

***Uirapuru* de Villa-Lobos e Sam Zebba: uma análise comparativa entre música e cena**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Daniel Zanella dos Santos

Universidade do Estado de Santa Catarina – danielsantos.sc@gmail.com

Resumo: O poema sinfônico/bailado *Uirapuru* (1917) de Heitor Villa-Lobos foi transformado em filme por Sam Zebba em 1950. Com base no argumento e na partitura da peça, o diretor fez as filmagens na Amazônia brasileira com índios da tribo Urubu. Neste artigo é realizada uma análise comparativa que identifica dois tipos de relação entre música e cena, uma por sincronia entre movimento sonoro e visual e outra por associação dramático-narrativa. A análise demonstra como a narratividade está presente nesta obra de Villa-Lobos.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Sam Zebba. Audiovisual. Narratividade.

***Uirapuru* by Villa-Lobos e Sam Zebba: a comparative analysis between music and scene**

Abstract: The symphonic poem/ballet *Uirapuru* (1917) by Villa-Lobos was made into film by Sam Zebba in 1950. Based on the program and the score of the piece, the director filmed in the Brazilian Amazon with the indigenous tribe Urubu. In this paper, we realize a comparative analysis between music and scene that identifies two kinds of relation between the two domains, one synchrony between sounding and visual motion and other by dramatic-narrative association. The analysis reveals that narrativity is a present element in this work by Villa-Lobos.

Keywords: Villa-Lobos. Sam Zebba. Audiovisual. Narrativity.

1. Introdução

Uirapuru é um poema sinfônico de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cuja data oficial de composição é 1917¹. No manuscrito da peça o compositor a denomina bailado brasileiro, um gênero bastante comum na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro. De fato, *Uirapuru* foi dançado como balé desde sua estreia, feita pelo próprio Villa-Lobos no Teatro Colón de Buenos Aires em 1935, como parte da programação de uma viagem oficial do presidente Getúlio Vargas à Argentina, e também constava frequentemente no repertório de balés do Rio de Janeiro até os anos 1950. Programas de concerto do período mostram que quando *Uirapuru* era tocado sem o bailado, o argumento escrito por Villa-Lobos vinha impresso no programa, portanto a obra pode ser considerada também como poema sinfônico. A peça tem duração de cerca de dezesseis minutos e a instrumentação consiste em orquestra com uma seção de percussão ampliada e a adição de um violínofone². O compositor escreveu o argumento baseado numa das várias lendas ameríndias sobre o pássaro uirapuru. No manuscrito da peça há um detalhamento dos personagens que fazem parte da história, provavelmente para que a música fosse dançada: I – índio bonito, II – índia caçadora, III – índio feio, IV – índias.

Esta obra de Villa-Lobos foi transformada em filme em 1950 pelo cineasta israelense Sam Zebba. Intitulado apenas *Uirapuru*, o filme foi realizado como dissertação de mestrado do cineasta, na época estudante de cinema da Universidade da Califórnia em Los Angeles - UCLA (ZEBBA, 2010). A produção do filme teve apoio da UCLA, da Embaixada Brasileira e do Serviço de Proteção aos Índios, sendo realizado na Amazônia brasileira junto à tribo indígena Urubu (*op. cit.*). Villa-Lobos não parece ter participado da produção do filme, pois aparece nos créditos apenas como compositor da música. Zebba (*op. Cit*) afirma que fez uma visita ao compositor, mas não menciona sua participação no filme. Neste artigo analisamos como música e cena interagem neste filme, discutindo a aplicabilidade e a utilidade desta análise para a compreensão do potencial narrativo da peça de Villa-Lobos.

O filme *Uirapuru* é uma obra audiovisual, portanto, som e imagem desempenham papéis importantes na sua composição. Contudo, o texto do argumento escrito por Villa-Lobos deve ser levado em consideração para a compreensão tanto da música quanto do filme, e também da relação entre eles. Michel Chion (1994) utiliza o conceito de “valor acrescentado” (*added value* em inglês) para entender como um texto, ou a linguagem, agrega valor expressivo e informativo à imagem. De acordo com o autor um texto pode alterar ou moldar o significado de uma imagem percebida por um intérprete. Este mesmo conceito é aplicado por Chion para entender como a música agrega significado à imagem. No caso da música, mais especificamente no caso do poema sinfônico, a relação entre o texto do argumento e a música pode ser pensada a partir do mesmo conceito.

Além do texto do argumento, a partitura de *Uirapuru*, tanto no manuscrito, quanto na edição publicada pela Associated Music Publishers (VILLA-LOBOS, 1948), tem marcações das ações que ocorrem na história em determinados pontos da música, o que demonstra a intenção narrativa do compositor. A peça é claramente narrativa, como a análise à seguir procura demonstrar, visão que é compartilhada por um crítico da época:

[Uirapuru] evocou imagens pictóricas vívidas de um pássaro encantado sendo perseguido pela selva durante a noite, mas pareceu muito literal ao contar a história para ter completo êxito como uma composição musical. (R.P., 1949, tradução minha).

O filme *Uirapuru* apresenta, portanto, uma interação entre três meios distintos: um textual, através do texto narrado no início do filme, um musical, que é a gravação da música de Villa-Lobos, e outro visual, a filmagem de Zebba feita com os índios Urubu. Carrasco (2003) usa o termo “polifonia”, originário no campo da música e levado para o audiovisual por Eisenstein, para entender como funciona a interação entre os diferentes meios.

Pode parecer incongruente, em um primeiro momento, a utilização do termo polifonia para designar algo que não se restrinja ao universo sonoro. De fato, aplicar

o termo polifônico às imagens, em princípio, não seria correto. Contudo, se tomarmos aquela acepção musical de polifonia, como encontro de vozes simultâneas e independentes, sua aplicação ao audiovisual começa a se tornar viável. As manifestações audiovisuais são, também, o encontro de muitas vozes simultâneas, que se manifestam por vias muito diferentes: pela fala propriamente dita, pelos efeitos sonoros, pela música e pelas imagens em movimento. A partir daí, o paralelo com a polifonia musical parece ser não apenas possível, mas provável (CARRASCO, 2003: 5-6).

Como afirma Carrasco (2003: 13), tanto a linguagem musical quanto a cinematográfica são temporais, seus eventos acontecem se sucedendo no decorrer do tempo. A sensação de movimento criada pela sucessão dos eventos forma um eixo de horizontalidade. Mas música e cinema também apresentam informações simultâneas, o que forma um eixo de verticalidade. A polifonia ocorre neste eixo, no qual as informações vindas dos diferentes meios se sobrepõem.

O filme *Uirapuru* tem uma natureza poética bastante particular. Ao invés de ser um filme sobre o qual foi composta uma trilha musical, a filmagem foi feita com base numa música pré-existente³. A narrativa é bastante linear, coerente com o argumento escrito por Villa-Lobos. A trilha sonora consiste basicamente da música, praticamente não há sons diegéticos⁴ (GORBMAN, 1987:3) (desconsiderando a introdução narrada do filme, que será comentada em seguida). Neste tipo de produção audiovisual a sincronia é um aspecto fundamental. Como veremos na análise, grande parte das relações entre som e imagem se estabelece na junção entre movimento sonoro e visual.

2. Análise

Para fins de análise, o filme foi dividido em duas partes: o primeiro trecho vai do seu início até 02:10⁵, considerado aqui como uma introdução, o segundo começa em 02:11⁶ e vai até o final do filme. A introdução foi dividida em duas partes. A primeira dura do início até 01:15⁷, na qual aparecem os créditos de produção escritos sobre desenhos com a temática indígena do filme, acompanhados por uma música não identificada, basicamente percussiva, com um breve trecho orquestral de *glissandi* e trinados. Aqui a música se relaciona com a imagem por movimento, já que a cada batida do tam-tam, que é o evento musical mais proeminente, o quadro muda para um desenho diferente com um crédito diferente. Esta relação por movimento também será amplamente utilizada durante o resto do filme.

A segunda parte da introdução se estende de 01:16⁸ até 2:10⁹. Neste trecho há sons da floresta, como animais e água, que podem ser considerados como os únicos sons diegéticos de todo o filme. A filmagem, com ângulo de câmera baixa⁶, mostra principalmente as copas das árvores, local apropriado para simular a presença do pássaro. Há também um

narrador, que conta a lenda do uirapuru. O texto, transcrito abaixo, é bastante diferente do argumento de Villa-Lobos.

This is the story Uirapuru, a little bird legendary. The uirapuru is king of love in the hidden vastness of the (palavra não identificada, possivelmente Amazon). It is heard that he who kills this bird and retains its body becomes fortunate in love and happiness. Therefore, whenever the uirapuru sings, men is lured into the deep woods to hear the cherish call. Many dangers haunt the endless forest and evil spirits. But the power of love fills men's soul with courage (transcrição minha).

As semelhanças entre o texto do filme e do argumento de Villa-Lobos residem no uirapuru como personagem principal, como pássaro lendário e rei do amor, assim como a partir da segunda metade do texto se mantém a lenda de que o canto do pássaro atrai os homens para a floresta. Alguns elementos são modificados, como os perigos da floresta e os espíritos malignos, que não constam no texto de Villa-Lobos mas podem ser entendidos como equivalentes ao personagem do índio feio. A lenda do pássaro como amuleto presente na terceira frase é bastante conhecida na Amazônia brasileira, o que gera até um mercado para o comércio do pássaro empalhado (DOOLITTLE; BRUMM, 2012), mas não consta no argumento da música. Uma exclusão importante é o ambiente noturno que Villa-Lobos cria no seu texto e que Zebba omite na sua versão para o filme. Este fato é condizente com as cenas filmadas, que se passam todas de dia. Como as gravações ocorreram no meio da floresta, isto em 1950, é muito provável que o diretor não dispunha de condições de iluminação que permitiriam rodar o filme à noite.

O texto narrado no filme não define muito bem quem são os personagens principais da história além do uirapuru. Também não conta a história de uma maneira linear, apenas coloca alguns elementos presentes no filme, como o canto do pássaro que atrai os índios. Como veremos abaixo, a história contada pelo filme é linear e se assemelha bastante ao argumento de Villa-Lobos, portanto, o diretor realiza a narração da história através da articulação entre imagens e música.

A partir de 2:11” têm início a encenação e a música de Villa-Lobos, que duram até o final do filme aos 16:52”. Segmentamos esta seção em dez trechos diferentes (ver tabela 1), de acordo com a função dramático-narrativa extraída das cenas. Cada segmento foi intitulado de acordo com a ação dramática percebida nas imagens (coluna 1). Na maioria deles foram encontradas subdivisões também relacionadas a trechos menores da música. Neste nível de análise podemos observar que cada mudança de segmento na cena coincide com uma mudança de seção ou articulação significativa da música.

Segmento	Compasso inicial e final na partitura ⁷	Tempo inicial e final no filme
1 – cotidiano da aldeia	1 – 17	2:11” – 3:13”
2 – escuta do canto e perseguição ao pássaro	18 – 84	3:14” – 5:55”
3 – encontro, perseguição e expulsão do índio feio	85 – 134.1	05:56” – 07:23”
4 – busca pelo pássaro	134.2 – 193.3	07:24” – 10:06”
5 – encontro e transformação do uirapuru no índio bonito	193.4 – 226	10:07” – 11:43”
6 – celebração	227 – 323	11:44” – 13:14”
7 – conquista do índio bonito pela índia caçadora	324 – 353	13:15” – 14:20”
8 – retorno e vingança do índio feio	354 – 364	14:21” – 14:57”
9 – morte e transformação do índio bonito em uirapuru	365 – 374	14:48” – 15:52”
10 – desolação da índia caçadora	375 – 381	15:53” – 16:48”

Tabela 1: Segmentação do filme com a sua correspondência em compassos e minutos.

Como demonstra Carrasco (2003), existem duas maneiras como música e imagem podem se relacionar numa obra audiovisual. A primeira é através da associação entre movimento sonoro e movimento visual, quando a sucessão de eventos musicais está sincronizada aos movimentos da imagem. A segunda é quando a música faz parte da articulação dramático-narrativa do filme, se associando a sentimentos, personagens, situações, etc. As análises abaixo demonstram exemplos selecionados dos dois tipos de relação.

O segmento 1 tem início no compasso 1, com uma figura em *glissando* em vários instrumentos que termina na sustentação de um acorde de Fá meio-diminuto. O andamento é lento, há um tema grave nos baixos (que aparece transformado várias vezes durante a música) e um tema em oitavas nos violinos (que depois virá a ser o tema do uirapuru). Aqui música e imagem criam um sentido de oposição, já que a dramaticidade da música se opõe à leveza da imagem, que mostra cenas do cotidiano da aldeia indígena.

O segundo segmento tem início no acorde do compasso 18, um Ré maior com sétima menor, nona e décima primeira, em semibreve, dinâmica em fortíssimo e crescendo, tocado por madeiras, trompas, tímpano, baixo e violoncelos. Este acorde marca a entrada da primeira personagem individual, a índia caçadora, que aparece saindo duma cabana. Em seguida, entre os compassos 19 e 24, há um tema na flauta, em andamento lento e permeado de fermatas, acompanhado pelo acorde de Ré menor sustentado nas cordas. Quando o tema da flauta começa a índia para e olha em direção à floresta dando a impressão de que ela ouviu algo vindo daquela direção, depois ela anda calmamente para dentro da mata.

No compasso 25 entra uma seção agitada da música, com andamento rápido anotado na partitura como *Tempo di marcia*, com ritmo bem marcado, dinâmica entre forte e fortíssimo e um caráter quase de música militar. Esta mudança de caráter na música é acompanhada por uma intensificação na ação da cena, com a índia caçadora voltando correndo da floresta, chamando outros índios para a acompanharem na caçada e estes índios saindo correndo em direção à mata. Este trecho dura até o compasso 67, onde há uma pausa com fermata na qual a cena para na imagem de um tronco na floresta.

Entre os compassos 68 e 134 há uma repetição quase literal da música. O trecho entre os compassos 68 e 84 forma o final do segmento 2, que é uma repetição do segmento 1 (c.1-17). Aqui há uma mudança brusca de caráter da música, que muda da seção em *Tempo di marcia* comentado no parágrafo anterior para o trecho lento, com acorde sustentado, igual ao início da música. Na figura em *glissandi* do compasso 68 aparece o índio feio, que começa a andar lentamente pela floresta. Há uma montagem paralela entre a cena do índio feio andando e a cena dos índios, que continuam correndo como estavam fazendo na seção em *Tempo di marcia*. Ao contrário do segmento 1, em que a dramaticidade da música não correspondia à leveza das cenas da aldeia, agora a montagem paralela do índio feio andando lentamente e dos índios correndo pela mata parece conferir à cena uma dramaticidade compatível com a da música.

Como podemos perceber nos trechos comentados, há um predomínio da articulação entre música e imagem através da associação entre movimento sonoro e movimento visual. Para Eisenstein este tipo de relação é o mais básico e elementar de relação entre música e cena.

Nas formas mais rudimentares de expressão, ambos os elementos (a imagem e seu som) serão controlados por uma identidade de ritmo, de acordo com o conteúdo da cena. Este é o caso mais simples, mais fácil e mais freqüente [sic] de montagem audiovisual, que consiste em planos cortados e montados com o ritmo da música da trilha sonora paralela (EISENSTEIN apud CARRASCO, 2003: 145).

Em alguns momentos do filme a sincronia entre movimento musical e visual é bastante elaborada, podemos considerar até que há o emprego da técnica denominada *mickeymousing* em alguns trechos. Chion (1994: 121, tradução minha) explica que “Mickeymousing consiste em seguir a ação visual em sincronia com trajetórias musicais (subidas, descidas, ziguezague) e pontuações instrumentais da ação (batidas, quedas, portas fechando)”. O segmento 5, por exemplo, se inicia com um arpejo descendente em fusas na harpa que corresponde à queda do uirapuru quando é flechado pela índia caçadora. Neste mesmo trecho há a seguinte anotação na partitura (compasso 193): “Cai o Uirapurú, flexado [sic] pela índia caçadora” (VILLA-LOBOS, 1948).

No segmento 4 (c.144-15) os instrumentos graves executam uma figura de duas semicolcheias que se repete praticamente a cada tempo, na nota Lá grave, em *staccato*. A imagem mostra os índios correndo e pulando um riacho juntamente com este ritmo. Nos compassos 159 e 160, quando o trecho se repete, são as flechas dos índios que acertam as árvores no ritmo da música. Além destes exemplos, no segmento 3, (7:18”/c.129 e no segmento 10 (15:57”/c.375), as figurações melódicas ascendentes estão associadas à ação dos índios de olhar para cima em busca do pássaro. No segmento 10 (16:38”/c.380) a escala ascendente da harpa está associada com a índia olhando para cima e com a câmera subindo em direção à copa das árvores.

A música também se relaciona com as imagens através da sua participação na articulação dramático-narrativa do filme. Um primeiro exemplo é a música de caráter quase militar que acompanha as cenas de perseguição, primeiro atrás do canto do pássaro no segmento 2 (04:03”-04:49”), e depois atrás do índio feio no segmento 3 (06:38”-07:23”). Além de contribuir com a sensação de aumento de movimento na cena, a música também contribui para um aumento da dramaticidade da perseguição. No segmento 6 (11:44”-13:14”) a música adquire um caráter de dança, com compasso ternário, pulso bem marcado e começando com uma melodia lírica nas madeiras. As imagens mostram a celebração dos índios que encontraram o uirapuru, agora transformado no índio bonito. Em algumas cenas há índios dançando ou tocando instrumentos, já outras são apenas *closes* e planos americanos de índios parados observando. A montagem paralela confere sentido de simultaneidade entre as cenas de dança e de índios apenas observando, enquanto o caráter de dança que a música apresenta durante todo o trecho confere unidade e reforça o sentido de celebração.

Uma associação mais sutil envolve um componente melódico e um tímbrico. A melodia denominada por Villa-Lobos de “canto do Uirapurú” numa marcação acima do compasso 136, aparece em vários momentos da peça em diferentes instrumentos e transformada. O método de desenvolvimento temático empregado por Villa-Lobos é parecido com o “método cíclico” de César Frank (SALLES, 2009: 23). Num trecho do segmento 4 (07:24”-08:00”/134.2-143) esta melodia é executada pela flauta. A imagem mostra as copas das árvores a partir do ângulo de câmera baixa, dando a impressão de que a câmera está procurando o pássaro, como já havia acontecido na narração do início do filme. O mesmo acontece um pouco depois no mesmo segmento (09:04”-09:37”/177-184). No segmento 9 a flauta executa uma melodia com tremolos. A cena, das copas das árvores em câmera baixa, mais uma vez reforça a relação o timbre da flauta com a presença do uirapuru. É importante

notar que a flauta é considerada tipicamente como o instrumento mais eficiente para se representar o canto de um pássaro.

A melodia tocada pela flauta no segmento 2 (03:17”-04:00”/c.19-24) também tem uma associação específica com a imagem. No momento em que ela começa, a índia, que vinha andando de dentro da cabana, para, olha em para a floresta e caminha em sua direção. A sensação de que a índia ouviu a melodia da flauta vindo da floresta é criada pela articulação de música e imagem. No segmento 3 esta mesma melodia (06:00”-06:38/c.86-91) é tocada pelo saxofone soprano, acompanhada da imagem do índio feio tocando um tipo de flauta. Esta sobreposição sugere que a fonte sonora da referida melodia é o índio feio. Aqui, como no exemplo do parágrafo anterior, os timbres também desempenham um papel fundamental na narrativa. Ao ser tocada na flauta no segmento 2, a melodia do índio feio forma um tipo de canto “falso” do uirapuru, com o timbre “certo” mas com a melodia “errada”. Quando os índios encontram a verdadeira fonte do canto e se dão conta de que foram enganados, a melodia está no saxofone soprano, um timbre que não está associado ao pássaro.

3. Considerações finais

A realização deste filme por Sam Zebba pode ser considerada uma grande contribuição para os estudos de narratividade em música, tanto no sentido de ser um excelente objeto para ser analisado, quanto como ele mesmo ser um documento analítico. A eficiência com que o diretor articula imagem e música para contar a história do Uirapuru demonstra uma análise muito refinada do potencial narrativo da peça. É importante notar que a poética do poema sinfônico de Villa-Lobos, claramente narrativa, é um fator que facilitou para que o diretor israelense tivesse êxito em fazer as associações entre música e imagem.

O filme Uirapuru, além de ser uma obra de arte com função de apreciação estética, consiste num documento histórico valioso da sua época, que pode contribuir para uma teoria semiótica da música. A exemplo de críticas musicais, documentos frequentemente utilizados por pesquisadores que estudam a recepção das obras de arte do passado, este filme também apresenta uma possibilidade de interpretação para a música. Ao mesmo tempo, ele funciona como um agente na transformação de significados.

Referências:

CARRASCO, Ney. *Syghronos: a formação da poética musical no cinema*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.

CHION, Michel. *Audio-Vision: sound on screen*. Tradução de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.



DOOLITTLE, Emily; BRUMM, Henrik. O canto do uirapuru: consonante intervals and patterns in the song of the musician wren. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, v. 6, n. 1, 2012, p. 55-85.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

R. P. Ellabelle Davis heard at stadium. *The New York Times*, New York, 02 ago. 1949.

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.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Uirapuru*. Milwaukee: AMP, 1948. Partitura.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZEBBA, Sam. Making “Uirapuru”: a musical quest in the Brazilian Rain Forest. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas*, Belém, v. 5, n. 1, p. 173-184, jan.- abr. 2010.

Notas

¹ A data de composição correta desta obra, assim como de várias outras, é um ponto de debate recorrente na literatura sobre Villa-Lobos. Em estudos relativamente recentes, Salles (2005) e Guérios (2009) consideram que *Uirapuru* não foi composta em 1917, mas sim durante a década de 1920 ou 1930.

² O violonofone, também conhecido como violino Stroh, consiste em um instrumento de cordas friccionadas através de um arco, como o violino. No lugar do corpo de madeira há um pequeno corpo de metal, junto à base do cavalete, conectado à uma campana que é responsável por projetar o som. O timbre, um tanto anasalado, parece uma mistura de violino com trompete.

³ Neste sentido seu processo de produção se assemelha mais ao de um videoclipe musical.

⁴ Sons cuja fonte é identificável na ação representada na tela.

⁵ O filme consultado está depositado na biblioteca do Museu Villa-Lobos, sob o número de registro 78.22.05. O minutos das cenas do filme serão indicados no texto com este formato: 00:00”, sendo que os dois primeiros dígitos correspondem aos minutos e os dois últimos aos segundos. Um intervalo entre dois pontos específicos será denominado pelos tempos inicial e final do trecho separados por hífen, por exemplo, 00:00”-01:01” significa um trecho que inicia em zero minutos e zero segundos e termina em um minuto e um segundo.

⁶ Para uma definição dos termos técnicos de filmagem e decupagem ver Xavier (2005).