



## **A expressão poética de Willy Corrêa de Oliveira em sua obra para violão solo: *Que Trata de Espanha e Nove Gravuras para guitarra***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA

*Ranan Salvador Timoteo*  
Unesp – rananst@yahoo.com.br

*Maurício Funcia De Bonis*  
Unesp – mauriciodebonis@gmail.com

**Resumo:** Esta pesquisa investiga o modo como a semântica assenta-se sobre a estrutura na obra para violão solo de Willy Corrêa de Oliveira, buscando compreender como a música se relaciona com elementos externos à sua estrutura, os processos de atribuição de significado desenvolvidos e a forma como os significados são articulados pela sintaxe desenvolvendo uma mensagem. Para tanto, realizaremos um estudo da maneira como se desenvolve os processos da metalinguagem, da intersemiose e da representação, e desenvolveremos uma leitura da expressão poética de cada peça.

**Palavras-chave:** Willy Corrêa de Oliveira. Expressão musical. Metalinguagem. Intersemiose. Representação.

**The Poetic Expression of Willy Corrêa de Oliveira in his Work for Solo Guitar: *Que Trata de Espanha and Nove Gravuras para guitarra***

**Abstract:** This research investigates the way in which semantics is based on the structure in Willy Corrêa de Oliveira's solo guitar work, seeking to understand how music relates to elements external to its structure, the processes of attribution of meaning developed and how meanings are articulated by syntax developing a message. To do so, we will study the way in which the processes of metalanguage, intersemiosis and representation develop, and develop a reading of the poetic expression of each piece.

**Keywords:** Willy Corrêa de Oliveira. Musical expression. Metalanguage. Intersemiosis. Representation.

### **1. Apresentação**

A obra para violão solo de Willy Corrêa de Oliveira deve parte de sua força poética à forma como as peças se relacionam com elementos externos às suas estruturas. Nela, as referências se desdobram em uma série de atribuições de significado, que tornam as relações internas da estrutura musical veículo de uma ideia extramusical. Uma ampla variedade de materiais musicais, escolhidos tanto por seus potenciais para desenvolverem-se sintaticamente como por seus potenciais semânticos, adquirem significado de acordo com a sua origem, com o uso social que tiveram, ou com uma semelhança estrutural a algo relacionado às referências da peça (PEIRCE, 1931-1958; Coelho Neto, 1995, p.52, 53); estes significados dão origem a uma mensagem, pela forma como seus respectivos materiais interagem na estrutura sintática. Assim, a metalinguagem, a intersemiose e a representação (compreendendo as particularidades da música na abordagem das artes como formas de linguagem) surgem como recursos que

transmutam a estruturação pura em um gracioso jogo de informações (OLIVEIRA, 1979), onde metáforas musicais se desabrocham com os requintes da música figurativa, revelando a exuberância e as surpresas da função poética da linguagem musical (JAKOBSON, 1968; CAMPOS, 2007, p.19-21).

Esse é um campo muito fértil, mas só colhemos seus frutos na medida em que aprofundamos nossa reflexão sobre cada referência e nossa compreensão sobre o quanto a música pode se relacionar com elementos externos à sua estrutura.

## **2. Objetivos da investigação**

Esta pesquisa tem o propósito de investigar a obra para violão solo de Willy Corrêa de Oliveira, fazendo uma apreciação das suas referências, apontando os processos de atribuição de significados e o modo como a semântica assenta-se sobre a sintaxe<sup>1</sup>, e propondo também uma leitura da expressão poética (segundo o que o próprio compositor denominou, em dado contexto, de uma “decodificação conotativa”) de cada peça (Oliveira, 1979, p.10-11 e p.33-34).

## **3. Procedimentos metodológicos**

A pesquisa se iniciou com um breve estudo dos possíveis processos de associação de significado a materiais musicais pelo recurso à metalinguagem (compreendendo a referencialidade como a operação com uma linguagem-objeto) e pela intersemiose entre a música e outras linguagens artísticas, baseando-se nos escritos do próprio compositor (Oliveira, 1979 e 1998) e em trabalhos dedicados à sua obra como De Bonis (2015).

Estamos realizando uma análise estrutural das peças (buscando as ferramentas de análise mais adequadas a cada material musical), seguidas da apreciação das referências explicitadas nas partituras por títulos, notas e indicações de andamento e expressão. Ao relacionarmos as estruturas com as referências (sejam elas musicais, de outras linguagens artísticas ou não linguísticas), interpretamos o significado que pode ser associado a cada material. Nesse sentido, ao abordar tais materiais carregados de significados por sua associação a essas referências, podemos apontar para um procedimento comparável a uma forma de operação semântica, já que a sua conformação original é ressignificada por sua correlação em uma mesma estrutura sintática.

Após uma primeira leitura, realizamos uma série de entrevistas com o compositor, nas quais pudemos ouvi-lo falar das vivências que inspiraram suas obras e fazer um levantamento dos elementos presentes na gênese das peças.

Por fim, faremos uma gravação das peças de acordo com os resultados da pesquisa.

#### 4. Pressupostos teóricos

Recorremos à semiótica de Charles Sanders Peirce, sobretudo na tricotomia da relação signo objeto (PEIRCE, 1931-1958; Coelho Neto, 1995, p.52, 53), e à teoria linguística de Roman Jakobson, com especial atenção às funções da linguagem (JAKOBSON, 1968; CAMPOS, 2007, p.19-21), levando também em conta nesse contexto os apontamentos para uma semiótica musical propostos pelo próprio compositor (OLIVEIRA, 1979).

De um modo geral, procuramos compreender sua obra tendo em vista o registro de sua atividade didática (ULBANERE, 2005) e, seus ensaios sobre a linguagem musical, sua situação histórica e suas relações com a sociedade e a ideologia (OLIVEIRA, 1998).

Para a abordagem da metalinguagem em sua obra levamos em conta os estudos já realizados nesse sentido (BONIS, 2006 e 2015).

A direcionalidade e as expectativas harmônicas do atonalismo são examinadas de acordo com a teoria de Costère (COSTÈRE, 1962).

Para melhor compreender as citações a Rainer Maria Rilke, bem como a influência deste poeta sobre a obra de Willy, fizemos uma leitura das seguintes obras: *Os Sonetos a Orfeu - Elegias de Duíno; Rilke: poesia-coisa; Poemas; Epistolário Español; Cartas a um jovem poeta - A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke.*

#### 5. Análise preliminar

Willy Corrêa de Oliveira compôs até o momento dois ciclos de obras para violão solo (totalizando quatorze peças), instrumento que tem sido ainda uma escolha frequente em sua música de câmara. Em 1993, o compositor escreve seu primeiro ciclo de peças para violão, Que trata de España, que consiste de cinco movimentos: Trini Llorando en el film de Aranda, Marién, Rilke en noches de Ronda, Intensidad, Al Sueño. Dezenove anos depois, ele volta a compor um ciclo de obras para o instrumento, Nove Gravuras para guitarra, expressando impressões e vivências de Willy relacionadas de algum modo ao violão.

A partir da análise da *Gravura Nº1*, estamos examinando o modo como Willy expressa sua leitura particular (OLIVEIRA, 2017) da canção medieval catalã *O Testamento de Amélia* (FIGUERAS, 2004), por meio de uma peça que apresenta duas vozes, uma ligada à música antiga e outra a um repertório mais atual, mostrando a sua relação com essa antiga melodia modal, de métrica solta, graciosa e plena de vida, acolhendo a sua natureza e contrabalançando-a com a tensão em que vivemos diante da aridez da atualidade.

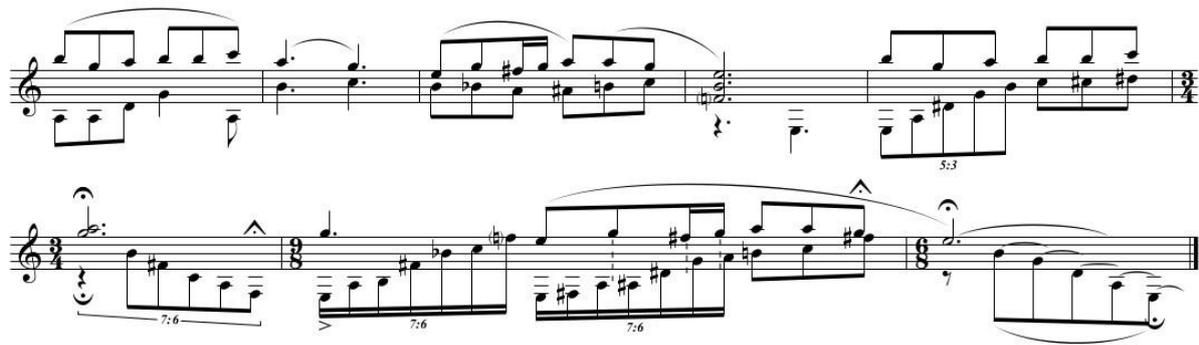


Fig.1. Gravura nº 1, das Nove Gravuras para guitarra de Willy Corrêa de Oliveira, compassos 5 a 12.

Willy vê no *Estudo N°6* de Frédéric Chopin a ideia de uma música para violão e voz desenvolvida pianisticamente (Oliveira, 2017). Observamos o modo como ele retrata sua visão a partir do ponto de vista de nosso tempo, transformando a agitação emocional de Chopin em um dramatismo muito maior. A citação literal pode ser colocada em diferentes lugares da peça, resultando em uma estrutura que se transforma, propiciando diferentes leituras, tal qual se dá a compreensão da atual realidade, que se apresenta de forma fragmentada.

Desenvolvemos uma leitura do significado e do modo como Willy retrata um elemento típico da cultura nordestina com a *Gravura N°3*, como em uma xilogravura de cordel, ao trabalhar uma memória de infância, advinda da visão de um casal de velinhos cegos que, em uma feira, cantavam acompanhados por um violão (ou viola) completamente desafinado, abençoando as pessoas em agradecimento pelas esmolas recebidas (Oliveira, 2017). A melodia, que apresenta um modalismo herdado do canto gregoriano e que se tornou a maneira de se expressar dos sertanejos nordestinos, se sobrepõe a um acorde atonal, de propositada desafinação de quem – por alguma razão – ignora relações tonais... e que retrata uma certa estranheza que abordaremos na dissertação.

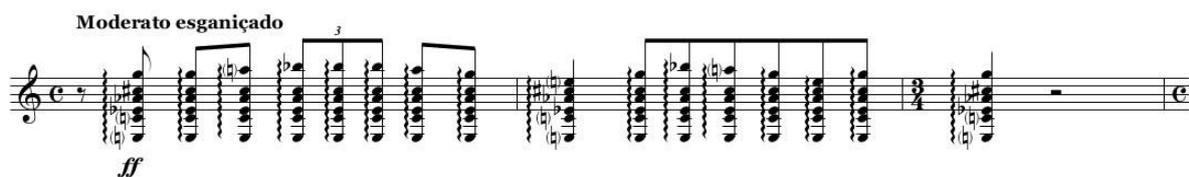


Fig.2. Gravura nº 3, das Nove Gravuras para guitarra de Willy Corrêa de Oliveira, compassos 1 a 3.

Na *Gravura N°4*, Willy utiliza um tema que, em seu imaginário, está ligado ao violão, pois, quando criança, lhe foi ensinado por seu tio violonista (Oliveira, 2017). Esse sentido íntimo é contraposto ao universo da cultura europeia, apresentado pela série do concerto para violino de Alban Berg e pela série sobre o motivo B-A-C-H de Anton Webern. Pretendemos esclarecer o modo como Willy utiliza esses elementos musicais para desenvolver um discurso dialético, contrastando a simplicidade com o dodecafonismo, representando

contradições do mundo atual. Esse drama reverbera no violão, que possui forte ligação com a música popular e está presente nas salas de concerto.

Na *Gravura N°5*, ele expressa um sentimento místico, como uma forma de oração, com a declamação do *Poema de La Saeta* de Federico García Lorca. Tencionamos mostrar como os materiais evocam a imagem e a simbologia da procissão e da *Saeta* (canto que exprime sofrimento de Maria ao ver seu filho ser assassinado), em meio à tensão gerada pelo espaçamento dos acordes de um coral, assim como as palavras soltas do poema, que vão se reunindo em torno de um drama, até atingir o clímax em um acorde fortíssimo agudo, como um grito de dor, como uma lança a ferir Jesus na Cruz. A *Saeta* a ecoar no luto da noite.

Analisando a *Gravura N°6*, levantamos uma breve discussão sobre o modo como Willy propõe a abordagem do violão, mostrando como ele pode soar de maneiras inauditas, ao criar uma forma de “escultura” musical, diferente da música convencional, que revela um pensamento sobre o instrumento, levantando uma discussão sobre a sua sonoridade, uma dialética entre possibilidades as mais variadas e a sua negação.

Realizamos uma leitura da *Gravura N°7*, expondo o modo como Willy utiliza uma canção de ninar nordestina, com a qual adormecia quando bebê, em meio à grande tensão de uma peça em forma de tragédia, como uma meditação sobre o destino (Oliveira, 2017). Destacando que, além da intrínseca relação com a Espanha, Willy vê o violão como um instrumento intimista.

Analisando a *Gravura N°8*, observamos o modo como Willy trabalha com elementos da tradição de uma maneira inovadora, ao desenvolver uma melodia de tríades (naturais na técnica do instrumento e fundamentais em seu repertório) que se contrapõe ao colorido das cordas soltas, de um baixo que não funciona a partir de um sistema como o tonal ou o modal.

Analisando a *Gravura N°9*, pretendemos explorar o modo como Willy revela e trabalha uma grande riqueza de sons do violão, incorporando a fricção sobre as cordas com os dedos do violonista “cheios de breu”, em polifonia com a voz do próprio intérprete. Esta peça se desdobra a partir da polifonia latente presente na melodia do andante cantábile do *Quarteto para piano Op. 47* de Schumann, que reaproveita o tema de uma de suas peças, uma canção para voz e piano.

Fig.3. Gravura nº 9, das Nove Gravuras para guitarra de Willy Corrêa de Oliveira, compassos 11 a 20.

O primeiro ciclo composto para o instrumento, *Que Trata de España* (1993), retrata impressões sobre a Espanha e sua arte, abordando autores que tiveram uma grande compreensão de sua cultura e de seu espírito, com especial atenção à obra de Rilke, que foi inspiração para a coleção de peças como um todo (OLIVEIRA, 1993). O violão tem uma ligação com a Espanha, onde desenvolveu fortes laços com a arte flamenca.

Realizamos uma leitura da mensagem da peça *Trini llorando en um filme de Aranda* e de como uma canção natalina espanhola varia na tessitura, dentro de um contraponto que lembra a música renascentista para alaúde, se sobrepondo à polirritmia, ao pontilhismo e à polarização de um baixo em movimento acentuado.

Examinamos como na peça *Marién* se coloca uma contradição impactante com relação ao modo contemporâneo como Willy pensa o violão e, no entanto, aceita com naturalidade arpejos violonísticos comuns (na aparência), rebuscando uma tradição que ele mesmo normalmente evita, ao embaralhar arpejos até o ponto de assemelhar-se a um prelúdio segundo a tradição, como um modo de jogo que torna a peça aliciante.

Os acordes de *Rilke en noches de Ronda* são imantados por notas atrativas (COSTÈRE, 1962), que garantem o direcionamento em uma harmonia que a cada instante polariza uma ou mais notas diferentes. Eles exploram a tessitura do violão, com algumas das posições mais abertas ou mais fechadas. Realizamos uma leitura sobre o modo como esta peça, que propõe a escrita coral espalhada por todo o campo de tessitura do violão, é uma tentativa de recuperar uma vivência de Rilke (RILKE, 1976).

Tencionamos explorar as relações com a arte espanhola da *guitarra* e realizar uma leitura da mensagem de *Intensidad*. Esta peça, extremamente densa, faz aporte da teatralidade e apresenta um movimento escalar cromático que acelera até o limite das forças do intérprete, quando se encerra em um trítono.

Pretendemos mostrar a grande riqueza de referências e significados de *Al sueño*, peça que expressa uma lembrança da infância de Willy e relaciona-se semanticamente ao poema *Al Sueño* de Francisco de Quevedo (OLIVEIRA, 1993), explorando o ritmo, o colorido e o

manejo técnico da música *calejera* (música de rua). Reapresenta motivos de todas as outras peças de *Que Trata de España*, preservando sólida unidade pela economia de material.

## 6. Conclusões

A música ao se relacionar com outras linguagens artísticas, por analogias entre a organização de seus sons e a organização dos elementos presentes em outras obras de arte, aumenta consideravelmente o seu potencial expressivo.

Os procedimentos metalinguísticos, como citações e referências estilísticas ou estruturais, apresentam materiais pré-existentes em um contexto estranho à sua origem. Assim como a sociedade é o cenário no qual as histórias se desenvolvem, a emancipação das dissonâncias desenvolvidas até os alvares do século XX, carregadas das mais diversas significações, é o ambiente onde os materiais desenvolvem seus significados. Essa heterogeneidade evidencia elementos que, se reconhecidos pelo ouvinte, podem veicular os significados relacionados à sua origem ou ao seu uso social. Tais elementos de naturezas diversas, ao mesmo tempo em que contrastam, apresentam semelhanças que os congregam dentro de um todo orgânico.

Sobretudo, é importante destacar o caráter autobiográfico de muitas de suas composições. Talvez ainda sob a influência de Rilke, Willy expressa as suas vivências; com especial atenção ao que marcou sua infância, apontando para o foro íntimo na particularidade da expressão poética de suas composições.

Tais conclusões são resultantes de uma pesquisa em andamento, todos esses aspectos ainda virão a ser mais aprofundados.

## 7. Contribuições

A obra violonística de Willy Correa é pouco difundida, frente à sua qualidade e à importância de suas contribuições, sua linguagem resulta de complexa síntese da música do século vinte. Sua metalinguagem dialoga com a história da música ocidental como um todo e suas composições fazem referência a uma grande variedade de autores e obras de diferentes linguagens artísticas. Ademais, grande parte de suas composições dos últimos trinta anos expressam vivências pessoais, cujo conhecimento muito enriquece sua apreciação.



## Referências:

- AMANTES. Vicente Aranda. Produção de Pedro Costa. DVD. 1h 45m. Espanha: Columbia Pictures, 1991.
- BONIS, Maurício Funcia de. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: aporia e apodíctica*. Dissertação (Mestrado em Música).ECA-USP, São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: Editora UNESP Digital, 2015.
- CANÇONS DE LA CATALUNYA MIL-LENÀRIAS. Anônimo (compositor). Montserrat Figueras (intérprete, voz). La Capella Reial de Catalunya (intérpretes, conjunto de câmara). Espanha: Alia Vox, 2004. *Compact Disc*.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou Transfigurations de l'Harmonie*. Paris: PUF, 1962.
- JAKOBSON, Roman; CAMPOS, Haroldo de. *Linguística. Poética. Cinema*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven / Proprietário de um Cérebro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos. Tese (Doutorado em Artes)*. ECA-USP, São Paulo, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Que Trata de Espanha*. São Paulo: Partitura manuscrita, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Nove Gravuras para guitarra*. São Paulo: Partitura manuscrita, 2012.
- \_\_\_\_\_. Entrevista de Ranan Salvador Timoteo em 09/08/2017. São Paulo. Registro em áudio. Realizada na casa de Willy Corrêa de Oliveira.
- \_\_\_\_\_. Entrevista de Ranan Salvador Timoteo em 16/08/2017. São Paulo. Registro em áudio. Realizada na casa de Willy Corrêa de Oliveira.
- PEIRCE, Charles Sanders; COELHO NETO, José Teixeira. *Semiótica*. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- RILKE, Rainer Maria; CAMPOS, Augusto de. *Rilke: poesia-coisa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- \_\_\_\_\_; ALEMPARTE, Jaime Ferreira. *Epistolário Español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- \_\_\_\_\_; PAES, José Paulo. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_; Meireles, Cecília. *Cartas a um jovem poeta - A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_; RISCHBIETER, Karlos. *Os Sonetos a Orfeu - Elegias de Duíno*. São Paulo: Record, 2002.
- ULBANERE, Alexandre. *Willy Corrêa de Oliveira: Por um ouvir materialista histórico*. Dissertação (Mestrado em Música). IA-UNESP, São Paulo, 2005.



## Notas

---

<sup>1</sup> Se a associação da estrutura musical à sintaxe na linguagem verbal é de uso corrente e sua utilização sistemática remonta pelo menos ao *Musikalische syntaxis*, escrito por Hugo Riemann em 1877, a própria natureza da linguagem musical desafia a analogia direta com a ideia de uma operação semântica. Não obstante, essa é uma constante em diversas correntes da semiótica musical, campo a que o próprio Willy Corrêa de Oliveira propôs uma contribuição, em três apontamentos inseridos em seu livro *Beethoven, proprietário de um cérebro* (1979).