DOI 10.20504/opus2024.30.26

CC BY

Os *Prelúdios* para violão de Villa-Lobos: aportes para uma visão em análise dos paradigmas

Caio Vitor Priori-dos-Santos
https://orcid.org/0000-0002-0201-5324
(Universidade de Évora, UÉ/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM)/ Programa de Doutoramento em Música e Musicologia, Évora, Portugal)

Resumo: Este ensaio faz parte de um experimento conduzido no doutorado, com o intuito de aplicar diferentes métodos de análise musical a contextos variados, visando combiná-los para obter resultados indicativos. A análise recai sobre Heitor Villa-Lobos, um dos maiores compositores brasileiros do século XX, cuja produção musical, especialmente as obras para violão, tem destaque internacional. O estudo foca os *5 Prelúdios* para violão, com uma análise dos paradigmas rítmicos e harmônicos presentes nos 10 primeiros compassos do *Prelúdio nº 4*. A proposta é explorar como metodologias analíticas menos utilizadas, como as de LaRue (1989, 1992, 2001, 2011) e Ruwet (1987), podem oferecer novas perspectivas à vasta produção acadêmica sobre Villa-Lobos, resultantes de estudos semióticos da linguagem. A aplicação dessas metodologias, até então pouco usadas neste repertório, sugere novas possibilidades interpretativas. Este estudo, ao abordar a análise estilística e paradigmática, não busca esgotar o tema, mas sim abrir caminhos para investigações futuras, reconhecendo que a obra de Villa-Lobos ainda pode ser examinada sob diferentes prismas analíticos. A reflexão aqui apresentada é, por vezes, subjetiva, com o intuito de sugerir novas visões e interpretações sobre os *Prelúdios*.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. análise de estilo. análise paradigmática. violão; *Prelúdios*.

The *Preludes* for Guitar by Villa-Lobos: Contributions for a Vision in Analysis of Paradigms

Abstract: This essay is part of an experiment conducted during a PhD program, aimed at applying different methods of musical analysis to various contexts, seeking to combine them to achieve indicative results. The analysis focuses on Heitor Villa-Lobos, one of the greatest Brazilian composers of the 20th century, whose musical production, especially works for guitar, has garnered international recognition. The study focuses on the *5 Preludes* for guitar, with an analysis of rhythmic and harmonic paradigms present in the first 10 measures of *Prelude No. 4*. The proposal is to explore how lesser-used analytical methodologies, such as those by LaRue (1989; 1992; 2001; 2011) and Ruwet (1987), can offer new perspectives to the extensive academic production on Villa-Lobos, resulting from semiotic studies of musical language. The application of these methodologies, which have thus far been underutilized in this repertoire, suggests new interpretative possibilities. This study, by addressing stylistic and paradigmatic analysis, does not seek to exhaust the subject, but rather to open avenues for future research, recognizing that Villa-Lobos' work can still be examined through different analytical lenses. The reflection presented here is, at times, subjective, aiming to propose new insights and interpretations of the *Preludes*.

Key words: Heitor Villa-Lobos. style analysis. paradigmatic analysis. Guitar. *Preludes*.

PRIORI-DOS-SANTOS, Caio Vitor. Os *Prelúdios* para violão de Villa-Lobos: aportes para uma visão em análise dos paradigmas. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 30, e243026, p. 1-21, 2024. http://dx.doi.org/10.20504/opus2024.30.26
Recebido em 28/8/2023, aprovado em 30/11/2024, publicado em 27/12/2024

Heitor Villa-Lobos foi um compositor brasileiro, nascido na cidade do Rio de Janeiro, filho de Raul Villa-Lobos e Noêmia Umbelina Santos Monteiro, e sua história, principalmente a história da sua música, foi apresentada muitas vezes, em diversas modalidades de publicação científica. Sendo um compositor de notória importância, até o ano de 2003, já se podia encontrar mais de 40 publicações biográficas, traduzidas para inúmeros idiomas, que davam testemunho sobre o destaque do compositor brasileiro e sua música, que é preservada até os dias de hoje (Pedrassoli Júnior, 2017), mais de 60 anos após sua morte. Heitor foi, possivelmente, uma figura mundialmente conhecida por causa de sua música e genialidade, onde é "considerado como o maior compositor das Américas" (Salles, 2009, p. 13), e ainda pode-se dizer, decerto, que "é dos gênios da América" (Ginastera, 1969, p. 25).

> Villa-Lobos é possivelmente o compositor brasileiro de maior reconhecimento tanto nacional quanto internacional devido ao tamanho, originalidade e diversidade de sua obra, além de suas históricas realizações, como a fundação da Academia Brasileira de Música (1945) e a sua decisiva participação na implementação do ensino de música nas escolas na era Vargas (1932). Sua produção composicional perpassa desde o repertório para instrumento solo, música vocal, música de câmara, até as grandes formações sinfônicas. Sua obra, segundo ele mesmo, é considerada como "cartas escritas à posteridade sem esperar resposta" (Pereira, 1984). Encontra-se no seu vasto trabalho de composição um lugar especial para o violão, instrumento que Villa-Lobos dominava e conhecia a técnica (Oliveira, 2017, p. 8).

Paulo de Tarso Salles, para além de sua tese de doutorado intitulada *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: o discurso da besta* (2016), aborda com frequência o compositor em diversos trabalhos acadêmicos. Em suas pesquisas, Salles adota uma abordagem detalhada e analítica das composições de Villa-Lobos, enfatizando aspectos harmônicos, estruturais e semióticos que destacam a originalidade do autor. No estudo *Redes de transformação harmônica na obra de Villa-Lobos: uma abordagem derivada da teoria neo-riemanniana* (2016), ele se concentra no uso da teoria neo-riemanniana para analisar as transformações harmônicas nas composições do artista. Salles identifica que os métodos analíticos tradicionais, baseados na teoria tonal, são insuficientes para abordar adequadamente as inovações propostas por Villa-Lobos. Ele argumenta que a música do compositor brasileiro se afasta dos padrões tonais clássicos, utilizando técnicas como a simetria harmônica e a condução livre das vozes, o que torna necessário o uso de ferramentas teóricas mais modernas, como a teoria dos conjuntos e as redes de transformação harmônica (Salles, 2016). Na questão semiótica, em *Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro*, Salles (2021) explora como Villa-Lobos constrói significados através de suas escolhas harmônicas e estruturais. Um exemplo disso é a utilização de elementos simétricos e ciclos harmônicos que não apenas atendem a critérios estéticos, mas também carregam camadas de significado cultural. Esse aspecto é aprofundado no trabalho de Salles sobre o afrancesamento de Villa-Lobos, onde ele explora a transição do compositor para uma linguagem musical mais associada ao modernismo francês. Nesse período, Villa-Lobos buscou se afirmar no cenário musical brasileiro, adotando estratégias formais e estéticas que o conectavam à tradição europeia, ao mesmo tempo em que preservava elementos da música popular brasileira. Salles também destaca a interação entre os sistemas harmônicos utilizados por Villa-Lobos, como os ciclos hexatônicos e octatônicos, que operam dentro de uma lógica de transformações suaves entre acordes.

O artigo *Villa-Lobos antes de Paris, ou: como era gostoso o meu francês*, de Paulo de Tarso Salles e Loque Arcanjo Junior (2023), traz uma revisão crítica das interpretações sobre a trajetória de Villa-Lobos antes de sua ida a Paris, contrapondo-se à tese de Paulo Guérios, que argumenta que o compositor só construiu sua identidade musical brasileira após sua estadia na capital francesa. Salles e Arcanjo utilizam documentação histórica e referências da época para oferecer uma leitura distinta, propondo que Villa-Lobos já havia incorporado elementos da cultura popular brasileira em suas obras antes de 1923. Essa análise se deteve em destacar a relação de Villa-Lobos com músicos populares do Rio de Janeiro, como os chorões, e como essa vivência influenciou suas composições antes de sua internacionalização. Salles e Arcanjo destacam que o compositor fazia uma "assimilação" da cultura europeia para se afirmar tanto no Brasil quanto no exterior, o que o levou a se tornar um "embaixador musical brasileiro" reconhecido posteriormente na França (Salles; Arcanjo Junior, 2023, p. 141). No que tange à abordagem semiótica, o artigo explora como Villa-Lobos utilizava as influências culturais, tanto europeias quanto brasileiras, para construir um diálogo musical que transcende as fronteiras entre o erudito e o popular. Ainda neste trabalho, apesar de não dito diretamente, mas citado em uma nota de rodapé, o conceito de "antropofagia" cultural é central na análise, pois sugere que Villa-Lobos se apropriava de elementos musicais da tradição popular para recriá-los em um contexto de vanguarda musical, uma operação que pode ser interpretada como uma forma de tradução intersemiótica, onde culturas diferentes são absorvidas e ressignificadas em suas composições (Salles; Arcanjo Junior, 2023).

Por outro lado, Ciro Paulo Visconti Canellas, em seus trabalhos sobre Heitor Villa-Lobos, tem como foco as análises das relações de simetria nas composições do músico, especialmente nos *Estudos para violão*. Na sua dissertação de mestrado intitulada *Análise das relações de simetria em quatro dos estudos para violão de Villa-Lobos* (2014), Canellas explora como a simetria permeia os níveis das composições de Villa-Lobos, incluindo a elaboração melódica, a estruturação harmônica e a disposição formal. A pesquisa de Canellas é fundamentada em uma combinação de ferramentas analíticas, como a teoria dos conjuntos e conceitos matemáticos de simetria, como transposição, inversão e espelhamentos.

Canellas propõe uma leitura detalhada dos *Estudos nº 1*, *10*, *11* e *12*, buscando identificar como as simetrias estruturais se manifestam em diferentes camadas das composições. Ele faz uso de operações como translações e reflexões para mostrar a repetição de padrões em diferentes níveis melódicos e harmônicos. Essa abordagem traz à tona a maneira como Villa-Lobos constrói motivos e padrões musicais que se inter-relacionam, criando uma unidade estrutural baseada em simetrias. No *Estudo n.º 1*, por exemplo, Canellas identifica palíndromos musicais tanto na execução técnica (dedilhados) quanto nas disposições formais, revelando uma complexidade que se estende ao planejamento rítmico e intervalar. Já no *Estudo nº 12*, ele foca as progressões de acordes formadas por tríades maiores e menores, analisando como essas progressões são transformadas parcimoniosamente de uma seção para outra, utilizando gráficos *tonnetz* para mapear as inter-relações harmônicas.

Embora Canellas tenha um foco mais técnico e estrutural, a perspectiva semiótica é tangencialmente abordada ao longo de suas análises, especialmente ao discutir como as simetrias em Villa-Lobos podem carregar significados culturais e estilísticos. Ao aplicar conceitos de simetria matemática e geométrica na análise de música, Canellas sugere que as escolhas composicionais de Villa-Lobos podem

ser vistas como uma forma de diálogo com tradições musicais tanto eruditas quanto populares, também refletidos na sua tese de doutorado (Canellas, 2020). Essa abordagem permite que se veja Villa-Lobos não apenas como um compositor que utiliza técnicas modernas, mas também como alguém que incorpora esses elementos dentro de um contexto brasileiro, refletindo a identidade cultural do país.

José Miguel Wisnik, em seus trabalhos sobre Villa-Lobos, explora profundamente a fusão entre o erudito e o popular, uma das características mais marcantes da obra do compositor. Wisnik destaca como Villa-Lobos construiu sua música a partir do diálogo entre esses dois universos, integrando elementos da música popular urbana, como o choro e o samba, em suas composições eruditas. Essa fusão não é meramente estética, mas sim uma tentativa deliberada de Villa-Lobos de capturar a complexidade cultural do Brasil, que se reflete na diversidade rítmica e harmônica de suas obras. Para Wisnik, o uso de harmonias politonais e a experimentação com texturas rítmicas não são apenas técnicas formais, mas expressões de uma busca por uma identidade musical nacional que reconhece tanto a herança europeia quanto a cultura popular brasileira (Wisnik, 2007). Nesse sentido, obras como os *Choros* e as *Bachianas Brasileiras* tornam-se paradigmas dessa estética de fusão, onde Villa-Lobos utiliza formas eruditas como a fuga e a sonata, mas as organiza de modo a incorporar ritmos e melodias populares, criando uma linguagem musical híbrida e inovadora. Além disso, Wisnik recorre ao conceito de antropofagia, como já indicado anteriormente, proposta por Tarsila do Amaral (1886-1973) e Oswald de Andrade (1890-1954), para descrever como Villa-Lobos "devorou" influências musicais europeias e brasileiras, transformando-as em algo único. Segundo Wisnik, a antropofagia musical de Villa-Lobos vai além da simples absorção de influências; trata-se de uma reconfiguração estética que reflete a complexidade da identidade brasileira, marcada pela mestiçagem e pela convivência de diferentes tradições culturais. A obra de Villa-Lobos, portanto, carrega significados que transcendem a técnica musical, pois sua combinação de estilos é uma representação semiótica do Brasil moderno, onde o popular e o erudito se misturam para expressar a diversidade cultural do país. Para Wisnik, Villa-Lobos não apenas traduziu as vozes populares brasileiras em formas sinfônicas, mas também expressou, através de suas composições, o projeto de uma nação em busca de afirmação cultural, uma questão que ecoaria em movimentos posteriores, como o Tropicalismo, demonstrando a relevância duradoura de sua obra na cultura brasileira (Wisnik, 2007).

A sua relação com o instrumento violão se fez em universos sociais distintos, transitando entre o universo da música popular (através das rodas de choro) e a música clássica (Oliveira, 2017), sendo ele (Villa-Lobos) uma espécie de mediador que circulava entre esses dois ambientes característicos (Taborda, 2011). Tendo em vista essas relações, extremamente significativas, foram feitas várias composições (que estão entre as mais importantes composições da sua produção), como, por exemplo, a série de *Choros*, a *Suíte Popular Brasileira*, os *12 Estudos para Violão* (dedicados a Andrés Segovia[1]) e os *5 Prelúdios* (Amorim,

[1] "Spanish guitarist. Brought up in Granada, he was self-taught, making his début at the Centro Artístico about 1909. His Madrid début was at the Ateneo in 1913, and after performing throughout Spain he first toured Uruguay and Argentina in 1919. In 1922 he played at the Concurso de Cante Jondo, Granada, in a concert organized by Falla. His Paris début in 1924 was followed by recitals in Switzerland, Germany and Austria. In 1926 Segovia's Guitar Archive Series (Schott) started publication of classical transcriptions and pieces by composers such as Moreno Torroba, Turina, Ponce, Castelnuovo-Tedesco and Tansman, who over the years were inspired by his artistry to write many works for him. In March 1926 he made his Russian début, followed by his British début later the same year. In 1927 he gave recitals in Denmark and began recording for HMV. His US début was in 1928 and his first tour of Japan in 1929. The same year Villa-Lobos dedicated his Douze études to Segovia. In 1935 Segovia gave the première of his transcription

2019), para citar algumas mais conhecidas. Para mais informações, no que diz respeito à produção bibliográfica sobre Villa-Lobos, pode-se recorrer ao trabalho de Leonardo S. Amorim, de 2019, onde há uma seção que apresenta um "estado da arte", segundo o autor, sobre o compositor em questão e a sua relação com o violão.

> Trabalhos como *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro* e *História da música no Brasil* – ambos escritos por Vasco Mariz – apontam informações relevantes sobre a vida e produção musical de Villa-Lobos. Mas, segundo Paulo Renato Guérios (2003), a biografia de Heitor Villa-Lobos escrita por Vasco Mariz na década de 1940 foi a origem para a enorme bibliografia a respeito do compositor brasileiro. O imaginário construído pelas pessoas, dos mais diversos lugares e das mais diversas origens, tem como fonte principal o livro de Mariz. Mais do que um trabalho de pesquisa, essa biografia resultou na criação de uma espécie de personagem do compositor brasileiro, mais tarde reproduzida e recriada diversas vezes. Portanto, grande parte do que está escrito nesta obra tem menos a ver com o passado e mais com a construção da imagem do compositor na época da escrita do livro (Amorim, 2019, p. 19).

Também é importante deixar, desde já, indicado que a nossa ideia principal não será discutir a frequente menção dual sobre música clássica e música popular. Esse é um assunto que envolve muitas outras questões, e não caberá a nós, pelo menos aqui, neste momento, dissertar sobre isso. Mais vale se ater às observações propostas e fixar essa primeira parte como uma espécie de contextualização sobre o compositor abordado. Entretanto, julga-se pertinente, a partir de agora, indicar e direcionar para o fragmento a ser analisado aqui nesse trabalho.

Dada a vasta e complexa produção de Villa-Lobos, inúmeros estudiosos têm se debruçado sobre suas composições, buscando novas formas de interpretar a riqueza e originalidade de sua obra. Pesquisadores como Paulo de Tarso Salles, Ciro Paulo Visconti Canellas e José Miguel Wisnik, cada um à sua maneira, ofereceram contribuições significativas à bibliografia sobre o compositor, expandindo a compreensão técnica e cultural de sua música. Salles, por exemplo, foca aspectos harmônicos inovadores, explorando as transformações harmônicas sob a perspectiva da teoria neo-riemanniana, além de oferecer uma análise semiótica que contextualiza a antropofagia musical presente nas composições. Canellas, por sua vez, aborda a questão da simetria, especialmente nos *Estudos para Violão*, demonstrando como os padrões estruturais se inter-relacionam de maneira intricada. Wisnik, por outro lado, discute o constante diálogo entre o erudito e o popular na obra de Villa-Lobos, utilizando o conceito de antropofagia cultural para descrever como o compositor absorveu e ressignificou influências europeias e brasileiras. Tais contribuições situam Villa-Lobos não apenas como um compositor tecnicamente habilidoso, mas como um criador que soube captar e traduzir as complexidades culturais de seu tempo. A partir daqui, o foco se direciona para a análise dos paradigmas formais dos *5 Prelúdios* e de alguns paradigmas rítmicos e harmônicos no *Prelúdio nº 4*, a fim de explorar como metodologias analíticas menos usuais podem revelar novas dimensões na música de Villa-Lobos.

of Bach's Chaconne in Paris. In 1936 he left Spain and spent the next few years in Montevideo, giving the premières of Castelnuovo-Tedesco's Concerto in D (1939) and Ponce's Concierto del sur (1941), both commissioned by him, and playing many solo recitals throughout South America" (Wade, 2001).

1. Villa e o violão (Os *5 Prelúdios*)

Já na década de 1940, após ter composto algumas obras para o violão, aproximadamente onze anos após ter escrito os *Doze Estudos*, Villa-Lobos concebeu (em homenagem à sua segunda esposa, Arminda Villa-Lobos, famosa como dona Mindinha) uma série de cinco[2] prelúdios para o mesmo instrumento, incorporados ao conjunto de peças já compostas previamente pelo compositor. Assim, de acordo com Oliveira (2017), esses prelúdios ficariam marcados pelo fechamento de um ciclo, a representar, segundo alguns autores, os últimos[3] trabalhos feitos para o cordofone (para violão solo), onde a sua "linguagem composicional já se apresenta madura e definida" (Oliveira, 2017, p. 13).

> […] os 5 prelúdios (1940/ e.1942) são peças de um compositor maduro para um instrumento maduro. Seu uso da ressonância expressiva constitui uma contribuição inquestionável para o desenvolvimento da composição para violão; realimenta tanto os compositores eruditos mais ortodoxos quanto os criadores dos mais variados estilos de música popular instrumental. Villa-Lobos é, de longe, o compositor do século 20 mais tocado ao violão (Zanon, 2009, p. 75).

Portanto, ao colocá-los nessa posição de maturidade, os *5 Prelúdios* podem ser classificados como uma síntese da própria produção musical de Villa-Lobos, ocupando um lugar que, segundo Wolff e Allessandrini (2007), incorpora muitas ousadias sonoras, com a inserção de elementos que poderiam ser associados aos *12 Estudos*, bem como momentos de maior "simplicidade", remetendo à *Suíte Popular Brasileira* (Wolff; Allessandrini, 2007, p. 55). De acordo com o violonista Turíbio Santos, é possível estabelecer uma relação comparativa ao afirmar que os *5 Prelúdios* de Villa-Lobos são para o violão o que as *Baladas* de Chopin são para o piano (Medeiros, 2015), alinhando-se ao que Dudeque (1994) observa, ao afirmar que essas obras exploram diversas possibilidades técnicas, tímbricas, rítmicas e harmônicas, tornando-se peças que inserem fragmentos "*standart* do estilo violonístico villalobiano" (Tarasti *apud* Prada Soares, 2008).

> Com o exposto acima, nota-se que quaisquer processos de compreensão acerca da obra para violão de Villa-Lobos (Prelúdios, Estudos etc.) coloca-nos frente a um *corpus* composicional multifacetado do ponto de vista estilístico. Tal estilo deve ser considerado a partir de uma perspectiva eclética, uma vez que a obra de Heitor Villa-Lobos se desenvolveu dentro de um contexto, ou melhor, a partir dos variados contextos nos quais esteve inserido e em contato. Nota-se, portanto, que o processo de compreensão se torna uma tarefa complexa (Prada Soares, 2001, p. 190).

Logo, pode-se perceber, a partir das declarações de alguns autores, que há uma condensação do estilo de Villa-Lobos nessas peças, e destaca-se que essas composições carregam uma estilística composicional que reflete, em suma, algo peculiar. Por essa razão, torna-se significativo observar diferentes aspectos relacionados à sua produção musical para o violão e, a partir deste ponto, é necessário direcionar a atenção para as metodologias a serem utilizadas.

[2] "Segundo relato do compositor, havia também um sexto prelúdio cuja partitura extraviou-se, o qual ele considerava como o mais belo de todos" (Santos *apud* Wolff; Allessandrini, 2007, p. 1).

[3] Mesmo assim, vale ressaltar que houve o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, publicado em 1951, e que essa seria a publicação mais recente, para violão, do compositor.

2. As metodologias

Análise estilística e o Plano de Observação em música, segundo LaRue

Estilo, segundo Meyer (1989), "é uma repetição de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos por esse comportamento, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de condições"[4] (Meyer, 1989, p. 376, tradução nossa). Em grande parte, aqueles que se dedicaram a trabalhar novas metodologias que poderiam contribuir para a identificação do estilo musical foram inspirados a partir da ideia de organização das obras musicais em épocas específicas. Isso significa que o historiador – ou quem analisa – busca, portanto, atender "imperatives of historiography" (imperativos da historiografia) (Randall, 2006, p. 16). Desta forma, autores como Alan Lomax, Eugene Narmour, Leonard B. Meyer, Jan LaRue, entre outros, dedicaram-se ao objetivo de apontar os contextos históricos/culturais dos grupos e dos indivíduos que os compõem (Meyer, 1989). No entanto, faz-se pertinente olhar para o plano de "Observation" (Observação) em música, suas dimensões analíticas e elementos musicais propostos por Jan LaRue para delimitar a nossa análise.

Em sua trajetória, o autor de *Guidelines for Style Analysis* (LaRue, 1992) dedicou-se a desenvolver uma forma mais eficaz de representar uma peça musical por meio da análise, chegando à conclusão de que isso só seria possível por meio de uma lista exaustiva dos recursos disponíveis. Em vista disso, trabalhou na criação de um padrão para a análise de estilo, composto por ferramentas capazes de abranger a obra como um todo, desde suas menores partes até sua totalidade. Esse padrão não apenas permitia uma melhor comunicação do indivíduo com a obra analisada, mas também contribuía para que diferentes investigadores se relacionassem com a mesma peça de maneiras distintas (Priori dos Santos, 2022).

> Segundo LaRue, as suas diretrizes (para a análise de estilo) visam contemplar os métodos aplicados na elaboração de uma obra, em todas as suas dimensões, desde um cenário amplo até observações mais específicas. Portanto e ainda segundo ele, a análise estilística "propõe um plano de observação e análise em música baseado no movimento" (Linhares, 2016, p. 40). O autor afirma que "música é essencialmente movimento, nunca totalmente estática" (LaRue, 2001, p. 295), mesmo quando temos uma nota vibrando ou mesmo quando temos notas em *staccato* (Priori dos Santos, 2022, p. 27).

O Plano de Observação em Música (como será denominado a partir de agora) segue um roteiro peculiar, no qual se observa, primeiramente, a colocação histórica do objeto a ser analisado, seguido pela identificação das "Dimensions of Analysis" (Dimensões Analíticas), passando pelos "Four Contributing Elements" (Quatro Elementos Contribuintes), até chegar ao "Fifth Contributing and Resultant Element" (Quinto Elemento Resultante), que proporciona a compreensão do movimento e da forma da peça ou fragmento escolhido.

Portanto, a escolha metodológica aplicada aos *Prelúdios* de Villa-Lobos permite observar como as seções foram organizadas em diferentes dimensões analíticas. Assim, todos os prelúdios serão tratados como uma "Large Dimension" (Dimensão Ampla), permitindo uma visão ampla do conjunto como um todo. Cada prelúdio, individualmente, será considerado dentro da "Middle Dimension" (Dimensão

[4] Original: "is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints" (Meyer, 1989, p. 376).

Média), pois, nesse nível, o foco recai sobre as características próprias de cada peça, reconhecendo suas especificidades e singularidades dentro do conjunto dos *Prelúdios*. Dessa forma, ao observar o ciclo completo, é possível estruturar a análise de maneira organizada e consistente, permitindo uma leitura abrangente de todo o material. Quando o foco se desloca para o *Prelúdio nº 4*, este assume o papel de "Large Dimension" (Dimensão Ampla) no escopo da análise, funcionando como a base principal para a investigação estilística. Nesse nível, o prelúdio é visto em sua totalidade, permitindo observar como seus elementos estruturais se organizam e se conectam. A partir dessa perspectiva, as partes internas do *Prelúdio nº 4*, como as diferentes seções e subseções da peça, passam a ser analisadas como "Middle Dimension" (Dimensão Média). Nessa etapa, a observação se volta para aspectos mais específicos da obra, como a organização de frases e seções, sempre dentro do contexto do prelúdio completo. Por fim, os elementos rítmicos e harmônicos, que constituem o foco principal da análise proposta, serão tratados na "Small Dimension" (Dimensão Pequena). Nesse nível, os componentes que constituem a estrutura musical serão examinados detalhadamente, com atenção aos padrões rítmicos e à condução harmônica nos primeiros 10 compassos do *Prelúdio nº 4*. Com base nessa organização e com o suporte das ideias de LaRue, é possível definir com clareza as seções que serão utilizadas para as análises estilísticas e paradigmáticas, garantindo que todos os níveis de observação – desde o mais amplo até o mais detalhado – sejam abordados de forma sistemática e coerente.

BACKGROUND
The Frame of Reference
Significant Observation: Selection rather than multiplication of evidence
OBSERVATION
The Three Standard Dimensions of Analysis: LARGE, MIDDLE, SMALL
The Four Contributing Elements: SOUND, HARMONY, MELODY, RHYTHM (SHMR)
The Fifth, Combining and Resultant Element: GROWTH
1. Sources of MOVEMENT: Varying Degrees and Frequency of Change
   a. General States of Change: Stability, Local Activity, Directional Motion
   b. Specific Types of Change: Structural, Ornamental (Secondary)
2. Sources of SHAPE
   a. Articulation
   b. The Four Options for Continuation
      Recurrence: Repetition, Return after Change
      Development (Interrelationship): Variation, Mutation
      Response (Interdependence):
        S — Forte vs. piano, tutti vs. solo, etc.
        H — Tonic vs. dominant, major vs. minor, etc.
        M — Rising vs. falling, stepwise vs. skips or leaps, etc.
        R — Stability vs. activity or direction, balance between modules (4 bars answered by 4), etc.
      Contrast
   c. Degrees of Control: connection, correlation, concinnity
   d. Conventional Forms
The Style-Analytical Routine: Typology—Movement—Shape

Fig. 1: Plano de Observação em Música (LaRue, 2001, p. 448)

Ademais, para uma compreensão mais ampla das análises estilísticas e do Plano de Observação em Música, recomenda-se a leitura das quatro principais publicações do autor supracitado (LaRue, 1989, 1992, 2001, 2011).

O conceito de paradigma e a proposta de Ruwet

Em sua gênese, o conceito de paradigma estava associado a descrições de manifestações linguísticas. A obra pioneira que iniciou a aplicação dessa metodologia foi o livro *Curso de Linguística Geral*, publicado pela primeira vez em 1916 (Saussure, 2006). Esse trabalho marcou o início de um período de modernidade para os estudos linguísticos, ao defender a independência dessa disciplina, organizando conceitos fundamentais para a observação da língua natural. Entre esses elementos, destacavam-se os conceitos de "paradigma" (seleção de elementos em um enunciado) e "sintagma" (combinação de elementos) (Souza, 2014, p. 2). Para Saussure, as relações paradigmáticas (posição vertical) são estabelecidas por determinados critérios que, quando associados a um signo linguístico, provocam uma relação, denominada associativa pelo autor. Já a relação sintagmática (posição horizontal) refere-se à disposição desses signos em forma de enunciado, articulando cronologicamente uma relação entre si.

Foi seguindo essas concepções sobre o paradigma e a relação sintagmática que Jakobson (1896-1982), em *Essais de linguistique générale* (Jakobson, 1963), trouxe uma importante contribuição para os estudos linguísticos, ao aplicar e defender a Poética como parte significativa dessa área do conhecimento. Segundo Souza (2014),

> Para Jakobson, a análise poética deveria fazer menção a aspectos gramaticais, sintáticos e fonológicos da obra estudada, evitando a subjetividade que caracterizava a crítica literária de seu tempo. Devia-se, portanto, submeter a poesia ao rigor do método estruturalista de análise (Souza, 2014, p. 3).

A partir dessas ideias, o musicólogo e linguista belga Nicolas Ruwet (1932-2001) produziu alguns trabalhos que utilizavam a poética de Jakobson como referência central. Seu princípio era estritamente baseado na ideia de repetição contínua (reiteração) de unidades semelhantes, oferecendo uma experimentação temporal próxima à de uma música em execução (Jakobson, 1963). Levando isso em consideração, Ruwet desenvolveu um método de organização baseado em disposições sequenciais, dependentes de critérios predeterminados, dispostas uma abaixo da outra em forma de coluna, permitindo a leitura da esquerda para a direita, sem perder a organização sequencial estabelecida (Ruwet; Everist, 1987).

A atualização do conceito de paradigma realizada por Thomas Kuhn em *A estrutura das revoluções científicas* (1970 [1962]) também trouxe uma nova perspectiva ao definir paradigma como um conjunto de práticas e pressupostos compartilhados por uma comunidade científica. Kuhn argumenta que, dentro de um determinado paradigma, os cientistas conduzem suas pesquisas com base em métodos, pressupostos e valores estabelecidos. Embora esse conceito tenha sido desenvolvido para a ciência, ele pode ser extrapolado para outras áreas, como a arte e a musicologia. No contexto musical, paradigmas podem ser entendidos como estruturas interpretativas compartilhadas por compositores, intérpretes e analistas, que orientam tanto a produção quanto a análise da música.

Eero Tarasti (1994, 2016, 2020), por sua vez, desenvolveu uma abordagem semiótica que enriquece a compreensão dos paradigmas na análise musical ao explorar o conceito de "modelos existenciais". Em sua teoria, Tarasti sugere que a música não apenas comunica emoções ou significados por meio de seus signos, mas também reflete modos de ser e existir. Ao aplicar o conceito de paradigma de Kuhn ao campo da semiótica musical de Tarasti, pode-se argumentar que a análise paradigmática de uma obra musical, como os *Prelúdios* de Villa-Lobos, permite não apenas observar as relações rítmicas e harmônicas, mas também identificar as "revoluções" estéticas e culturais que ocorrem dentro do discurso musical. Assim, a combinação das teorias de Ruwet, Kuhn e Tarasti oferece uma visão multifacetada, em que os paradigmas musicais se tornam centrais para a análise da linguagem musical e de suas transformações ao longo do tempo.

Portanto, para as análises que serão realizadas nos próximos tópicos, os elementos serão divididos e alinhados verticalmente, em forma de paradigma, levando em consideração os enunciados organizados sintagmaticamente. Esses elementos serão agrupados por fragmentos semelhantes, observando as semelhanças e diferenças entre as seções. No caso do *Prelúdio nº 4*, o foco será nos componentes rítmicos e harmônicos selecionados. Além disso, será levada em consideração a divisão das dimensões musicais propostas por LaRue, conforme mencionado acima, permitindo que a combinação metodológica proposta ofereça uma observação seccionada das peças para as análises, facilitando a compreensão dos paradigmas presentes.

3. As análises

O paradigma das seções dos 5 prelúdios

Como já foi mencionado, os *5 Prelúdios* compostos por Heitor Villa-Lobos para violão estão posicionados como uma "conclusão" ou encerramento de seus trabalhos para cordofones no formato de instrumento solo e merecem uma análise atenta ou, até mesmo, uma experimentação analítica. Portanto, levando em consideração a necessidade de explorar mais profundamente suas obras sob diferentes abordagens de análise, torna-se pertinente expor a estrutura formal dos *5 Prelúdios* em questão, assim como apresentar trabalhos que já tenham abordado esse conjunto de peças. Aqui, será considerada apenas a forma dos prelúdios, sem menção ao número de compassos. Ao se tratar do aspecto formal em Villa-Lobos, é necessário referir-se à forma como um desenvolvimento orgânico do material musical apresentado. Os signos escolhidos são os habitualmente usados (A, B e C) para designar as seções das peças. Portanto, de acordo com Piedade e Martins Jr. (2008), a forma de cada prelúdio segue a seguinte apresentação, como demonstrado na tabela abaixo:

Prelúdio nº 1	**A–B–A**
Prelúdio nº 2	**A–B–A**
Prelúdio nº 3	**A–B**
Prelúdio nº 4	**A–B–A'–A**
Prelúdio nº 5	**A–B–C–A**

Tabela 1: As formas dos *5 prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos (Piedade; Martins Jr, 2008)

Tendo em vista a tabela apresentada, podemos reformulá-la com um critério de organização mais estruturado, onde cada coluna corresponde a uma seção, resultando em uma tabela paradigmática. Ao observar a nova tabela gerada, nota-se uma semelhança entre o *Prelúdio nº 1* e o *Prelúdio nº 2*, uma diminuição formal (com a exclusão da repetição da seção A) no *Prelúdio nº 3*, que apresenta uma seção a menos, e uma expansão nos dois últimos prelúdios (*Prelúdios nº 4* e *nº 5*). Nestes, há novamente a repetição da seção A, como nos dois primeiros prelúdios, mas também a adição de novas seções: A' (a terceira seção do *Prelúdio nº 4*) e C (na terceira seção do *Prelúdio nº 5*). A tabela reformulada, seguindo esses critérios, seria apresentada da seguinte forma:

Prelúdio nº 1	**A**	**–**	**B**	
	A			
Prelúdio nº 2	**A**	**–**	**B**	
	A			
Prelúdio nº 3	**A**	**–**	**B**	
Prelúdio nº 4	**A**	**–**	**B**	
			A'	
	A			
Prelúdio nº 5	**A**	**–**	**B**	
				C
	A			

Tabela 2: Formas dos *5 prelúdios* de Villa-Lobos organizadas em paradigma (Elaboração própria)

Nota-se que a coluna das seções A é a mais destacada, enquanto as seções B são repetidas cinco vezes. Além disso, há outras duas colunas: a seção A' no *Prelúdio nº 4* e a seção C no *Prelúdio nº 5*. No entanto, nada impede que a seção A' seja considerada como uma seção C, oferecendo uma nova perspectiva para a análise do paradigma. Dessa forma, a tabela paradigmática poderia ser reorganizada em apenas três colunas, onde os dois primeiros prelúdios aparecem com a mesma estrutura formal, o *Prelúdio nº 3* surge como uma obra intermediária (com menor extensão), e os dois últimos, *Prelúdios nº 4* e *nº 5*, são apresentados com uma seção adicional, o que sugere uma forma expandida. Isso cria um movimento de diminuição até o centro (*Prelúdio nº 3*) e uma expansão subsequente nos dois prelúdios finais.

Prelúdio nº 1	**A**	**–**	**B**	
	A			
Prelúdio nº 2	**A**	**–**	**B**	
	A			
Prelúdio nº 3	**A**	**–**	**B**	
Prelúdio nº 4	**A**	**–**	**B**	
				C
	A			
Prelúdio nº 5	**A**	**–**	**B**	
				C
	A			

Tabela 3: Formas dos *5 prelúdios* de Villa-Lobos organizadas em paradigma (2) (Elaboração própria)

Dessa maneira, é possível visualizar uma relação central na forma do *Prelúdio nº 3*, destacando sua estrutura reduzida em comparação com os demais prelúdios. Pode-se, inclusive, classificá-los da seguinte forma: tamanho médio (*Prelúdios n. 1* e *nº 2*), tamanho reduzido (*Prelúdio nº 3*) e tamanho alargado (*Prelúdios nº 4* e *nº 5*). Outra característica interessante reside nas dedicatórias utilizadas para cada prelúdio.

Segundo Prada Soares (2001), os *Prelúdios* de Villa-Lobos refletem grande parte da expressão musical nacional do compositor, relacionando-se tanto com a popularidade advinda de um caráter associado ao romantismo quanto com modelos populares. Esse aspecto é evidenciado nas homenagens que nomeiam cada prelúdio, embora não estejam documentadas em manuscritos ou edições originais. Teresinha Prada Soares destaca que essas informações foram colhidas por meio de depoimentos de segunda mão, tornando-as, portanto, interpretações extradocumentais, ou seja, sem uma confirmação formal direta nos registros do compositor. No entanto, essas homenagens, mesmo não oficializadas em documentos primários, foram discutidas entre musicólogos e intérpretes, adquirindo uma certa legitimidade interpretativa com o passar do tempo.

Prelúdio nº 1	**Homenagem ao Sertanejo Brasileiro**
Prelúdio nº 2	**Homenagem ao Capadócio**
Prelúdio n.º 3	**Homenagem a Bach**
Prelúdio nº 4	**Homenagem ao Índio Brasileiro**
Prelúdio nº 5	**Homenagem à Vida Social**

Tabela 4: Dedicatórias nomeadas para a composição dos *5 prelúdios* (Prada Soares, 2001)

Nesse sentido, é possível observar os *Prelúdios* sob outra perspectiva, considerando as homenagens como uma possível estrutura narrativa que traça um roteiro imaginário da vida de Villa-Lobos. O *Prelúdio nº 1* seria dedicado ao sertanejo, simbolizando as zonas rurais e as manifestações musicais regionais. O *Prelúdio nº 2* homenagearia o capadócio, o malandro da cidade, possivelmente representando o chorão. O *Prelúdio nº 3*, com uma homenagem central a Bach, destacaria a importância da formação erudita para o compositor. O *Prelúdio nº 4* seria dedicado ao indígena, remetendo-se ao folclorismo e aos movimentos nacionalistas, enquanto o *Prelúdio nº 5* sintetizaria esses elementos na vida social. Embora essa interpretação especulativa não tenha comprovação documental, ela permite uma reflexão sobre como essas dedicatórias podem se alinhar ao processo criativo e à possível intenção de Villa-Lobos em destacar determinados aspectos culturais e pessoais. Isso não implica uma leitura definitiva, mas abre espaço para o uso de elementos extradocumentais como recurso interpretativo válido.

Homenagem ao Sertanejo Brasileiro	**Homenagem ao Capadócio**
Homenagem a Bach	
Homenagem ao Índio Brasileiro	**Homenagem à Vida Social**

Tabela 5: Paradigma das dedicatórias dos *5 prelúdios* de Villa-Lobos (Elaboração própria)

Percebe-se que é possível relacionar o *Prelúdio nº 1* com o *Prelúdio nº 4*, e o *Prelúdio nº 2* com o *Prelúdio nº 5*, deixando o *Prelúdio nº 3* centralizado, conforme indicado na tabela. Essa disposição se justifica ao combinar o sertanejo com o indígena (ambos representando figuras que vivem afastadas da cidade) e o capadócio com a vida social (ambos relacionados à vida urbana). É importante destacar que as associações feitas entre as dedicatórias e a vida pessoal de Villa-Lobos são hipóteses analíticas, sugerindo uma possível narrativa subjacente, podendo ser pontos de partida para futuras investigações.

A partir deste ponto, o texto se direcionará para a análise dos 10 primeiros compassos do *Prelúdio nº 4*, com o objetivo de organizar os fragmentos em termos de repetição rítmica e, posteriormente, harmônica. Essa análise será conduzida como uma tentativa de propor novas abordagens analíticas para as metodologias que estão sendo aplicadas.

Análise do excerto do *Prelúdio nº 4*

O *Prelúdio nº 4* traz uma ideia principal que é constituída a partir de uma combinação de harmônicos feitos com as cordas soltas do violão. Ele apresenta "uma estrutura muito próxima dos *Prelúdios nº 1* e *nº 2*. Neste prelúdio, utiliza-se o compasso ternário, e a tonalidade da peça é mi menor, assim como no *Prelúdio nº 1*" (Piedade; Martins Jr., 2008, p. 17). No entanto, o que chama mais atenção são os primeiros 10 compassos, que englobam a seção A e se desenvolvem com frases mais curtas em compasso ternário, seguidas por um motivo em bloco rítmico em compasso quaternário. Isso pode ser visualizado na figura a seguir:

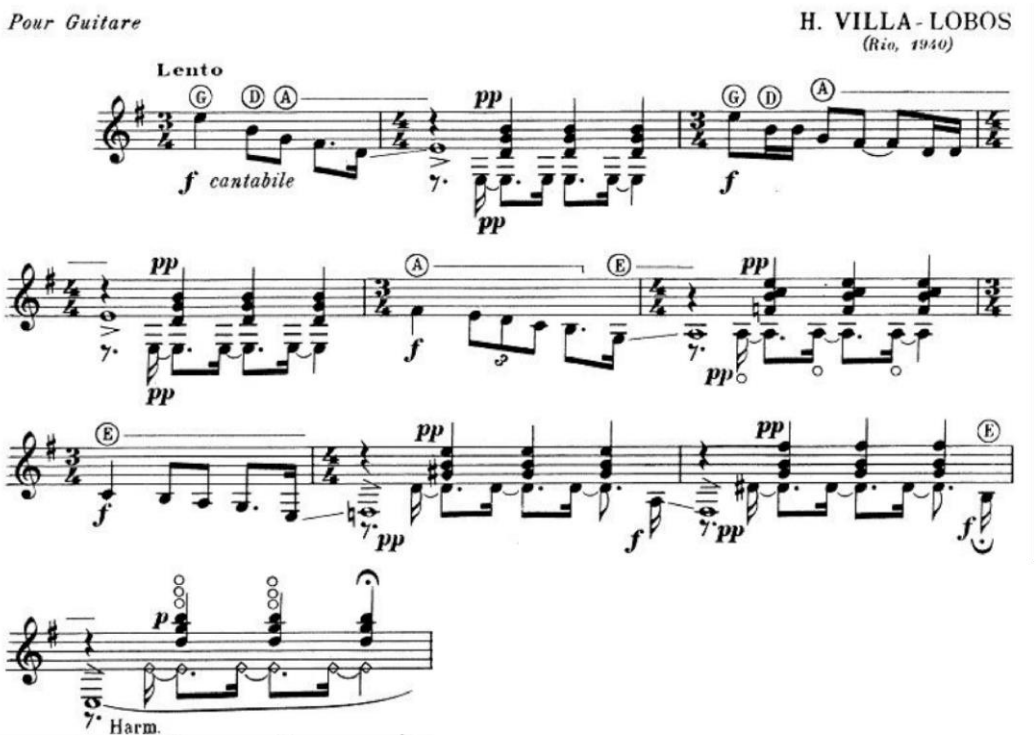


Fig. 2: *Prelúdio nº 4*, compassos 1 a 10 (Villa-Lobos, 2007)

É pertinente observar que a construção dessa primeira parte utiliza recursos de variações melódicas (Motivo I), seguidas de uma resposta que se apoia em um desenvolvimento rítmico e harmônico (Motivo II), gerando um Tema como resultado dessa estrutura. Acredita-se que o processo de consagração observado pode ter sido aplicado aos demais prelúdios (Piedade; Martins Jr., 2008).

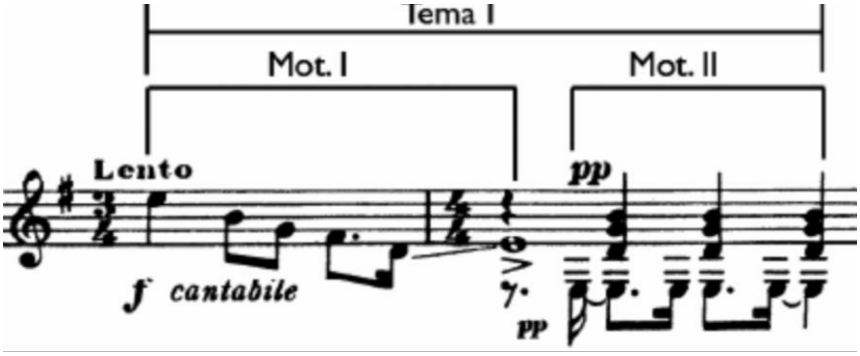


Fig. 3: Excerto dos compassos 1 e 2 - *Prelúdio nº 4* (Piedade; Martins Jr., 2008)

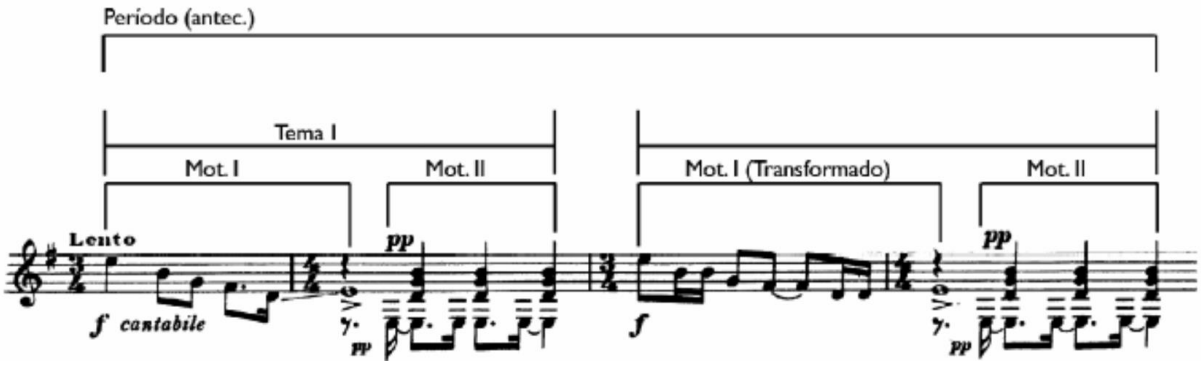


Fig. 4: Excerto dos compassos de 1 a 4 - *Prelúdio nº 4* (Piedade; Martins Jr., 2008)

A partir disso, é gerada uma estrutura que se desenvolve ao longo de toda a seção, baseada no princípio da repetição, indicando também uma cadeia sintagmática, expressa em períodos (A – B) que fecham uma ideia a cada quatro compassos, e o período de finalização (C), que assinala a conclusão em dois compassos. Se colocarmos essa construção em paradigma, levando em consideração a rítmica aplicada e a estrutura baseada nos Motivos I e II, bem como os três períodos indicados, surge a seguinte estrutura:

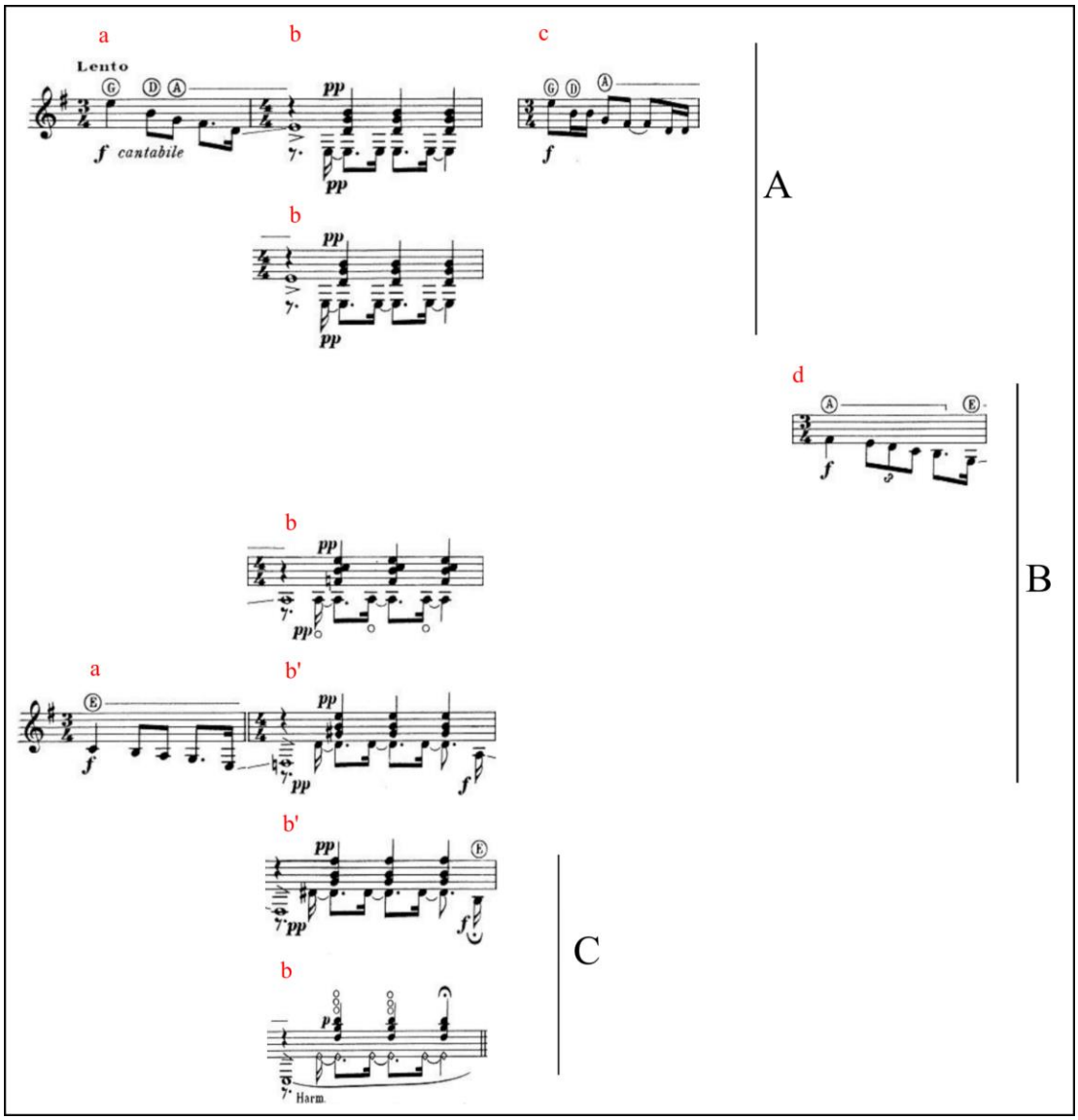


Fig. 5: Paradigma rítmico dos compassos de 1 a 10 – *Prelúdio nº 4* (Elaboração própria)

Neste ponto, algumas peculiaridades podem ser observadas. Primeiramente, destaca-se a grande repetição na coluna classificada como *b*. Nesse sentido, pode-se afirmar que essa coluna contém o maior número de repetições, uma vez que o Motivo II foi utilizado tanto nas finalizações de cada Tema quanto no término da seção, sendo repetido duas vezes para a conclusão. Outra peculiaridade está na coluna *a*, que reflete uma igualdade rítmica absoluta, indicada pelos compassos 1 e 7. As colunas *c* e *d*, apesar de apresentarem características do Motivo I, se distinguem da coluna *a* por apresentarem variações em alguns pontos. No entanto, se levarmos em consideração a semelhança entre as ideias relacionadas aos Motivos I e II e organizarmos a estrutura de modo a reunir apenas duas ideias rítmicas, podemos gerar um gráfico com uma organização um pouco diferente.

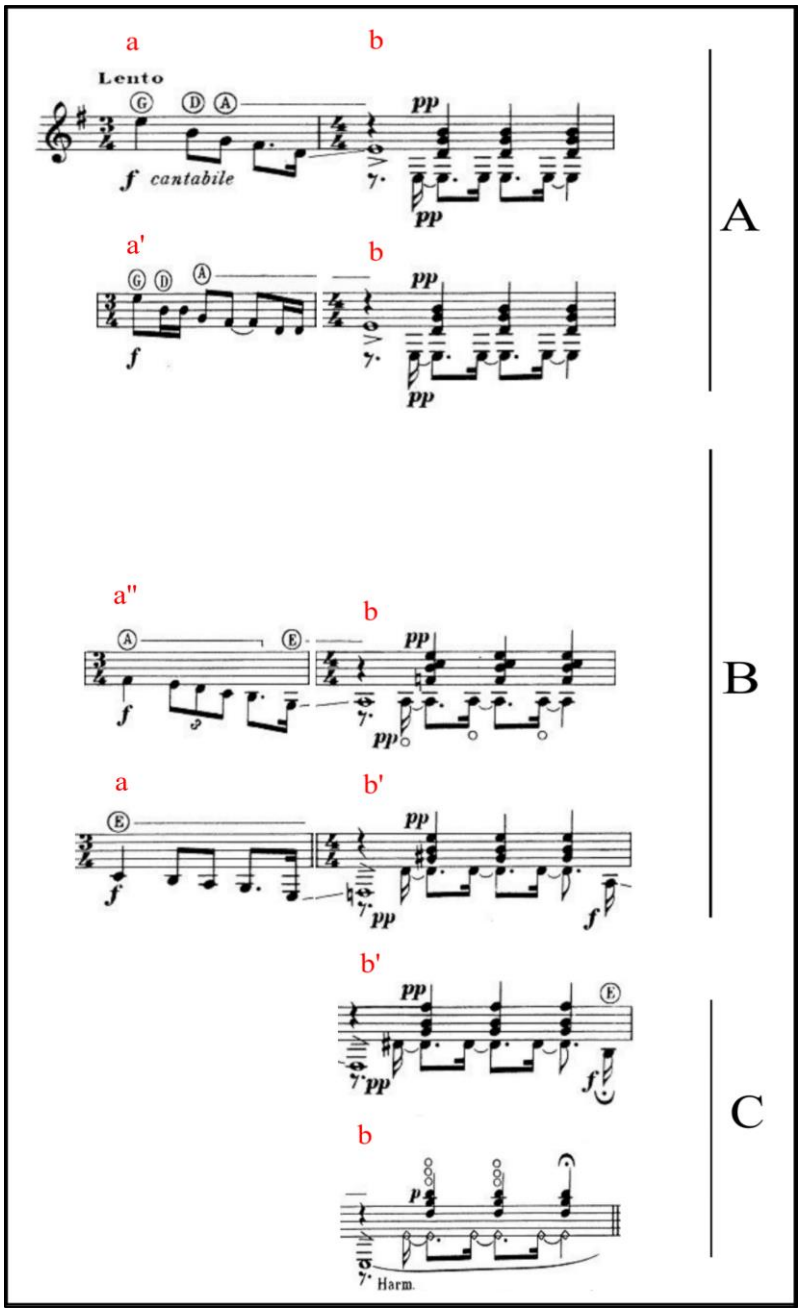


Fig. 6: Paradigma rítmico (2) dos compassos de 1 a 10 – *Prelúdio nº 4* (Elaboração própria)

Outra possibilidade seria ordenar as colunas considerando as relações funcionais dos acordes em cada compasso, bem como as funções aparentes presentes. Levando em conta os períodos já destacados, obtém-se uma nova estrutura:

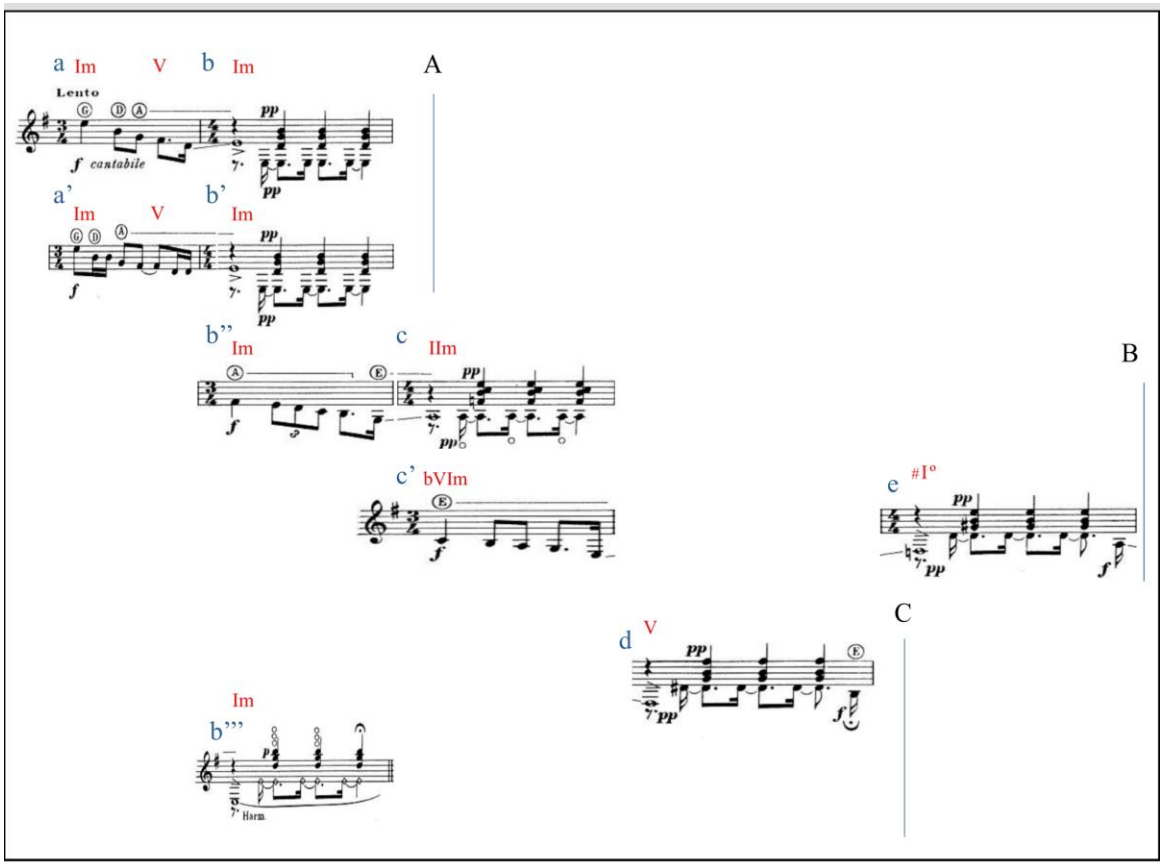


Fig. 7: Paradigma harmônico dos compassos 1 a 10 - *Prelúdio n° 4* (Elaboração própria)

Com essa nova configuração, a ordem muda um pouco. Os quatro primeiros compassos, que constituem o período A, são dispostos um sob o outro (os dois primeiros sobre os dois seguintes). Ainda assim, a coluna que mais se destaca é a coluna da letra *b* e suas variações. Em segundo lugar, aparecem as colunas das letras *a* e *c*, respectivamente, com duas repetições cada. Por fim, as duas últimas colunas, *d* e *e*, têm um caráter preparatório, por conterem os acordes de quinto grau (com função dominante) e o acorde diminuto.

Considerações

Este trabalho teve como objetivo incorporar, de certa maneira, esta análise à vasta produção acadêmica sobre Villa-Lobos, visando contribuir com ideias para futuras investigações, ao propor metodologias ainda pouco exploradas na análise das obras do compositor em questão.

Com relação à análise de estilo e às indicações sobre o *Plano de Observação em Música* (LaRue, 2001), considera-se uma abordagem eficaz para a organização e visualização do objeto de análise. A partir dessa estrutura, é possível obter uma compreensão mais clara sobre a pertinência dos elementos selecionados, de acordo com os objetivos estabelecidos.

Com relação à análise paradigmática, assume-se que, embora originalmente vinculada à linguística, essa metodologia pode ser extremamente útil para os estudos musicais. A obra de Villa-Lobos ainda tem muito a revelar, e a utilização de metodologias que ainda não foram amplamente aplicadas a ela pode proporcionar novas perspectivas e diferentes pontos de vista sobre sua contribuição musical.

Em relação à análise das formas e das dedicatórias dos prelúdios, constatou-se uma intencionalidade em centralizar o *Prelúdio nº 3* (destacado tanto na forma quanto na dedicatória). No que diz respeito à seção A do *Prelúdio nº 4*, é possível observar com clareza os fragmentos composicionais (Motivo I e II), que, ao se relacionarem (Tema I), formam uma ideia fechada (Período), compondo assim os elementos desses 10 primeiros compassos.

Ainda sobre as análises, é certo que indicam um campo que pode ser explorado com maior profundidade, uma vez que foram constatadas intenções estruturais tanto nas formas dos prelúdios quanto nos fragmentos do excerto analisado. Os resultados sugerem que Villa-Lobos possuía uma consciência composicional evidente nos *Prelúdios*. Essas observações preliminares indicam um campo promissor para investigações futuras, especialmente no que diz respeito às estruturas formais e às dedicatórias presentes em suas obras.

A aplicação das análises nos *Prelúdios* de Villa-Lobos, ainda que se trate de obras com estrutura reconhecidamente simples, como a forma A-B-A, não só é válida, mas também extremamente frutífera do ponto de vista didático e metodológico. Nicolas Ruwet, pioneiro na aplicação da teoria paradigmática à música, defendeu que essa metodologia é particularmente eficaz na análise de padrões repetitivos e na organização formal de peças, independentemente de sua complexidade aparente. Para Ruwet (1987), a análise paradigmática revela como a repetição e variação de elementos se articulam em diferentes camadas, oferecendo uma nova compreensão do material musical. Mesmo em obras de forma clara, como os *Prelúdios*, essa abordagem é capaz de trazer à tona significados implícitos que uma escuta habitual ou uma análise tradicional pode não captar.

Ao adotar essa perspectiva, o estudo de formas consagradas não se limita à sua aparente simplicidade, mas explora como esses paradigmas podem ser aplicados para compreender a construção rítmica, melódica e harmônica de maneira mais detalhada. A contribuição de Thomas Kuhn (1970), ao atualizar o conceito de paradigma como um conjunto de práticas compartilhadas por uma comunidade, também reforça a relevância de tais análises. Kuhn argumenta que os paradigmas orientam a percepção dentro de qualquer campo de estudo, e, no caso da música, a aplicação de paradigmas em obras como os *Prelúdios* oferece um método de leitura que transcende a superfície formal da obra, possibilitando a descoberta de camadas de significado que refletem as escolhas estéticas e culturais do compositor.

Além disso, a integração de elementos extratextuais, como as homenagens e dedicatórias, proporciona uma leitura que não se limita à análise interna da estrutura musical, mas busca conectar essas peças a contextos culturais e semióticos mais amplos. A aplicação da teoria paradigmática, portanto, não complica a compreensão da obra; ao contrário, ela permite que detalhes sutis, mas essenciais, venham à tona. Dessa forma, a análise paradigmática, conforme os estudos de Ruwet e Kuhn, oferece uma ferramenta poderosa para explorar tanto a clareza formal quanto as camadas implícitas.

Por fim, o objetivo deste estudo, especialmente em relação à aplicação das metodologias escolhidas nos *Prelúdios* de Villa-Lobos, foi explorar como essas ferramentas analíticas, como a análise paradigmática e a análise de estilo, podem oferecer uma base promissora para investigações menos convencionais. A intenção não foi esgotar o tema, mas sugerir novas possibilidades interpretativas, deixando margem para que futuras pesquisas complementem e expandam as observações aqui realizadas. Conforme mencionado no resumo, essa combinação de metodologias buscou demonstrar que, ao serem aplicadas de maneira integrada, essas abordagens podem potencialmente ampliar as perspectivas sobre uma obra. Não se trata de limitá-las às ideias mais tradicionais, que poderiam não considerar certos elementos externos ao texto musical, como as influências culturais ou as dedicatórias. Assim, as abordagens especulativas permitem vislumbrar um panorama mais amplo, possibilitando que aspectos semióticos, estruturais e estéticos sejam considerados de forma inter-relacionada, enriquecendo, assim, a compreensão da obra.

Referências

AMORIM, Leonardo Souza. *O concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos [manuscrito]*: uma análise do diálogo entre violão e orquestra. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

CANELLAS, Ciro Paulo Visconti. *Análise das relações de simetria em quatro dos* Estudos *para violão de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado). USP, São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-19012015-161833/pt-br.php. Acesso em: 17 set. 2024.

CANELLAS, Ciro Paulo Visconti. *Análise de oito Estudos para violão de Villa-Lobos*. Tese (Doutorado em Musicologia). USP, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-18022021-121810/pt-br.php. Acesso em: 17 set. 2024.

DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1994.

GINASTERA, Alberto. Homenagem a Villa-Lobos. *In*: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC: Museu Villa-Lobos, 1969. v. 3.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.

KUHN, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. 2. Ed., Enlarged. International Encyclopedia of Unified Science. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1970 [1962]. v. 2. Disponível em: https://www.lri.fr/~mbl/Stanford/CS477/papers/Kuhn-SSR-2ndEd.pdf. Acesso em: 17 set. 2024.

LA RUE, Jean. *Análisis Del Estilo Musical*: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

LA RUE, Jean. *Guidelines for Style Analysis*. Warren: Harmonie Park Press, 1992.

LA RUE, Jean. Fundamental Considerations in Style Analysis. *The Journal of Musicology*, v. 18, n. 2, p. 295-312, 2001.

LA RUE, Jean. *Models For Style Analysis*. Edited by Marian Green LaRue. Michigan: Harmonie Park Press, 2011.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Prelúdio nº 3 de Heitor Villa-Lobos: considerações sobre um processo interpretativo. *Per Musi*, n. 31, 2015, p. 189-214.

MEYER, Leonard B. Toward a Theory of Style. *In*: MEYER, L. B. *Style and Music*: Theory, History and Ideology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989. p. 376.

OLIVEIRA, Natanael Fonseca de Oliveira. *Técnica aplicada ao concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.

PEDRASSOLI JÚNIOR, Paulo. *Tácito e explícito em Villa-Lobos*: notação musical e performance das obras para violão solo. Tese (Doutorado). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo; MARTINS JR., Jylson J. *Uma análise temática dos prelúdios para violão de Villa-Lobos*. 18° Seminário de Iniciação Científica. Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008. Disponível em: https://fat.udesc.br/reitoria/proppg/Seminario18/18SIC/PDF/006_Acacio_Tadeu_de_Camargo_Piedade.pdf. Acesso em: 10 jun. 2024.

PRADA SOARES, Teresinha Rodrigues. *A obra violonística de Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba)*: a sensibilidade americana e a aventura intelectual. 2001. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PRIORI DOS SANTOS, Caio Vitor. *O violão inovador do Garoto*: uma análise estilística da peça Lamentos do morro. Dissertação (Mestrado em Música). UFSJ, São João del-Rei, 2022. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgmusi/DI%20-%20Caio%20Vitor%20Priori%20dos%20Santos.pdf. Acesso em: 17 set. 2024.

RANDALL, Richard R. *A General Theory of Comparative Music Analysis*. University of Rochester, Rochester, 2006.

RUWET, Nicolas; EVERIST, Mark. Methods of Analysis in Musicology. *Music Analysis*, v. 6, n. 1, p 3-9, 11-36, 1987.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos*: processos composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. Disponível em: https://issuu.com/editoraunicamp/docs/1320. Acesso em: 10 jun. 2024.

SALLES, Paulo de Tarso. Redes de transformação harmônica na obra de Villa-Lobos: uma abordagem derivada da teoria neo-riemanniana. *In*: SIMPOM – SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., Rio de Janeiro, 2016. *Anais* […]. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 77-98. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/304013584_Redes_de_transformacao_harmonica_na_obra_de_Villa-Lobos_uma_abordagem_derivada_da_teoria_neo-riemanniana. Acesso em: 16 set. 2024.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro. *Música Hodie*, v. 21, 2021. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/61997. Acesso em: 16 set. 2024.

SALLES, Paulo de Tarso; ARCANJO JR., Loque. Villa-Lobos antes de Paris, ou: como era gostoso o meu francês. *ArtCultura*, v. 25, n. 46, p. 138-156, 2023. Disponível em: https://www.revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/30985. Acesso em: 16 set. 2024.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOUZA, Yuri Prado Brandão. A frase característica do samba-enredo e o conceito de paradigma. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., São Paulo, 2014. Anais […]. São Paulo: ANPPOM, 2014.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*: Rio de Janeiro, 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics.* Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

TARASTI, Eero. Musical Semiotics: a Discipline, its History and Theories, Past and Present. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, v. 36, n. 3, p. 19-51, 2018. DOI: https://doi.org/10.7202/1051395ar.

TARASTI, Eero. The Panorama of Musical Semiotics and One New Theory to Elaborate it Further. The Paradigm of Existential Theory. *MusiMid*, n. 1, p. 11-35, 2020. Disponível em: https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/2. Acesso em: 17 set. 2024.

VILLA-LOBOS, Heitor. *CINQ PRELUDES*: 5 Preludes for Solo Guitar. Paris: Éditions Max Eschig: Editions Durand, 2007.

WADE, Graham. Segovia, Andrés. *Grove Music Online.* Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025329. Acesso em: 10 jun. 2022.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, v. 157, p. 55-72, 2. sem. 2007. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19062. Acesso em: 17 set. 2024.

WOLFF, Daniel; ALLESSANDRINI, Olinda. Os *Cinco Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa. *Per Musi*, p. 13, 2007.

ZANON, Fabio. *Villa-Lobos*. São Paulo: Publifolha, 2009. (Coleção Folha Explica)

Caio Vitor Priori dos Santos é investigador brasileiro, doutorando em música e musicologia pela Universidade de Évora, Portugal, mestre em música pela Universidade Federal de São João del-Rei, Minas Gerais, onde foi bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), na linha de pesquisa "dimensões teóricas e práticas da performance musical". No âmbito do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical), além de colaborar com o Grupo GTCC (Grupo de Teoria Crítica e Comunicação), faz investigação no âmbito do doutoramento, com uma tese intitulada "O imaginário do violão brasileiro". Integra a comissão editorial do projeto História Temática da Música em Portugal e no Brasil (UIDP/00693/2020 – https://doi.org/10.54499/UIDP/00693/2020) em colaboração ao Laboratório Associado de Pesquisa e Inovação em Patrimônio, Artes, Sustentabilidade e Território, IN2PAST (LA/P/0132/2020 – https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020), como bolsista de investigação pela FCT com a referência UI/BD/153718/2022, desenvolvendo trabalhos relacionados à sua investigação de doutoramento e participando em eventos acadêmicos internacionais, nas Américas e na Europa. caiopriorisantos@gmail.com



A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.

