

A DISCURSIVE ANALYSIS OF CHOROS N.10 BY VILLA LOBOS

UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO CHOROS N.10 DE VILLA LOBOS¹

Fernanda MUSSALIM²

Universidade Federal de Uberlândia (UFU/CNPq)

RESUMO

Neste artigo, pretendo tratar da relação linguagens/ discurso a partir da perspectiva teórica da análise do discurso de linha francesa, mais especificamente, a partir de algumas postulações de Dominique Maingueneau. O intuito primordial será demonstrar a produtividade dessa teoria no tratamento de corpora de natureza não verbal. Para tanto, irei me ocupar da análise de uma música erudita, a saber, o Choros 10, composto em 1926 por Villa-Lobos, músico vinculado ao grupo dos primeiros modernistas.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the relation between languages/ discourse from the theoretical perspective of French Discourse analysis, more specifically, from the postulates of Dominique Maingueneau. The primary focus will be demonstrate the productivity of this theory in the treatment of non-verbal corpora. With this in mind, the corpus used here is the piece Choros n.10 by Heitor Villa Lobos, part of the series of 14 Choros, composed in 1926. Villa Lobos was a musician and one of the first Brazilian modernists' pioneers.

¹ Agradeço ao CNPq pelo apoio concedido.

² Professora da Universidade Federal de Uberlândia. Líder do Grupo de Pesquisa *Círculo de Estudos do Discurso* (CED-UFU) e membro do Centro de Pesquisa Fórmulas e Estereótipos: teoria e análise (FEsTA-UNICAMP). Bolsista de Produtividade em Pesquisa pelo CNPq - nível 2. Homepage: www.fernandamussalim.com.br / e-mail: fmussalim@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Discurso; música; teoria musical.

KEYWORDS

Discourse; music; music theory.

Primeiras considerações

Neste artigo, pretendo tratar da relação linguagens/discurso a partir da perspectiva teórica da análise do discurso de linha francesa, mais especificamente, a partir de algumas postulações de Dominique Maingueneau. O intuito primordial será demonstrar a produtividade dessa teoria no tratamento de *corpora* de natureza não verbal. Para tanto, irei me ocupar da análise de uma música erudita, a saber, o *Choros 10*, composto em 1926 por Villa-Lobos, músico vinculado ao grupo dos primeiros modernistas.

A abordagem que conduzirá as considerações em torno dessa composição se dará a partir de uma problemática específica, a saber, de que modo objetos teóricos do campo da música – como melodia, harmonia, timbre, ritmo, polifonia – podem ser reinterpretados pelo viés de uma teoria do discurso de base enunciativa, que assume o discurso como prática e como vetor de posicionamento. Para proceder a essa abordagem, farei considerações a respeito do *Choros 10* com base em conceitos/procedimentos de análise típicos da teorização musical, para, em seguida, a partir dos conceitos de cenografia e dêixis discursiva postulados por Dominique Maingueneau, atribuir efeitos de sentido ao modo composicional de Villa Lobos, a fim de relacionar, radicalmente, discurso e história, ou melhor, prática discursiva e condições de produção. Em última instância, o intuito é demonstrar que teorias de campos distintos podem dialogar, desde que se considere que uma delas constitui a base epistemológica da pesquisa, e a outra funciona como

uma espécie de teoria auxiliar, que pode, por exemplo, viabilizar uma descrição mais adequada do *corpus*. Neste artigo, assumo a teoria do discurso, à qual já me referi, como teoria central – que fornece o quadro teórico e a base epistemológica da pesquisa –, e a teoria musical como teoria auxiliar.

1. ***Choros 10*: uma análise a partir de conceitos do campo da música**

A série *Choros* de Villa-Lobos é composta de uma *Introdução aos Choros* e de mais 14 *Choros* numerados não de acordo com uma ordem cronológica de composição, mas obedecendo ao grau de complexidade composicional. Assim, tem-se desde o *Choros 1*, composto para violão solo, até o *Choros 14*, composto para duas orquestras, banda e coros, sem falar na crescente presença do folclore e da música popular brasileira no decorrer da série. A série *Choros* é considerada, pelos críticos e estudiosos de música, a síntese da obra de Villa-Lobos, na medida em que se pode perceber ali a presença dos diversos processos composicionais utilizados pelo compositor em sua vasta obra. É importante esclarecer que, apesar da homonímia, a temática dos *Choros* de Villa-Lobos não se restringe ao “choro”, estilo musical. Nessas composições, o músico foi fiel ao espírito improvisativo do “choro”, mas lançando mão de tudo o que lhe ofereciam o populário e o folclore brasileiros.

Dentre os *Choros*, o *Choros 10* é considerado a síntese da síntese. Sua estrutura composicional é descrita como sendo formada por três seções A-B-A, claramente delimitadas: uma espécie de introdução, um repouso central e a conclusão, totalmente baseada nos elementos expostos na introdução. A terceira parte é a mais extensa e também a mais desenvolvida no que diz respeito ao aproveitamento dos recursos sonoros mobilizados na obra. Irei deter minha análise nesta terceira parte, espécie de síntese do *Choros 10*.

Início fazendo uma descrição deste trecho da composição, mobilizando conceitos das teorizações próprias do campo da música, a saber, *melodia*, *harmonia*, *timbre* e *ritmo*. A seguir, apresento em linhas gerais esses conceitos³, para que se possa, de maneira mais precisa, compreender a descrição dos processos composicionais analisados.

A *melodia* compreende em si uma ordem específica na sucessão das notas. Ela constitui uma das dimensões horizontais da espacialidade na música, na medida em que é um dos elementos que delimita as fronteiras do espaço musical. A *harmonia*, por sua vez, ocorre quando duas ou mais notas diferentes são executadas de modo a formar um acorde. O termo harmonia também é utilizado para referir-se à progressão de acordes em uma composição musical. No primeiro caso, a harmonia constitui a espacialidade da música em sua dimensão vertical; no segundo caso, ela constitui essa espacialidade em uma dimensão horizontal. O processo de harmonização como um todo – formação e sequencialização de acordes – constrói, na música, uma espacialidade bidimensional.

O *timbre* é um conceito musical que se refere à característica sonora que permite distinguir se sons da mesma frequência foram produzidos por fontes sonoras distintas. Por exemplo: a nota *Lá*, executada na parte central do piano, possui a frequência de 440Hz; a nota equivalente produzida por um violino possui a mesma frequência, de modo que o que permite ao ouvido diferenciar os dois sons e identificar sua fonte, isto é, se a nota está sendo executada por um piano ou um violino, é a forma da onda e seu envelope sonoro. Em outros termos, o que possibilita que, num caso como este, se distinga um piano de um violino é o timbre específico e particular de cada um desses dois instrumentos.

Em relação ao *ritmo*, ele pode ser descrito como um movimento coordenado, uma repetição de intervalos musicais presentes na composição musical. O ritmo determina tanto a duração de cada som na música, quanto a duração dos silêncios. Assim, os sons e os silêncios se

³ Para uma abordagem mais aprofundada desses conceitos, consultar RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. 4th edition. Harvard University Press, 2003.

combinam de modo a criar padrões sonoros que, repetidos, dão origem ao ritmo, cuja batida pode ser constante ou variável, forte ou fraca, extensa ou breve. Toda essa possibilidade de variação de padrão sonoro permite, por exemplo, que uma sequência de três notas iguais possa dar origem a três composições musicais diferentes, apenas pela variação do ritmo. Um conceito importante vinculado ao ritmo é o de compasso. De acordo com o tipo de compasso empregado se definirá o acento que as notas musicais assumirão na composição, e isso afeta diretamente o ritmo. Na partitura, o compasso aparece na forma da fração que surge no início da pauta, determinando como se dará a divisão e agrupamento das notas.

Tendo apresentado esses conceitos, passo à análise da terceira parte do *Choros 10*, que se inicia com o fagote executando a melodia do tema de 4 notas, que perpassa toda a composição. Pouco a pouco o tema atinge toda a orquestra, gerando um efeito de “aumentação” desse tema. Ocorre também o desenvolvimento com superposição de várias células rítmicas (diferentes instrumentos da orquestra executando o tema em diferentes ritmos), mas sempre enquadradas pelo ritmo da marcha-rancho, tocada pelos instrumentos de percussão da orquestra.

O naipe de cordas realiza acordes bem violonísticos e, em seguida, introduz uma marcha harmônica que vai levar ao aparecimento do coro, tratado de forma mais orquestral, isto é, como mais um instrumento da orquestra, e não como “voz solo” de melodias a serem acompanhadas pelos instrumentos. Depois há um grande crescendo na dinâmica do coro, que prepara a retomada do tema da obra pelos barítonos e baixos, os quais serão, em seguida, contraponteados nas vozes agudas. O coro, com um esquema primordialmente rítmico, executado ao lado da orquestra, cria efeitos onomatopéicos que reconstituem um ambiente primitivo, valendo-se de fonemas consonantais (J, K, T, M, R) que reforçam o “efeito duro” do jogo rítmico.

Quando o crescendo das vozes atinge seu clímax, o soprano⁴, acompanhado da orquestra e do coro, inicia a execução de uma melodia lírica e sentimental, à maneira da modinha suburbana, extraída da canção Rasga Coração (letra do poeta seresteiro Catulo da Paixão Cearense e música de Anacleto de Medeiros). A segunda estrofe dessa canção, com novo colorido orquestral, é introduzida pelos baixos e barítonos, em seguida é assumida pelos contraltos e, novamente, retorna aos baixos e barítonos. Enquanto isso, o trompete solo realiza cadências, à moda dos instrumentistas virtuosos do choro popular; o coro deixa as onomatopeias para, com o naipe de cordas em pizzicati⁵, tomar outra sonoridade com a sílaba “Tum”; ao mesmo tempo, a cadência do trompete solo é assumida pela flauta e oboé solos, conservando o clima de improvisação popular. A terceira estrofe da canção é novamente assumida pelos sopranos. Após isso, a orquestra retoma o tema, e o coro as onomatopeias, preparando-se para o grande finale “tutti” – orquestra e coro.

Ocorre, pois, nesta terceira parte do Choros 10, um processo de polifonização musical decorrente, essencialmente:

- i) da superposição de blocos tímbricos e melódicos – cada naipe do coro realiza um desenho melódico; os naves da orquestra (de cordas, de metais e de madeira) produzem diferentes efeitos tímbricos e realizam, ao mesmo tempo, diferentes desenhos melódicos;
- ii) da superposição de várias células rítmicas, realizadas não só pelos instrumentos de percussão, mas por toda orquestra (diferentes instrumentos executando o tema em diferentes ritmos) e coro (cada naipe executando diferentes desenhos melódicos em diferentes ritmos);

⁴ Na música ocidental, um coro misto (de vozes adultas masculinas e femininas) compõe-se de quatro naves, classificados de acordo com a tessitura das cordas vocais, do mais grave para o mais agudo. As vozes adultas masculinas são baixo, barítono e tenor; as adultas femininas são contralto, mezzo-soprano, soprano.

⁵ Pizzicati é uma notação para instrumentos de corda, que indica que a corda deve ser tocada sendo puxada para fora com o dedo.

- iii) do efeito de superposição harmônica – nesse caso, vale ressaltar que, nesta terceira parte do Choros 10, devido à importância dada à canção *Rasga Coração*, há uma organização harmônica razoavelmente simples que sustenta a canção; entretanto, devido ao incessante movimento de vozes e à acumulação de sons, o efeito que resulta é o de blocos harmônicos de grande densidade e força expressiva.

A análise esboçada até aqui se valeu, fundamentalmente, de conceitos próprios das teorizações musicais. A seguir, procederei à análise do mesmo trecho da composição a partir de uma perspectiva discursiva, assumindo, com Dominique Maingueneau (2005), o pressuposto de que a Análise do Discurso pode tomar como objeto de análise não apenas conjuntos de enunciados produzidos por comunidades discursivas, mas todas as práticas dessas comunidades – desde os enunciados, passando por produções de semioses não verbais, até seu modo de organização. A música, portanto, terá, de agora em diante, em minha abordagem, o estatuto de uma prática discursiva, uma vez que considerarei que as composições de Villa-Lobos, juntamente com outras produções estéticas do grupo dos primeiros modernistas, fazem parte de um conjunto de práticas discursivas que acabou por constituir uma nova identidade estética no campo da arte brasileira, tradicionalmente reconhecida como Modernismo brasileiro.

A seguir, antes de proceder à análise discursiva do *Choros 10*, apresentarei os conceitos que sustentarão minha análise.

2. Cena de enunciação e dêixis discursiva: em pauta as noções de cenografia, topografia e cronografia

Maingueneau propõe uma análise da instância da enunciação, distinguindo três cenas: a *cena englobante*, a *cena genérica* e a *cenografia*.

A *cena englobante* é a que corresponde ao tipo de discurso: religioso, político, publicitário. Para interpretar um texto é necessário que os sujeitos se inscrevam em uma cena englobante que os interpela a título, por exemplo, de sujeito eleitor, sujeito consumidor, etc. A *cena genérica* é definida pelos gêneros de discurso. Cada gênero de discurso implica uma cena específica que impõe aos sujeitos interlocutores um modo de inscrição no espaço e no tempo, um suporte material, um modo de circulação, uma finalidade, etc. Essas duas cenas – a *englobante* e a *genérica* – definem conjuntamente o que Maingueneau (2002) chama de *quadro cênico* do discurso. É esse quadro que define o espaço estável (o do tipo e o do gênero de discurso) no interior do qual o enunciado adquire sentido. Entretanto, não é diretamente com o quadro cênico que os sujeitos interlocutores se confrontam. Eles se confrontam com uma *cenografia*, que não é imposta pelo tipo ou gênero de discurso, mas instituída pelo próprio discurso:

Um discurso impõe sua cenografia de imediato: mas, por outro lado, a enunciação, em seu desenvolvimento, esforça-se para justificar seu próprio dispositivo de fala. Tem-se, portanto, um processo em espiral: na sua emergência, a fala implica uma certa cena de enunciação, que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação. A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual vem a fala é, precisamente, a cenografia necessária para contar uma história, denunciar uma injustiça, apresentar uma candidatura em uma eleição etc. (CHARAUDEAU, MAINGUENEAU, 2004, p. 96)

Para ilustrar esse conceito, irei me valer de exemplos dados pelo próprio autor. Em *Discurso literário* (2006), Maingueneau explica que é

muito comum, na literatura, que o leitor não se perceba inscrito em uma *cena englobante*, mas se veja diante de uma *cenografia*. Em uma novela ou em um romance, por exemplo, a história pode ser contada de muitas maneiras:

[em uma novela] *pode ser uma marujo contando suas aventuras a um estrangeiro, um viajante que narra numa carta a um amigo algum episódio por que acaba de passar, um narrador invisível que participa de uma refeição e delega a narrativa a um conviva, etc. Da mesma maneira, um texto membro da cena genérica romanesca pode ser enunciado, por exemplo, por meio da cenografia do diário íntimo, do relato de viagem, da conversa ao pé da fogueira, da correspondência epistolar etc.* (MAINGUENEAU, 2006, p. 252)

De acordo com o autor, é na *cenografia* que são validados os estatutos do *enunciador* e do *co-enunciador* de um discurso; é nela também que se validam o tempo e o espaço a partir dos quais a enunciação se desenvolve. Assim, a *cenografia* implica uma figura de *enunciador* e, correlativamente, uma de *co-enunciador*, bem como uma *cronografia* (um momento/tempo) e uma *topografia* (um lugar/espaço) a partir das quais o discurso pretende emergir. A esses elementos assim dispostos, Maingueneau refere-se a partir do conceito de *déixis discursiva*.

A *déixis discursiva* se manifesta no nível do “universo de sentido que uma formação discursiva constrói através de sua enunciação” (MAINGUENEAU, 1997, p. 41). Em função disso, as três instâncias que a compõem (*enunciador* / *co-enunciador* / *topografia* / *cronografia*) não correspondem a um número idêntico de designações nos textos, isto é, a cada instância não corresponde(m) um/alguns termo(s) específico(s) que a designa(m). Um exemplo, dado pelo próprio Maingueneau, ilustra bem esse modo de funcionamento da *déixis discursiva* em relação a esse aspecto: no discurso escolar da III República na França, o mesmo termo

“República” satura três lugares: a “República” é, ao mesmo tempo, o *enunciador* (é ela que se dirige às crianças), a *topografia* (a República delimita o território da pátria) e a *cronografia* (a República é a última fase da história da França).

Será a partir da noção de *cenografia* e das coordenadas espaço-temporais da *déixis discursiva*, a saber, a *topografia* e a *cronografia*, que buscarei demonstrar como, no *Choros 10*, são produzidos efeitos de sentido de brasilidade que acabam por constituir um lugar discursivo institucionalizado para a obra de Villa-Lobos e, na esteira, para a arte modernista brasileira, que tentava se estabelecer como movimento hegemônico no campo da arte no Brasil.

Feitas essas considerações, passo à (re)análise, apresentando, inicialmente, a proposta dos primeiros modernistas brasileiros de construção de uma música nacional.

3. A proposta de construção de uma música nacional: uma análise discursiva do *Choros 10*

Nas reflexões que Mário de Andrade realiza em torno do processo de construção de uma música nacional, é possível entrever a existência de duas fases: uma fase de nacionalismo e uma de música nacional.

Na primeira fase, os compositores, militando em prol da nacionalização da música, deveriam coletar cantigas populares e harmonizá-las, mesmo que isso significasse sacrificar os impulsos expressivos do artista. Posteriormente, vencida a fase de nacionalismo, os artistas, harmonizados com a própria cultura e afinando, no dizer de Mário de Andrade, a voz solista “pelo fundo instrumental da personalidade: nossa gente, nossas lembranças e passado, nossa vida”⁶, fariam música nacional. Mas, para isso, era preciso ir além da citação

⁶ ANDRADE, Mário de. Villa-Lobos. Publicado originariamente no *Diário Nacional*, em 15/09/1929. In: Batista, M.R. et al. (orgs). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 369.

e do enxerto de melodias populares brasileiras em obras estruturadas conforme o modo de composição europeu.

A citação, portanto, para a nova estética musical que se propunha – e para toda a arte modernista – deveria ser um procedimento superado, uma vez que ela está ao alcance de qualquer compositor, independentemente de sua nacionalidade. Diferentemente, a produção de uma música nacional é prerrogativa dos artistas enquanto membros de uma comunidade nacional. Assim, a meta ambiciosa do modernismo nacionalista não era a incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares, que não alteravam as formas de expressão. Sua meta era reforçar os traços brasileiros, “os elementos espontâneos brotados em nosso povo”⁷, cujas etnias formadoras – europeus, índios e negro-africanos – já haviam desaparecido como entidades singulares, dando origem a um povo brasileiro propriamente dito. Uma música nacional, portanto, deveria ser a expressão dessa entidade nova e não a expressão da índole portuguesa, africana ou indígena, nem tampouco a simbiose dessas etnias. Em outras palavras, o ideário modernista prevê a constituição de uma musicalidade étnica. Para tanto, o compositor brasileiro teria de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore, e aproveitar todos os elementos que concorreram para a formação permanente desse folclore: os elementos ameríndios, os africanos e os elementos portugueses e europeus.

Mas, em termos propriamente musicais, como isso se daria? Mario de Andrade (1928/1972), em seu Ensaio sobre a música brasileira, pontua, com base em vários estudos seus a respeito do populário brasileiro, bem como com base em estudos realizados por vários pesquisadores – musicistas ou não –, quais são as constantes da música brasileira, em termos de ritmo, melodia, harmonia, instrumentação e forma composicional. Em linhas bastante gerais, essas constantes são

⁷ MILLIET, Sérgio. Carta de Paris. Publicado originariamente em *Ariel: revista de cultura musical*, n. 6, em março de 1924. In: Batista, M.R. et al. (orgs.). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917-1929*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 320.

assim caracterizadas: i) no ritmo, predomina a síncope⁸; ii) a melodia caracteriza-se pela presença constante de traços da prosódia brasileira; iii) a harmonia, mesmo não sendo considerada um elemento caracterizador de nenhuma nacionalidade, pode assumir maior ou menor caráter nacional a depender dos processos de simultaneidade sonora, isto é, a depender do processo de construção de polifonias; iv) a instrumentação conta com timbres específicos de instrumentos concebidos e executados em ambientes populares, que acabam por constituir uma orquestra tipicamente brasileira, (o pandeiro, o violão, o cavaquinho, o canto, etc.); v) na forma composicional, a Variação⁹ é a forma mais comum no populário nacional. Essas constantes musicais encontradas no populário nacional deveriam, de acordo com Mário, ser minuciosamente estudadas pelos compositores e, posteriormente, normalizadas em seus trabalhos composicionais, por meio de um trabalho de estilização dessas constantes. Não se trata, portanto, de uma incorporação epidérmica de processos musicais característicos do populário musical brasileiro, mas de um trabalho artístico de sistematização de tendências consideradas tipicamente nacionais.

A polifonização musical realizada por Villa-Lobos no Choros 10, já descrita anteriormente, decorre de um trabalho de estilização de elementos aborígenes (o trabalho prosódico e rítmico realizado pelo coro); de elementos africanos (o trabalho rítmico realizado pelos instrumentos de percussão e por toda orquestra); e de elementos europeus (o resgate de toda tradição orquestral ocidental, com instrumentos típicos de orquestras europeias; o modo composicional; a performance orquestral, etc). Além disso, a canção *Rasga Coração* carrega a história

⁸ Mais comumente, na marcação dos compassos, os tempos fortes se iniciam por uma nota. Entretanto, pode ocorrer de a nota executada no tempo ou parte fraca anterior ser prolongada até o tempo forte seguinte. Se isso acontecer, o tempo forte estará preenchido com os “restos” de som da nota anterior. Quando isso ocorre, tem-se a síncope.

⁹ A Variação consiste em repetir uma melodia, harmonia ou procedimento rítmico, mudando a cada repetição um ou mais de seus elementos, de modo que a nova realização do segmento apresente outra fisionomia, mesmo permanecendo sempre reconhecível em sua personalidade.

de construção das modinhas brasileiras, fruto do encontro de várias tendências musicais do populário brasileiro e europeu.

Todo esse processo de estilização cria uma ambientação que, analisando agora em termos propriamente discursivos, constitui uma cenografia, isto é, uma cena construída na/pela composição de Villa-Lobos (que tem, à luz da teoria do discurso de base deste artigo, o estatuto de uma prática discursiva), em que são validados os estatutos do enunciador, do co-enunciador, a topografia e a cronografia a partir das quais o discurso emerge. No caso do Choros 10, a ambientação criada pelo processo de polifonização musical constitui, via referência simbólica, uma topografia, isto é, um espaço sócio histórico, que poderia ser descrito como um espaço nacional, eminentemente brasileiro, por emergir daquilo que Mário de Andrade denominou de musicalidade étnica. Em relação à cronografia constituída a partir dessa polifonização musical, ela poderia ser descrita como sendo “um tempo de construção de uma identidade brasileira”, que começa a definir-se.

Considerações finais

A meu ver, a consideração desses elementos caracterizadores de *uma dêixis discursiva* pode ajudar a explicar por que a obra de Villa-Lobos produz “efeitos de brasilidade”, que acabam por conferir à sua música o estatuto de música nacional; permite também compreender por que Villa-Lobos é exaltado pelos modernistas, que analisam suas composições como a mais alta expressão de arte brasileira; ou ainda, ajuda a compreender por que ocorreu uma potencialização da força simbólica da obra do compositor, que emerge não apenas como modelo de boa arte modernista brasileira, mas também, no sentido mais “político”, como uma bandeira nacional. Esse fenômeno – de potencialização da força simbólica de certos elementos tomados como caracterizadores da nacionalidade – é explicado por Eric Hobsbawm em seu livro *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Segundo o autor, a partir de 1880, o conceito de Nação não estaria

mais exclusivamente vinculado a aspectos territoriais ou econômicos num âmbito mais “político stricto sensu”, mas apareceria cada vez mais associado a aspectos menos objetivos, relacionados a sentimentos de vínculo da massa humana com certo Estado. Esses sentimentos de vínculo se dariam em relação a alguns elementos elevados a símbolos de uma certa nacionalidade, como a língua e, para o que aqui interessa, a arte, metonimicamente representada pela música de Villa-Lobos.

Referências

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª edição. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. (Data do original: 1928).

BATISTA, M.R. et al. (orgs). **Brasil: 1º tempo modernista – 1917-1929**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Campinas: Pontes/Ed. da UNICAMP, 1997.

_____. **Análise dos textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar Edições, 2005.

RANDEL, D. M. **The Harvard Dictionary of Music**. 4th edition. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Recebido em 10/11/2014 e Aceito em 07/03/2015.