

VILLA-LOBOS: DESAFIANDO A TEORIA E ANÁLISE

Paulo de Tarso Salles

Universidade de São Paulo

paulotarsosalles@gmail.com

RESUMO

A obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), passados 125 anos de seu nascimento, prossegue ainda como um sonoro desafio à musicologia brasileira. Ainda não sabemos ao certo no que consiste o estilo de nosso mais importante compositor, sua técnica, suas estratégias no manejo da forma e do material harmônico, mal conhecemos a maioria de suas obras. Mesmo séries de obras famosas e mais divulgadas como as *Bachianas Brasileiras* e os *Choros* são ainda um mistério com relação aos procedimentos empregados, sem falar nos inúmeros problemas editoriais que abrangem instrumentação, revisão, etc.

Durante muitas décadas esse campo foi dominado por alguns “vereditos” expedidos por Mario de Andrade, muitos deles formulados no calor das discussões políticas dos anos 1930. Daí emergiu uma série de suposições, como a falta de domínio no campo da composição, a falta de conhecimento técnico e outras interpretações a respeito do que representa a música de Villa-Lobos. Em um campo paralelo proliferaram os estudos biográficos que construíram a imagem oficial do compositor, assimilando o pensamento andradiano no qual as criações de Villa-Lobos não passam de disparates que ocasionalmente dão certo. O que sobra disso tudo é a noção-Mãe de que a música de Villa-Lobos representa o Brasil, embora raramente se demonstre *como* isso se dá, já que nem entre os compositores ditos “nacionalistas” sua obra encontra acolhida. Andrade o considerava extremamente “individualista”. Contribuiu negativamente sua colaboração com o governo de Vargas que lhe rendeu certo estigma de oportunista.

Portanto, a principal proposição de minha pesquisa – iniciada em 2003 e ainda em andamento – é justamente um dos princípios da investigação científica: *questionar* o que está escrito a respeito da obra villalobiana e comparar essas proposições com as partituras e gravações disponíveis. Para isso me vali de um número surpreendentemente grande de boas gravações de obras que eu ainda não conhecia e de um punhado de textos extremamente lúcidos sobre a música de Villa-Lobos, alguns deles inclusive do próprio Mario de Andrade. Venho tendo ainda o indispensável suporte do Museu Villa-Lobos do Rio de Janeiro, o qual atende as solicitações dos pesquisadores de maneira admirável.

O primeiro e necessariamente parcial resultado de pesquisa foi minha tese de doutoramento, a qual foi posteriormente publicada pela Editora da Unicamp em 2009: *Villa-Lobos, processos composicionais*. Tentarei demonstrar alguns aspectos metodológicos empregados na realização desse trabalho e nas pesquisas que venho orientando e desenvolvendo atualmente. Entre elas se destaca meu projeto mais recente que é a análise do ciclo de dezessete Quartetos de Cordas, o qual recebeu apoio da FAPESP e deverá ser concluído em 2014.

INTRODUÇÃO

No que concerne ao meu trabalho de pesquisa inicial, posso destacar de maneira sucinta os aspectos essenciais. Em minha concepção, a música de Villa-Lobos requer estratégias analíticas específicas, semelhantes às desenvolvidas para o estudo da música de Schoenberg, Bartók e Stravinsky ao longo do século XX. Como ponto de partida, me propus a aplicar onde possível algumas dessas metodologias, tais como a Teoria dos Conjuntos (Babbitt, Forte, Straus e Oliveira), os Ciclos de Intervalos (Perle e Antokoletz) e Octatonismo (Berger e Van den Toorn). Esse exercício levou-me à exploração de propriedades matemáticas como a noção de simetria aplicada às relações intervalares e harmônicas.

Embora a música de Villa-Lobos tenha aspectos que lembram procedimentos tonais, como o emprego de acordes triádicos, é raro encontrar nela relações harmônicas características do Sistema Tonal. O que mais se destaca é certa adoção do princípio da série harmônica, aliada à exploração de relações de simetria entre determinados centros, associados à forma. Ao fazer isso, Villa-Lobos alinhou-se naturalmente à corrente dos músicos do chamado “Modernismo”, expressão que agrupa compositores de estilos diferentes, mas com muitos pontos em comum. O uso da série, característico da Escola de Viena, por exemplo, não é essencialmente diverso da organização harmônica empregada

por Debussy, Bartók e Stravinsky, com relação à exploração racional das propriedades dos intervalos e eixos de simetria como substitutos das antigas relações tonais que predominaram na música europeia até o século XIX. Talvez a diferença mais crucial tenha sido que os vienenses se preocupavam em evitar tais relações, o que lhes valeu a denominação de “atonalismo”, enquanto os demais músicos ocasionalmente mesclavam elementos tonais e modais a novos procedimentos decorrentes da exploração das relações intervalares e coleções alternativas, como as escalas pentatônica, tons inteiros e octatônica.

Apesar de todas essas referências importantes e necessárias, é preciso dizer que a música de Villa-Lobos (e a Música em geral, como categoria cultural) não se reduz a um problema de forma e conteúdo, restrito à sua estrutura. Nesse caso há discussões paralelas muito importantes para que percebamos como, por quê e para quem Villa-Lobos compunha, questões centrais como a identidade nacional, tema obrigatório no início do século XX no Brasil, sem falar nas aproximações e fricções com outros campos de investigação, como a história, a filosofia, a antropologia, as artes plásticas, a matemática, o cinema, etc. Essa permeabilidade tem sido tendência crescente no campo da Musicologia, fazendo justiça à complexidade do problema. Assim, além de escritos teóricos de Forte, Perle, Antokoletz, Boulez, Berry, Straus, Oliveira, Messiaen entre outros, esta pesquisa se apropria e se inspira em trabalhos de Weyl, Lévi-Strauss, Deleuze, Wisnik, Guérios, Fausto, Klee, Kandinsky, etc.

OS QUARTETOS DE CORDAS DE VILLA-LOBOS

Há pelo menos dois estudos dedicados integralmente ao ciclo de quartetos de cordas villalobiano, o livro de Arnaldo Estrella (1970) e o capítulo dedicado ao assunto por Eero Tarasti (1995, reeditado em 2009). Encontram-se ainda referências a esses quartetos em obras de Lisa Peppercorn, Vasco Mariz e ocasionalmente alguma alusão em outros autores. Há por exemplo uma importante carta de Mario de Andrade a Prudente de Moraes (datada de 1933, divulgada por Flávia Toni, 1986) onde Andrade comenta o *Quarteto de Cordas nº 5*. Sem falar em algumas resenhas de gravações do ciclo. Atualmente se encontram pelo menos quatro excelentes registros disponíveis do ciclo integral no mercado fonográfico: Quartetos Amazônia e Bessler-Reis, Quarteto Danúbio, Cuarteto Latinoamericano e mais recentemente a interpretação do Quarteto Radamés Gnattali.

Os escritos publicados sobre os quartetos, mencionados acima, são invariavelmente permeados pelo pensamento crítico de Mario de Andrade. A ideia central nesses textos é a de que Villa-Lobos era essencialmente intuitivo e pouco afeito a qualquer elaboração racional, devido a sua alegada “deficiência de formação musical”. Assim, num gênero tradicional como o quarteto de cordas, espera-se de antemão que sejam mal sucedidas as tentativas de Villa-Lobos em compor para essa formação. As análises e comentários sob essa ótica praticamente se fecham na tensão entre o esforço do compositor em resolver pela intuição as demandas de um gênero musical que requer maior uso da razão.

O estudo de Arnaldo Estrella se destaca como a primeira aplicação mais sistemática dessa hipótese em relação ao ciclo de quartetos de cordas villalobiano. Estrella trata de estabelecer essas premissas logo no princípio, desqualificando duas referências propostas pelo próprio compositor: a influência de Haydn e o emprego da forma sonata.

Villa-Lobos afirmava, em conversas íntimas, ter adquirido muito do seu *métier* de compositor estudando os quartetos de Haydn. Teriam os oitenta e poucos quartetos do mestre setecentista estimulado o grande compositor brasileiro a compor tão elevado número de quartetos? Eis o que não se poderá afirmar, embora fosse grande a admiração do compositor patricio pelo compositor austríaco. Como não terá o menor cabimento catar afinidades estilísticas com Haydn nos quartetos de Villa-Lobos. O suposto aprendizado com Haydn e a admiração pelo compositor austríaco não poderiam influir num compositor brasileiro, a ponto deste compositor, fortemente vinculado à sua raça e à sua terra, e irmanado às correntes artísticas do século XX, imitar um puro clássico europeu do século XVIII. Que terá Villa-Lobos aprendido com Haydn? Não é fácil vislumbrar manuseando os seus dezessete quartetos. A partir do segundo, o que de fato se vê é o Autor seguir um caminho semelhante ao que perlustrou nos outros gêneros (ESTRELLA, 1970, p. 7).

O argumento central se apoia na ideologia nacionalista, evocando ainda certa adesão à noção modernista de progresso, onde não é mais possível usar elementos do passado. No entanto, isso não foi problema com a série das *Bachianas Brasileiras*, onde a referência a Bach é geralmente considerada uma afirmação positiva da cultura brasileira. Talvez a explicação esteja na avaliação crítica da obra de Haydn, considerado por alguns críticos da primeira metade do século XX como um mero precursor do Classicismo. Mario de Andrade se referiu a Haydn da seguinte maneira em sua *Pequena História da Música*:

[...] Haydn não tem nada de profundo. Como também, nas obras mais representativas, não tem nada de superficial. É uma das expressões mais étnicas da música germânica. Se coloca sob esse ponto de vista ao lado de João Sebastião Bach, de Schubert e de Wagner. Porém é o lada da graça, da ingenuidade fresca e meia bobinha, a epiderme rubicunda e polida de alemão, que ele significa mais. É como que um riso ainda sem experiência da vida – essa parte da psicologia germânica tão surpreendente dentro da rigidez de caráter desses filhos de huno. Isso Haydn representa como ninguém. A vida dele foi a dum bocó. [...] E assombra essas qualidades livres, espontâneas, duma franqueza incomparável estarem engaioladas dentro da forma inflexível da sonata (ANDRADE [1944], 1980, pp. 125-6).

Vê-se assim que não só a referência a Haydn por Villa-Lobos precisava ser dissipada, como para esconder a “má escolha” de um compositor “sem profundidade” como modelo, mas também se observa que a adoção da forma sonata seria uma espécie de “gaiola inflexível”, à qual certamente o temperamento brasileiro não poderia se adaptar. Portanto Estrella considera possível tratar os quartetos de Villa-Lobos como se não houvesse referências diretas ao Classicismo, mesmo com a recorrência do padrão de quatro movimentos (Allegro-Andante-Scherzo-Allegro) em *todos* os quartetos do segundo ao décimo-sétimo. Essas evidências foram ignoradas por Estrella, que adotou a estratégia de falar individualmente de cada movimento, descrevendo alguns aspectos mais evidentes.

Cabe ainda observar que não há aqui qualquer pretensão em afirmar que ser mais ou menos “intuitivo” ou “racional” tenha implicação de juízo de valor. Intuição e razão estão longe de ser incompatíveis e são processos mentais que ocorrem em todos os seres humanos sem relação com a “qualidade” de suas produções.

A FORMA CÍCLICA NOS PRIMEIROS QUARTETOS DE VILLA-LOBOS

Curiosamente, foi no primeiro de seus quartetos que Villa-Lobos arriscou fazer algo muito diferente da tradição clássica. O *Quarteto n° 1* (1915) tem seis movimentos curtos, sem maiores desenvolvimentos temáticos¹. Os dois quartetos seguintes podem ser interpretados como realizações da forma cíclica. Ao prosseguir a série de quartetos, Villa-Lobos desistiu do formato inusitado do primeiro e passou a se exercitar no esquema clássico de quatro movimentos. A adoção do modelo derivado de Haydn talvez possa ser detectada a partir do *Sexto Quarteto* (1938), quando especialmente o movimento inicial passou a apresentar soluções pessoais do compositor para adequar sua linguagem harmônica ao esquema de contraste tonal do Classicismo. Trata-se de um neoclassicismo bem diverso do das *Bachianas*, onde a forma assume posição que antecede a realização da obra e coordena o ciclo em larga escala. Talvez apenas em suas Sinfonias Villa-Lobos tenha assumido comprometimento tão efetivo com um projeto composicional tão formal. E por trás desse desafio estava talvez sua vontade de se exercitar sem que a forma se transformasse em “gaiola”, algo que Charles Rosen (1998) demonstra não ser o caso no estilo Clássico de Haydn, Mozart e Beethoven.

A reação negativa e rejeição sistemática de certas evidências na música villalobiana tornou-se uma espécie de “estratégia analítica” repetida por outros autores. Lisa Peppercorn, por exemplo, após listar recorrências e transformações temáticas entre os movimentos do *Quarteto n° 2* (1915), estranhamente nega que a obra seja exemplo de emprego da forma cíclica.² No entanto o delineamento dos temas, suas transformações e reaparições ao longo dos quatro movimentos atestam a vontade do compositor em buscar coerência em larga escala, mesclando procedimentos usuais de elaboração motívica com sua linguagem harmônica híbrida, frequentemente entrando e saindo no jogo de referências tonais ou não tonais. O fato de a música villalobiana propor muitas vezes um estatuto próprio para suas estruturas temáticas e harmônicas pode ter dado margem a interpretações onde justamente essas características de estilo fossem consideradas deficiências, especialmente se comparados a modelos composicionais do século XIX.

Com o *Quarteto de Cordas n° 3* (1916), Villa-Lobos retomou a organização formal cíclica do quarteto anterior e dá indícios de ter se concentrado sobre certos problemas que haviam ficado pendentes. Por exemplo, a adoção de um ostinato como condutor do Scherzo, no segundo quarteto, reduziu as possibilidades de contraste necessárias ao

¹ Tal liberdade formal causou certa decepção, como relatou Mariuccia Iacovino, líder do quarteto Iacovino ao receber essa obra como sugestão do compositor para um concerto em 1943 (IACOVINO, 1977, p. 163).

² Em artigo para a revista *Música Hodie* (2012, no prelo) apresento uma análise formal dos movimentos do *Quarteto n° 2* de Villa-Lobos, mostrando as relações temáticas que conferem à obra um forte caráter cíclico, o qual mostra o quanto o compositor estava consciente e atento às práticas musicais das correntes mais recentes na Europa àquela época. Comparei ainda com os processos formais dos quartetos de Debussy e Ravel, analisados por Wheeldon (2005), evidenciando a semelhança formal entre essas obras, cheias de relações intertextuais.

delineamento da forma. No terceiro Quarteto, Villa-Lobos parece ter se dado conta dessa dificuldade, escolhendo um tema cíclico ainda mais maleável.

ASPECTOS ESTRUTURAIS DO QUARTETO DE CORDAS Nº 3 DE VILLA-LOBOS

1.1.54 Allegro non troppo, 1º movimento

Em seu *Quarteto de Cordas nº 2* (1915), sem falar em suas outras sonatas (violoncelo e piano; violino e piano; trios nº 1 e 2 com piano), Villa-Lobos já havia trabalhado com o conceito de forma cíclica. O que surge como elemento novo no *Quarteto de Cordas nº 3* é a adoção de outro tipo de material harmônico, explorando as possibilidades da coleção pentatônica. Nos compassos iniciais pode-se observar a superposição desse material, empilhado em terças (Exemplo 1).

Exemplo 1: Villa-Lobos, *Quarteto de Cordas nº 3*, 1º mov., c. 1-5.

Considerando verticalmente, nos compassos 1 e 2 vê-se a formação de acordes sem funcionalidade harmônica aparente: Fá Maior com 7ª Maior, Mi menor com 7ª menor, Lá menor com 7ª menor, Dó Maior com 7ª Maior. Não há sugestão de movimento cadencial nem mesmo à chegada a um valor rítmico mais longo (c. 4), no acorde de Si menor com 7ª menor. No entanto a apreciação horizontal revela a superposição de transposições da coleção pentatônica: Mi, Ré, Sol, Si, Lá (violino II) e Lá, Sol, Dó, Mi, Ré (viola). A parte do cello, em cordas duplas, Fá, Mi, Lá, Dó, Si e Dó, Si, Mi, Sol, Fá#, resulta em duas transposições do pentacorde 5-20 (segundo a tabela de FORTE, 1973), distinto da coleção pentatônica. Todo esse material resulta em uma coleção conhecida como *Óctade diatônica*, a qual consiste na “união de duas coleções diatônicas quaisquer, com seis classes de altura em comum” (STRAUS, 1990, pp. 96-97), o que neste caso representa a união das escalas de Dó Maior e Sol Maior. A tabela abaixo apresenta com maior clareza essas relações.

Instrumento	Coleção	FN	Vetor	Coleção resultante
Violino I	1,4,6,9,11	5-35 (pentatônica)	<032140>	0,2,4,5,6,7,9,11
Violino II	2,4,7,9,11			8-23
Viola	0,2,4,7,9	5-20	<211231>	<465472>
Cello	0,4,6,7,11 0,4,5,9,11			Óctade diatônica

Nesse caso, o material empregado se oferece como campo de possibilidades explorado pelo compositor. Villa-Lobos claramente emprega a “célula de três notas” à qual se referiu Estrella e a torna seu “tema cíclico” ao longo de todos os quatro movimentos da obra. Nesta análise esse procedimento se sobrepõe à sonoridade pentatônica do 1º violino (c. 3-4), que por esse ponto de vista pode ser considerada como elemento de superfície. Em torno dessa célula temática são traçadas diversas combinações simétricas que enfatizam as combinações intervalares do tricorde 3-7 na sucessão melódica. A linha do segundo violino apresenta esse tema nos compassos iniciais, analisados abaixo (Exemplo 2). O mesmo tricorde recorre quando o primeiro violino apresenta uma versão ritmicamente diminuída do tema a partir do compasso 4 (Exemplo 3).

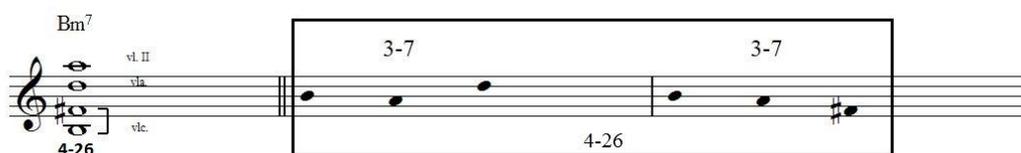


Exemplo 2: Villa-Lobos, *Quarteto de Cordas n° 3*, análise da linha do vl. II, c. 1-5.



Exemplo 3: Villa-Lobos, *Quarteto de Cordas n° 3*, análise da linha do vl. I, c. 4-5.

Nos exemplos 2 e 3 temos casos de simetria *translacional* (por meio de transposição) e *bilateral* (por meio de inversão ou espelhamento). Há também outro tipo de simetria no acorde do compasso 4 (Si menor com 7ª menor ou tetracorde 4-26), o qual pode ser decomposto em duas versões do tricorde 3-7 (Exemplo 4). Isso caracteriza um caso de simetria *rotacional* (onde o material exposto horizontalmente passa para a dimensão vertical ou vice-versa).³ São possibilidades latentes do material escolhido, aparentemente decorrentes do perfil pentatônico do tema principal e do empilhamento de terças utilizado como estratégia de harmonização.



Exemplo 4: análise do acorde do c. 4 no 1º mov. do *Quarteto de Cordas n° 3* de Villa-Lobos. Essa rotação do motivo ocorre em outras versões do tema A, ver c. 20; c. 30; c. 175 e o compasso final, por exemplo.

O tema cíclico B, por sua vez, também é derivado do mesmo tricorde 3-7 e tem perfil melódico semelhante ao do tema A (Exemplo 5).



Exemplo 5: tema cíclico B, derivado de A.

A maneira como esse material, talvez inconsistente do ponto de vista da tonalidade clássica, pode delinear a estrutura da forma sonata certamente é assunto controverso. Vários comentadores da obra villalobiana descartam que o emprego desse esquema formal esteja presente nessa ou em outras obras do compositor (PEPPERCORN, 1991; ESTRELLA, 1970; TARASTI, 2009 e 1995), mas considero a hipótese de que seria justamente esse o desafio composicional empreendido por Villa-Lobos no primeiro movimento. A forma sonata seria assim um aspecto adicional do caráter intertextual entre o quarteto de Villa-Lobos e seus modelos em Haydn, Franck e Debussy, um problema para o qual o compositor brasileiro buscou soluções audaciosas para o estabelecimento de seções, repousos, timbres, tensionamentos e mudanças de textura.

Tarasti concordou com Peppercorn (1991) ao considerar que "o material de base desse quarteto poderia prestar-se a um rico desenvolvimento, mas Villa-Lobos não aproveita essa possibilidade de modo algum. Assim, a utilização dos mesmos motivos em diferentes partes não pode ser considerada unidade temática no sentido clássico vienense" (TARASTI, 2009, p. 232). No entanto, o motivo principal permeia exaustivamente não só a Exposição como todo o movimento, em processo de variação contínua.

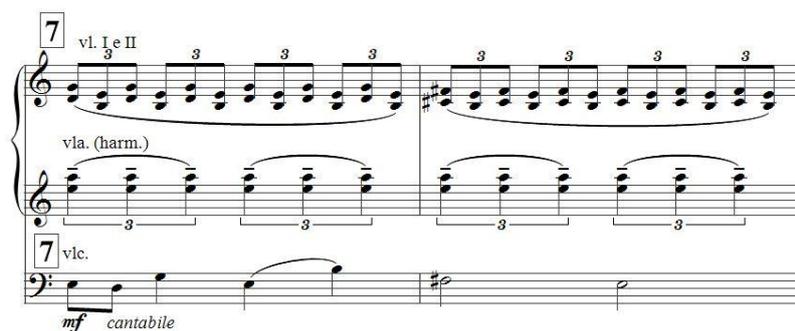
³ Com relação à terminologia empregada para classificar os tipos de simetria, minha referência é Hermann Weyl em *Simetria* (WEYL, [1980] 1997). Anteriormente já realizei a associação dessas categorias simétricas e figurações musicais em *Villa-Lobos: processos composicionais* (SALLES, 2009, pp. 42-68).

IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO: INTERSECÇÕES DA TEORIA E ANÁLISE

A seção de Desenvolvimento apresenta uma variante do tema *a* cuja progressão por quartas dá direcionalidade à seção (Exemplo 6). Essa variante surge no ensaio 7 e é transposta uma 4ª J acima a cada marcação de ensaio passando do grave ao agudo, até o ensaio 10 (Exemplo 7). A alta densidade temática da Exposição representa uma referência intertextual com o estilo de Haydn. Jan LaRue, em texto onde procura distinguir os estilos de Mozart e Haydn, faz o seguinte comentário:

[...] o processo fundamental de Mozart envolve balanço expressivo; o processo fundamental de Haydn requer exploração contínua. Esses processos podem ser encontrados em todos os níveis, do tratamento motivico às grandes seções e ocasionalmente entre movimentos inteiros. (LaRue, 2001, p. 361).

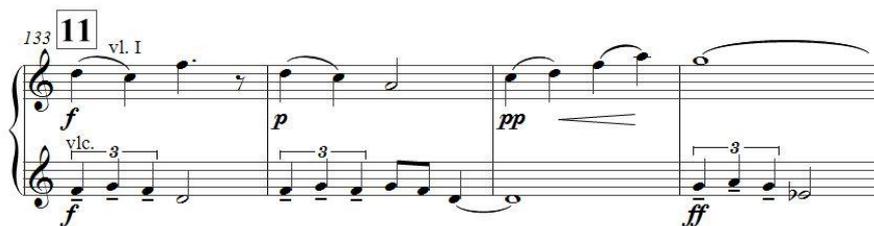
Isso é particularmente significativo no I movimento do *Quarteto n° 3*, onde o tema *b* deriva claramente do tema *a*. As relações motivicas dos compassos iniciais ocorrem por todo o movimento e esse processo culmina no final do Desenvolvimento onde Villa-Lobos superpôs os temas denotando suas afinidades. Inicialmente cabe ao violino o tema *a* (Exemplo 8), em seguida, o violoncelo assume o tema *a*, tocando-o em quintas paralelas com cordas duplas (Exemplo 9).



Exemplo 6: variante do tema *a* no cello, iniciando a progressão por 4ªs ao longo do Desenvolvimento. O acompanhamento em tercinas irá persistir até o final do movimento.



Exemplo 7: progressão ascendente de 4ªs da variante do tema *a* na seção de Desenvolvimento do I movimento. Os números representam as marcas de ensaio.



Exemplo 8: superposição dos temas *a* (vln. I) e *b* (vln.) no I movimento do *QC3*.

Exemplo 9: superposição dos temas *a* em aumentação (vlc.) e *b* (vl. I) no final da seção de Desenvolvimento. Os demais instrumentos foram suprimidos neste exemplo e no anterior.

Villa-Lobos sinalizou a Recapitulação de modo a destacar a entrada do tema *a* diante de tantas aparições frequentes. Para tanto, dramatizou o começo da Recapitulação com a drástica mudança do registro das tercinas de acompanhamento (do ensaio 7 até o final do movimento) que saltam para o violoncelo e dobram seu valor para semínimas; os violinos fazem significativa pausa; a viola enuncia expressivamente o tema *a* com valores dobrados (mínimas, c. 153) em versão na “subdominante” (com centro em Lá) e os violinos retornam no compasso seguinte com uma figuração ainda não ouvida na peça, evocando um canto de pássaro (Exemplo 10).⁴

Exemplo 10: chegada à Recapitulação, I movimento.

⁴ Esse motivo de pássaro é a representação notacional que Villa comumente empregou para o canto do “sabiá da mata”, presente também nos *Quartetos* n° 4 e n° 8 e devidamente identificado no *Martelo* da *Bachiana* n° 5 ao sublinhar o texto de Manuel Bandeira: “La! liá! liá! liá! liá! liá! liá!/Eh! Sabiá da mata cantadô!/Liá! liá! liá! liá! liá!/Lá! liá! liá! liá! liá! liá!/Eh! Sabiá da mata sofredô!”. Pode-se atribuir valor de tópica à essa inserção em momento tão significativo do movimento, talvez sugerindo algum tipo de caráter nacional por tratar-se da evocação de espécie tipicamente brasileira.

1.1.55 Estrutura formal do I movimento:

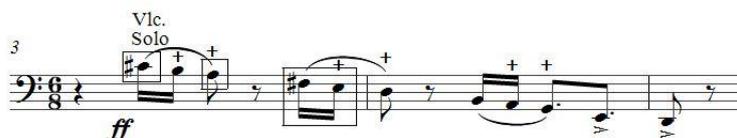
Exposição	Tema cíclico (A) em Mi, repetido em Si no ensaio 1. A transição ocorre em 2 e leva ao segundo tema (B) no ensaio 3+2, em Mi (todos os temas são apresentados pelo vl. I).
Desenvolvimento	Início em 4, que apresenta elementos temáticos (B-A-F#) convertidos em acompanhamento (um recurso clássico). A partir de 5, até 11, os dois temas reaparecem em diversos contextos texturais, como preconizava D'Indy (WHEELDON, 2005). De 7 a 10 ocorre uma progressão por quartas de uma variante do tema A, migrando do cello para o 1º violino. Em 11 ocorre a superposição dos dois temas (vl. I e vlc.).
Recapitulação	Drástica mudança textural demarca a reaparição do tema A na viola (em Lá) com valores rítmicos aumentados (em 12+4). Em 13 o tema cíclico ressurgue com valores originais. O tema B atua como coda, também em aumentação, em 14+1, no cello.

Segundo Movimento: Molto Vivo

O segundo movimento assume o caráter de um *Scherzo*, e este é tão característico que o próprio compositor apelidou a obra de “pipocas e potocas”, por causa do uso sistemático do *pizzicato* nesse movimento. Villa-Lobos realizou um *Scherzo* com plano formal ambicioso, cuja seção central apresenta características de um desenvolvimento em forma sonata.⁵ A forma pode ser descrita de acordo com o seguinte esquema:

EXPOSIÇÃO 1º grupo temático (ensaio 1-4).	Tema <i>a</i> (diatônico) Ré Maior → Lá Maior (ensaio 2). Tema <i>b</i> : tema cíclico A. Transição (ensaio 4).
2º grupo (ensaio 5-6).	Tema <i>c</i> (tons inteiros), ensaio 5.
DESENVOLVIMENTO (ensaio 7-15).	Tema <i>c</i> em versão diatônica; tema cíclico B (ensaio 13); tema <i>c</i> em tons inteiros (ensaio 15).
RECAPITULAÇÃO (ensaio 16-19).	Tema <i>a</i> : Lá Maior (diatônico). Transição com tema cíclico A. Tema <i>b</i> tons inteiros (ensaio 18+16).
CODA (ensaio 20).	Tema <i>a</i> em Dó.

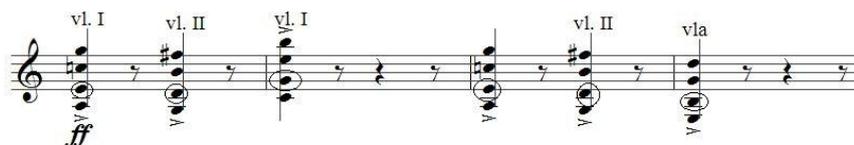
O tema *a*, apesar de sua natureza claramente diatônica, contém o tetracorde 4-26 cujos dois subconjuntos 3-7 caracterizam o tema cíclico do 1º movimento (ver c. 4 do Exemplo 1 e Exemplo 3). Essas notas estão indicadas pelos retângulos no Exemplo 11:



Exemplo 11: tema *a* do 2º movimento, com as notas do tema cíclico A em destaque.

No ensaio 3 surge uma variante do tema cíclico A, tocada alternadamente pelos violinos e viola, sobre um ostinato do cello. Cada instrumento toca um bloco de quatro notas (Exemplo 12):

⁵ Schoenberg (1993, pp. 184-5) observa que “o *scherzo* é nitidamente, uma peça instrumental caracterizada por acentuações rítmicas e tempos rápidos. A rapidez de movimento impede a frequente mudança harmônica e a variação muito profunda das formas-motivo. [...] A principal função da seção *b* é a de introduzir contraste. É opinião geral que a seção *b* de um *scherzo* deva ser uma elaboração (*Durchführung*).”



Exemplo 12: tema cíclico A, II movimento, ensaio 3+2. As notas circundadas são as alturas originais do tema.

O segundo grupo temático apresenta novo tema, *c*, baseado na coleção de tons inteiros (Exemplo 13). Esse tema tem perfil melódico e rítmico próximo ao do tema *a*, o que o torna bastante adequado para as transformações de modo que acontecem ao longo da seção de desenvolvimento.

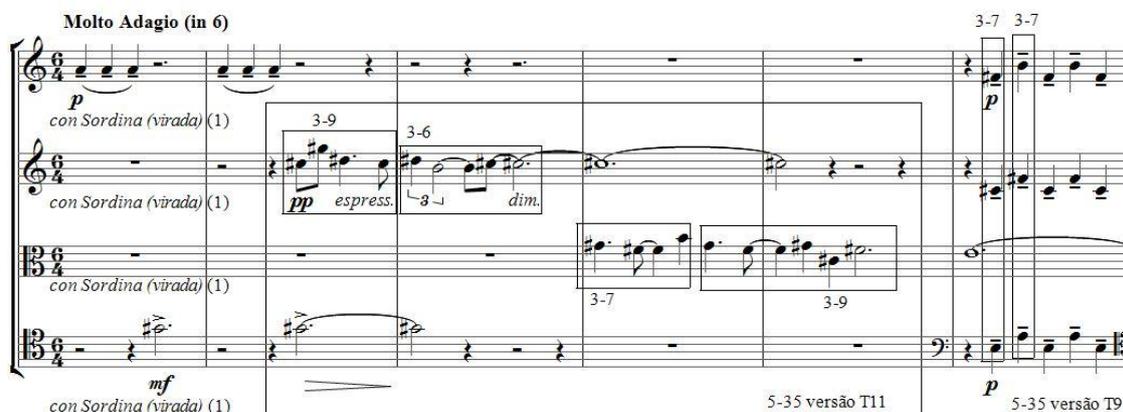


Exemplo 13: tema *c*, em tons inteiros.

Terceiro movimento: *Molto adagio*

Villa-Lobos pede surdinas "viradas" (ao lado do cavalete para imitar o som nasalado da cornamusa, segundo nota na partitura). Os quartetos de Debussy e Ravel também têm surdinas no terceiro movimento, evidenciando a intertextualidade entre essas obras.

Os cinco compassos iniciais são uma espécie de introdução (Exemplo 14) onde as linhas de segundo violino e viola formam uma coleção pentatônica, Si, Dó#, Ré#, Fá#, Sol#. ⁶No c. 6 os acordes resultantes nos violinos e cello evocam o tricorde 3-7 do 1º movimento: Mi-Dó#-Fá# e Lá-Fá#-Si. O conjunto resultante no sexto compasso é outra versão pentatônica (T⁹), portanto com 3 invariâncias em relação à versão T¹¹ (vide vetor). Ou seja, a alteração entre os grupos se dá nos pares Ré#-Sol# e Mi-Lá, o que ressoa no semitom Sol#-Lá que abre o movimento.



Exemplo 14: compassos iniciais do 3º movimento.

No ensaio 1 (c. 8) começa o tema *a* da Seção A (vl. II, Exemplo 15), o qual além de ser uma variante do tema cíclico do I movimento, é também uma versão T² de 5-35: Mi-Fá#-Lá-Si-Re. São 4 sons em comum com o anterior, com deslizamento Dó#-Ré. Porém, o ostinato Lá (vlc.) e Sol (vl. I) tem justamente essa última nota que seria "estranha" ao conjunto base. Todavia, o Sol, se for considerado no lugar do Fá#, produz outra versão da 5-35: Mi-Sol-Lá-Si-Ré (T⁷). O conjunto resultante é 6-32, o qual apresenta essas duas versões da coleção pentatônica entre seus subconjuntos.

⁶ Versão T¹¹ do pentacorde 5-35 (02479) cujo vetor intervalar é [032140]. Por "versão T¹¹" entenda-se a transposição 11 semitons acima da forma primária desse conjunto.



Exemplo 15: tema *a* da seção A do III movimento.

O ensaio 2, por sua característica atemática funciona como transição para a transposição (4ª Justa abaixo) do tema *a* (ensaio 3).⁷ As alturas presentes nesse trecho, Si-Dó#-Mi-Fá#-Lá, formam outra versão (T⁹) do pentacorde 5-35. A seção A (c. 1-31) apresenta uma espécie de processo "modulatório" da coleção pentatônica, baseada no deslizamento de semitons conforme a representação abaixo:

Transposições de 5-35	T ¹¹	T ⁹	T ²	T ⁷	T ⁹
Compassos	1-5	6	8-12	8-12	14-31
Notas	B	B	B	B	B
	C#	C#	D	D	C#
	D#	E	E	E	E
	F#	F#	F#	G	F#
	G#	A	A	A	A

1.1.56 Esquema formal do III movimento

Seção	Compassos	Materiais/temas
Introdução	1-7	5-35 (pentatônica): T ¹¹ → T ⁹
A	8-31	5-35: T ² → T ⁷ → T ⁹
	8-14	Tema a em Fá# (vl. II)
	15-18	Transição
	19-31	Tema a em Dó# (vlc.)
B	32-55	
	32	Citação do tema diatônico do II mov.
	33-37	Citação do tema A cíclico
	38-40	Tema b em Si
	41-45	Tema b em Mi
	46-55	Tema B cíclico
	56-61	Retransição
A	62-88	
	62-70	Tema a em Si
	71-74	Transição
	75-88	Tema a em Fá#
Coda	88	Citação do tema diatônico do II mov.
	89-90	Citação do tema A cíclico

Tal esquema pode ser interpretado tanto como forma ternária ou até mesmo como forma-sonata, se for dado à seção B o caráter de Desenvolvimento. Outro fator importante a ser considerado são as flutuações tonais sugeridas pelo tema a: Fá# - Dó# - Si - Fá#, considerando essas alturas como polarizações estabelecidas pela disposição inicial do tema, sem levar em consideração o entorno harmônico.

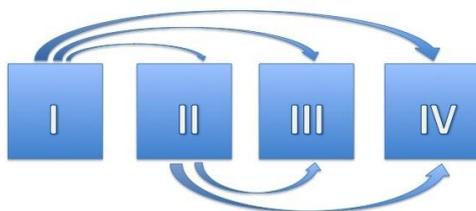
⁷ Tal transposição faz lembrar o tratamento monotemático adotado por Haydn em algumas de suas composições em forma-sonata. Nesses casos é o contraste tonal que assume relevância na determinação das regiões temáticas.

Quarto movimento: *Allegro com fuoco*

Em obras cíclicas o movimento final funciona como síntese de todos ou da maioria dos temas que ocorreram na obra, porém enfrentando o desafio de promover essa integração com o chamado caráter de *finale*.

Uma solução comum é rerepresentar os temas dos movimentos iniciais em uma introdução: com esse procedimento, a maior parte do trabalho de recordação temática pode ser prontamente viabilizado. Mas no final das contas esse expediente, confinando o retorno dos temas à introdução, apresenta alguns perigos. Não há oportunidade para interação entre as ideias novas e as anteriores e o catálogo de citações pode parecer superficial em sua execução. Além disso, a cadeia de reminiscências pode criar uma narrativa musical desconjuntada, devido às frequentes paradas e retomadas necessárias para a recordação temática (WHEELDON, 2009, p. 10).

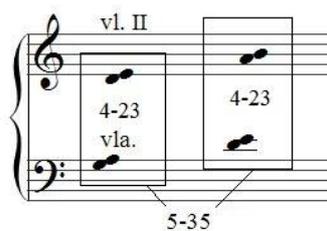
Villa-Lobos já havia confrontado essa dificuldade com o *finale* do segundo quarteto. Para o terceiro quarteto sua solução para o problema já passa pela própria simplicidade e maleabilidade do tema cíclico, que ao longo da obra ganhou reiterações mais ou menos literais e transformações e inserções em coleções pentatônica, tons inteiros e diatônica. Com isso, a recorrência dos temas pode ser representada graficamente da seguinte maneira (Exemplo 16):



Exemplo 16: esquema formal com as recorrências dos temas cíclicos no *Quarteto de Cordas nº 3* de Villa-Lobos.

Assim, o movimento final apresenta a rigor reiterações dos temas do I e II movimentos. A estratégia de dar aos temas do III movimento o perfil de variante ou transformação do tema cíclico A reduziu a aglomeração de material para a elaboração da esperada síntese.

O IV movimento começa com o ostinato em cordas duplas (vl. II e vla.), o qual já apresenta a sonoridade pentatônica recorrente na obra (Exemplo 17). No c. 7 surge o tema *a*, dobrado em oitavas (Exemplo 18). Esse tema é uma permutação do tema A (cíclico), ou seja, a díade Mi-Ré que atua como eixo central no I movimento, passa para as extremidades no IV movimento (Exemplo 19).



Exemplo 17: coleção pentatônica no ostinato que abre o IV movimento. Os tetracordes resultantes, do tipo 4-23, serão explorados por todo o movimento.

Exemplo 18: tema do IV movimento, variante do tema cíclico A.

Exemplo 19: permutações entre o tema A cíclico no I mov. e o tema a do IV mov.

O ostinato é trabalhado de modo a permutar díades da coleção pentatônica na seguinte ordenação:

VI. II	D-E	A-B	c. 1-8	5-35 (pentatônica)
Vla.	G-A	D-E		
VI. I	C-F#	C-F#	c. 9-24	7-35 (diatônica)
Vlc.	C ou F#	C ou F#	c. 25-34	6-32

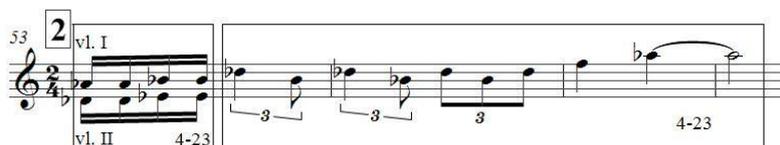
Assim, o tema *a* recebe um tratamento harmônico que parte de uma base pentatônica e se torna diatônica pela adição de notas pertencentes à própria melodia. Em seguida uma dessas notas acrescidas passa a ser ocasionalmente suprimida (c. 25-34), deixando dúbio o caráter diatônico e pentatônico da seção. Em certo sentido, isso pode ser interpretado como síntese dos eventos que aconteceram nos demais movimentos.

O ostinato baseado na díade Lá-Si atua como eixo para entrada de novo material harmônico que rapidamente ajusta a chegada ao tema *b*. Esse tema é tratado de modo a sugerir uma sobreposição politonal de três camadas: 1) o ostinato (Lá-Si-Do); 2) a linha do primeiro violino, sobre o tricorde Ré#-Fá#-Sol# com as notas de passagem Lá# e Lá na rápida preparação do c. 36; 3) as respostas nas linhas do cello e viola na região dos bemóis (Fá-Mib-Láb). Os tricordes resultantes das partes de violino e viola, embora grafados enarmonicamente, apresentam duas invariâncias e têm a mesma forma primária (025) do tipo 3-7, tão importante ao longo da obra (Exemplo 20).

Exemplo 20: invariâncias nos tricordes do tema *b*.

IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO: INTERSECÇÕES DA TEORIA E ANÁLISE

No ensaio 2 há significativa alteração textural, com a saída do ostinato. O *rallentando* nos compassos 51-52 alerta para essa mudança. A nova seção tem características de desenvolvimento, permutando e transpondo elementos do tema cíclico A. Nesse ponto ocorre outro caso de simetria rotacional: o tetracorde 4-23, que soava desde o início do movimento no ostinato, é distribuído entre as linhas dos violinos (Exemplo 21). São duas versões desse tetracorde, com três invariâncias (na vertical os violinos: Réb-Mib-Láb-Sib; na horizontal o violino I: Láb-Sib-Ré-Fá) de modo semelhante aos tricordes do caso anterior, denotando que o compositor parecia estar ciente dessa potencialidade do material.



Exemplo 21: tema *c* no início do Desenvolvimento.

1.1.57 Esquema formal do IV movimento

Exposição	Introdução	c. 1-6	Pentatônica Ré,Mi,Sol,Lá,Si.
	Tema a, variante de A cíclico.	c. 7-36	Pentatônica/diatônica.
	Tema b, variante de B cíclico.	c. 37-52	Diálogo entre Vl. I e Vla. Versões quase idênticas de 3-7.
Desenvolvimento	Tema c, variante do tema A	Ensaio 2.	Láb-Sib-Réb-Fá (4-23).
	Tema d, variante do tema A	c. 113-116	Mi-Fá-Dó (3-4).
	Tema e, variante aumentada do tema cíclico A.	Ensaio 4.	
	Tema c'	Ensaio 5	Lá-Si-Ré/Lá-Si-Fá#.
Transição, com aparição literal do tema A.		c. 189-200	
Recapitulação	Introdução.	Ensaio 7	O tetracorde 4-23 reaparece sinalizando o retorno, transposto ½ tom abaixo.
	Tema a.	c. 215-228.	½ tom acima em relação à Exposição.
	Tema b.	c. 262-285	Repetição parcial, o tema A reaparece íntegro em seguida. O tema <i>a</i> do II mov. também reaparece.
	Introdução.	c. 286-295	
	Tema b.	c. 296-313	
	Introdução/Tema A	c. 314-339	A partir da díade Ré-Sol, estabilizando no 4-23 para entrada do tema A aumentado na viola. Novamente o tema <i>a</i> do II mov. reaparece.
Coda		c. 340-361	Viola cita tema A.

Todos os movimentos desse quarteto empregam extensas seções de elaboração temática, o que contraria o senso comum a respeito do compositor. Segundo minha interpretação, os quatro movimentos adotam procedimentos formais análogos ao da forma sonata, respeitando as evidentes diferenças estilísticas e harmônicas.

O quarto movimento em particular revela cuidadoso tratamento do material harmônico, onde a coleção pentatônica é uma característica evidente de superfície, mas que se biparte em camadas horizontal (o tricorde temático 3-7) e vertical (no ostinato, com o tetracorde 4-23) que permeiam a maioria das relações harmônicas do movimento. A densidade temática é alta, sugerindo que de fato tal método de derivação do material motivico possa ter sido inspirado nos quartetos de Haydn.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Thomas Kuhn definiu o campo da ciência como o território do questionamento. Se não pode haver dúvida, não é ciência, mas dogma. Creio que a ação crítica da Musicologia não se destina a desqualificar trabalhos importantes e pioneiros como foram os de Mario de Andrade e Arnaldo Estrella, pois é inegável o quanto se pode avançar a partir da contribuição desses grandes musicólogos diante da imensa dificuldade em compreender um compositor disposto a “sinfonizar” o país por territórios ainda não demarcados.

À época de Andrade e Estrella a questão da identidade nacional se sobrepunha a qualquer outro aspecto. Além disso, as ferramentas analíticas para a música da primeira metade do século XX ainda estavam sendo gestadas. Somente em 1963, por exemplo, é que o seminal artigo de Arthur Berger apresentou um modelo analítico mais adequado para a compreensão dos procedimentos harmônicos de Stravinsky na *Sagração da Primavera*, 50 anos após a composição da obra. Daí a urgência em reformular certos comportamentos consolidados em relação à produção musical de Villa-Lobos, dada a grande discrepância entre a visão analítica da época e o conteúdo das obras, por uma ótica mais atual.

O *Quarteto n° 3* apresenta Villa-Lobos no domínio de vários recursos que se tornaram suas "marcas". Embora se possa apreciar considerável intertextualidade com obras francesas, como os quartetos de Franck, Debussy e Ravel, há muita semelhança com elementos aos quais muito mais tarde se atribuiu algum caráter "nacional", como em *Uirapuru* e *Amazonas*. Pois esse quarteto é tão "nacionalista" quanto esses poemas sinfônicos ou mesmo alguns dos *Choros*.

Alguns aspectos de superfície que corroboram minha hipótese:

1. Uso de ostinatos.
2. Composição por camadas.
3. Acentuações rítmicas deslocadas em pontos imprevisíveis.
4. Temas curtos à base de fragmentos motivicos e com desenvolvimento contínuo, à maneira de Haydn.
5. Organização harmônica em torno de eixos de simetria.
6. A evocação do canto do sabiá da mata na Recapitulação do I movimento.

Logo, esse quarteto parece atestar que Villa-Lobos já estava tecnicamente "pronto" em 1916. O que a viagem à Europa lhe acrescentou foi preocupação com a caracterização nacional de sua música. Esse detalhe pode ser às vezes apenas um título sugestivo. Se esse quarteto portasse o subtítulo "selva amazônica" e houvesse indicação escrita da referência ao canto do sabiá, seria hoje talvez considerado como uma de suas principais realizações... E talvez seja, na verdade. Ao mesmo tempo, entretanto, minha análise aponta para o uso sistemático do princípio da forma sonata, ou seja, amplas seções de desenvolvimento temático, em todos os movimentos. Isso não representa um contrassenso com relação à escuta da obra, mas talvez ajude a compreender algumas das forças composicionais em jogo.

É natural que o Classicismo não seja o aspecto mais marcante da obra, pois o ponto de inflexão que Villa-Lobos adotou é o estilo moderno da virada para o século XX, representado pela escola francesa de Franck, d'Indy, Debussy e Ravel e pela adoção da forma cíclica que aponta no mínimo para as últimas obras de Beethoven. As referências mais diretas a Haydn serão perceptíveis em Villa-Lobos a partir de seu *Quarteto de cordas n° 6* (1938), muito embora a derivação do tema cíclico A em todos os demais temas seja um indício de monotematismo muito comum no compositor austríaco.

O caráter cíclico dos quartetos de cordas *n° 2* e *n° 3* é inegável, bastando que se deixem de lado os juízos consolidados a respeito do compositor para investigar o conteúdo explícito da partitura e do contexto musical em que as obras foram geradas.

REFERÊNCIAS

- ESTRELLA, A. *Os quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970.
- FORTE, A. *The structure of atonal music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- IACOVINO, M. O Quarteto de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*, v. 1, Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1977, pp. 163-166.
- LARUE, J. The Haydn-dedication quartets: allusion or influence? In: *Journal of Musicology*, v. 18, n. 2, pp. 361-373, Spring 2001.
- PEPPERCORN, L. *Villa-Lobos, the music: an analysis of his style*. White Plains, NY: Pro/Am Music Resources, 1991.
- ROSEN, C. *Sonata forms*. London and New York: Norton, 1988.
- SALLES, P. T. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009a.
- _____. Villa, ainda. In: *Mbaraka, revista de música e dança da Fundação Padre Anchieta*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009b, pp. 118-126.
- _____. Organização harmônica no movimento final do *Quarteto de Cordas n° 15* de Villa-Lobos. In: *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*, Salvador: UFBA, 2008.
- _____. *Quarteto de cordas n° 10* de Villa-Lobos: densidade e releitura. In: *Anais do XX Congresso da ANPPOM*, pp. 1608-1615. Florianópolis: UDESC, 2010.
- _____. National identity, modernity and other intertextual relations in the *Ninth String Quartet* of Villa-Lobos. In: *Proceedings of XI International Congress on Musical Signification: function and value*. Krakow, POL: Akademia Muzyczna, 2010 (no prelo).
- _____. Haydn, segundo Villa-Lobos: uma análise do 1º movimento do Quarteto de Cordas n° 7 de Villa-Lobos. In: *Per Musi, Revista Acadêmica de Música*, v. 25. Belo Horizonte: UFMG, 2012a, pp. 27-38.
- _____. Quarteto de cordas n° 02 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel. In: *Música Hodie*, Goiânia: UFG, 2012b (no prelo).
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- STRAUS, J. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.
- TARASTI, E. *Heitor Villa-Lobos: The life and works, 1887-1959*. North Carolina: MacFarland & Company, 1995.
- _____. Villa-Lobos's string quartets. In: JONES, Evans (ed.). *Intimate voices: the twentieth-century string quartet: volume 1, Debussy to Villa-Lobos*. Rochester: University of Rochester Press, 2009, p. 223-255.
- WHEELDON, M. Debussy and La Sonate Cyclique. In: *The Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, pp. 644-70, Autumn, 2005.
- _____. The String Quartets of Debussy and Ravel. In: JONES, Evans (ed.). *Intimate voices: the twentieth-century string quartet: volume 1, Debussy to Villa-Lobos*. Rochester: University of Rochester Press, 2009, p. 3-26.