no compasso 247, que não pertence à escala supracitada, ele assume a escala da nova versão deste tema que inicia no corne inglês e na viola no mesmo compasso (Figura 2). Nesta transposição, quinta acima, o trecho cromático vai de Si a Fá (B-C-C#-D-D#-E-F) e o de tons inteiros vai de Fá a Si (F-G-A-B). A “figuração em ziguezague” (SALLES, 2009, p. 114) no final da melodia conduz à nota Sol que inicia a próxima parte do tema. Simultaneamente ao início deste tema, as tétrades descendentes, que eram tocadas por trompas e violinos, ficam somente nas trompas e se tornam uma alternância entre um acorde simétrico de sexta aumentada francesa (ANTOKOLETZ, 1992, p. 85) e um acorde maior com sétima menor, que se alternam por deslizamento de semitom (SALLES, 2009, p. 132) entre Ré# e Mi na voz inferior.

⁴ Sobre a teoria dos gêneros harmônicos, ver Lacerda (2011) e Moreira (2014). Os gêneros harmônicos são divididos entre simples e complexos: os primeiros são coleções de alturas utilizadas comumente por compositores em práticas musicais mais ou menos estabelecidas e os últimos são o resultado da interação entre dois ou mais gêneros simples. Moreira (2014, p. 51) elenca seis gêneros harmônicos simples presentes nos *Choros* de Villa-Lobos, todos também aplicáveis ao caso de *Uirapuru*: gênero diatônico, gênero pentatônico, gênero tons inteiros, gênero cromático, gênero octatônico e gênero superlórico.

247 Viola/Corne Inglês Escala: B C C# D D# E F G A B Crom. T.I.

Trompa A 6ª Fr. A7 A 6ª Fr. A7

251 Figuração em ziguezague

A 6ª Fr. A7 A 6ª Fr. Am7 A 6ª Fr. C#º C#7(ºº)

Figura 2: Tema de corne inglês/viola e acordes das trompas, compassos 247-254.

Entre os compassos 255 e 260 o tema é transposto para um gênero diatônico, a escala de notas brancas. Os acordes das trompas iniciam com um acorde de Dó# meio diminuto, depois descem por graus conjuntos em acordes de teclas brancas até Mi menor com sétima. O tema centraliza a nota Sol por meio de sua repetição no início da frase e o ostinato de tímpano e trombone centraliza a nota Lá através de sua quinta. A interação entre estes elementos sugere um ambiente pandiatônico ao trecho.

Uma nova indicação de andamento *Più mosso (ancora)* no compasso 261 (ensaio 15) marca o início da terceira subseção (compassos 261-292). O tema, que passa para os violinos I e II e trompete, aparece dividido em três partes. Na primeira, entre os compassos 261 e 273 (Figura 3), um gênero pentatônico, nas notas dos primeiros tempos de cada compasso, é intercalado com um segmento da escala de Mi eólio, seguido pela escala de Mi mixolídio e retorna para outro segmento de Mi eólio. Quando a nota inferior do ostinato de quintas desce um semitom, no compasso 267, o tema é transposto para uma escala lídio-mixolídio. Dois compassos depois a nota inferior do ostinato desce mais um semitom, alcançando a nota Sol e a melodia retorna para a mesma escala do início, mas interpretada como Sol jônico devido às as notas do ostinato de quintas.

261 Pentatônica: E-F#-A-B-D

segmento de Mi eólio Mi mixolídio Mi eólio

267 Mi lídio-mixolídio Sol jônico

Figura 3: Tema entre os compassos 261 e 273.

No compasso 269 (página 63) baixo, tuba, contrafagote, fagote e clarone iniciam uma versão transformada do tema principal da seção 6. A relação fica mais clara com uma comparação entre esta versão do compasso 269 e a do compasso 255, de viola e corne inglês (figura 4). O primeiro motivo (compassos 269-272) mantém as mesmas notas, mas é alterado ritmicamente para figuras de maior valor (mínimas ao invés de semínimas e colcheias) e tem a última nota repetida. O segundo motivo (compassos 273-276) é análogo ao motivo do compasso 258, apenas com uma aumentação rítmica (mínimas ao invés de colcheias) e uma intersetão da nota Lá e seu deslizamento dois semitons abaixo (flecha pontilhada). O tema é desenvolvido dentro do âmbito da quinta Mi-Si.

Figura 4: Tema transformado, compassos 269-288.

Entre os compassos 273 (página 63) e 283 o tema dos violinos se encontra dentro do âmbito da quarta Ré-Sol, inversão da quinta Sol-Ré tocada no ostinato de tímpano e violoncelo. Ao final, as notas do tempo forte enfatizam o trítone Fá-Si, sustentando a nota Si até o início da próxima subseção:

Figura 5: Tema dos violinos, compassos 273-292.

Todo o trecho entre os compassos 273 e 289 sugere um ambiente pandiatônico de notas brancas, “manchado” apenas pela nota Lá# que borda a nota Si nas trompas e que aparece como uma alteração no tema dos baixos no compasso 283. As tétrades ascendentes das madeiras entre os compassos 290 (página 67) e 291 conduzem ao início da quarta e última subseção da seção 6. Nesta, entre os compassos 293 (página 68) a 340, o tema principal, tocado inteiramente nos trombones (compassos 293-324) e ocasionalmente dobrado por

outros instrumentos de sopro, é uma versão com diminuição rítmica do tema tocado por baixo, tuba, contrafagote, fagote e clarone entre compassos 269-288.

Como pode-se perceber nas análises da transformação do tema, há uma predominância de graus conjuntos e intervalos de terça, elementos que são utilizados constantemente na construção melódica de músicas indígenas⁵, e também são característicos nas construções de melodias com intenção de caráter indígena em Villa-Lobos.

Esses elementos musicais que constroem o indígena em Villa-Lobos [...] são construídos pela experiência particular do compositor com as melodias indígenas que conheceu, onde alguns elementos salientes – como os graus conjuntos, intervalos harmônicos de segundas e terças, e repetições de trechos curtos – são escolhidos para a reprodução dessa ambientação indígena em obras nas quais Villa-Lobos cria livremente. Esses elementos, vindos da apropriação de aspectos da música indígena por Villa-Lobos, são somados a representações estéticas do selvagem, encontradas em outros compositores de seu tempo. Tais procedimentos podem ser pensados como partes integrantes do espírito de época do modernismo da primeira metade do século XX. (MOREIRA, 2010, p. 140).

A “primitividade” evocada pelo ostinato é reforçada pela construção das melodias principais da seção 6, com suas repetições motílicas, âmbito estreito e modalismos. Este tipo de construção melódica configura o que denomino de tópica “canto indígena”, que age no nível do tema, portanto se configura como um clasema e rege as transformações deste tema ao longo de toda a seção 6.

Como estas melodias estão presentes em *Tédio de Alvorada*⁶, é sabido que elas foram compostas antes de 1918, portanto antes de Villa-Lobos passar a usar melodias indígenas com frequência. Além disso, elas foram compostas para uma peça que representava um cenário da Grécia antiga, tendo sido adaptadas para o contexto de Uirapuru. O elemento que permite esta adaptação, assim como no restante da peça, é o aspecto primitivo percebido pela sociedade de elite da época de Villa-Lobos na cultura indígena que podia ser relacionado com elementos de representação da antiguidade. Como afirma Moreira, “As quartas e quintas parecem invocar, além dessa alteridade oriental e selvagem, a ‘infância da humanidade’ apoiada sobre um conceito de simplicidade e natureza, bastante eurocêntrico” (op. cit., p 176). Estes elementos musicais, como as melodias de âmbito pequeno que retornam para um centro modal, representam uma “primitividade” genérica, associada à cultura da antiguidade e que pôde ser transferida aos povos indígenas.

⁵ Como Bastos (2013, p. 96-104) demonstra que ocorre na música dos Kamaiurá do Alto Xingu.

⁶ Uirapuru é uma reelaboração de uma obra anterior, *Tédio de Alvorada* (1916). Para detalhes dos processos utilizados pelo compositor na reescrita da obra ver Salles (2005).

Conclusões

A seção 6 de Uirapuru é interpretada por Volpe (2001, p. 317) como uma “dança primitiva”. Apesar de não desenvolver o seu argumento, é provável que, na sua interpretação, o que ela chamou de “primitivo” esteja baseado na exploração do intervalo de quinta e no ostinato, e o que chamou de “dança” no compasso $\frac{3}{4}$ e na regularidade de pulso, cujo estranhamento provocado pela periodicidade binária do ostinato também contribui para o aspecto primitivo da seção. Estas características configuram unidades mínimas de significado, semas (GRABÓCZ, 2009, p. 222), que reunidas entre si e aliadas à tópica “canto indígena” (operando no nível do clasema) formam uma tópica que denomino de “dança primitiva”. Esta tópica opera no nível da isotopia semântica (op. cit., p. 223), que no caso de Uirapuru corresponde a praticamente toda a seção 6.

Esta seção não apresenta nenhum dos temas recorrentes da peça, nela é elaborado material novo baseado amplamente no intervalo de quintas/quartas, principalmente no ostinato do tímpano e no âmbito das melodias. A falta de relação da seção 6 com as outras seções decorre também numa falta de relação com o argumento da peça, como se fosse um episódio novo inserido no meio da história. Pelo fato de Uirapuru ter sido concebido como um balé, é possível especular que esta seção tenha sido inserida justamente neste ponto para que os bailarinos pudessem desenvolver uma coreografia sobre uma música com pulsação bem marcada, algo raro nas outras seções da peça. Esta afirmação é coerente também com a interpretação de Volpe (2001, p. 317) desta seção como uma “dança primitiva”. Ao situar esta seção logo após a transformação do Uirapurú no índio bonito (seção 5), Villa-Lobos abre espaço para que se interprete a seção 6 como a dança das índias em comemoração pelo sucesso da sua caçada, mesmo que esta interpretação não encontre subsídio no argumento da peça.

Referências

- AGAWU, Victor Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth-century music*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- CAPLIN, William E. *On the relation of musical topoi to formal function*. *Eighteenth-Century Music*, v. 2, n. 1, p. 113-124, 2005.

- GRABÓCZ, Marta. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- HATTEN, Robert. *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- JOHNS, Keith T. *The symphonic poems of Franz Liszt*. Nova Iorque: Pendragon Press, 1997.
- LACERDA, Marcos Branda. Aspectos harmônicos do Choros n. 4 de Villa-Lobos e a linguagem modernista. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 277-297, Jul./Dez. 2011.
- MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os choros*. Tese de Doutorado em Música, Universidade de São Paulo, 2014.
- _____. O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas. Dissertação de Mestrado em Música, UDESC, 2010.
- RATNER, Leonard. *Classic music: expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- SALLES, Paulo de Tarso. “Tédio de Alvorada” e “Uirapuru”: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 2-9, mai. 2005.
- _____. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- SANTOS, Daniel Zanella dos. *Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015.
- TARASTI, Eero. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Uirapuru*. Milwaukee: AMP, 1948. 1 Partitura. Orquestra.
- VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and Landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese de Doutorado em Música, University of Texas, 2001.