

Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos

Rodolfo Coelho de Souza

Resumo: A análise do *Rudepoema*, peça chave na produção de Villa-Lobos, demonstra sua técnica no uso de coleções simétricas no contexto pós-tonal, seguindo o caminho aberto por Debussy e Stravinsky. Suas conquistas podem ser comparadas às de Bartók na Hungria no que diz respeito à utilização do folclore brasileiro na linguagem modernista. Todavia a dissecação dos materiais revela um uso intensivo e inesperado de transformações motivicas e temáticas que se prestam à unificação da estrutura em blocos predominante. Deste processo de integração resulta uma forma híbrida de grande envergadura que sintetiza as funções formais da forma sonata com o caráter seccional dos conjuntos de variações. Este tropo de formas pode ser chamado de sonata-variações. Villa-Lobos também recupera a alternância de significações tópicas, característica do período clássico, para conseguir um processo de desenvolvimento da forma e, ao mesmo tempo, sugerir interpretações de exotismo do almejado público parisiense. Colorindo o discurso com tópicos contrastantes, Villa-Lobos nos permite correlacionar os materiais aos sentidos de "civilizado" e "selvagem", uma oposição entre dois campos tópicos que representava um tema favorito das culturas francesa e brasileira daquele período.

Palavras Chave: Hibridismo; Villa-Lobos; Música Modernista

Abstract: The analysis of *Rudepoema*, a landmark piece in Villa-Lobos production, demonstrates his technique of using symmetrical collections in the post-tonal context, following the path of Debussy and Stravinsky. His achievements can be compared to Bartók's in Hungary regarding the use of the Brazilian folklore in the modernistic language. Nonetheless the dissection of materials reveals an unexpected intensive use of motivic and thematic transformation in order to grant unification to the predominant block structure. From this block integration process results a hybrid large form that synthesizes Sonata formal functions with the sectional character of Variations sets. This trope of forms may be called Sonata-Variations. Villa-Lobos also retrieves the alternation of topical styles, characteristic of the Classical period, to achieve a growth process of the form and, at the same time, to favour interpretations of exoticism by his aimed Parisian audience. Colouring the discourse with topical contrasts, Villa-Lobos allows us to correlate materials to the "civilized" and the "savage", an opposition between two topical fields that represent a key subject for Brazilian and French cultures at that time.

Keywords: Hybridity; Villa-Lobos; Modern Music

Introdução

Este artigo propõe-se a contribuir para o estudo da obra de Heitor Villa-Lobos, em sua fase modernista, sob a perspectiva de uma musicologia analítica hermenêutica, buscando avaliar sua contribuição à formação de uma linguagem musical pós-tonal. Muito já se escreveu sobre as características estruturais da música de seus contemporâneos Igor Stravinsky (1882-1971) e Béla Bartók (1881-1945), desbravadores da corrente que buscou elaborar uma nova linguagem harmônica utilizando a música étnica de seus países de origem. Villa-Lobos (1887-1959) pertence a esta mesma geração e participa ativamente desse movimento, mas sua contribuição tem sido valorizada até agora quase que exclusivamente pelos aspectos que apontam para a construção de uma identidade musical brasileira e muito menos pela originalidade intrínseca de sua técnica composicional. Não pretendemos desmerecer aquelas abordagens, mas do mesmo modo que se reconhece que a complexidade da música de Bartók coloca desafios de linguagem que transcendem o problema de uma identidade musical húngara, entendemos que a música modernista de Villa-Lobos também traz uma contribuição original à música daquele período. Procuraremos demonstrar que sua originalidade decorre da capacidade de combinar elementos que os compositores modernistas europeus teriam considerado incompatíveis entre si. Essa disposição para realizar hibridações de elementos culturalmente díspares, como demonstrou Bhabha (1990), é uma característica marcante da cultura dos países situados na periferia dos centros geradores de movimentos vanguardistas que se espalham pelo mundo. Por não se sentir comprometido com nenhuma linha de ortodoxia teórica, Villa-Lobos sentiu-se livre para realizar experimentações de linguagem que geraram sentidos originais, com características híbridas e que apontaram direções alternativas para a música do século vinte.

A questão da recepção da obra modernista de Villa-Lobos

A avaliação crítica da obra modernista de Villa-Lobos padece, ainda hoje, de distorções causadas, desde a recepção inicial, pelas estratégias de propaganda que visavam projetá-la. Embora Villa-Lobos seja unanimemente considerado o maior vulto da história da música brasileira, sua obra é

invariavelmente elogiada apenas por seus aspectos de representação nacionalista. Segundo Gerard Béhague (1994), ela teria conquistado uma reputação internacional como consequência direta de uma "busca da alma musical brasileira", uma suposta quinta-essência que definiria a identidade de sua música para além de qualquer relação com as estruturas formais ou de significação ligadas à tradição musical ocidental.

O ponto de vista de Béhague reitera uma corrente de opinião consolidada por uma linhagem de musicólogos que remonta a Luiz Heitor Correa de Azevedo. Em seu *opus magnus*, Azevedo afirma que, embora Villa-Lobos não fosse pioneiro na utilização de materiais musicais com características brasileiras, ele foi aquele que levou esse procedimento à sua "plenitude, seja pela autenticidade do material empregado e aguda percepção do espírito nacional, seja pela forma superior de seu aproveitamento" (Azevedo, 1950, p.35). Logo a seguir, num aparente paradoxo em relação à louvação anterior, Azevedo avalia que Villa-Lobos é um "*compositor irregular*, que nos aparece - em pessoa ou em sua produção artística - como a mais viva repulsa do *academismo*, cuja obra *às vezes débil*, sob o ponto de vista da grande arquitetura musical, está cheia de percepções geniais, de pequenos achados surpreendentemente felizes"¹ (Azevedo, 1950, p.35). Essa imagem de compositor intuitivo, destituído de refinamentos técnicos, o "gênio espontâneo da raça" que havia sido profetizado por Graça Aranha (1921, p.622) no ano anterior ao lançamento da plataforma modernista no Brasil, serviu como uma luva às ambições do compositor na promoção de sua carreira, nacional e internacionalmente. Serviu também a uma musicologia que tinha objetivo último construir um Panteão positivista de vultos históricos que propiciaria a formação de uma imagem coletiva de nação, tanto para a exportação quanto, internamente, para a consolidação de um projeto de representação da nação através de figuras simbólicas. Aliás, não há grande originalidade nessa estratégia. Ela é similar à empregada na Noruega com relação a Grieg, na Finlândia com Sibelius, etc. E para comprovar a tese de que a imagem de Villa-Lobos tenha sido alçada a símbolo nacional é suficiente constatar que nos anos 1980 sua efigie foi gravada em notas de papel-moeda brasileiro.

O que podemos considerar atípico em relação a Villa-Lobos é que seu espírito modernista, exacerbado na fase intermediária da sua carreira, propiciou um curioso deslocamento metonímico. A recepção de sua obra, que aos ouvidos da época muitas vezes pode ter soado selvagem e brutalmente

1 Os grifos em itálico são sempre nossos.

dissonante, induziu a que o próprio compositor fosse visto como um selvagem, um músico *naïve* a quem restaria apenas a via da expressão bruta.

Aliás, essa contaminação da imagem pública do compositor pelo sentido expressivo de sua obra foi incentivada pelo próprio compositor. Villa-Lobos foi um hábil promotor de sua imagem, algumas vezes recorrendo a mitificações desvairadas, como a entrevista concedida a René Dumesnil, publicada na revista *La musique contemporaine en France* de 1930, na qual ele conta que teria sido aprisionado por uma tribo de índios canibais brasileiros, participado de três dias de danças rituais e escapado pouco antes de ser morto e devorado (Peppercorn, 1992, p.213). Curiosamente, em certo sentido essa não era uma história inventada, pois ela reproduz a epopéia do livro de Hans Staden, um marinheiro mercenário alemão que no século XVI foi vítima de naufrágio na costa brasileira. Mais importante, todavia, é reconhecer que essa fabulação visava aproveitar-se, talvez de modo irônico, da imagem que muitos europeus tinham (ou ainda tem) do Brasil.

A caracterização tanto da pessoa como da obra de Villa-Lobos como sendo *primitivista* persiste até hoje. Referindo-se ao *Rudepoema* de Villa-Lobos, Simon Wright (1992, p.49) afirma que esta é "uma obra que não faz concessão a nenhuma forma ou estrutura existente", pois recorre a "um mundo de tons selvagens e obscuros, clusters maciços, ritmos furiosos e pouca sutileza: um mundo beirando a insanidade." O que se constata é que a musicologia, tanto internacional quanto brasileira, valoriza Villa-Lobos pelo lado do exotismo e procura reforçar essa tese desqualificando suas habilidades técnicas. Mas há muitas obras de Stravinsky, Bártok ou Varése que não são menos "exóticas" ou "selvagens" do que as de Villa-Lobos. Entretanto sua avaliação crítica e analítica não ficou restrita ao nível da significação superficial, que ademais é sempre um sentido construído pelas estruturas de linguagem subjacentes e não algo meramente inato.

Nosso objetivo é desconstruir essa perspectiva de avaliação da obra de Villa-Lobos, desfazendo a mistura da *persona* de Villa-Lobos com o sentido expressivo de sua obra. A música de Villa-Lobos não é inculta e selvagem, e nem ele é um selvagem. Ela apenas representa, em certas instâncias, o *sentido de selvagem*. Confundir uma coisa com a outra é como pedir a prisão do ator que representa Macbeth porque seria um assassino confesso.

Neste estudo tomaremos como exemplo paradigmático a peça *Rudepoema* para piano de Villa-Lobos. Poderíamos ter considerado como

igualmente exemplares das questões analisadas neste estudo, obras magistrais como o *Uirapuru*, o *Noneto*, os *Chôros*, ou a *Prole do Bebê*, porém nossas hipóteses podem ser suficientemente demonstradas utilizando-se apenas o *Rudepoema*², uma vez que, escrita entre 1921 e 1926, esta obra incorpora as preocupações fundamentais da Semana de Arte Moderna de 1922.

No nosso imaginário, os compositores modernistas são iconoclastas sem nenhum interesse pelos princípios clássicos, inventores de novas linguagens musicais erigidas a partir de uma *tabula rasa*. Villa-Lobos, figura musical de proa da Semana de Arte Moderna de 1922, poderia ser visto desta perspectiva, mas a ênfase dada ao seu compromisso com a ideologia nacionalista nos tem feito perder de vista sua significativa contribuição ao desenvolvimento de uma linguagem pós-tonal universalmente compartilhada. Devemos incluí-lo num grupo de compositores pioneiros, junto com Stravinsky e Bartók, que recebem de Debussy os fundamentos de uma nova sintaxe musical baseada em conjuntos simétricos e na transformação de materiais modais coletados no folclore.

A carreira de Villa-Lobos apresenta de fato diversos paralelos com a de Bartók. Todavia provavelmente ele teve pouco ou nenhum contato com a produção do compositor húngaro. Por outro lado a influência que recebeu de Stravinsky foi avassaladora, particularmente de *Petrushka* e da *Sagração da Primavera*, sentida imediatamente após ter conhecido estas peças, ao redor de 1918, através de contatos no Rio de Janeiro com Arthur Rubinstein e Darius Milhaud, ou nas récitas da companhia de balé de Diaghilev que excursionou pelo Brasil naquela época, ou ainda durante sua primeira visita a Paris em 1923.

Em seu livro sobre a história da música do século vinte, Elliott Antokoletz (1992, p.228-237) dedica um capítulo a Villa-Lobos no qual o musicólogo apresenta uma análise pioneira quanto ao desvelamento dos procedimentos

2 Tarasti (1995, p.259) considera que o *Rudepoema* é "o ponto culminante da produção para piano de Villa-Lobos," e o compara à *Concord Sonata* de Charles Ives e "às mais monumentais obras de Prokofiev, Stravinsky, Szymanowsky, Scriabin and Bartók", asseverando ainda que ele é "tão revolucionária como o arranjo para piano de *Petrushka* de Stravinsky." Béhague (1994, p.100), por sua vez, coloca o *Rudepoema*, junto com a *Prole do Bebê* No.2, como sendo "a principal contribuição do compositor à literatura pianística do período." Rubinsky (1986, p.3) também argumenta que o *Rudepoema* "deveria tomar seu lugar de direito como composição de grande envergadura na literatura para piano do século XX."

harmônicos do compositor brasileiro. Ele demonstra, usando o *Chôros Nº10* como exemplo, que a linguagem musical de Villa-Lobos dos anos 20 foi inspirada no estudo de partituras de Debussy e Stravinsky, e que ele consolidou um estilo bastante pessoal combinando o uso de coleções simétricas com elementos relacionados às canções folclóricas de sua terra natal.

Partindo desta sólida fundação teórica, procuramos estudar a organização formal de uma peça extensa como o *Rudepoema*, buscando compreender como ela consegue superar dois obstáculos complexos: o primeiro obstáculo é que a linguagem pós-tonal recém abraçada pelo compositor não lhe oferecia, a priori, um repertório de modelos sintáticos necessários ao desenvolvimento de grandes formas, isto é, "motores" como o ciclo de quintas da linguagem tonal que pudessem conferir ao discurso um senso de direcionalidade, tanto no curto quanto no longo prazo, ou uma coleção de cadências-padrão que lhe facilitasse moldar a fraseologia. Por isso devemos considerar uma conquista admirável de Villa-Lobos ter conseguido manter, no âmbito estrito desta nova linguagem, a coesão de um trabalho de escala tão monumental, numa época em que Schoenberg temia que, sem os princípios da tonalidade, somente seria possível compor peças curtas. Veremos que a solução encontrada por Villa-Lobos foi a hibridação de princípios clássicos de estruturação com a sintaxe idiomática do novo sistema. Esse caminho não foi trilhado por Stravinsky e raramente por Bártok, de modo que podemos afirmar que este se constitui num traço estilístico que o diferencia dos seus contemporâneos. Notemos ademais que essa abordagem por hibridação aponta também para o descompromisso de Villa-Lobos com a ortodoxia de qualquer sistema, o que seria uma característica de compositores situados na periferia da cultura européia.

O segundo desafio enfrentado por Villa-Lobos origina-se exatamente naquilo que até agora tem sido considerado a fonte de sua originalidade, ou seja, uma poética baseada em referências a um cancionero nacional. Citações conseguem, na melhor das hipóteses, criar uma tapeçaria de significações entrecruzadas, mas não colaboram na estruturação da forma. Ao contrário, a justaposição de materiais coletados tende a dispersar o discurso, afrouxar sua coerência, constituindo-se, portanto, numa abordagem contra-producente para a unificação das grandes formas.

Nossa hipótese é que, paradoxalmente para um compositor modernista, Villa-Lobos resolveu os dois problemas recorrendo a princípios de estruturação musical do período clássico adaptados à sintaxe pós-tonal. O problema de unificar uma grande forma foi solucionado com a adaptação

das funções formais clássicas, descritas por Caplin (1998, pp.9-21), na medida em que, como artifícios retóricos, elas puderam funcionar independentemente da sintaxe tonal. Desse modo encontramos no *Rudepoema* um uso extensivo dos princípios de transformação motivica, estruturação fraseológica e organização formal similar aos utilizados nas grandes formas clássicas. Eles formam um inesperado substrato compensatório à ruptura dos processos de desenvolvimento orgânico causada pelas estruturas em bloco, prevalentes na música de Stravinsky, principal inspiração para Villa-Lobos nesse período. Mais inesperadamente ainda, constatamos que Villa-Lobos abordou o problema da colcha de retalhos que seria causada pela referencialidade a materiais nacionalistas, importando outra característica do estilo clássico, qual seja a alternância e mistura de tópicos, tal como definido por Ratner (1980), Hatten (2004) e Monelle (2006). E mais ainda, como culminação da sua consciência de organização formal, Villa-Lobos dispõe essas tópicos em dois campos opostos que criam um gênero expressivo que é a inversão do paradigma iluminista "das trevas para a luz." Esse novo paradigma sintoniza com o impacto das teorias freudianas em sua época ao gerar uma trajetória expressiva que parte de materiais representativos da civilização, mas que convergem para uma abstração carregada de energias pulsionais do inconsciente.

Transformação motivica como agente unificador da estruturação por blocos

O *Rudepoema* privilegia, ao longo de toda a peça, linhas melódicas constantemente mutáveis, acompanhadas por ricas texturas. Essa técnica disfarça a característica de que, até as passagens mais aparentemente espontâneas, foram construídas com os mesmos poucos motivos. De fato, podemos demonstrar que todos os materiais temáticos do *Rudepoema* são derivados das idéias apresentadas no início. A despeito disso, em toda a peça, nenhum tema é repetido tal como antes ouvido, mas, ao invés disso, é reconstruído com os motivos que aparecem nas proposições iniciais. Nem mesmo a seção que funciona como recapitulação apresenta semelhanças temáticas muito evidentes com a exposição, a despeito de que, mesmo assim, os temas são de fato recapitulados.

Inesperadamente constatamos que o *Rudepoema* utiliza técnicas de transformação temática similares à variação em desenvolvimento (ou variação progressiva, como alguns preferem), tal como definido por Schoenberg, um princípio fundamental da música alemã, desde Haydn e Beethoven, até

Brahms e Schoenberg. Isto seria inesperado na obra de um compositor brasileiro cuja linguagem modernista é considerada tributária da escola franco-russa³. Por outro lado é mais provável que Villa-Lobos tenha conhecido esse conceito estudando o curso de composição musical de Vincent d'Indy, que foi sua principal fonte de informação em seus anos de formação. Naquele texto d'Indy argumenta que na música francesa de seu tempo encontra-se a legítima herança da sonata beethoveniana. A originalidade do princípio da sonata cíclica de Cesar Franck seria a prova desta tese. No *Cours* de d'Indy, encontramos a seguinte passagem que pode ter sido referencial para Villa-Lobos:

[...] não se trata da elaboração de uma só idéia musical com a ajuda de muitas células ou períodos, mas da formação de muitas idéias musicais [...] derivadas de uma só célula, ou de um mesmo período gerador. Tais metamorfoses temáticas diferem também, na maioria dos casos, do desenvolvimento orgânico [...] (d'Indy, 1909, p.379).

Os musicólogos que se debruçaram sobre a peça concordam que a consistência temática e motívica é a principal responsável pelo senso de unidade da obra. Béhague (1994, p.102) considera que "a despeito da heterogeneidade de climas, o *Rudepoema* depende de relações temáticas e rítmicas para sua unificação. Muitos temas aparecem ao longo das sete seções da obra, em que cada tema serve como elemento unificador." Infelizmente Béhague não nos aponta quais são esses temas e como se dividem essas seções. Tarasti (1995, p.259) afirma, de modo semelhante, que "todos os seus motivos e materiais temáticos, são derivados de uns poucos motivos germinais." Mas também ele não elabora essa afirmação. Rubinsky é a

³ Apesar de ter sido identificado por Antokoletz (2004) que o princípio de variação em desenvolvimento também é importante para a música de Debussy, pois aparece, por exemplo, em todo o *Pelléas et Melisande*. De qualquer modo este achado é consistente com o estado da arte no Rio de Janeiro, na época da formação de Villa-Lobos. Dudeque (2004) demonstrou que a geração de compositores brasileiros que o precedeu, absorveu significativas influências dos formalistas alemães. Por exemplo, as peças de Alberto Nepomuceno (1864-1920), que estudou em Berlim no Conservatório Stern, e representa uma influência fundamental para a formação do estilo inicial de Villa-Lobos, revelam uma utilização sólida deste princípio, à maneira de Brahms. O *Rudepoema*, porém, vai mais longe, na medida em que combina esta técnica com o acima comentado princípio de não-repetição literal de temas, o que torna esta peça bastante complexa para a recepção do ouvinte, aliás em contraste com a recepção mais acessível do estilo neo-clássico posterior de Villa-Lobos.

única a apresentar uma análise mais cuidadosa (Rubinsky 1986). Ela propõe a existência de quatro *motivos* básicos (que na nossa terminologia seriam chamados de *temas*) como os materiais unificadores da peça e estuda com cuidado os detalhes internos de sua formação. Concordamos que três dos "motivos" que ela aponta são de fato os "temas" da peça. O quarto, porém, consideramos derivativo, uma vez que ele pode ser considerado um segmento pentatônico de um dos temas. Em nossa análise preferimos agrupar os dois primeiros motivos de Rubinsky, uma vez que a superposição dos dois forma o primeiro tema da obra.

Existe também uma breve análise da peça elaborada pelo próprio compositor (Villa-Lobos, 1965, p.235). A história nos ensina a não confiar cegamente em afirmações de compositores, e Villa-Lobos nesse sentido é possivelmente um dos menos confiáveis. Todavia com respeito à identificação dos temas, há perfeita concordância entre nossas conclusões e as anotações de Villa-Lobos.

No Exemplo 1 abaixo elaboramos o processo transformacional que relaciona entre si os temas da obra, partindo de uma idéia inicial "X".

Convém analisar em mais profundidade a estrutura dos motivos X-Y-W para se constatar sua íntima relação. O Exemplo 2 esclarece que sua constituição está baseada em dois tipos de gestos cadenciais elementares, nomeados de "a" - uma dupla apojetura, e "b" uma linha melódica que desce uma terça. Observe-se também que, nos Temas 1A e 1B, os motivos "a" e "b" estão entrecruzados, mas no Tema 2, justapostos. Reservaremos para mais adiante nossos comentários sobre a função do motivo "c" contido no Tema 1B. Como a nota Si é polarizada duas vezes no Tema 2, este gesto melódico tem um sentido cadencial mais forte que os outros. Esta pode ser a razão pela qual Villa-Lobos explora mais esta figuração do que as outras, pois na música pós-tonal a condução de vozes pode desempenhar um papel relevante na pontuação conclusiva, devido à ausência de cadências harmônicas padronizadas.

Além destes, há outros materiais que parecem também ser desenvolvidos na peça. Todavia uma inspeção mais próxima nos revela serem apenas segmentações dos temas principais. Os fragmentos mais importantes são: uma linha pentatônica ascendente que é parte do Tema 1 (marcada "PENT" no Exemplo1)⁴ e um conjunto diatônico introduzido como ornamento no Tema 2 (indicado como "intrusão simétrico-diatônica" no Exemplo

4 Com uma argumentação defensável, devido à importância que esse material adquire ao longo da peça, Rubinsky (1986) considera este material como sendo um quarto tema independente.

TEMA 1A

01

X X inversão de X com eixo em Lá diminuição rítmica de X

PENT = segmento pentatônico

TEMA 1B

03

Y = variação motivica de X y1 = fragmento de Y "intrusão" simétrico-diatônica X' = X transposto

Y y1 Y

TEMA 2

31

W = variação motivica de X W

y1 inversão de X

Ex. 1: Estruturação dos Temas 1A, 1B e 2

TEMA 1A **TEMA 1B** **TEMA 2**

a a (inv) a (inv)

b b b

c

Ex. 2: Relações estruturais entre os motivos dos Temas 1A, 1B e 2.

1). PENT é um índice que aponta para o mundo do pentatonismo que tem um papel fundamental nesta peça, tanto como estrutura abstrata quanto como significante nas correlações de sentido.

Todas as outras ocorrências temáticas ao longo da peça são transformações dos Temas 1A, 1B e 2. O Exemplo 3 apresenta algumas das metamorfoses temáticas mais proeminentes. Seria tedioso demonstrar todas as transformações temáticas da peça uma vez que, em última instância, seria possível ligar aos motivos iniciais todos os materiais que parecessem novos. Espero que uma simples comparação entre os exemplos escolhidos e os perfis dos Temas 1 e 2 seja suficiente para tornar auto-evidente a coerência temática profunda que percorre toda a peça, ao mesmo que tempo em que se percebe a engenhosidade do compositor ao produzir todas essas inúmeras variantes.

Quase tão linear como um *cantus firmus* em estilo palestriniano (desconsiderando as repetições), o Tema 1A (ver Exemplo 4) está centrado em F \sharp . O segundo grau rebaixado, Sol natural, confere a este tema um caráter de F \sharp menor frígio. O movimento circular ao redor de F \sharp demanda uma aceleração rítmica no final da frase para que ela tenha fechamento cadencial. Um aspecto muito revelador desta frase é que ela segue, em termos gerais, o modelo de sentença, tal como definido por Schoenberg. Este achado acrescenta uma sólida evidência à nossa hipótese sobre a influência de paradigmas do classicismo no *Rudepoema*.

A escolha de um tema com estrutura similar a um primeiro tema de sonata clássica acarreta importantes conseqüências ao desenvolvimento da peça. De fato, inesperadamente, cerca de metade das frases do *Rudepoema* enquadram-se, com mais ou menos rigor, no paradigma de sentença. Inclinando-se ainda mais para o estilo clássico, entre a outra metade encontramos muitas frases estruturadas como períodos ou como pequenos ternários. Todavia, à medida que a peça se encaminha para seu final, a fraseologia tende a se tornar cada vez menos amarrada aos padrões clássicos. A diversidade de modelos fraseológicos encontrados no *Rudepoema* foi resumida na Tabela 02, apresentada mais adiante.

O princípio de um "sistema de divisões iguais ao qual pertence o conceito de diatonicismo não funcional" (Antokoletz, 2004, p.17) tem sido utilizado extensivamente para analisar a música de Debussy e Bartók. A simetria ao redor do eixo Sib-E da coleção usada no Tema 1 (ver Exemplo 5) aponta para este princípio. Numa abordagem similar, a tessitura melódica do Tema 1B é simétrica em torno do eixo Ré \sharp /Lá da coleção Sol-Lídio-

58 $\text{♩} = 112$
 85 $\text{♩} = 138$ 104 $\text{♩} = 152$
 143 $\text{♩} = 160$ 198 $\text{♩} = 126$
 220 $\text{♩} = 108$ 286 $\text{♩} = 152$
 359 $\text{♩} = 132$ 591 $\text{♩} = 57$

Ex. 3: Algumas transformações dos Temas 1 e 2.

1
 APRESENTAÇÃO
 idéia básica
 repetição
 CONTINUAÇÃO (expansão da idéia básica)
 fragmentação/liquidação
 cadência
 p

Ex. 4: Estrutura de sentença do Tema 1A

mixolídio rotacionada ali empregada. Considerando o período histórico, a novidade de uma reinterpretação por simetria do modalismo dos temas 1A e 1B pode ser vista como um "tropo" ao nível sintático. Ela é equivalente ao significado múltiplo de uma metáfora, na medida em que tal estrutura aponta simultaneamente para três diferentes domínios estilísticos, quais sejam o modal, o tonal e o pós-tonal.

A repetição da passagem em que figuram as notas vizinhas cromáticas Fá#-Mi#-Fá# na voz do tenor do Tema 1 polariza fortemente Fá#, fazendo prevalecer, mas somente no início da exposição, a interpretação tonal de que esta seção está em Fá# menor. Contudo, à medida que a música decorre, o caráter estático e não-direcional daquele conjunto simétrico subjuga o sentido tradicional da tonalidade. No compasso 9 a tonalidade de Fá# menor muda para Ré maior pela adição de terças paralelas na linha do baixo. No compasso 13 começa um gesto cadencial que culmina no compasso 16, implicando um mergulho dramático no mundo da atonalidade como resultado da confrontação politonal entre Ré maior e Ré bemol maior. O compasso 16 termina numa sensação de "semi-cadência atonal" que prepara a dramática entrada dos acordes octatônicos do compasso 17. Este é a única passagem indubitavelmente politonal no *Rudepoema*, talvez uma homenagem do compositor a seu amigo Darius Milhaud.

O *Rudepoema* apresenta uma ampla variedade de modelos de cadências atonais baseados em diferentes estratégias retóricas que são capazes de conferir sentido conclusivo às frases. A reversão de um processo de liquidação, por intensificação ou contraste súbito, pode produzir um efeito de semi-cadência, como no Exemplo 6. A redução de energia dinâmica (*diminuendo*, fade out) ou tempi (*rallentando*, *allargando*), uma mudança de registro em direção dos graves ou dos agudos, um *cross-fading*, uma mudança de textura de um estado turbulento para um de rarefação ou *stasis*, são alguns dos princípios usados por Villa-Lobos para obter um sentido de pontuação de frase.

O equivalente a uma "cadência autêntica atonal" acontece pela primeira vez no *Rudepoema* nos compassos 28 a 30. Esta cadência baseia-se na estabilidade por simetria de uma célula Z^5 como alvo de um final de sentença, cujo andamento arrefece (marcado *poco allargando* na partitu-

5 Este conjunto paradigmático foi muito utilizado por Antokoletz (1984, 1992, 2004) principalmente em seus estudos da obra de Bartók. Entretanto o uso pioneiro do termo está num artigo de Leo Treitler ("Harmonic Procedures in the Fourth Quartet of Béla Bartók," *Journal of Music Theory* 3/2, November 1959).

Tema 1A eixo Sib/Mi **Tema 1B** eixo Ré#/Lá

2 1 2 2 2 1 2 2 2 1 2 1 2 2

Ex. 5: Simetria nas coleções utilizadas nos Temas 1A e 1B

14 (transição...)

p *f* *p* *ff*

Ex. 6: "Semi-cadência" atonal do Tema 1

ra), produzindo um efeito similar a um *fade out*. Note-se no Exemplo 7 a alternância entre células Z e outro conjunto, que nos lembra a alternância entre acordes de dominante e tônica, como recurso típico do estilo clássico para marcar o fim de uma seção.

Esta cadência desenha o gesto icônico paradigmático de despencar do registro agudo para o grave, uma representação do sentido literal do termo "cadência" (queda). Villa-Lobos emprega ao longo da peça mais de dez soluções diferentes para este tipo de gesto cadencial. O mais impressionante deles é a cadência final da obra que Tarasti (1995, p.267) descreve como "uma descida para as profundezas infinitas do submundo" (ver Exemplo 22). Todavia há outras passagens com desenho similar que são meras pontes sem clara função cadencial. Isto se relaciona a uma propriedade fundamental do signo musical: um significado icônico (tal como "a semelhança com um movimento de queda") pode ser reinterpretado de acordo com o contexto, servindo a diferentes funções formais, como cadência, ponte, ou até mesmo material temático.

O tipo de cadência que depende da sutileza de uma simetria, como a cadência direcionada a uma célula Z do Exemplo 7, é menos conclusiva que outro tipo (que podemos apelidar de "modelo *cala-a-boca*") que é baseada em um súbito e intenso contraste⁶. Hatten (1994, p.49) nos esclarece que nas cadências da música antiga, como as de Machaut e Landini, portanto antes da tonalidade, "a especificidade da função sintática é conquistada sem o auxílio de um sistema harmônico subjacente, e sim pela *maximização de uma diferenciação local*". Villa-Lobos utiliza este princípio para articular seções que requerem um sentido de finalização mais intenso, como o fim da seção de fechamento da exposição, antes do começo do desenvolvimento (ver Exemplo 8).

Uma vez que a sintaxe pós-tonal é basicamente não-direcional, suas cadências freqüentemente exercem um duplo papel: o de concluir uma frase, mas também de sugerir uma ligação com a próxima frase. É idiomático do estilo, utilizar blocos claramente definidos pela mudança de materiais

⁶ Tarasti chama nossa atenção para a cadência da retransição no compasso 401 que recupera a tonalidade de Fá# conduzindo à recapitulação. Aquela é também uma típica cadência por violento contraste. O acorde dissonante que realiza a função de dominante acumula todas as notas da escala cromática, exceto Fá# e Dó#. O sentido cadencial resulta do contraste entre o impacto do acorde e as notas isoladas não-marcadas Fá# e Dó# que se seguem. Estas notas, na seqüência da recapitulação, atraem nossa atenção, lembrando um eco das funções tonais de tônica e dominante.

28

ff

ff

poco allarg.

Z 10/4

Z 10/4

166 Ex. 7: Cadência baseada na estabilidade de uma célula Z

233 *gliss.* *sf* *sfff* Vif ♩=152

Ex. 8: Cadência baseada em um forte contraste

83 *ff* *mf* *ff* Animé ♩=138 *p* *mf* *ff* camada 1 camada 2 camada 3 camada 4 camada 5

Ex. 9: Fim de frase e ligação por cross-fading entre duas seções

harmônicos - por exemplo octatônico versus diatônico (que segundo Van den Toorn (1983) é um recurso comum na música de Stravinsky) - muitas vezes reforçados por mudanças de ritmo, metro, textura, registro e timbre que aumentam o contraste entre os blocos.

Por outro lado os compositores também precisam se preocupar com a continuidade que não é assegurada pela natureza intrínseca do sistema sintático (por exemplo, no Exemplo 9, o suporte harmônico dado pela camada 1 é neutro a este respeito). Isto explica porque tantas transições de frase do *Rudepoema* empregam algum tipo de técnica de ligação (*linkage technique*), com a condução de vozes focalizando alguma nota importante para a próxima seção, ou pela continuidade baseada em uma nota comum (ou em um segmento de conjunto), ou por *cross-fading* - uma técnica de colagem semelhante à usada na edição de som e imagem do cinema.

O Exemplo 9 nos mostra um caso de *cross-fading*, uma técnica inovadora para aquele momento. O contraste entre as seções é dado pelas mudanças de tempo, metro, material temático, caráter e textura, com o número de camadas aumentando para cinco, enquanto a camada 2, constituída por notas repetidas Ré#, desaparece progressivamente à medida que as camadas 3, 4 e 5 emergem da densa textura.

A conexão de conjuntos paradigmáticos

O material harmônico do *Rudepoema* é consistentemente derivado de coleções simétricas padronizadas: tons-inteiros, octatônicas, pentatônicas e diatônicas. A técnica de interação e mutação entre esses conjuntos acabou se tornando um dado a priori dessa corrente estilística, mas na época em que a obra foi escrita, era uma grande novidade.

Uma característica distintiva do estilo de Villa-Lobos é o uso de texturas contrapontísticas densas e coloridas, criadas pelo emprego de coleções diferentes nas diversas camadas. Nas seções de transição ou desenvolvimento, as coleções tendem a ser usadas verticalmente, em justaposição ou alternância, implicando um ritmo harmônico mais rápido que coaduna com a instabilidade requerida pela função formal dessas seções.

A seção de transição que começa logo após a cadência do Exemplo 7 mostra este tipo de tratamento do material harmônico (ver Exemplo 10). Ali o Tema 1 reaparece na linha do baixo (camada 1), ainda implicando um Fá# frígio, todavia perturbado pelas apojaturas na oitava inferior que introduzem quatro notas de uma escala de tons inteiros (TI.II, camada 3). A linha melódica (camada 2) é um segmento pentatônico, dificilmente reconhecido como

tal devido à densa mistura de modos. Os acordes da camada 4 alternam três coleções: uma de tons inteiros (TI.II), uma diatônica de "teclas brancas" e outra de tons inteiros (TI.I). A integração de um conjunto de tons inteiros completo é alcançada pela combinação das camadas 2 e 4. As notas da camada 1 completam, alternada ou simultaneamente, as coleções das camadas 2, 3 e 4. A nota Sol# que aparece no compasso 23 completa um super-conjunto dodecafônico, bem no momento em que um processo de liquidação de sentença começa, e surgem acordes que aparentemente incluem algumas "notas estranhas" no que diz respeito à consistência das coleções simétricas.

Na sua análise do *Chôros No.10*, Antokoletz (1992, p.232) constata que "a polaridade entre harmonia e melodia é reforçada pela diferenciação do conteúdo de alturas, o acorde de abertura tendo como origem o conjunto octatônico I (Mib-Mi-Sol-Lá-Sib, mais uma "nota estranha" Ré);" e a seguir: "a tema da flauta também se desdobra num segmento octatônico, desta vez da octatônica 0 (Ré-Mib-Mi#-Fá-Sol#-Si, mais uma nota cadencial "estranha", um Sib)." Estas "notas estranhas" que também aparecem no *Rudepoema*, por exemplo no último compasso do Exemplo 10, poderiam ser tomadas como falhas de um compositor descuidado, uma pecha que se costuma lançar sobre Villa-Lobos, mas certamente Antokoletz tinha algo diferente em mente quando apontou esse detalhe. Uma vez que o procedimento das "notas estranhas" é recorrente no *Rudepoema*, devemos entendê-las como um traço estilístico e não como erros. A "nota estranha" torna-se *marcada*, funcionando como um tropo ao nível sintático, conforme a acepção que a semiótica da música confere a estes termos (Hatten, 1994, p.34 e 162). Ela exerce o papel de *índice* para duas funções diferentes: fixar conjuntos multi-simétricos a uma dada simetria, e aumentar as alternativas de modulação maximizando a ligação por notas-comuns entre coleções pouco similares. Certamente este foi o sentido pretendido por Antokoletz.

A adição de uma "nota estranha" às coleções de tons inteiros e octatônica forma outros conjuntos que também são simétricos. Portanto elas não se estragam o ideal de um balanceamento simétrico. Ao contrário, adicionam ao repertório de escalas padrão dois conjuntos simétricos bem próximos àquelas. Se adicionarmos uma sétima nota a uma coleção de tons inteiros (TI), a simetria que estava flutuando livremente sobre doze possíveis notas cromáticas alternativas de repente fica amarrada a um único eixo fixo. Uma vez que um eixo de simetria sempre implica seu trítone comple-

Ex. 10: Coleções polimodais dos compassos 17 a 24

170

Ex.11: Simetria nos conjuntos M6M e OCT++

Ictus 11-2

mentar, esta coleção pode ser considerada um tipo diferente de coleção octatônica, e de fato ela foi reconhecida por Messiaen como o sexto de seus modos de transposição limitada, chamado aqui de M6M (significando Modo 6 de Messiaen). Este modo permite seis transposições, enquanto a escala de tons inteiros tem apenas duas e a octatônica três. Do mesmo modo, se adicionarmos uma nota a um conjunto octatônicos, e considerarmos seu trítone complementar, a simetria também se fixa num dado eixo e podemos considerar esta como uma nova coleção padrão (que chamaremos de OCT++), ainda que identificar um conjunto de dez notas seja quase irrelevante pela sua excessiva similaridade com a escala cromática.

O conjunto M6M apresenta interessantes propriedades para uma modulação por tom comum. Qualquer coleção OCT tem seis notas em comum com quatro transposições de M6M, além, obviamente, de seis notas em comum com um TI, enquanto um TI tem no máximo quatro notas em comum com uma OCT. Desse modo, M6Ms podem ser usados como um tipo de ligação que maximiza notas em comum nas transições entre TIs e OCTs. O mesmo princípio se aplica a coleções diatônicas (DIA). Um M6M tem cinco notas em comum com sete transposições de DIA. De fato há outras coleções com propriedades similares, como a diatônica de oito notas usada por Stravinsky (ver Johnson 1987, p.55-59), entretanto Villa-Lobos não emprega este tipo de coleção na peça que analisamos.

Uma coleção M6M poderia ser reconhecida como um paradigma analítico útil também para compositores como Bartók e Stravinsky. Há somente duas outras coleções de oito notas que são geradas por quatro trítonos: a octatônica (em três transposições) e a coleção construída por um segmento cromático de quatro notas⁷, repetido um trítone acima (com seis transposições possíveis), ambos amplamente reconhecidos na literatura. Um M6M oferece também, como material melódico particular dessa escala, segmentos de três notas cromáticas que não são compartilhados nem por conjuntos de tons inteiros nem octatônicos.

Note-se que no compasso 24 do Exemplo 10 a repetição da última apojatura no grave traz uma nota alterada de Si para Sib. O propósito desta sutil, mas significativa mudança, é transformar o segmento de tons inteiros em uma ponte pentatônica. Ela estabelece uma conexão com a figuração dos compassos 25-26, resultante da combinação de cinco diferentes coleções pentatônicas (ver Exemplo 12). Considerando Pent-1 como sendo a

⁷ Esta é a chamada "célula X", identificada por Perle (1955) e depois usada intensivamente por Antokoletz na análise da música de Bartók.

referência, Pent-2 é uma transposição paralela T6, e Pent-3 é uma transposição T5 entrelaçada com Pent-2. Por outro lado, as cadeias intervalares de Pent-4 e 5 não são as mesmas de Pent-1, apesar de que Pent-4 é tão somente uma rotação de Pent-2, enquanto Pent-5 é uma transposição rotacionada de Pent-1, de modo que quatro de suas notas pertencem também à Pent-1 deslocada. A motivação por detrás deste hábil rearranjo pode ser interpretada pelo fato que a combinação de Pent-4 e Pent-5 produz uma alternância de cinco notas dos conjuntos de tons inteiros 2 e 1. Ou também que o agrupamento Pent1-2-3 alterna um segmento de seis notas de OCT III com outro segmento de seis notas de OCT++ (Ou seja OCT II mais a "nota estranha" Sol). Assim, esta aparentemente naïve figuração pentatônica descendente contém a sonoridade de diversas outras coleções simétricas. Este tipo de "colagem modular" é uma marca registrada do experimentalismo pianístico de Villa-Lobos. Encontramos no Rudepoema uma dúzia de passagens que trazem diferentes soluções para este problema de gerar figurações usando conjuntos pentatônicos, ou outros, como blocos construtivos.

Esta passagem termina com a cadência já discutida no Exemplo 7, entretanto a estrutura harmônica dos compassos 29-30 merece uma análise mais atenta. A passagem que tinha começado como uma figuração descendente baseada em conjuntos pentatônicos, é resolvida pela alternância entre as octatônicas III e I (ver Exemplo 13). Note-se também que os acordes na mão direita formam a coleção de tons inteiros II nos tempos fortes e a de tons inteiros I nos tempos fracos. Ou seja, há também uma alternância secundária de coleções de tons inteiros. Considerando as duas mãos em conjunto temos uma demonstração de como um conjunto simétrico M6M aumenta a ligação entre as coleções octatônica e de tons inteiros, tal como teorizado no Exemplo 11.

Examinamos no Exemplo 8 como Villa-Lobos obtém um forte efeito cadencial através da maximização do contraste entre as notas dos conjuntos. Entretanto quando o problema se torna a questão das progressões harmônicas no desenvolvimento das frases, ele favorece a estratégia oposta, isto é, substanciais relações de tons comuns entre duas coleções sucessivas. A progressão que aparece nos compassos 42 a 49 nos dá uma boa idéia deste procedimento (ver Exemplo 14): OCT-III > Si-LidMix > Mi-LidMix > OCT++III > (PENT)+(DIA+) com uma seqüência de conexões que tem 4 tons comuns a cada passo. Observe-se que Si-LidMix evita a nota Si até o último momento para que ela seja usada como ligação com Mi-LidMix (ver nota Si marcada com * no Exemplo 13). Por outro lado, no compasso 48

25

ff

fff

8^{va}

8^{va}

estrutura multi-pentatônica

Pent-1

Pent-2

Pent-3

Pent-5

Pent-4

Detailed description: This musical score is for a piano piece in 2/4 time, starting at measure 25. It features a complex texture with multiple layers of music. The upper part consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line of eighth notes, marked *ff*. The lower part consists of two staves (treble and bass clef) with a more rhythmic accompaniment, marked *fff*. The piece is characterized by the use of five different pentatonic scales, labeled Pent-1 through Pent-5, which are integrated into the overall structure. A dashed line above the upper staves indicates an 'estrutura multi-pentatônica' (multi-pentatonic structure). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Ex.12: Figuração pianística construída com cinco diferentes conjuntos pentatônicos

Tons Inteiros II = 1+4

M6M = 1+2+4+5

M6M

Octatônica III = 1+2+3

Octatônica I = 4+5+6

Tons Inteiros I = 2+3+5+6

Detailed description: This diagram illustrates the relationship between different musical collections. It shows a sequence of notes on a staff, with boxes highlighting specific groups. The collections are defined as follows: Tons Inteiros II = 1+4, M6M = 1+2+4+5, Octatônica III = 1+2+3, Octatônica I = 4+5+6, and Tons Inteiros I = 2+3+5+6. The diagram shows how these collections overlap and alternate, with arrows indicating the flow between them. The notes are numbered 1 through 6, corresponding to the intervals in the collections.

Ex.13: Alternância entre as Coleções Octatônicas I-III, M6M e Tons Inteiros I-II

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 42-43 and 44-45-46. The second system contains measures 47, 48, and 49. The score is written for piano with a treble and bass clef. It features various scales and chords, with dynamic markings and performance instructions.

System 1:

- Measures 42-43: **Octatônica III**. Treble clef, *p*. Bass clef, *cresc. poco a poco*. Includes a 7th fret marker.
- Measures 44-45-46: **Si-Lídio-Mixolídio**. Treble clef, *p*. Bass clef, *cresc. poco a poco*. Includes a 7th fret marker.

System 2:

- Measure 47: **Si-Lídio-Mixolídio**. Treble clef, *Si**. Bass clef, *3*.
- Measure 48: **Mi-Lídio-Mixolídio**. Treble clef, *8^{va}*. Bass clef, *3*.
- Measure 49: **Octatônica III** (measures 49-50), **Pentatônica** (measures 51-52), and **Diatônica** (measures 53-54). Treble clef, *Sol***. Bass clef, *3*, *Sol***.

Ex.14: Coleções Simétricas nos compassos 42 a 49.

vemos um Sol# (marcado com ** no Exemplo13) que conflita com o Sol natural tanto de OCT-III como da coleção diatônica com uma nota estranha (DIA+), o que significa que esse passo pode ser interpretado como um elo do tipo (OCT++) > (DIA+).

A Tabela 1 abaixo nos fornece detalhes adicionais dessa progressão por tons comuns. As alturas entre colchetes pertencem à coleção, mas não aparecem na passagem. Vemos que a cada passo permanecem 4 tons em comum entre os 6 ou 7 presentes nas coleções. No último elo nenhuma das coleções utiliza o Dó natural que seria um tom comum entre elas, mas sim uma nota estranha Sol# que é adicionada a ambos os conjuntos e que faz ambas as coleções tornarem-se do tipo OCT+ e DIA+.

Coleções	Alturas
Octatônica III	[Dó] – Dó# – Ré# – Mi – Fá# – Sol – Lá – Lá#
4 tons comuns	Dó# – Ré# – Fá# – Lá
Si–Lídio-Mixolidio	Si – Dó# – Ré# – [Fá] – Fá# – Sol# – Lá
4 tons comuns	Si – Dó# – Fá# – Sol#
E–Lídio-Mixolidio	Mi – Fá# – Sol# – Lá# – Si – Dó# – Ré
4 tons comuns	Dó# – Mi – Fá# – Lá#
Octatônica III (+**)	[Dó] – Dó# – Ré# – Mi – Fá# – Sol – (Sol#**) – Lá – Lá#
4 tons comuns	[Dó] – Mi – Sol – (Sol#**) – Lá
Mi–Diatônica (+**)	Mi – Fá – Sol – (Sol#**) – Lá – Si – [Dó] – Ré

Tabela 1: Progressão por tons comuns nos compassos 42 a 49

Conclui-se então que, na década de 1920, Villa-Lobos desenvolvera um completo domínio da sintaxe pós-tonal. Utilizava uma ampla palheta de coleções simétricas e desenvolvera técnicas de encadeamento harmônico que conferiam perfeita fluência ao discurso. Por outro lado aprendera a reciclar as funções formais da tradição clássico-romântica alemã e francesa para compor obras de grande envergadura. Adaptou as estruturas fraseológicas do classicismo à nova sintaxe, criando novos modelos cadenciais que permitiam articular o discurso. Essa inusitada hibridação de técnicas inovadoras e tradicionais provavelmente só poderia ocorrer no estilo de um compositor vindo da periferia da civilização européia, mas com os olhos voltados à conquista de um espaço naquela cultura.

Hibridação de Sonata e Variações: um Tropo formal

Tarasti (1995, p.259) sugere que, no *Rudepoema*, "o material temático foi derivado de alguns poucos motivos germinais" e chega à conclusão que

"este processo é tão óbvio que a obra poderia até ser considerada uma forma de variações." Certamente essa forma não seria uma variação barroca contínua, pois, apesar da linha do baixo iniciar com uma breve repetição, logo desaparecem quaisquer características de *ostinato*. Por outro lado, se seu propósito foi defender a tese de variações seccionais, algumas partes da peça parecem se encaixar bem nesse modelo, mas outras não. A proposição de Tarasti de fato vislumbra corretamente alguns aspectos importantes da forma, mas não dá conta do quadro completo.

Rubinsky (1986, p.20), por outro lado, usa a terminologia da forma sonata para descrever "uma seção de desenvolvimento que chega ao clímax, logo antes da recapitulação." Mas numa nota de rodapé ela se corrige: "contive-me de usar a terminologia de forma sonata porque do meu ponto de vista esta é uma forma singular e não se relaciona à forma sonata. Ainda assim uso o termo 'recapitulação' pela sua conveniência." Na análise de sua própria obra, Villa-Lobos (1965, p.235) também afirma que a despeito da "inquestionável unidade estrutural, o *Rudepoema* tem uma forma livre em relação à construção estética convencional." Apesar de que Rubinsky apresenta algumas evidências convincentes em favor da interpretação de uma funcionalidade em forma de sonata, ela deve ter ficado intimidada pela declaração de Villa-Lobos e não levou adiante sua hipótese.

Devemos lembrar que não havia nenhuma razão para Villa-Lobos afirmar que o *Rudepoema* segue uma forma sonata ou de conjunto de variações, ainda que isso fosse verdade. O status de modernidade que ele pretendia para sua música implicava, naquele momento, distanciar-se tanto quanto possível dos rótulos formais clássicos. O estilo dos balés de Stravinsky representava para ele um ideal a ser copiado e sua retórica de justaposição de blocos era a solução formal que poderia ser mais facilmente adotada. Como salientou Pieter van den Toorn (1983, p.137), "o estilo de desenvolvimento da forma de sonata clássica parece andar no sentido exatamente oposto aos processos de pensamento musical de Stravinsky." Seria então de se esperar que o mesmo acontecesse na música de Villa-Lobos.

Comentando os raros casos de forma sonata na música de Stravinsky, Joseph Straus (1987, p.141) nos lembra que "nenhuma peça de música existe em isolamento absoluto ou pode ser plenamente compreendida sem levar em conta as que a precederam. Porém, enquanto nenhuma obra pode evitar por completo se referir ao passado, algumas o fazem de modo mais explícito do que outras." Vimos que o *Rudepoema* de Villa-Lobos utiliza uma harmonia pós-tonal que naturalmente se inclinaria em direção à sintaxe de justapo-

sição de blocos usada por Stravinsky, porém, ao mesmo tempo, utiliza intensivamente a técnica de transformação motivica, que, por sinal, é completamente ausente do idioma de Stravinsky, porque ela havia sido a ferramenta essencial da linguagem do formalismo romântico, contra o qual a música de Stravinsky reagia.

<i>Função formal</i>	<i>Compasso</i>	<i>“tonalidade”</i>	<i>paradigma de frase</i>
EXPOSIÇÃO			
Tema Principal [1]	1-16	Fá#	período de 2 sentenças
Transição	17-30	Fá# → Dó#	sentença
Tema Subordinado [2]	31-38	Dó#	sentença
VARIAÇÕES do Tema 2			
Transição - Introdução	39-54	Ré#	sentença ‘frouxa’
Varição 2-1	55-83	Ré#	pequeno ternário
Varição 2-2	84-103	Ré#	sentença
Varição 2-3	104-138	Mi	período paralelo
Varição 2-4	139-177	Lá#	pequeno ternário
Varição 2-5	178-211	Sib	sentença
Seção de Fechamento	212-234	Sib	sentença
DESENVOLVIMENTO			
Seção de Desenvolvimento 1	235-264	Sib / Láb	pequeno ternário
Seção de Desenvolvimento 2	265-320	Sol#	período
Seção de Desenvolvimento 3	321-336	Lá# → instável	sentença
Seção de Desenvolvimento 4	337-357	Mib	período + ponte
Seção de Desenvolvimento 5	358-392	Sib	sentença
Retransição	393-416	Réb = Dó#	sentença ‘frouxa’
RECAPITULATION			
Tema Principal [1-1]:	417-438	Fá#	pequeno ternário
[1-2]:	439-445	Fá#	sentença
Transição	446-480	Mi	indefinido
Tema Subordinado [2-1]:	481-518	Lá	indefinido
[2-2]:	519-533	Lá	indefinido
Seção de Fechamento	534-552	Lá	sentença
CODA			
Ponte	553-560	instável	indefinido
Seção 1 (com o Tema 1)	561-583	Fá#	sentença
Seção 1 (com o Tema 2)	584-601	Fá# → instável	indefinido
Seção de Fechamento	602-636	instável	indefinido

Tabela 2: Esquema Formal do Rudepoema

A conclusão de nossa análise, apresentada na Tabela 2 acima, é que o esquema formal do *Rudepoema* é um híbrido de forma sonata e conjunto de variações. Um possível nome para este híbrido seria forma *Sonata-Variações*. Mas por que não chamá-lo simplesmente de forma sonata, tal como se faz com as sonatas de Brahms que usam o processo de variação em desenvolvimento? A resposta está no próprio desenho formal do *Rudepoema*. A diferença fundamental da forma desta peça é a inserção, entre o fim da exposição e o início do desenvolvimento, de um marcante conjunto de variações seccionais. A peça fica então dividida em quatro partes demarcadas pela retórica do tratamento temático: a exposição, uma gigantesca seção central, a recapitulação e a coda. Na parte central o compositor trata os materiais segundo duas perspectivas diferentes: primeiro como um conjunto de variações que é unificado pela idéia de 'nota repetida' e serve de pretexto para o compositor abordar alguns aspectos da técnica pianística à maneira de *études*. As variações são claramente demarcadas em seções descontínuas. Segue-se a seção de desenvolvimento, que não tem uma idéia fixa unificadora e é divergente como um fluxo contínuo que constantemente mudasse de direção.

As Variações 2-1 e 2-2 articulam repetições rápidas da nota Ré# que incorporam o ritmo de uma marcha de carnaval. A variação 2-3 também elabora o problema da repetição, mas de um acorde, com um ritmo que faz alusão à música indígena se o referenciarmos a outras obras do compositor que fazem explicitamente essa associação. A Variação 2-4 apresenta repetições alternadas das notas Si e Lá#. Na Variação 2-5 o movimento de alternância se intensifica, tornando-se um trêmolo, e em seguida arpejos repetidos. Cada variação elabora uma única idéia. Todas juntas formam uma grande unidade, que é precedida por uma introdução e encerrada por outra sub-seção que também trabalha a idéia de nota repetida, desta vez Mib sobre um pedal de Sib. Por outro lado, a seção de desenvolvimento é fragmentária e instável. A idéia da repetição de nota às vezes ressurgue, mas brevemente e sempre com alturas variáveis. O desenvolvimento é tão mais instável que as variações, que a divisão em sub-partes proposta na Tabela 2 poderia ser considerada arbitrária, não houvesse o compositor estruturado seu discurso com o paradigma stravinskiano de blocos justapostos.

A síntese de forma sonata e variações certamente não é uma idéia original de Villa-Lobos. Ele certamente sabia que Beethoven e Liszt, entre outros, lidaram com esse problema. Mas a abordagem de Villa-Lobos é substancialmente diferente, sem mencionar que a linguagem pós-tonal cria

novas restrições. Este ponto levanta um novo problema. A forma sonata clássica é intrinsecamente dependente da sintaxe tonal. Como Villa-Lobos lidou com a relação entre harmonia e forma neste idioma pós-tonal? O que são as "tonalidades" assinaladas para cada seção na Tabela 2?

A linguagem de Villa-Lobos situa-se no limiar entre a tonalidade e a atonalidade. A música que se baseia em coleções simétricas vai demandar, no limite, uma nova lógica de construção baseada no conceito de eixos de simetria que exclui o velho princípio do baixo contínuo: uma música que tem a base no centro, como a de Webern ou a de Bartók. Mas o *Rudepoema* de Villa-Lobos ainda não chegou lá. Seus princípios de construção harmônica, assim como sua técnica pianística, são baseados nas últimas obras de Debussy. As coleções simétricas coabitam com baixos pedais. Ainda não existe ali nenhuma relação necessária entre o pedal do baixo e a harmonia dos conjuntos simétricos além de uma congruência fortuita de notas. As alturas não são colocadas simetricamente em torno de eixos de simetria. Elas são incapazes de apontar para uma direção e não implicam progressões harmônicas. Nesta música "o baixo ainda está lutando no fundo, alienado, suportando uma enorme tensão de dissonância deslocada, tentando exercer o papel de fundamental sob condições tensas e desfavoráveis"⁸ (Harvey, 1984, p.84).

As tonalidades assinaladas na Tabela 2 significam "notas fundamentais" e não tonalidades propriamente ditas. A maioria são as alturas das notas pedais do baixo, exceto quanto à exposição e a recapitulação do Tema 1 que apresentam um senso de tonalidade mais tradicional. Surpreendentemente as relações de altura parecem adequar-se ao padrão convencional de funções de tônica e dominante, apesar de que a sintaxe dificilmente poderia ser ainda considerada funcional. Esta discrepância entre as funções formais e a harmonia que deveria suportá-las projeta uma tensão para a larga escala: o baixo imita as notas "certas", mas não há propriamente funções harmônicas vinculadas a ele. Não somente a harmonia é dissonante, também a relação funcional entre forma e sintaxe, de algum modo, é dissonante. Este é outro aspecto importante do problema do hibridismo em Villa-Lobos.

A música é capaz de criar significações tropológicas (metafóricas e metonímicas) com seus próprios meios. Relações abstratas entre as partes da música são capazes de gerar significados sem recorrer a associações

⁸ De fato, este comentário de Harvey tinha em mente a música de Schoenberg, mas se aplica com igual propriedade à peça de Villa-Lobos.

externas ao discurso. Este é o caso da "tropológica" forma de sonata-variações criada por Villa-Lobos no *Rudepoema*. Uma parte fundamental da sonata é sua seção de desenvolvimento. A técnica de desenvolvimento pode ser comparada, na linguagem verbal, ao tropo da metonímia, porque ela também é baseada no processo de fragmentação do significante original (o paradigma da parte pelo todo). Uma colagem de fragmentos pode criar novos significantes do mesmo modo que a descrição de detalhes elabora um personagem de um romance. Nesse ponto, a forma sonata pode ser comparada com a prosa da literatura. Por outro lado, a metáfora, o tropo típico da poesia, pode ser comparada à técnica da variação na medida em ambas dependem de operações cognitivas de similaridade. O material que foi submetido a uma variação adquire duplo sentido (um que aponta para o tema original, e um segundo que aponta para o novo significado criado pela vestimenta que reciclou o material), tanto quanto uma metáfora é baseada na interpretação do duplo sentido das palavras. Nesse sentido uma sonata-variação pode ser um tropo formal, um híbrido de duas técnicas de composição opostas. Villa-Lobos levou a cabo este projeto usando a idéia de transformação temática pervagante, porém, diferentemente da tradição germânica, em uma estrutura seccional, de blocos justapostos, que mais naturalmente se relacionaria com a forma de conjunto de variações do que à de sonata, e, ao mesmo tempo, ele amplia as funções formais da sonata adequando-as à estrutura seccional de blocos idiomática à sintaxe pós-tonal. É assim que o processo de hibridação permite a Villa-Lobos ir além do paradigma de variação em desenvolvimento na forma sonata de Brahms.

Hibridizando exotismo com inovação

Villa-Lobos viajou pela primeira vez à Europa relativamente tarde em sua vida, quando já era um compositor maduro. Por isso seu objetivo era promover sua música e não estudar. Logo percebeu que "na Paris dos anos vinte um compositor sul-americano somente poderia fazer seu nome apresentando música que fosse caracteristicamente sul-americana: assim, em vez de escrever no estilo mais tradicional que vinha praticando, passou a compor música pseudo-folclorista." (Peppercorn 1992, p.92).

Esta é uma chave importante para acessarmos as significações do *Rudepoema*. É uma música que elabora uma oposição entre o "civilizado" e o "selvagem," com o propósito de se dirigir ao imaginário dos ouvintes europeus. Naquele momento este era um tema da moda, tanto na cultura brasileira quanto francesa. Não por acaso, Claude Lévi-Strauss, o famoso antro-

pólogo francês, poucos anos depois veio ao Brasil ensinar na Universidade de São Paulo e ali desenvolveu a pesquisa de campo que lhe permitiria escrever, anos depois e entre outras obras, *O Cru e o Cozido*, um livro que lida com a mesma dicotomia.

Esse tema (representado também pela história acima mencionada em que Villa-Lobos teria sido aprisionado por índios canibais) reflete o conceito de "antropofagia cultural", um princípio teórico fundamental do movimento da arte moderna brasileira que diz respeito à assimilação de influências estrangeiras nas artes latino-americanas.

Isto nos leva a concluir que o modo com que Villa-Lobos utiliza materiais folclóricos é muito diferente do de Bartók. Villa-Lobos cultivou lendas sobre suas viagens a áreas remotas do país, mas a confrontação de documentos demonstra que a maioria de suas citações deriva da música popular urbana ou de registros disponíveis em museus e livros. Ele nunca foi um colecionador sistemático de antigas canções folclóricas, como Bartók, nem tomou o folclore como ponto de partida para desenvolver sua linguagem pós-tonal. Quanto a isso, Bartók tinha boas razões para desprezar a música popular urbana húngara cuja contaminação por influências exóticas comprometia a pureza das configurações modais cuja transformação em estruturas simétricas abstratas está no coração de seu processo criativo. Por sua vez, Villa-Lobos tinha uma excessiva intimidade com a música popular urbana do Rio de Janeiro para desprezá-la ou evitar sua influência. Afora alguns esforços ocasionais para encontrar materiais folclóricos, o método de Villa-Lobos de coletar e transformar materiais étnicos brasileiros está muito longe de ser sistemático, especialmente se comparado ao de Bartók.

Villa-Lobos não sentia necessidade de coletar música realmente folclórica. "O folclore sou eu," costumava dizer. Seu alvo não era o público brasileiro que eventualmente poderia reconhecer suas fontes. Seu objetivo era encantar a audiência parisiense que respondia aos anúncios dos concertos de um compositor brasileiro em busca de uma música exótica e extravagante. A música de Villa-Lobos precisava então atender àquelas expectativas em tudo que eles imaginavam sobre a vida e a cultura do Brasil: selvas, pássaros exóticos, praias paradisíacas, índios selvagens e escravos negros. No que diz respeito à autenticidade, a música de Milhaud cita mais fielmente dúzias de canções brasileiras que ele recolheu enquanto morou no Rio de Janeiro do que o *Rudepoema* de Villa-Lobos. Nesta peça ele ocasionalmente usa uma citação distorcida de uma canção infantil intitulada Terezinha de Jesus como foi reconhecido por Rubinsky (1984, p.13), mas em última

instância a ideologia de fundo do *Rudepoema* é o mito do "bom selvagem" de Rousseau, um tema que diz mais respeito a questões éticas e de identidade (o "eu" versus o "outro") refletidas em múltiplos ecos tanto na cultura européia quanto na latino-americana.

Portanto as significações no *Rudepoema* não dependem, em nenhuma instância, do reconhecimento de citações folclóricas, mas com toda certeza da interpretação de tópicos estilísticas. De acordo com a definição de Hatten (1994, p.294), tópicos são unidades culturais do repertório usadas em correlações expressivas. A arte de Villa-Lobos foi revestir o material de *Grundgestalt* do *Rudepoema*, tantas vezes quanto sua fértil imaginação permitiu, com novas significações que polarizam os sentidos contrastantes de exotismo e familiaridade.

De fato, as significações tópicas do *Rudepoema* pertencem a dois campos opostos, O do "selvagem" e o "civilizado". Entretanto, entre eles existe um campo intermediário dado pelo "infantil." A educação transforma as crianças, nascidas pequenos selvagens, em adultos civilizados. Todavia os comportamentos infantis dos adultos podem revelar o lado selvagem do homem civilizado. Há então uma relação dinâmica implícita nesses campos tópicos:

SELVAGEM ← → INFANTIL ← → CIVILIZADO

O sentido de "selvagem" pode ser reconhecido em seções da música que tem ritmos e melodias muito simples ou "primitivas" (como opostas a "complexas"), harmonias muito dissonantes, e contrastes dinâmicos brutais. Portanto texturas polimodais dissonantes e coleções simétricas são índices importantes para se interpretar o sentido de "primitivo," na medida em que associações simbólicas entre o "bárbaro" e o "dissonante" já haviam sido muito bem sedimentadas no interpretante dos ouvintes por obras anteriores como *A Sagração da Primavera* de Stravinsky e o *Allegro Barbaro* de Bartók. Paradoxalmente este tópica comporta também uma conotação de "gentil" oposta à de "brutal." Este sentido está relacionado às representações da natureza, à descrição sonora de cenas paradisíacas, florestas, cantos de pássaros, o que permite ao "*flowing style*," que em outro contexto estaria associado ao "civilizado," tornar-se, inesperadamente, associado ao campo do "selvagem." Este aspecto é enfatizado sempre que o *flowing style* é combinado com ritmos sincopados de origem africana, como o samba, que para os ouvintes ocidentais está associado à sensualidade e aos sentimentos instintivos.

Do outro lado, o campo do "civilizado" está representado por uma pletora de possibilidades estilísticas. Complexidade contrapontística, estilo virtuoso, estilo brilhante, escalas diatônicas e harmonia consonante, estilo de marcha, estilo *cantabile*, *pathos* operístico, *Sturm und Drang* e *pianos* cromáticos transformados em suspiros (Monelle 2000, p.17) figuram entre os muitos índices que podem correlacionar passagens do *Rudepoema* com o campo do "civilizado."

Conectando dinamicamente os dois campos está o reino do "infantil" que é trazido à cena pela escala pentatônica, um protótipo de simplicidade que aponta para o "exótico" (uma correlação dada a partir de Debussy) e para o "selvagem" (vide, por exemplo, a música nativa dos índios), mas também para o "civilizado", na medida em que o pentatonismo pode ser desenvolvido em interpretações pastorais, estilo *scherzando*, canções de ninar e de roda (que adultos cantam para as crianças, tornando-as um índice civilizatório).

A exposição do Tema 1 é, de certo modo, enganadora. Ela utiliza uma textura que lembra o *style brisé*, normalmente associada à técnica cravística de ataques sucessivos, mas que nesta peça está relacionada à tradição do alaúde, e não do cravo. As síncopas sugerem um ritmo folclórico de origem africana, como o lundu, como se tocado por uma kalimba, mas o caráter é canção de ninar. Há então uma mistura de estilos "altos" e "baixos" (conforme Ratner, 1980) que sugere um conflito ainda por se desdobrar. Há também outros sinais de conflito no material inicial. A linha em estilo de baixo contínuo que introduz o Tema 1 tem um pulso constante que contrasta com a apresentação do Tema 1B, protelada e deslocada para os tempos fracos. Mencionamos no começo que a tonalidade de Fá# menor aparece colorida com o modo frígio. A superposição deslocada do Tema 1B sobre o 1A sugere uma modalidade diferente que poderia ser conciliada interpretando-se a escala lídio-mixolídia como uma rotação de Fá# menor melódico. Entretanto a persistência do Fá natural contradiz essa possibilidade, adicionando um nível de tensão reprimida à exposição.

Mais ainda, se isso não for ir longe demais, podemos localizar uma tensão axial entre as implicações de simetria conferidas aos Temas 1A and 1B (ver Exemplo 5). Ainda que isso não funcione como um princípio de larga escala na música de Villa-Lobos, ainda assim ocorre localmente e se coaduna com a abordagem transformacional das coleções de altura, usada para conectar a estrutura de blocos.

O Tema 1 (Exemplo 15) certamente correlaciona o tópica do "civilizado," se não por outras razões, definitivamente porque é uma das poucas

seções com um sentido tonal mais bem definido. O estilo *cantabile* do tema 1B lembra uma canção folclórica estilizada, talvez um canto de ninar. Ele acalanta as sementes do conflito que vai se desenrolar. A mistura "trópica" de muitos elementos estilísticos conflitantes (*style brisé*, lundu, baixo contínuo barroco, estilo *cantabile*, acalanto, forma clássica de sentença, etc) poderia passar despercebida não houvesse Villa-Lobos reinterpretado todos esses sentidos ao longo da peça.

Após a apresentação do primeiro tema, a peça mergulha no mundo pós-tonal. Já comentamos a complexa transição (Exemplo 10) que traz uma melodia pentatônica acompanhada por harmonias octatônicas e de tons inteiros, com um baixo frígio e ornamentos diatônicos. A linha melódica pentatônica é uma importante idéia emergente, ainda que obscurecida pela complexidade da harmonização que, todavia, define a linguagem da peça.

O Tema 2 (Exemplo 16) apresenta o material que mais aparece ao longo da peça, em muitas variantes, e que constrói a identidade de fachada da peça.

A harmonia que suporta o Tema 2 é estática. Formada por uma coleção de nove notas, ela só esclarece seu sentido devido ao arranjo por terças superpostas. A nota Ré da melodia é o elo comum entre as duas harmonias concorrentes: um conjunto de cinco notas pertencentes à escala de Tons Inteiros I (Fá#-Lá#-Dó-Mi-Ré) remontados a um conjunto de seis notas da escala diatônica nas teclas brancas (Dó-Mi-Lá-Si-Sol-Ré). O baixo pedal em Dó# não pertence a nenhuma das duas coleções. Ele implica uma modalidade ambígua, quiçá uma tonalidade, que, em todos os casos, estaria em conflito com os outros conjuntos.

O motivo melódico do Tema 2, inúmeras vezes variado ao longo da obra, permite uma interpretação intertextual que é fundamental para o entendimento do significado da peça. Ele desenha o mesmo contorno da frase introdutória de fagote em *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, com (quase) as "mesmas notas" reinterpretadas por claves diferentes.

Villa-Lobos (1965, p.235) descreveu este tema como um canto de índios brasileiros. Neste caso não devemos interpretar literalmente a afirmação do compositor. No balé de Stravinsky esta idéia musical estava associada ao primitivo e à barbárie. Villa-Lobos se apodera do tema, transformando-a naquilo que ele ouve como sendo um canto indígena. Ao mesmo tempo este tema tem um *pathos* operístico (na primeira aparição) e um tom de brincadeira e rejeição (na repetição), projetando outras significações para o decorrer da obra.

1 Modéré ♩ = 63

Ex. 15: Exposição do Tema 1

Très peu modéré m.g. en dehors

31 ♩ = 76

Ex. 16: Exposição do Tema 2

Lento ♩=50 tempo rubato.

Solo ad libitum

Fagote

contorno do tema de Stravinsky

contorno do tema de Villa-Lobos

Ex. 17: Comparação entre os temas de Stravinsky e Villa-Lobos

O que diferencia a primeira área temática da segunda, à maneira de Haydn, não é o material motivico. Demonstramos acima que elas partilham a mesma *Grundgestalt*. A diferença essencial está no contexto harmônico no qual o material é apresentado, opondo tonalidade (1º tema) contra polimodalidade (2º tema), de modo a representar duas diferentes perspectivas culturais do mundo, a do civilizado e a do selvagem. Similaridades escondidas sob a superfície, percebidas pela impressão de unidade e coerência que a peça como um todo projeta, nos informam de insuspeitas conexões entre esse dois mundos.

A segunda área temática é amplamente expandida pela interpolação do conjunto de variações. Sua primeira seção (compassos 39 a 54) tem uma dupla função. Parece uma introdução na medida em que utiliza um estilo de prelúdio baseado em acordes arpejados. Por outro lado ela também coloca em destaque uma harmonia dissonante e um crescimento temático por adição progressiva de notas, até que a frase atinja seu ápice de expressividade emocional. Isto confere à passagem uma função de transição (entre a exposição e o conjunto de variações) que eventualmente produz um sentido conclusivo recuperando a idéia de repetição de notas (em Dó#), um material que havia sido introduzido anteriormente no compasso 7 do Tema 1. A repetição de notas passa então a ser o elemento chave para agregar num todo coeso o conjunto de variações que se segue.

Esta passagem termina com um resumo dos principais materiais harmônicos usados na peça (tons inteiros, pentatônicos, octatônicos) e introduz uma nova figuração cujo significado só será completamente esclarecido na recapitulação. Esta figuração usa um grupo de cinco notas que conota a tónica do "suspiro" uma vez que o cromatismo descendente entre a primeira e última nota, no registro inferior, implica fadiga emocional. Ele também sugere um canto exótico de pássaro, quatro vezes repetido em desenho de arco. Como podemos ver no Exemplo 18, no compasso 52 ocorre pela última vez o arpejo característico da seção de prelúdio-transição que gera a figuração do canto-de-pássaro-suspirante.

Cada uma das cinco variações faz uma combinação diferente de significações tónicas. A primeira tem a indicação *movement calme de marche*, mas a métrica alterna compassos de 4 e 3 tempos que contradizem o ritmo de marcha especificado. Ao lado disso, o ritmo irregular das notas repetidas sugere um samba ou marcha de Carnaval. A melodia, baseada na escala octatônica I, é um grito patético em estilo operístico (aliás de fato uma transformação do tema 2, como mostrado no Exemplo 3, compasso

51

PENT

fff

M6M = tons inteiros II + Si

mf

M6M

OCT II

OCT III

nota repetida

8^{va}

6

5

3

Modéré

OCT III

7

Z 5/11

tópica do "suspiro"

8^{va}

un poco rall.

nota repetida

Ex. 18: Fim do Prelúdio-Transição à Seção de Variações

58). A dificuldade pianística da figuração de repetição de notas sugere o estilo virtuoso. Portanto temos um tropo de vários estilos que se correlacionam com o conflito emocional do Carnaval, uma festividade de fundo religioso na qual se permite um último grito de comportamento selvagem antes que a civilização imponha a penitência na Quaresma.

As variações seguintes apresentam diversas outras tópicas: scherzo infantil (ver Exemplo 3, comp. 85), música indígena (ver Exemplo 3, comp. 104, o qual por sinal, do ponto de vista étnico, é tão convencional como música de índios como qualquer trilha de filme de Hollywood) e estilo culto da melodia composta (ver exemplo 3, comp.143). A última variação traz uma nova versão da figuração canto-de-pássaro-suspirante (ver exemplo 3, comp/198). Tarasti (1995, p.262) considera que este "melodioso uso do registro agudo do piano possa ter inspirado Olivier Messiaen."

Ao longo do desenvolvimento, os significados tópicos são constantemente renovados, transformados, misturados e "tropicologicamente" combinados. Se não nos é possível estabelecer uma correlação direta entre as seções formais e as significações tópicas que elas trazem (o que também é difícil no estilo clássico), indubitavelmente a *ars combinatoria* de tópicas variadas é essencial para sustentar o interesse do ouvinte numa seção tão extensa de desenvolvimento. Além disso, ela elabora em mais profundidade a oposição entre tópicas que pertencem aos diferentes campos do "selvagem", do "infantil" e do "civilizado."

Na forma da sonata clássica, o conflito proposto pela exposição, provavelmente expandido no desenvolvimento, deve ser resolvido na recapitulação. O foco do estilo clássico é a oposição de centros tonais, mas linguagem desta peça desloca nossa atenção para dois problemas diferentes: o conflito harmônico entre o tonal e não-tonal e a oposição de significados entre o selvagem e o civilizado, dois problemas que se inter-relacionam, mas demandam resoluções separadas. Isto explica a extensão incomum da recapitulação, três vezes maior do que a exposição.

Resolver simultaneamente muitos conflitos geralmente requer que se divida o problema em partes. Villa-Lobos começa dando conta das questões de tonalidade e textura. Sua solução não somente recupera, mas de fato modifica completamente a proposição original do Tema I. A tonalidade de Fá# menor é inquestionavelmente restabelecida, entretanto restabelecida *até demais*. Ancorada num baixo pedal em Fá# ao longo de oito compassos, a recapitulação maximiza o efeito de *stasis* implicado na exposição. O cáldo acalanto é substituído por uma variação da melodia com caráter de hino

que dialoga com a figuração do "canto-de-pássaro-suspirante" recuperada do compasso 198 do prelúdio-transição o qual encontra aqui, finalmente, sua significação completa.

Tarasti (1995, p.263) observa que, no compasso 417, a melodia sugere um detalhe sincopado que seria um índice de significações nacionalistas. Porém ele não percebeu que este é o único detalhe que restou do estilo de lundu do primeiro tema. A tonalidade foi recuperada às custas da repressão da sensualidade e foi congelada a um estado de imobilidade. Estimulada por esta notável distorção da tópica pastoral, o público parisiense imaginou que a palheta exótica do compositor estaria descrevendo sonoramente uma paisagem desolada da selva amazônica sobre a qual planariam pássaros de cantos pungentes.

Usando uma forma de pequeno ternário na primeira parte da recapitulação, que recupera a tonalidade de Fá# menor, Villa-Lobos nos prepara para a segunda parte da recapitulação do tema 1 que foca agora os materiais temáticos. Esta seção resolve o conflito entre os Temas 1A e 1B usando um estilo operístico e patético ao qual Villa-Lobos muitas vezes recorreu porque respondia a seu temperamento. A tonalidade de Fá# menor reina soberana e por um breve momento recuperamos a sensação de plena funcionalidade tonal. Os Temas 1A e 1B são "normalizados" e marcham juntos de maneira ordenada.

A solução do conflito entre os Temas 1A e 1B é conseguida por um perfeito alinhamento das duas linhas melódicas, numa versão reescrita, que revela uma relação contrapontística entre eles que estava oculta na exposição. Se escrevermos as duas passagens usando notação não-mensural em estilo antigo, teremos uma imagem bem clara de como o novo perfil melódico da recapitulação resolve a indesejada disjunção dos temas na exposição.

Todavia esta resolução faz surgir um novo problema. As cabeças dos temas 1A e 1B, relacionadas na exposição por intervalo de quinta justa (Fá#-Dó#), na recapitulação distam de um trítono (Fá#-Dó). Isto indica que o universo atonal se esgueira inquieto pelas brechas.

A transição da recapitulação é inteiramente reformulada (ver Exemplo 21A). A dramática reviravolta em direção ao mundo pós-tonal que ocorrera na transição da exposição é dramaticamente reduzida na recapitulação, empregando a técnica menos dissonante de tríades paralelas diatônicas obviamente emprestadas do *Petrushka* de Stravinsky. Esta transição introduz uma nova idéia, um motivo de três notas Fá#-Lá-Mi. Este motivo, aparentemente não ouvido antes, de fato é parte do material original do Tema

Moins, mais très rythmé $\text{♩} = 112$

417 *Très en dehors le chant*

mf

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

Ex. 19A: Recapitulação do Tema 1: Primeira Parte - compassos 417 a 420

Un peu modéré et grandeose

439

f > p

f > p

f > p

f > p

f > p

6

Ex. 19B: Recapitulação do Tema 1: Segunda Parte - compasso 439

Tema 1 - Exposição

Tema 1 - Recapitulação

Ex. 20: Relação dos Temas 1A-B na Exposição e na Recapitulação

1B, aquele "motivo-c" mostrado no Exemplo 2. Uma variação deste motivo funciona como cadência para marcar o fim da transição (ver Exemplo 21C, comp. 474) e reaparece como *motto* da seção seguinte.

A próxima seção preenche o papel de recapitulação do Tema 2 (ver Exemplo 21B) mesmo que seja difícil perceber sua relação com o tema original. Tarasti (1995, p.265) considera esta como sendo "a mais lírica seção da peça" e para Rubinsky (1986, p.27) ela "sugere uma floresta com gritos de pássaros, talvez uma araponga, o pássaro brasileiro que tem um canto tão estridente que se sobrepõe a todos os outros pássaros." Provavelmente este é o momento de maior magia na peça, aquele que nos traz uma sensação de completude. Do mesmo modo que a recapitulação do Tema 1, ele se baseia nos efeitos de redução do ritmo harmônico e de ondulação do acompanhamento. O canto de pássaro que usa o motivo-c conduz a narrativa em direção à seção de fechamento (ver Exemplo 21C). Este é de fato uma espécie notável de pássaro, pois ele nunca repete o mesmo canto. Ao invés, ele canta sempre novas variações do motivo-c, explorando diferentes alturas, registros, intervalos e ritmos.

O encanto produzido por este protagonista musical poderia também ser relacionado à Uíara, a mítica sereia dos rios no folclore brasileiro, que atrai, mata e come suas vítimas. Esta interpretação extrínseca demanda uma explicação sobre o senso de síntese causado por esta seção. Em um nível, existe a tonalidade de Lá maior e a melodia linear, ambas apontando para o retorno ao campo das tópicas civilizadas. Num outro nível, o feitiço da melodia e a atmosfera impressionista reprimida tocam conteúdos psicológicos profundos que remetem a algum tipo de perigo mítico antropofágico que reflete a tópica do selvagem. Este é outro degrau acima na técnica de criar um tropo que distorça a tópica pastoral.

A recapitulação do tema 2 é descrita por Rubinsky (1986, p.11) como a revelação da canção infantil que seria a origem de todos os materiais usados na peça. Pode-se contestar que esta passagem seja uma citação porque ela só retém alguns fragmentos daquela melodia. É provável que a afirmação de Rubinsky responda mais à idéia pré-concebida de que Villa-Lobos usava materiais folclóricos em sua música do que a uma constatação analítica. Seja como for, a pista está lá e a associação é sem dúvida significativa. Não se trata de uma canção qualquer, mas de uma que conta a história de *Therezinha de Jesus*, uma menina que caiu ao chão e foi socorrida por três cavalheiros, o pai, o irmão e um terceiro anônimo. Ela recusa a ajuda dos parentes e dá sua mão ao desconhecido. Este é, sem dúvida, um conto sobre o tabu do incesto. Ele

448 (Très animé) 474 (Lento)

484 (Modéré presque lent)

535 (Andante)

ff *fff* *ff*

Ex. 21C: Desenvolvimento do Motivo-c

OCT II T.I. II OCT III T.I. I OCT I OCT II T.I. II

Camada só Diatônica

Camada só Pentatônica

Pentatônica Pentatônica

Pentatônica Sol# [2-3-2-3] = (02479)

Pentatônica Dó# [2-3-2-3] = (02479)

Ex. 22: Estrutura do final da Coda

aponta para tópicos do selvagem: o território desconhecido do inconsciente, do complexo de Édipo, dos instintos e desejos perigosos, dos quais a floresta e os cantos de pássaros enfeitados podem ser uma metáfora. Infelizmente, uma vez que o sentido desta canção só é reconhecível por ouvintes familiarizados com a cultura popular brasileira, não se pode defender sua correlação com uma tópica universal específica.

A segunda parte da recapitulação do Tema 2 liga o tema de fechamento a uma função geral de prolongamento final. A peça poderia perfeitamente ter terminado no compasso 552, onde a liquidação dos motivos, a redução de dinâmica e o *ralentando* rítmico produzem uma substancial sensação de finalização. Todavia restou uma importante questão sem solução. Onde está a recapitulação do campo selvagem pós-tonal? Este problema é tratado pela impressionante coda. Os temas 1 e 2 são sintetizados em ritmos de passo lento, justapostos a acordes de sétima e tríades em rápida alternância. Não se espera que codas estejam associadas à tópica do *Sturm und Drang*, mas esta é a tópica escolhida pelo compositor para trazer de volta o campo do selvagem, e mais ainda, com intensidade e tensão crescentes. Uma variação do Tema 2, o qual, desde a exposição estava associado à tópica do selvagem, emerge e domina o discurso (ver Exemplo 3, comp.591). O final é um mergulho gradual em direção ao registro grave do piano. Quando a descida finalmente alcança o limite físico da última nota disponível, o compositor pede quatro clusters em quádruplo fortíssimo, tocados com os punhos. Esta é uma conclusão que parece coerente com a intensa energia emocional projetada pelo campo tópico do selvagem.

Note-se que neste ponto o Tema 2 desapareceu. Tudo que resta é uma linha de baixo estruturada por dois conjuntos pentatônicos que se alternam em segmentos simétricos sucessivos de quatro notas. Contrastando com este material pentatônico, a camada superior usa somente materiais diatônicos, e o registro médio apresenta acordes aumentados, de sétima e maiores/menores. Combinadas, estas camadas formam uma alternância de sonoridades octatônicas e de tons inteiros, conectadas através da técnica da "nota estranha" que remete a configurações do tipo M6M e OCT+. Portanto este final representa uma síntese dos conteúdos harmônicos pós-tonais empregados na peça e com isso o campo tópico do selvagem recebe uma finalização condizente com a ambição da grande forma projetada.

Esperamos assim ter demonstrado neste ensaio que a noção de identidade perseguida por Villa-Lobos não seria uma essência a ser descoberta, mas a construção de um sentido.

Referências

- Antokoletz, Elliott. 1984. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press.
- Antokoletz, Elliott. 1992. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Antokoletz, Elliott. 2004. *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók*. New York: Oxford University Press.
- Aranha, Graça. 1921. *A Estética da Vida*. In: "Obra Completa" (edição de 1969). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- Bhabha, Homi. 1990. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Béhague, Gerard. 1994. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies.
- Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- D'Indy, Vincent. 1909. *Cours de Composition Musicale (Deuxième Livre, Première Partie)*. Paris: Durand.
- Dudeque, Norton. 2004. "Aspectos do Ensino Acadêmico na Berlim do Século XIX no Primeiro Movimento do Quarteto n.3 de Alberto Nepomuceno". *Anais do Primeiro Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR*. Curitiba: Deartes.
- Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven and Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.

- Harvey, Jonathan. 1984. "Reflection after composition". *Contemporary Music Review*, Vol.1, pp. 83-86.
- Johnson, Paul. 1987. "Cross-Collectional Techniques of Structure in Stravinsky's Centric Music". In: Ethan Haimo and Paul Johnson (eds.), *Stravinsky Retrospective*, pp.55-59. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Peppercorn, Lisa. 1992. *Villa-Lobos: Collected studies*. Aldershot: Scolar Press.
- Perle, George. 1955. "Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók". *Music Review* 16, pp.300-312.
- Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer.
- Rubinsky, Sonia. 1986. "Villa-Lobos' Rudepoema - An Analysis". *Dissertação de doutorado: The Juilliard School of Music*.
- Straus, Joseph, 1987. "Sonata Form in Stravinsky". In: Ethan Haimo and Paul Johnson (eds.), *Stravinsky Retrospective*, pp.141-161. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Tarasti, Eero. 1995. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works*. Jefferson: McFarland.
- Van den Toorn, Pieter. 1983. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale University Press.
- Villa-Lobos, Heitor e outros. 1965. "Comentário técnico sobre Rudepoema". In: *Villa-Lobos, sua obra*, pp.235-236. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

Wright, Simon. 1992. Villa-Lobos. New York: Oxford University Press.