Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro.

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Resumo:

Resumo: Nesta comunicação, pretendo fazer um mapeamento preliminar dos universos de tópicas musicais na música de Villa-Lobos. Após uma breve descrição teórica do universo de tópicas musicais da musicalidade brasileira, apresentarei análises de trechos de diversas peças selecionados com objetivo de exemplificar o uso de tópicas. Como conclusão, enfatizarei a importância do compositor para a música brasileira destacando sua inventividade nas tópicas indígenas e amazônicas.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Análise Musical; Tópicas Musicais; Expressão Musical.

Analisar a música de Heitor Villa-Lobos continua sendo uma tarefa difícil. Talvez seja por seu caráter independente: sabe-se que já na primeira década do séc. XX Villa-Lobos estava trabalhando em uma linha que seria similar àquela preconizada pelo modernismo musical de 22 e pelo pensamento de Mário de Andrade (LUPER, 1965). Ou talvez seja porque sua música é profundamente imbricada em termos semióticos, densamente povoada por registros da cultura. De fato, o próprio Villa-Lobos fez declarações nas quais se coloca como um compositor que pinta impressões, paisagens, emoções, sua música sendo um veículo para a expressão de fenômenos "exteriores à obra" (*apud* WISNIK, 1977, pp. 37-8). Seguindo esta via, a análise musical da obra de Villa-Lobos pode procurar dotar-se de formas de se reportar a este nível que transborda em sua música. Acredito que aquilo que vem sendo chamado de "teoria das tópicas" pode contribuir para este esforço. Pretendo aqui trazer uma brevíssima descrição desta teoria e fazer um mapeamento preliminar de universos de tópicas em Villa-Lobos.

Tópicas são figuras retóricas na música, e entendê-las implica em tomar a música como discurso e assumir o interesse comunicativo do compositor. Determinadas figurações são empregadas na narrativa musical com o objetivo de serem compreendidas, caso contrário há um fracasso comunicativo que equivale à inexpressão. Venho pesquisando um conjunto de tópicas musicais que entendo constituir um aspecto importante do universo da música brasileira, constituintes, portanto, da musicalidade brasileira, que flutuam acima da divisão popular/erudito (ver PIEDADE 2005, 2006, 2009). Tópicas são figurações musicais forjadas no seio da cultura, construídas por meio de complexos processos históricos e culturais de natureza transregional e transnacional. Mais do que clichês ou maneirismos, as tópicas são elementos estruturais (motivos, variações, texturas, ornamentos, etc.) que portam significados e que constituem o texto musical. Se, muitas vezes, aparecem ali de forma saliente, em outros

momentos parecem agir em camadas mais sutis. No caso de Villa-Lobos, assim como em Camargo Guarnieri (PIEDADE & BENCKE, 2009), o universo musical do Brasil antigo das modinhas e serestas está muito presente. Trata-se aqui de constituir o imaginário, (re)criar o mito de origem segundo o qual o autêntico, o puro, a verdadeira musicalidade brasileira se perdeu nas sombras do passado e pode ser revivada por meio de figurações específicas. Chamo este conjunto de tópicas de "época-de-ouro". No exemplo abaixo, retirado do *Chôro Nr. 1* para violão, nota-se a presença de três tópicas época-de-ouro (fig. 1).

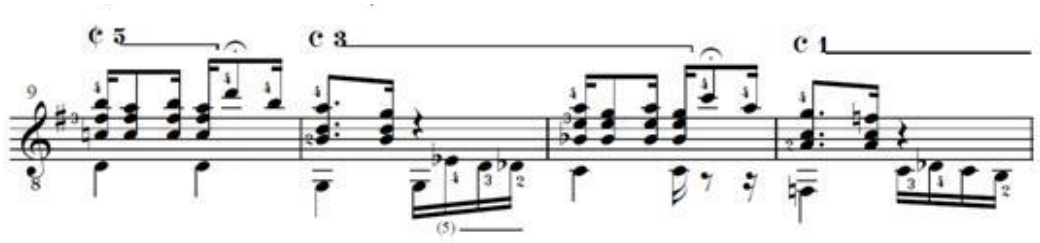

Figura 1: Chôro Nr. 1, cc. 9-12.

A fermata do c. 9 é uma emulação do lirismo *rubato* no canto, muito empregado em serestas, normalmente ocorrendo um *glissando* descendente após a nota alta retida; nos segundos tempos dos cc. 10 e 11 há o claro o uso do bordão como "baixaria de choro"; outro elemento mais sutil é o uso de apojaturas na melodia nos primeiros tempos dos cc. 10 e 12. Tópicas época-de-ouro são abundantes em Villa-Lobos, como por exemplo nas frases descendentes em grau conjunto na região grave que servem conectores entre segmentos temáticos. Tais conectores remetem sempre ao mencionado bordão do violão de sete cordas no choro, onde também estas frases de curva descendente e grau conjunto (ainda que comecem com curva ascendente ou salto) servem de conectores entre partes dos temas. Ocorre que Villa-Lobos utiliza este recurso muitas vezes de forma transformada, frequentemente utilizando quiálteras, porém a tópica se mantém presente, costurando na obra uma reminiscência chorística, como no exemplo abaixo (fig. 2):
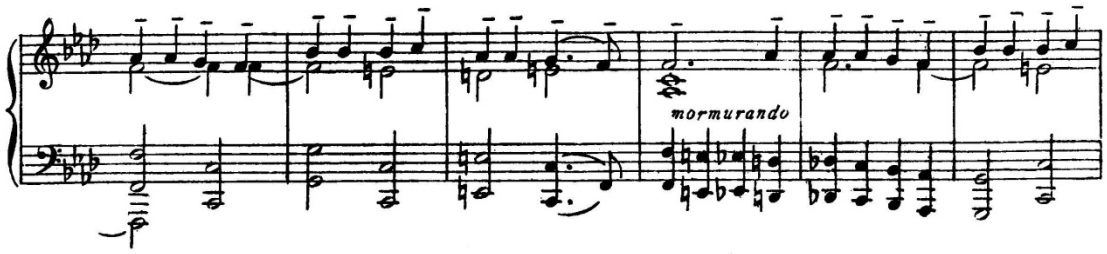
Figura 2: Bachianas Nr. 4, Ária, cc. 7-12.

Aqui o tema francamente nordestino, constituindo uma tópica nordestina, é costurado nos cc. 10-11 pela linha descendente de baixo, uma tópica época-de-ouro. O uso de duas ou mais remissões retóricas simultâneas que apontam para o encaixe de mundos de significados diversos, causando uma espécie de profusão criativa, constitui um elemento central da complexidade da linguagem de Villa-Lobos, que inclusive deve ter ajudado na construção de sua imagem como homem de talento e criatividade quase incontroláveis: nas palavras de Francisco Mignone, uma "besta com B maiúsculo, o elemento da irracionalidade irrompente, vulcânica (...) uma força magnífica (...) das cavernas da irracionalidade" (1969, p. 83). Villa-Lobos traz, por vezes de fato, um excesso, um excedente de significado, um contraponto de tópicas diferentes.

Esta característica é marcada pela presença retórica do mundo da floresta tropical, a floresta amazônica. Sua diversidade constitui um universo que perpassa por várias tópicas: tópicas selvagens (não me refiro a povos indígenas, mas ao aspecto selvagem da natureza) que tratam da brutalidade dos fenômenos naturais; tópicas animais, que retratam tipicamente pássaros habitantes da floresta, como o uirapuru, geralmente utilizando princípios de iconicidade;

Outro exemplo das tópicas de floresta tropical é sua enunciação como lugar da teofania, onde deuses, demônios ou espíritos da natureza habitam e têm sua voz musical. Um exemplo desta tópica está, por exemplo, na *Suíte Amazonas*. Nesta peça as seções contêm títulos que criam um roteiro para a interpretação: Contemplação do Amazonas, Ciúmes do Deus dos Ventos, O espelho da jovem índia, etc. Se na versão orquestral salta ao olhar analítico o jogo de texturas (NASCIMENTO; GUIGUE, 2005), na versão para piano as tópicas de floresta tropical aparecem transparentes:
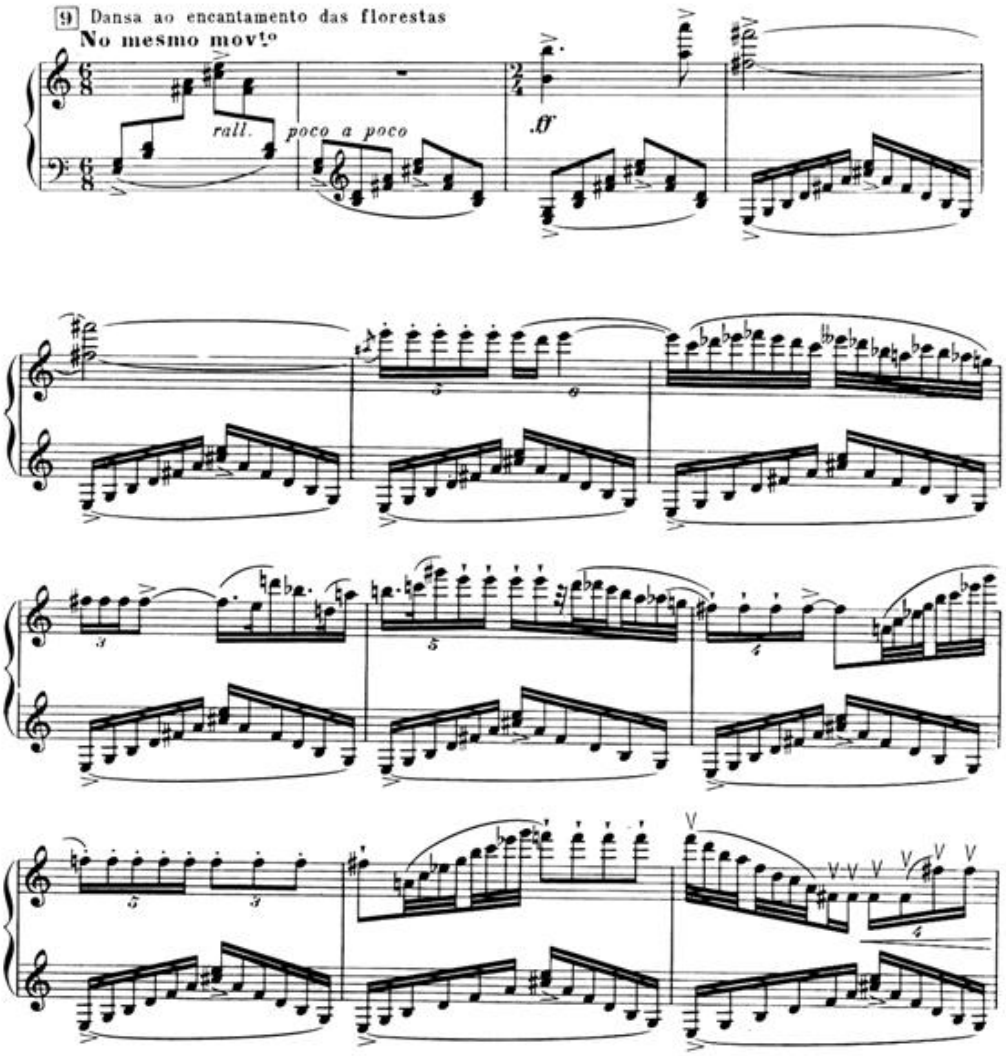
FIGURA 3 – Seção 9 de Amazonas (versão para piano)

Em toda esta há uma polirritmia entre o firme *ostinato* da mão esquerda e a melodia da mão direita que, através do uso de modulações rítmicas, expressa uma liberdade notável, a independência da voz de um ente da Floresta, aqui uma tópica de floresta tropical que é igualmente tópica animal, pois se trata da voz de um pássaro ou um espírito. Nas cosmologias indígenas, alguns animais são muitas vezes considerados perigosos espíritos que vestem uma "roupa" de bicho. Esta roupa pode ser musical, um canto de pássaro mágico que paira sobre o ritmo brutal de uma tópica selvagem (caracteristicamente apresentada em forma *ostinato*, como na Sagração ou em várias obras de Bartók).

A natureza e o homem, no imaginário ocidental, são pólos distintos. A separação natureza/cultura é objeto de sofisticadas filosofias, como a de Lévi-Strauss (1962). O mundo da retórica musical expressa esta cisão de várias formas, uma delas sendo a

diferenciação entre tópicas de floresta tropical e tópicas indígenas na música de Villa-Lobos. O mundo indígena trazido pelas obras de Villa-Lobos é herdeiro do índio romantizado do *Il Guarany*, o "nobre selvagem" habitante das matas profundas, absolutamente coerente com pressupostos da modernidade, mas ao mesmo tempo relacionado com os modernistas do antropofagismo de 22 e com esforços semelhantes em outros compositores latino-americanos (BÉHAGUE, 2006). Ou seja, permeia aqui a ideologia do índio descoberto em sua dignidade como cidadão da Nação, etapa do esforço rondoniano para o avanço modernizador positivista do Estado Brasileiro pelos cantos selvagens de seu território. Ao mesmo tempo, o índio é o mito anárquico do Brasil para o modernismo de 22, o Macunaíma. Uma contradição? Este índio duplo é aquele evocado nas obras de Villa-Lobos. E mais, ele mesmo é figurado com tal, índio branco, compositor selvagem, aos olhos do palco europeu (CHIC, 1987).

De fato, as tópicas indígenas em Villa-Lobos merecem um estudo aprofundado. Já nos 3 Cantos Indígenas, Villa-Lobos utilizou melodias indígenas transcritas pelo viajante Jean de Léry em 1578 e citadas na *Encyclopédie Universelle* de Diderot em 1751: temos aqui uma construção da musicalidade indígena filtrada em música do nobre selvagem, um fato cultural complexo (GORGE, 2000). Veja-se também o caso das *Três Danças Características (africanas e indígenas)*, onde Villa-Lobos emprega um tema que supostamente colheu entre os índios Caripuna do Mato Grosso (Wright, 1992, pp. 10-13). A questão é antropologicamente importante, pois se trata da representação do Outro através do que se chamou de "estética primitivista", criando artisticamente a dualidade moderno-civilizado e primitivo-selvagem, e expressando o mal-estar da civilização pela perda de vínculo com o mundo natural. O ponto central destas tópicas é a criação da alteridade como espelho do paraíso perdido (ver GORGE, 2008).

Como em Camargo Guarnieri (PIEDADE; BENCKE, 2009), as tópicas caipiras são muito freqüentes em Villa-Lobos, na melodia do trenzinho caipira, ou nos acordes de viola no *Plantio do Caboclo* (fig. 5):

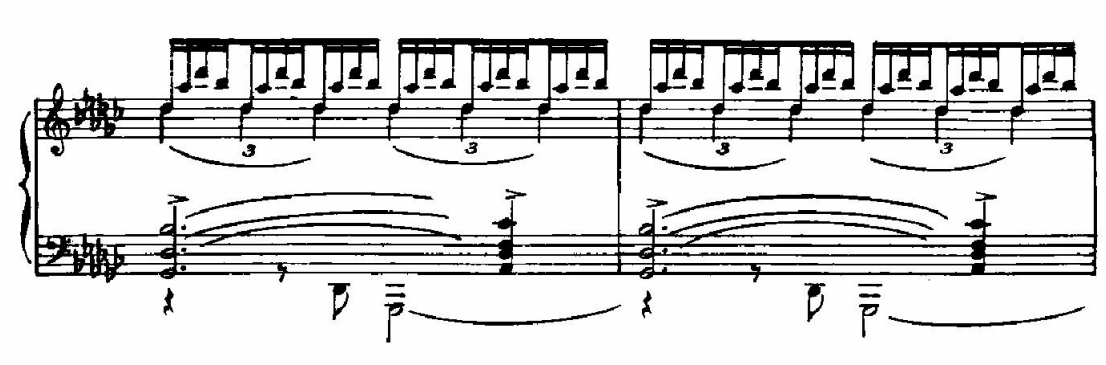

Fig. 5: do Ciclo Brasileiro, Plantio do Caboclo, cc. 10-11.

As tríades abertas da mão esquerda, na região típica do violão, evocam um ponteado lento caipira, inclusive em termos harmônicos (V7-I). Em termos rítmicos temos uma toada caipira. O universo sertanejo é habitado por este luminoso *ostinato* que de mão direita na região aguda, evocando talvez gorjeios de mil pássaros que trazem uma paz celeste ao cenário quase portinariano do caipira na lida na terra.

Ainda nesta peça, gostaria de chamar a atenção para certas curiosas introduções, que muitas vezes apresentam um estilo mais dissonante, "moderno", entenda-se europeu. É como se o Villa-Lobos internacional, universal, europeu, abrisse a cena para o Brasil profundo musical. Nesta mesma peça pode-se ter um exemplo (fig. 6):

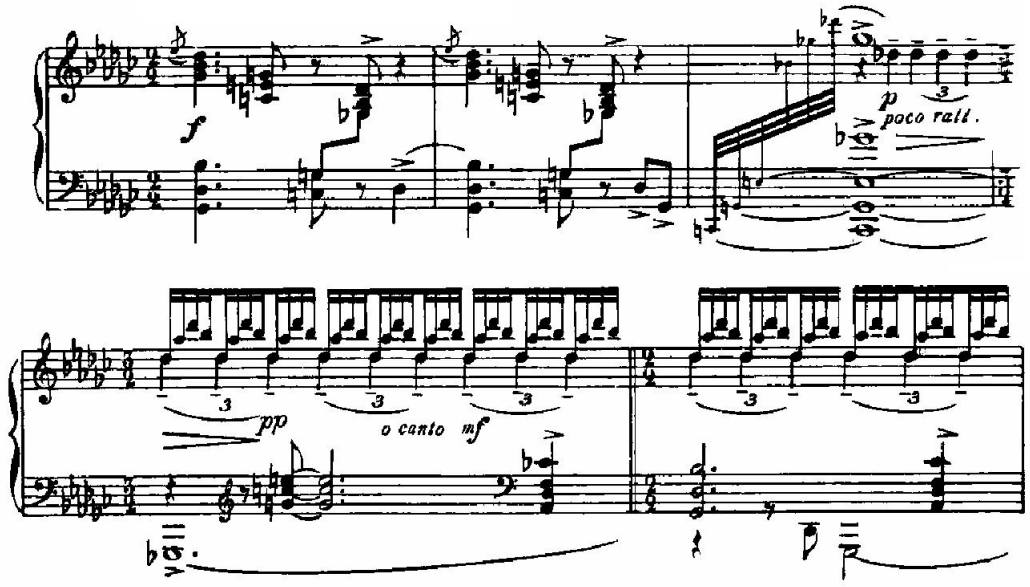

Fig. 5: do Ciclo Brasileiro, Plantio do Caboclo, cc. 1-5.

Basta tocar estes três primeiros compassos para perceber que se trata de uma tópica impressionista, inclusive pela oposição tonal das tríades a uma distância de trítono (Sol bemol/Dó), quase uma citação de Debussy. E no quarto compasso, quando

o *ostinato* que vai brilhar por toda a peça tem início, uma tríade de Dó maior ainda resiste, mas o impressionismo se dissipa e o quadro caipira toma conta da cena completamente, domesticando o Villa europeu. Algo parecido pode ser encontrado na Ária das Bachianas Nr. 4.

Como conclusão deste breve artigo, afirmo que seria necessário muito mais espaço para explorar os universos de tópicas em Villa-Lobos, aqui lançadas como em um mapeamento preliminar. Vimos algumas tópicas: época-de-ouro, nordestinas, selvagens, de floresta tropical, indígenas, caipiras, impressionistas, mas isto não esgota o universo excessivo de Villa-Lobos, onde há também tópicas brejeiro, entre outras. Creio que a excessividade semântica é um traço da linguagem musical de Villa-Lobos, ele mesmo um artista múltiplo em vários sentidos: meteórico, "vulcânico", político, mesclando o vasto talento natural e a bruteza de um gênio dos trópicos: simultaneamente bruto e puro.

Bibliografia:

BÉHAGUE, Claude. Art Music Studies Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case Studies from Mexico, Peru, and Brazil. *Latin American Music Review,* 27, 1, Spring/Summer 2006, pp. 28-37.

CHIC, Ana Stella. *Villa-Lobos: Souvenirs de l' Indian Blanc*. Paris: Actes du Sud, 1987.

GORGE, Emmanuel. *Le Primitivisme Musical: facteurs et génèse d' um paradigme estétique*. Paris: L'Harmattan, 2000.

GORGE, Emmanuel. *La Musique et l'Altérité :miroirs d' um style.* Paris: L'Harmattan, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962.

LUPER, Albert T. The Musical Thought of Mario de Andrade (1893-1945). Anuario, Vol. 1, University of Texas Press, 1965, pp. 41-54.
MIGNONE, Francisco. Villa-Lobos na música sinfônica. In *Presença de Villa-Lobos*, 3º Volume, 1ª ed., Rio de Janeirop: MEC-Museu Villa-Lobos, 1969, pp. 83-93.

NASCIMENTO, Darlan; GUIGUE, Didier. Timbres e texturas em Debussy e Villa-Lobos: um estudo analítico e comparativo de "La Mer" e "Amazonas". *Anais do XV Congresso da ANPPOM.* Rio de Janeiro, 2005.

PIEDADE, A. T. C.; BENKE, Ester. Tópicas em Camargo Guarnieri: uma análise da Sonatina Nr. 1. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM* . Curitiba, 2009.

PIEDADE, A. T. C. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, XI, 2007.

PIEDADE, A. T. C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Revista Opus*, v.11, p.113 - 123, 2005.

WISNIK, José Miguel. O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos. Oxford Studies of Composers.* Oxford/New York: Oxford University Press, 1992.