

O Quarteto de Cordas nº 8 (1944) de Villa-Lobos: neoclassicismo e invenção

Villa-Lobos's Eighth String Quartet (1944): neoclassicism
and invention

Paulo de Tarso Salles
ECA-USP – ptsalles@usp.br

Resumo

A estrutura formal dos quatro movimentos do *Quarteto de Cordas* nº 8 (1944) de Heitor Villa-Lobos revela sua preocupação com o reaproveitamento das formas clássicas (forma-sonata, andante, minueto/scherzo e rondó-sonata) em função da linguagem harmônica pós-tonal desenvolvida pelo compositor ao longo dos anos 1920. Este estudo investiga a correlação entre harmonia e forma interpretando as analogias aparentemente feitas por Villa-Lobos para emular os pontos de articulação formal no classicismo. O emprego de estruturas peculiares de acordes, com recorrência de simetria intervalar ao invés da tonalidade tradicional, levou à aplicação de ferramentas derivadas da teoria dos conjuntos, mais adequada a esta abordagem.

Palavras-chave: Quarteto de cordas; Neoclassicismo; Análise formal; Simetria; Villa-Lobos.

Abstract

The formal structure in the four movements of Villa-Lobos's *Eighth String Quartet* (1944) reveals his concern to reinterpret classical form (sonata form, andante, minuet/scherzo, and sonata rondo) according to the post-tonal harmony he developed during the 1920s. This study investigates the correlations between harmony and form, interpreting some analogies apparently made by Villa-Lobos to emulate points of formal articulation as seen in classical music. The employment of some peculiar chord structure, with recurrence of interval symmetry instead of the traditional tonality, indicated that an analytical approach based on set theory would be more adequate to this analysis.

Keywords: String quartet; Neoclassicism; Formal analysis; Symmetry; Villa-Lobos (1887-1959).

Introdução

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) compôs 17 quartetos de cordas ao longo de quase toda sua carreira. Apenas na década de 1920 ele deixou esse gênero de lado (gerando um hiato de 14 anos entre o quarto e o quinto quartetos), dedicando-se a outras formações menos convencionais e a formas menos predeterminadas. Os segundo e terceiro quartetos têm grande influência da sonata cíclica francesa,¹ mas a partir do n°4 (1917) nota-se a procura por outras soluções formais, à medida que Villa-Lobos encontra uma sintaxe própria. Com efeito, o Quarto Quarteto só foi estreado em 1949, o que sugere que importantes mudanças tiveram lugar desde sua concepção inicial.

Após uma tentativa de seguir por uma via abertamente “nacionalista” nos quartetos n°5 e n°6 (1931 e 1938), Villa-Lobos acaba por adotar um padrão formal neoclássico em quatro movimentos, com espaço para a representação da identidade nacional. Surge daí uma visão peculiar da forma sonata, com estabelecimento de uma sintaxe harmônica não tonal, mas capaz de atuar de modo análogo às funções tonais clássicas na construção de cadências. Na década de 1940, o compositor compôs cinco quartetos de grandes dimensões (seis, se considerarmos a reelaboração do *Quarto Quarteto*), trabalhando com mais atenção as áreas de transição e desenvolvimento. Esses procedimentos é que serão abordados nesta análise.

O *Oitavo Quarteto* (1944) de certa maneira continua a mesma proposta estilístico-estrutural do Sétimo: um ciclo de sonata de inspiração haydniana, porém com maior controle da forma global, como Villa-Lobos havia feito no notável scherzo do *Quarteto de Cordas* n°7 (QC7, abreviatura usada deste ponto em diante). O trabalho motivico ao longo dos movimentos às vezes até sugere aquela influência francesa (Franck, d’Indy) que predomina nos QC2 e QC3 (compostos respectivamente em 1915 e 1916); no entanto, já é resultado amadurecido da linguagem altamente pessoal desenvolvida pelo compositor. O QC4 apresenta uma curiosa mistura de elementos presentes em obras das décadas de 1910 (quando começou a ser escrito) e 1940, quando foi estreado. Muitos desses elementos, como o tema que sugere o canto do sabiá e progressões omnibus, são marcas importantes do QC8.

Proponho uma classificação estilística para os quartetos villalobianos (Tab. 1), levando em consideração aspectos técnicos e estéticos.² Apesar de necessariamente resumida e conseqüentemente incompleta, tal classificação poderá ajudar a leitora ou leitor a compreender um pouco melhor o ciclo de quartetos de Villa-Lobos e os caminhos que ele percorreu antes e após o QC8, aqui analisado mais detalhadamente.

1 Salles (2012b, 2012c).

2 Para uma discussão mais detalhada dos aspectos que envolvem essa discussão, recomendo a leitura de Estrella (1970), Tarasti (2009) e Salles (Edusp, no prelo), onde o leitor poderá encontrar subsídios para compreender melhor os critérios aqui adotados. Esta tabela também já foi apresentada no libreto que acompanha a gravação integral dos quartetos de Villa-Lobos pelos quartetos Amazônia e Bessler-Reis, reeditada recentemente pelo Selo SESC (SALLES, 2017b).

Grupos	QC	Classificação
I – Aforístico	1 (1915)	Obra em forma de suíte e com caráter aforístico, sem desenvolvimentos.
II – Cíclicos	2 (1915) 3 (1916)	Desenvolvem o princípio de forma cíclica da Escola Francesa de Franck e d’Indy.
III– Rapsódico	5 (1931)	Tentativa de estilo rapsódico, abandonado pelo compositor.
IV – Haydniano	6 (1938) 7 (1942) 8 (1944) 4 (1917/49)	Adoção do modelo formal haydniano(que se mantém quase inalterado até o final da série). Definição dos tipos cadenciais e das estilizações temáticas de caráter nacional para a linguagem do quarteto.
V– “Expressionista”	9 (1945) 10 (1946)	Quartetos quase “expressionistas”, dialogando com o cromatismo de Berg e Bartók.
VI – Estilo maduro	11 (1947) 12 (1950) 13 (1951) 14 (1953) 15 (1954) 16 (1955) 17 (1957)	Quartetos “maduros”, onde o equilíbrio dos quatro movimentos é mantido. O material temático é permutado entre as diversas situações e funções dentro da forma, alternando entre tipos estilísticos populares, inspirados pela música brasileira, e tipos temáticos que dialogam com a tradição europeia, especialmente em fugatos e figurações de contraponto livre.

Tab. 1 – Proposta de classificação dos quartetos villalobianos.

A releitura que Villa-Lobos faz da forma sonata envolve, segundo a visão proposta neste trabalho, o emprego de estruturas simétricas (frases, acordes, intervalos) que atuam de maneira análoga à tríade na tonalidade clássica. Para demonstrar isso, são empregadas noções inspiradas na teoria dos conjuntos desenvolvida por Allen Forte, Milton Babbitt e John Rahn, entre outras referências. Esse aporte teórico – que venho utilizando em algumas abordagens analíticas dedicadas à música villalobiana³ – será combinado com a própria teoria de sonata, especialmente dentro do estilo clássico, de acordo com Charles Rosen. A hipótese aqui trabalhada parte da declaração do próprio Villa-Lobos, que dizia ter adotado Joseph Haydn como modelo para seus quartetos.⁴ A hipótese aqui trabalhada parte da declaração do próprio Villa-Lobos, que dizia ter adotado Joseph Haydn como modelo para seus quartetos.⁵

Encontra-se, nos quartetos de Villa-Lobos, recorrência de ideias temáticas com intercâmbio frequente de sua função formal, como se o compositor quisesse justamente experimentar novos modos de expressão por meio de mudanças texturais e sua posição

3 Refiro-me à música de Villa-Lobos em geral, de caráter menos formal como os *Choros e Bachianas*, que investiguei no livro *Villa-Lobos: processos composicionais* (SALLES, 2009). A teoria dos conjuntos adota a noção de classe de altura (*pitch-class*) na qual as notas correspondem a números, eliminando a hierarquia tonal baseada no diatonismo; desse modo, Dó corresponde a 0, Dó# e Réb a 1 etc., até Si = 11. Os conjuntos de classes de altura (CCA) resultantes (*pitch-class sets*) são numerados e ordenados de acordo com a progressão intervalar, com os menores intervalos colocados à esquerda. Outra propriedade na terminologia da teoria dos conjuntos, e importante para este estudo, é a identificação de eventuais índices de transposição (T) e inversão (I) que mapeiam um CCA, indicando algum tipo de simetria em sua estrutura intervalar. Para os leitores não familiarizados, recomendo Straus (2013), Oliveira (1998) ou mesmo a apostila *Teoria dos conjuntos, apontamentos* (SALLES, 2016), disponível em: <https://www.academia.edu/25338452/TEORIA_DOS_CONJUNTOS_APONTAMENTOS_Salles_2016_>. Ver ainda: Albuquerque e Salles (2014); Visconti e Salles (2013a e 2013b) para outras aplicações da teoria dos conjuntos na música villalobiana.

4 Rosen (1998). Outra referência importante para o estudo da forma sonata é Hepokoski e Darcy (2006).

5 Estrella, 1970, p. 37.

no discurso musical. Os componentes da forma sonata – tema principal, tema secundário, áreas de transição e desenvolvimento, codas etc. – são como um molde em que o compositor muitas vezes permuta o material temático. Nesse sentido, o QC8 apresenta temas ouvidos nos QC3, QC4 e QC6, atribuindo-lhes novo sentido expressivo por meio de nova função formal. Alguns temas podem ser identificados em outras obras, como nas *Bachianas* e *Cirandas*, sendo reaproveitados no contexto neoclássico dos quartetos.

Sobre o QC8, há uma crítica notável de Hans Tischler datada de 1950 :

[Essa obra] foi tocada no primeiro concerto de 16 de novembro – o Oitavo Quarteto de Heitor Villa-Lobos (em Dó), escrito no Rio em 1944 e dedicado ao Quarteto Iacovino. É uma grande obra da literatura de música de câmara contemporânea e é difícil entender por que ela teve de esperar cinco anos para sua primeira performance neste país [Estados Unidos].

Com respeito à forma, a obra é conservadora, construída laconicamente dentro de padrões clássicos. Ela compreende um movimento de abertura em nítida forma de sonata, um segundo movimento em forma canção com seção intermediária, um scherzo movimentado no qual a primeira parte é repetida após um trio folclórico e um movimento de sonata mais complicado, com elementos de rondó, como conclusão. Apesar dessas formas clássicas, a acusação de “formalismo” seria errônea; o material é desenvolvido com habilidade e imaginação e com completa liberdade e lógica.⁶

A eliminação de passagens mais ásperas, como algumas encontradas no último movimento do QC7, demonstra que o QC8 não representa apenas um aprofundamento na exploração da forma sonata, como também certo refinamento harmônico. Além disso, em diversas porções do primeiro movimento é notável o acabamento da articulação formal nas cadências, por exemplo, pelo uso de progressões simétricas em movimento contrário, batizadas pelo teórico Victor Yellin como “progressões *omnibus*”.⁷

Aspectos formais do Allegro: a releitura da forma sonata⁸

O primeiro movimento (Allegro) apresenta dois temas com características involgares e contrastantes entre si. O primeiro deles (tema a) é apresentado pelo violoncelo (c.

6 “[It] was played at the first concert on November 16 – Heitor Villa-Lobos’ Eighth String Quartet (in C), written at Rio in 1944 and dedicated to the Iacovino Quartet. This is a major work of the contemporary chamber music literature and it is hard to understand why it has had to wait five years for its first performance in this country. With respect to form the work is conservative, constructed tersely along classical lines. It comprises an opening movement in clear sonata form, a second movement in a song form with a middle section, a motoric scherzo in which the first part is repeated after a folkloric trio, and a more complicated sonata movement with rondo elements as concluding portion. Notwithstanding these classical forms, the charge of “formalism” would be erroneous; the material is developed with skill and imagination, and with complete freedom and logic” (TISCHLER, 1950, p. 92). A tradução é sempre do autor deste trabalho, salvo quando indicado de modo diferente nas referências bibliográficas.

7 Yellin (1998).

8 Algumas das ideias desta análise integraram o painel “Perspectivas Analíticas para a Obra de Villa-Lobos” apresentado no II ENIM (Encontro Nacional de Investigação em Música), organizado pela SPIM (Sociedade Portuguesa de Investigação Musical) em Castelo Branco, Portugal, 2012. Participaram desse painel, juntamente comigo, os pesquisadores Ciro Visconti e Joel Albuquerque, à época meus orientandos de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música ECA/USP.

1-4, Fig. 1). Começando com o “motivo BACH” (c. 0-1), o tema continua com um salto de quarta seguido por movimento descendente, cuja chegada ao Fá# é prolongada (c. 2). Esse tema evoca o canto do sabiá-da-mata (*Turdus fumigatus*).⁹ Os demais instrumentos reproduzem o perfil melódico de semitom predominante na linha do cello (c. 2) e, desse modo, a partir do tricorde 3-8 (Si-Lá-Fá), chega-se ao 3-12 (triáde aumentada).¹⁰ A resolução de um acorde assimétrico em outro simétrico é um procedimento harmônico importante ao longo do movimento, praticamente um elemento temático.¹¹

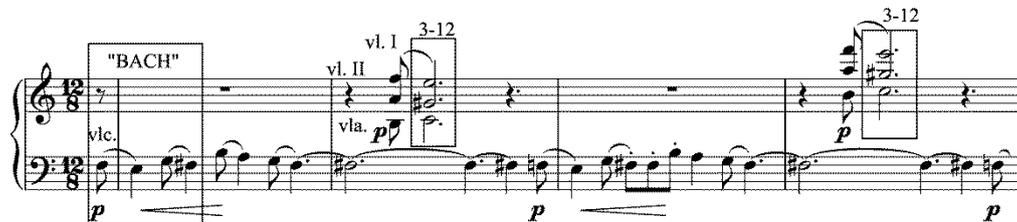


Fig. 1 – QC8, I, c. 1-4, tema “a”, violoncelo.

A partir do quinto compasso o tema é ligeiramente abreviado e se converte em linha de ostinato no violoncelo, sobre o qual vão entrando sucessivamente os demais instrumentos, do grave para o agudo. Cada entrada ocorre em uma altura distinta, sem intervalo regular de imitação. Além disso, o perfil melódico de cada instrumento é sutilmente modificado, como se Villa-Lobos sugerisse a “imprecisão” natural do canto do sabiá. A acumulação de linhas poderia até sugerir com mais fidelidade a algaravia de pássaros cantando na mata, não fosse a rítmica totalmente regular com formação de tetracordes resultantes das linhas melódicas, no compasso 11 (Fig. 2).

Nota-se a ausência de progressões tonais significativas, sem falar nos acordes quartais, que sequer podem ser nomeados segundo esse critério. Há um desenho balanceado em função das recorrências do mesmo tipo de tetracordes: 4-27 nas extremidades; o par 4-20 contrabalançado pelo par 4-16 e ao centro 4-23, resultante da superposição de quartas (Si-Mi-Lá-Ré). É significativa a escolha do tetracorde quartal 4-23 como eixo dessa progressão harmônica, dada sua simetria reversiva.

9 O tema do sabiá é um tópico dentro da literatura brasileira, pelo menos desde a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias (1843). Villa-Lobos faz uma representação estilizada plenamente identificada no “Martelo” das *Bachianas Brasileiras* nº5 (1945), onde a letra colocada por Manuel Bandeira na melodia preexistente exalta o “sabiá da mata cantador”, logo após a imitação feita com a onomatopéia “liá, liá”. Nos quartetos, esse tema recorre no QC3 (demarcando o início da recapitulação), no QC4 (no início da seção de desenvolvimento) e como tema principal no QC8 (ver SALLES, Edusp, no prelo).

10 A simetria inerente à triáde aumentada (3-12) é indicada com os marcadores T0,4,8 e T0,4,8I, que significam que sob transposição por 0 (uníssono), 4 (terça maior) ou 8 (sexta menor), chega-se ao mesmo acorde; e que se essa triáde aumentada sofrer inversão e for posteriormente transposta pelos mesmos fatores, também irá se obter o mesmo acorde. Os índices T e I serão pontualmente usados ao longo deste texto, identificando a ocorrência de alguma relação simétrica desse tipo.

11 Tarasti (2009, p. 241) observa que “esse quarteto poderia ser chamado de quarteto de intervalos ‘aumentados’ – ou dependendo de onde tais intervalos sejam posicionados na escala, como um quarteto menor harmônico ou menor cigano” [“this quartet could be called a quartet of ‘augmented’ intervals – or depending on where they are placed in the scale, as a harmonic or Gypsy-minor quartet”].

Fig. 2 – QC8, I, c. 6-12. Estrutura balanceada de acordes no compasso 11.

A recapitulação a partir do ensaio 13 (c. 85) é transposição quarta acima da exposição, repetindo o mesmo padrão de acordes (c. 95), inclusive a chegada ao segundo tema (c. 98, Fig. 3). Todavia, ocorre mudança na ordem de apresentação do tema, pois percebe-se que na recapitulação o cello entra por último (c. 94). Comparando as duas versões, exposição e recapitulação, fica evidente a natureza dessa transformação (Fig. 4).

Fig. 3: QC8, I, c. 92-8.

Fig. 4 – QC8, I, comparação entre as notas iniciais do tema “a” na exposição e na recapitulação.

Assim, se o tema “sabiá-da-mata” permanece o mesmo, sua transposição quarta acima só é compreendida quando se observa que cada instrumento mudou de lugar na recapitulação, pois o fugato a partir do tema sofre uma espécie de espelhamento harmônico (e tímbrico), sendo retrogradado e invertido. Estabelece-se uma simetria de longo alcance que poderá ser apreciada em função dos demais eventos que ocorrem no movimento. A relação de transposição entre exposição e recapitulação é um aspecto crucial da linguagem harmônica villalobiana para referenciar por analogia o retorno ao tom inicial da forma sonata clássica. Em Villa-Lobos a recapitulação marca o reaparecimento dos temas, mas não o retorno de sua tonalidade original.

Voltando à exposição, o segundo tema (c. 13-16) também é apresentado polifonicamente, porém sem gerar ostinato. Vai do agudo ao grave, tanto na exposição como na recapitulação, onde sofre a mesma transposição do primeiro tema, quarta acima (Fig. 5).

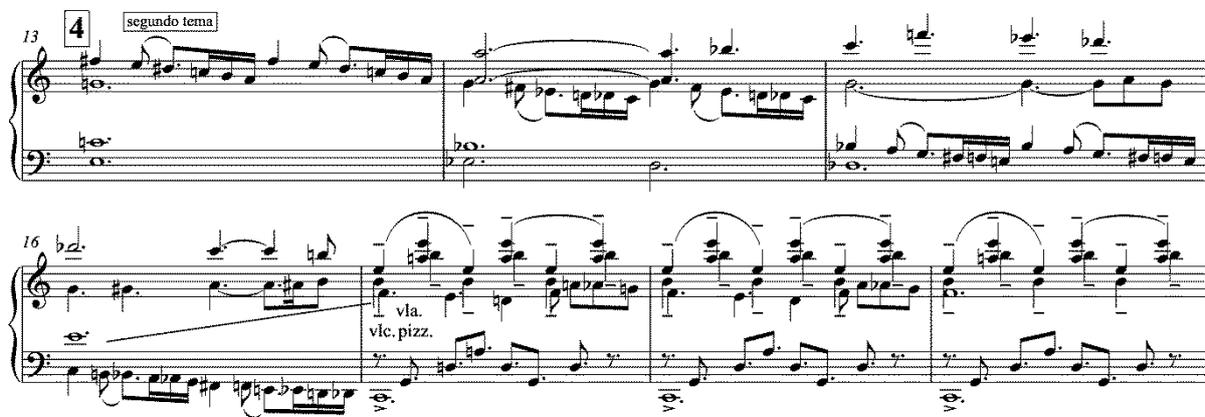


Fig. 5 – QC8, I, c. 13-19, segundo tema na exposição.

O segundo tema pode ser segmentado em hexacordes melódicos (Fig. 6), que sofrem transformação progressiva que leva de um subconjunto da escala menor harmônica – ou “menor-cigana” segundo Tarasti (o hexacorde 6-z29, T3I, c. 13) – até o hexacorde cromático (6-1, T7I, c. 16). Ambos os hexacordes, 6-z29 e 6-1, apresentam eixo de simetria intervalar; já os hexacordes centrais assimétricos 6-5 e 6-z3 são quase relacionados por transposição, como se pode deduzir da representação gráfica circular (Fig. 7);¹² se somados, 6-5 e 6-z3 resultam em 10-2, com eixo simétrico de soma 5.

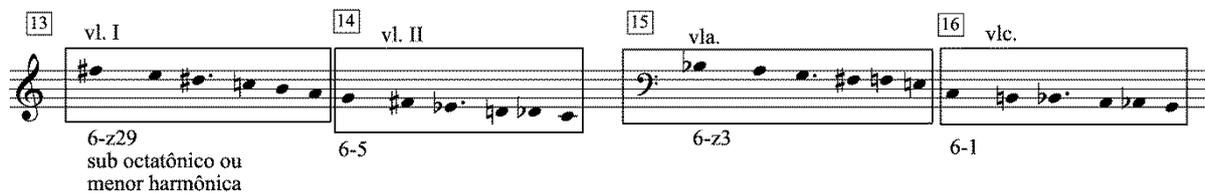


Fig. 6 – QC8, I, c. 13-16: análise dos hexacordes do segundo tema.

¹² A representação circular é uma maneira eficaz de visualizar a ocorrência de eixos de simetria, como ocorre em 6-z29 (T3I) e 6-1 (T7I) neste caso.

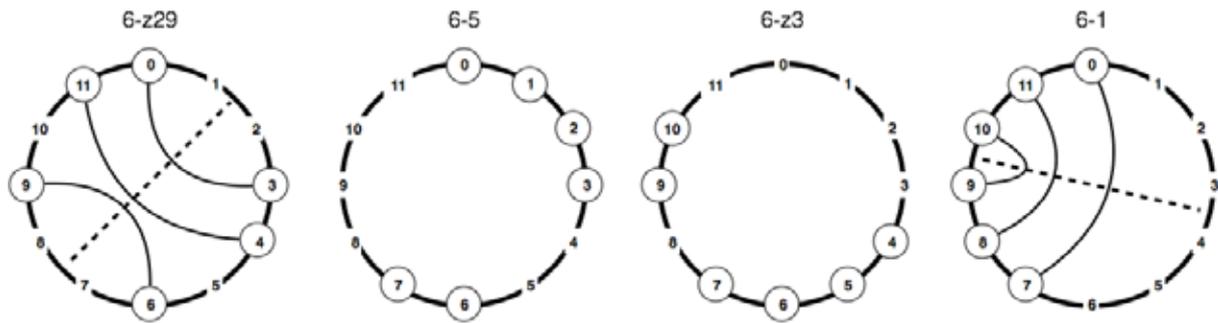


Fig. 7 – QC8, I, segundo tema: hexacordes simétricos nas extremidades e assimétricos no centro, c. 13-16.

A chegada ao c. 17 opõe duas estruturas simétricas, ambas sugerindo a superposição de quintas na parte do cello (4-23) e na junção das partes dos violinos (Fig. 8). O caráter estático das quintas, somado ao desenho repetido dos violinos e cello, confere função cadencial à passagem, finalizando a exposição. A repetição da figuração dos violinos gera dois palíndromos; as repetições na viola e no cello apresentam simetria por translação. Na linha da viola o tricorde final sofre transformação do tipo cromático 3-1 para o de tons inteiros 3-6, sugerindo certa acomodação da tensão harmônica. Ambos os tricordes também têm eixo de simetria.

Fig. 8 – QC8, I, c. 17-9, superposição de quintas como coda da exposição.

Portanto, o que se pode deduzir desta leitura da exposição é que as relações de simetria presentes nos temas se equilibram com a reapresentação dos mesmos na recapitulação. Além disso, há uma série de elementos em menor escala indicando que a distribuição simétrica dos eventos atua como uma espécie de ordenação harmônica e formal do movimento, com função análoga às cadências harmônicas em progressões tonais. Tal como o mito de Eco e Narciso,¹³ esse Allegro parece estabelecer situações de

13 No mito de Eco e Narciso, os dois personagens estão aprisionados em suas respectivas reflexões: Narciso no espelho, o reflexo de sua própria imagem; Eco, condenada a repetir a voz de Narciso. Os pontos de tensão surgem quando ambos tentam romper com esse “equilíbrio” entre a contemplação da imagem e a propagação do som repetido.

tensão e repouso por meio de diferentes formas de repetição e reflexão. Essa estratégia é importante não apenas para as áreas temáticas e transições, mas prossegue também no desenvolvimento.

A seção de desenvolvimento

O início do desenvolvimento (c. 20-84) é demarcado por diversas frases em movimento contrário entre pares de instrumentos (Fig. 9). No compasso 22 há até mesmo uma progressão *omnibus*, embora sem consistência simétrica, exceto o balanceamento obtido pelo movimento contrário entre os pares de notas; dentre os tetracordes resultantes apenas o 4-21 possui eixo de simetria. A estratégia de estabelecimento de direcionalidade neste ponto é engenhosa, gerando um centro (em Lá) por meio da sucessão de eixos de simetria intervalar: as progressões melódicas dos c. 23-4 apresentam eixo de soma variável entre 5 (Fá), 6 (Fá#) e 7 (Sol), sendo que o c. 24 transpõe oitava acima as vozes em movimento contrário do c. 23; ambas progressões melódicas levam ao trítono Dó-Fá#, que é ainda reiterado no c. 25 com a chegada do cello ao Lá, ponto médio entre Dó e Fá# (mais adiante essa chegada ao Lá será observada sobre outro aspecto).

Fig. 9 – QC8, I, c. 20-6, início do desenvolvimento.

A simetria intervalar entre as partes de primeiro violino e cello nos c. 20-1 é notável. A análise a seguir (Tab. 2) mostra as classes de altura (*pitch-classes*) nas partes de primeiro violino (linha superior) e cello (linha central), cuja soma resulta no eixo de simetria (linha inferior). Já o diagrama circular (Fig. 10) demonstra como o eixo de soma 10 incide sobre Fá (classe de altura 5, assinalada por setas), nota que é atacada em quatro oitavas diferentes (c. 21-22), bem como no centro da própria progressão (c. 20).

Violino 1	7	9	10	0	2	4	5	7	9	10	0	2	4
Violoncelo	3	1	0	10	8	6	5	3	1	0	10	8	6
Soma	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10

Tab. 2 – QC8, I, c. 20-1, eixo de simetria estabelecido pela soma entre classes de altura.

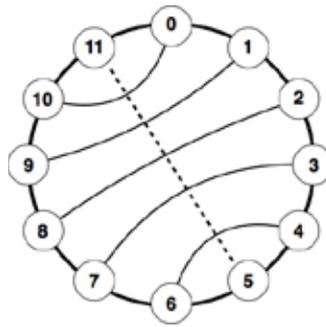


Fig. 10 – QC8, I, c. 20-1, eixo de simetria em representação circular das classes de altura.

Os eixos de simetria com somas 5, 6 e 7 (c. 23-4) também estão direcionados para a nota Lá, que, ausente em toda a passagem (c. 21-5), é polarizada por exclusão nos três eixos resultantes (Fig. 11). Com efeito, a chegada à nota Lá no cello é realizada de maneira bastante enfática (c. 26, Fig. 9), como um objetivo cuidadosamente adiado e planejado, finalmente atingido.

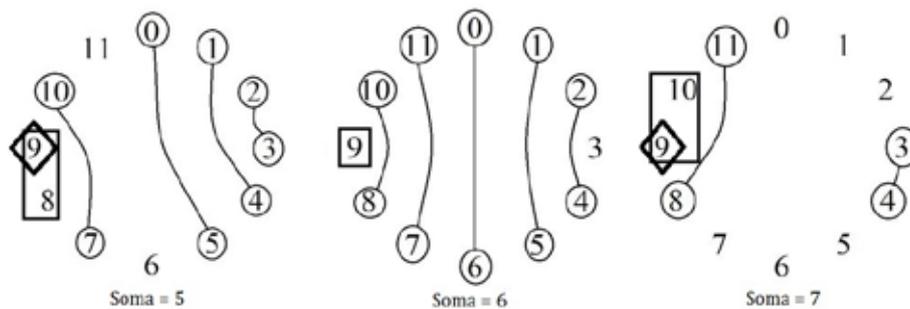


Fig. 11 – QC8, I, c. 23-4, eixos de simetria. Os retângulos indicam os pontos de convergência para notas ausentes nessa passagem.

Depois desse episódio marcado por espelhamentos, a textura se acomoda em terças paralelas divididas entre duas camadas, por pares de instrumentos. Os violinos conduzem a ação rítmico-melódica enquanto viola e cello sustentam a harmonia com notas mais longas (c. 26-32). Um acorde simétrico (4-3) demarca o início da seção a partir do ensaio 6 (c. 28). Uma variante do primeiro tema ocorre nos violinos (c. 31), sustentada por outro tetracorde simétrico (4-26), anunciando a reaparição plena desse tema no compasso seguinte começando por Sib, como se fosse alusão à passagem pela região da subdominante característica do estilo clássico.¹⁴ Todavia, essa relação tonal é evitada pelo aterramento a um acorde de sétima diminuta (4-28), cuja evidente simetria interna o torna funcional dentro desse contexto harmônico (Fig. 12).

¹⁴ Lembrar de que a primeira nota do tema na exposição (no violoncelo) é o Fá. Rosen (1998, p. 79) observa que o uso da subdominante no início do desenvolvimento é uma estratégia de Beethoven, visando criar um clímax a partir de uma área tonal mais relaxada.

Fig. 12 – QC8, I, c. 28-34, tema “a” no desenvolvimento, sustentado por tetracordes simétricos.

A reaparição do tema leva diretamente ao *Più Mosso*, onde outro procedimento é empregado, dinamizando diversos parâmetros: as durações se tornam menores, o andamento acelera, a articulação abrevia os ataques, os grupamentos se reduzem a tricordes. Além disso, os instrumentos atuam de forma intermitente e a densidade da passagem é reduzida a apenas uma linha (c. 36-42), na qual o material se concentra no violoncelo, ao final da passagem (Fig. 13).

Há pelo menos duas maneiras de interpretar o procedimento empregado nessa passagem: 1) a oposição entre “teclas brancas” e “teclas pretas”, perceptível a cada tricorde cuja nota inicial se localiza em uma tecla branca do piano enquanto as outras duas se situam em teclas pretas; 2) ciclos de tricordes que geram uma cadeia de eventos, a partir da qual o compositor realiza permutações e recortes.

A oposição entre “brancas e pretas” é bastante comum na música villalobiana e é largamente empregada na seção A do Scherzo (3º movimento) do QC8. Porém, as permutações e os recortes aplicados à cadeia de tricordes me parecem mais interessantes nesse contexto. Os tricordes empregados são de dois tipos, considerando sua forma primária: 3-2 (013) e 3-3 (014). Todavia, a concepção em cadeia requer que os tricordes sejam considerados segundo sua forma normal, distribuídos em cinco variedades: A [2,3,6], B [0,1,3], C [9,10,1], D [7,8,10], E [5,6,8] (c. 41-42, na linha do cello). A cadeia de tricordes é apresentada (c. 35-6) com a supressão pontual de um elemento da cadeia em cada ciclo, além de permutações entre esses elementos (Fig. 13 e Fig. 14).

A sequência completa com os cinco tricordes é finalmente apresentada pelo cello (c. 41-2) e restabelece o equilíbrio por meio de um ostinato sobre o hexacorde simétrico 6-z29 tocado por viola e cello (c. 43-49).¹⁵ O desenho melódico de ambos gera um palíndromo, reforçando o caráter quase cadencial dessa figuração. O eixo de simetria se

15 Trata-se do mesmo hexacorde que inicia o segundo tema (ver Fig. 6), apresentando eixo de simetria com soma = 3. Neste caso, o acorde pode também ser interpretado como um policorde, decorrente da superposição de Dó menor e Ré maior.

estabelece em torno dos pares com soma 9 (Fig. 15).

Fig. 13 – QC8, I, c. 35-43.

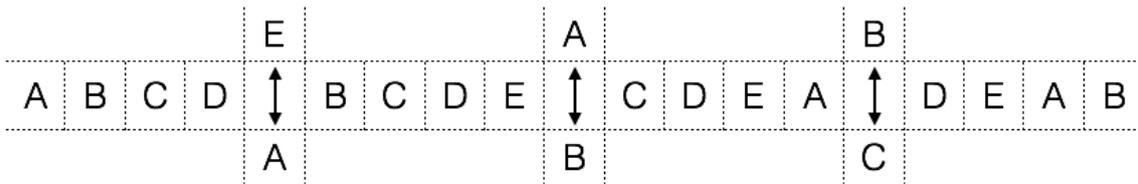


Fig. 14 – QC8, I, c. 35-40, recortes (supressões, indicadas pelas setas) e permutações na cadeia de tricordes.

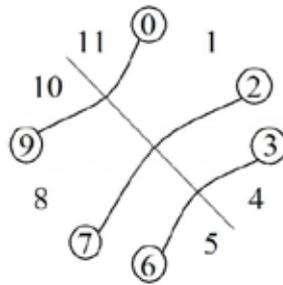


Fig. 15 – QC8, I, c. 43, hexacorde 6-z29 e seu eixo de simetria de soma 9.

Estabelecido o ostinato na viola e cello (c. 43-51), a textura se torna mais densa nos compassos seguintes pela superposição de vários elementos presentes no desenvolvimento: 1) o próprio ostinato e suas simetrias; 2) a passagem de tricordes (violino II); 3) variante do primeiro tema (violino I). Isso converge para outra formação de palíndromo nos violinos (c. 49-50), sobre a coleção “acústica” (7-34)¹⁶; quando esses elementos se acumulam, surge uma progressão melódica descendente em quartinas que leva à outra seção, a partir do ensaio 9 (Fig. 16).

¹⁶ A coleção acústica também é conhecida como escala “lídio-mixolídio” ou “escala nordestina”, por apresentar quarta aumentada e sétima menor. Trata-se no caso de um CCA [6,7,9,10,0,2,4] com simetria intervalar (T4I).

Fig. 16 – QC8, I, c. 44-52.

A nova seção (c. 52-60) apresenta textura homofônica, inicialmente com acordes de cinco sons (c. 52-4), depois seis (c. 55-6) e então sete sons, quando a viola passa a tocar em arpejos (c. 57-9). Esses acordes têm ritmo harmônico constante, mudando a cada compasso, e – com exceção dos c. 56-60 – o encadeamento é feito primordialmente por graus conjuntos. Sobre essa base, o primeiro violino inicia uma melodia que aos poucos vai adquirindo elementos do primeiro tema, como se fosse uma improvisação, a qual conclui em trinado cadencial em Fá#, indo para Sol. Tal procedimento lembra bastante o estilo concertante do século XVIII¹⁷, e essa chegada em Sol leva a uma seção que lembra bastante um episódio anterior (c. 21-3, visto na Fig. 8) onde todos tocam oitavas acentuadas e saltam para o tetracorde 4-18 (Lá-Dó#-Sib-Mi). Todavia, dessa vez não há tanta elaboração, e as oitavas sinalizam (discretamente arranjadas em palíndromos, c. 61 e 63) a nova apresentação do primeiro tema em sua versão “subdominante” (com início em Sib).

A nova versão na “subdominante” abre um jogo de pergunta e resposta entre primeiro violino e os demais instrumentos agrupados (c. 65-74), o qual se desdobra em algumas brincadeiras polifônicas em duas vozes reaproveitando os eixos de simetria obtidos a partir de movimento contrário (c. 75-79). Isso conduz a um pedal em Dó no cello (c. 80-4), sobre o qual os demais instrumentos se agrupam homofonicamente (com uma espécie de variante do segundo tema) até que o primeiro violino vai cromaticamente de Sib a Dó (c. 84). Essa chegada ao Dó é desacelerada, cadenciada em um tetracorde 4-20 (acorde de Fá maior com 7ªM em segunda inversão) e então dá início à recapitulação. A área temática da recapitulação é relativamente curta (c. 85-102), e a entrada do tema é sustentada por um acorde com sétima maior (4-20), cuja superposição de terças maiores torna evidente sua simetria (Fig. 17).

17 Rosen (1998, p. 450) afirma que “o trinado final é uma das mais simples dentre todas as convenções do classicismo” [“the final trill is one of the simplest of all classical conventions”].

Evidentemente, o desejo de atingir grandiosidade em escala beethoveniana não é apenas manifestação de uma vontade inconsequente, mas se ajusta à necessidade formal de obter balanço em relação ao desenvolvimento, como também é o caso em Beethoven, como observa Rosen (1998, p. 394):

As codas de Haydn, ao menos em seus últimos anos, são inextricavelmente fundidas, até mesmo embaralhadas com suas recapitulações: as de Beethoven, assim como as de Mozart, são geralmente entidades separadas, articuladas. Elas são precedidas normalmente por cadências na tônica e seus análogos mais imediatos são os números finais de um finale de ópera mozartiana: como nesses finais, as codas saturam o ouvido com o acorde de tônica. A coda assustadoramente longa do primeiro movimento da Eroica [...] serve para amarrar a tensão extrema do desenvolvimento, o qual não só foi longo como demasiado afastado harmonicamente; a coda, de fato, equilibra o desenvolvimento.¹⁸

As mudanças métricas na seção de contraste (c. 107-115) sugerem uma dança de caráter ritualístico ou tribal (possível alusão à cultura ameríndia, comum em Villa-Lobos), porém sua articulação e seu material harmônico, centrado no tetracorde 4-18 que é transposto no âmbito de um tom, foge das características normalmente empregadas para representar “o índio”, como a articulação em *staccato* e superposição melódica por quartas.¹⁹ Só encontramos superposição de quartas no segundo violino em cordas duplas (ver c. 108, Fig. 18), e o modo de ataque prevalente é o acentuado, o que dá à passagem um caráter “tribal” mais stravinskiano.

Assim, embora o material harmônico seja definitivamente distante do classicismo, e as ásperas mudanças de textura e métrica denotem preocupação claramente “moderna”, a base formal desse primeiro movimento (Tab. 3) se assenta no conceito de equilíbrio formal que encontramos em Haydn e Beethoven. A coda retoma os jogos de espelhamento do desenvolvimento (alguns podem ser deduzidos já pelo desenho das linhas melódicas na partitura, como nos c. 155-8) e leva a um final brilhante que conclui em oitavas, de Dó² a Dó⁵.

18 “Haydn’s codas, at least in his later years, are inextricably fused, even tangled with his recapitulations: Beethoven’s, like Mozart’s, are often separated, articulated entities. They are generally preceded by tonic cadences and their most immediate analogues are the last numbers of a Mozart opera finale: like them, they saturate the ear with the tonic chord. The astonishingly long coda to the first movement of the Eroica [...] serves to ground the extreme tension of the development, which was not only long but far-ranging harmonically; the coda, in fact, balances the development”.

19 Tais estilizações, como representação da cultura indígena, foram usadas por Villa-Lobos em obras como *Uirapuru* e *Amazonas* (ambas de 1917) e são recorrentes nos *Choros*, *Bachianas* e obras camerísticas e para piano. Outros compositores e arranjadores brasileiros também adotaram procedimentos semelhantes, que, apesar de não serem modelos fiéis de música indígena, se configuram como uma representação tópica bastante difundida no país. Apresento uma discussão de teoria das tópicas e representação da identidade nacional brasileira em *Os quartetos de Villa-Lobos: o discurso da Besta* (Edusp, no prelo); pesquisadores como Rafael Menezes Bastos e Acácio Piedade (1999), Gabriel Moreira (2010), Maria Alice Volpe (2001), Pedro Paulo Salles (no prelo), Leopoldo Waizbort (2012) e Daniel Zanella dos Santos (2015), entre outros, têm discutido a representação da cultura indígena na música brasileira e especialmente em Villa-Lobos.

Compasso	Seção	Descrição
1-12	Exposição	Primeiro tema. Evocação do canto do sabiá-da-mata (pictorialismo). O tema converte-se em ostinato e cânone a um só tempo.
13-16		Segundo tema. Também é apresentado em imitação, porém sem ostinato. As estruturas melódicas são divisíveis em hexacordes.
17-19	Coda da exposição	Explora o efeito estático/cadencial de quintas superpostas.
20-84	Desenvolvimento	c. 20-25: progressões melódicas em movimento contrário. c. 26-34: acompanhamento em notas longas; tema principal na “subdominante”. c. 35-42: sequência de tricordes trabalhados com permutação, em cadeia. c. 43-51: ostinato no cello; palíndromos. c. 52-60: seção homofônica, concluindo em trinado cadencial. c. 61-64: palíndromos construídos a partir da oposição entre oitavas em Sol e do tetracorde 4-18. c. 65-79: jogo de pergunta-resposta, levando a progressões melódicas em movimento contrário (eixos 11 e 12). c. 80-84: “retransição”, conduzindo à recapitulação, chegando ao tetracorde simétrico 4-20 (acorde maior com 7ªM).
85-102	Recapitulação	c. 85-97: primeiro tema, transposto 4ª acima e apresentado de maneira invertida, do agudo para o grave. c. 98-102: segundo tema, transposto 4ª acima.
102-164	Coda	c. 103-105: estrutura balanceada, à maneira de um palíndromo. c. 107-115: dança-tribal, baseada no tetracorde 4-18. c. 116-122: pedal em Fá no cello, sob motivo “indígena” Si-Lá-Fá# no primeiro violino. c. 123-143: textura dividida em duas camadas: 1) melodia em oitavas (viola e cello) e 2) figurações em movimento contrário nos violinos. Tratam-se de duas frases de 10 compassos cada, divididas na seguinte proporção: 4-2-4. A porção central é ancorada em tricorde melódico 3-3 (maior/menor) sob o tetracorde 4-4. A segunda frase (c. 133-142) é transposição 4ª acima da primeira (123-132). c. 143-164: a divisão em duas camadas se desfaz (c. 145), o andamento acelera (Vivace) até a chegada ao pedal em Dó no cello (c. 152), que desencadeia grande energia até a conclusão em oitavas (Dó2 a Dó5).

Tab. 3 – QC8, I, estrutura formal.

Simetria como ordenação em larga escala no movimento Lento

O caráter sentimental da melodia que inicia o segundo movimento é próprio do estilo modinha, pesente na seção inicial e em suas retomadas, todas com pequenas variantes (A1, A2 e A3, ver Tab. 4). Em A1 a melodia principal (Fig. 19) é apresentada pelo primeiro violino (Si, c. 1), sendo repetida no cello com algumas alterações (Mi, c. 10); em A3, segundo violino (Sol#, c. 76) e viola (Dó#, c. 85). O “acorde resultante” dessas notas iniciais (Fig. 20) é Dó# menor com 7ª menor (FN 4-26); a mesma proporção entre as alturas se mantém até as cadências desses arcos melódicos, o que confere direcionalidade ao movimento. A ideia de direcionalidade ainda é reforçada pela mudança de sentido, descendente (Si-Mi em A1) e ascendente (Sol#-Dó# em A3). Os grandes arcos melódicos da seção A estão distribuídos entre os quatro instrumentos, também reproduzindo a simetria de terças menores/sextas maiores presente entre as notas inicial e final: Si-Ré (vl. I), Mi-Sol (vlc.), Sol#-Si (vl. II) e Dó#-Mi (vla.). Desse modo, tanto as seções A1 e A3 preservam individualmente o balanço proporcionado pelo tetracorde 4-26 resultante das notas inicial e final de cada arco melódico, como também há uma

espécie de finalização em larga escala no cruzamento da melodia do primeiro violino em A1 com o final da melodia do segundo violino em A3, na nota Si; o mesmo ocorre com a nota inicial do cello em A1 com a nota final da viola em A3, ambas em Mi (Fig. 21). Pode-se ainda especular a significação possível das notas restantes (Ré, Sol, Sol#, Dó#), que juntas formam o CCA 4-9, tão importante para a música de Bartók;²⁰ todo esse agrupamento de classes de altura (Dó#, Ré, Mi, Sol, Sol#, Si) resulta no CCA 6-z50 (T3I).

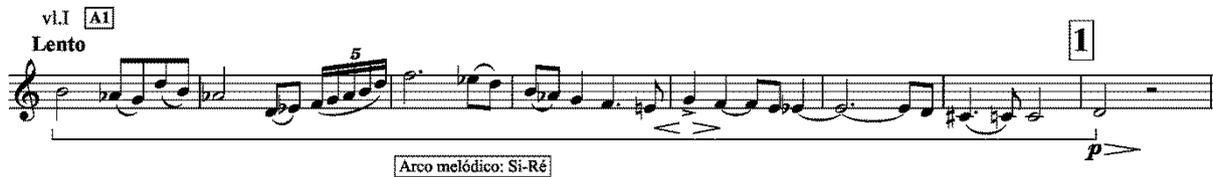


Fig. 19 – QC8, II, c. 1-8, melodia principal, vl. I.

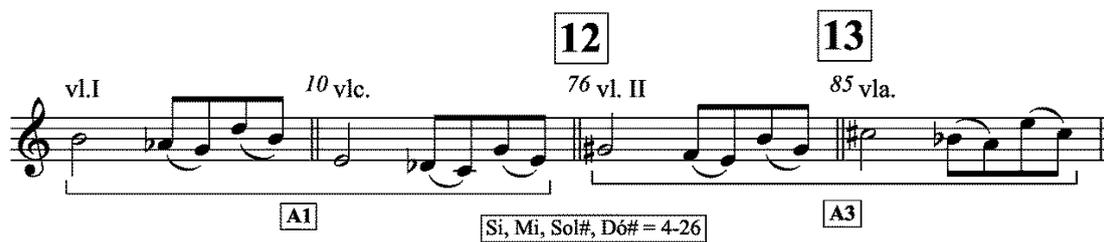


Fig. 20 – QC8, II, notas iniciais da melodia principal, distribuída pelo quarteto.

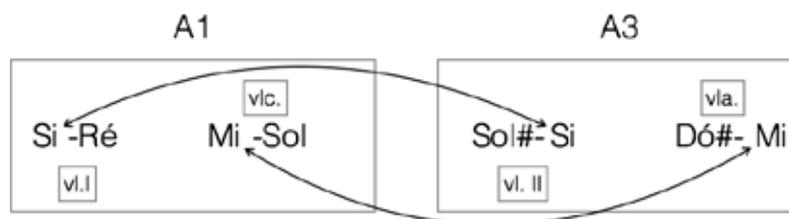


Fig. 21 – QC8, II, notas inicial e final de cada arco melódico e suas relações intervalares.

Na seção A2 (c. 27-44) os elementos da melodia principal são inicialmente alterados ritmicamente (vl. II, c. 27-29), até que a métrica original é retomada pela viola (c. 38). O retorno ao caráter sentimental após o grande contraste proporcionado pela seção B é obtido por meio de repetições truncadas ou fragmentadas da melodia principal.

A seção B, em andamento acelerado, cujos dobramentos de terças lembram o ponteio de uma viola caipira; apesar da mudança de caráter, a figuração preserva vários elementos de melodia principal, da qual é nitidamente uma variação (Fig. 22).

20 O CCA 4-9, forma primária (0167), é apontado como um dos principais elementos estruturantes de obras importantes de Béla Bartók, a chamada "célula Z" (ANTOKOLETZ, 1984, p. 78-137).

Estilo caipira: pares de terças: vl. I + vla.
vl. II

Più mosso

Fig. 22 – QC8, II, c. 17-20, início da seção B.

A seção central (C, c. 45-71, Fig. 23) tem subdivisão ternária e antecipa o uso dos glissandos, também explorados intensivamente no Scherzo. Inicialmente, a melodia sugere o acorde de sétima diminuta (Si-Ré-Fá-Láb), cuja simetria pode sugerir estabilidade harmônica no estilo de Villa-Lobos. Mas, neste caso, o “acorde” diminuto é implicado apenas melodicamente e os acordes são usados em sua harmonização: Sol-Láb-Si-Ré (4-18, c. 45-6); Mib-Sol-Si-Ré-Fá (5-26, c.47-8); Si-Mib-Sol-Dó#-Fá# (5-30, c. 49-50) e Lab-Mib-Dó-Sol-Si-Fá#-Ré-Lá (8-18, c. 51-2),²¹ têm estrutura intervalar assimétrica, sugerindo a ideia de tensão harmônica, de movimento. Outras tendências observáveis na passagem são o progressivo aumento da densidade (de 4 para 8 notas), acompanhado também de progressiva ampliação intervalar (do semitom Sol-Láb, c. 45-46, para as 5^{as} Justas Láb-Mib, Dó-Sol, Si-Fá# e Ré-Lá, c. 51-52).²²

Fig. 23 – QC8, II, c. 45-52, acordes do início da seção C.

A subseção central (c. 53-63) é ancorada por acordes simétricos 4-23 (quartas/quintas superpostas) e 4-20 (maior com sétima maior), preservando, assim, a amplitude intervalar atingida no c. 52.

As melodias de 1^o violino (c. 53-6), cello (c. 57-9) e viola (c. 60-1) voltam a ser mais expressivas e elaboradas, evocando o estilo de modinha e deixando o glissando momentaneamente em segundo plano (c. 56-57). Quando o glissando é retomado como elemento importante, na terceira parte da seção C (c. 64-71), a progressão de acordes (equivalente aos c. 45-52) é transformada: a densidade permanece estável (todos os

21 Neste contexto, o octacorde 8-18 também pode ser considerado um policorde, considerando a superposição dos acordes de Láb com sétima maior (CCA 4-20) e Si menor com sétima menor (CCA 4-26).

22 Cabe observar que os intervalos Si-Fá# e Ré-Lá (c. 51-52) são tocados separadamente pelo segundo e primeiro violinos, respectivamente.

CCA têm 4 sons) e o encadeamento é feito por movimento mínimo entre as classes de altura (Fig. 24). Outra ocorrência significativa é a conclusão da sequência num acorde com estrutura intervalar simétrica (4-24).



Fig. 24 – QC8, II, c. 64-71, progressão de acordes no final da seção C.

Compasso	Seção	escrção
1-16	A1	Melodia no 1º violino (c. 1-8), começando na nota Si e terminando em Ré; então o cello faz um enunciado melódico (c. 8-9) para repetir a mesma melodia (c. 10-16) começando em Mi e terminando em Sol.
17-23B		Andamento acelerado (Più Mosso), instrumentos divididos em dois grupos de terças paralelas: 1º violino + viola e 2º violino em cordas duplas.
23-27T	ransição	
27-44A	2E	lementos da melodia principal, marcado pelo deslocamento rítmico.
45-71C		Seção com estrutura ternária: c. 4 5-52, glissandos, instabilidade melódica e harmônica; c. 53-63, subseção central, com melodias mais expressivas e acordes simétricos; c. 64-71, glissandos e cadência em 4-24 (T ₆ I).
72-75T	ransição	Desenho melódico em zigue-zague, retomando o caráter de modinha da seção A.
76-94A	3R	Repetição transposta da seção inicial. 2º violino, indo de Sol# a Si (c. 76-83); viola de Dó# a Mi (c. 85-94).
94-96C	odaS	Acordes de quintas superpostas (4-23, Dó-Sol-Ré-Lá) o cello faz um desenho de 6ªs paralelas.

Tabela 4 – QC8, II, estrutura formal.

Superposições e atritos: a técnica de composição em camadas no Scherzo

Os scherzos villalobianos têm estrutura formal clássica,²³ ou seja, adotam uma estrutura de rondó com repetições internas e subseções que dão corpo às seções maiores (Tab. 5). O scherzo do QC8 não é diferente nesse aspecto, mas chama atenção por sua elaboração harmônica. Na seção inicial (c. 1-25), o material é distribuído em três camadas: 1) a linha diatônica do primeiro violino, 2) a “escala acústica” no cello e 3) a coleção pentatônica em duas versões (“teclas brancas” e “teclas pretas”) no segundo violino e na viola. Analisando somente as partes do 1º violino e do cello, chegamos à supercoleção 8-22, reunião das coleções diatônica (7-35) e acústica (7-34) (Fig. 25). Vemos aqui um caso semelhante ao que Dmitri Tymoczko chamaria de “poliescalaridade”, termo que ele define a partir da poética de Stravinsky:

Talvez o aspecto mais notável da linguagem harmônica de Stravinsky seja a poliescalaridade: o uso simultâneo de objetos musicais que claramente sugerem diferentes coleções referenciais. Poliescalaridade é um tipo de heterogeneidade

23 Schoenberg (1993, p. 184) define a forma do scherzo como “uma peça instrumental, caracterizada por acentuações rítmicas e tempos rápidos. A rapidez do movimento impede a frequente mudança harmônica e a variação muito profunda das formas-motivo. Com relação à estrutura, os scherzos dos grandes mestres possuem apenas uma coisa em comum: são formas ternárias. [...] Em alguns casos, ocorre um tipo especial de seção contrastante modulatória, que se aproxima da elaboração (Durchführung) do allegro-de-sonata”.

localizada, uma combinação intencional de elementos musicais disparatados e discordantes. (TYMOCZKO, 2002, p. 84).²⁴

Quanto à camada pentatônica (Fig. 26), esta é bipartida entre os pares conhecidos como “teclas brancas e pretas”. Villa-Lobos dividiu o desenho rítmico de seis semicolcheias em um motivo no qual a primeira nota pertence à coleção “branca” e as demais são da coleção “preta”.

Fig. 25 – QC8, III, c. 1-2, camada “diatônica/acústica” e camada “P&B”. Foram omitidas as partes de 2° violino e viola.

Fig. 26 – QC8, III, c. 1-2, camada pentatônica com oposição “pretas e brancas”.

Tal combinação de elementos díspares nesta seção do Scherzo, com mudanças de registro melódico e articulação, grande amplitude linear e choques entre alturas – comumente ouvidos nos scherzos da primeira metade do século XX –, resulta em sonoridades geralmente associadas com a expressão de “ironia” ou de “humor”.²⁵ O próprio compositor escreveu que na primeira leitura deste scherzo a execução lhe pareceu “desconcertada” devido aos recursos extravagantes de escrita.²⁶

A subseção “a” (c. 1-25) tem três partes bem-definidas: 1) a abertura, que não apresenta um tema ou melodia definidos, mas uma textura ampla que se desenvolve com fluência entre os registros grave e agudo (c. 1-9); 2) uma espécie de ponte que começa com (rara) melodia no modo frígio em Fá, onde a figuração secundária de semicolcheias oscila por um momento e, por fim, se encaminha para a região aguda (c. 10-17); 3) a fi-

24 Tymoczko: “Perhaps the most striking aspect of Stravinsky’s harmonic language is *polyscalarity*: the simultaneous use of musical objects which clearly suggest different source-collections. Polyscalarity is a kind of local heterogeneity, a willful combination of disparate and clashing musical elements”.

25 Luciano Camargo apresenta elementos que associam a expressão do humor com estruturas musicais na música de Chostakovich, com características semelhantes às que identificamos neste estudo. Ver Camargo (2017).

26 Refiro-me às notas de programa escritas por Villa-Lobos durante visita a Córdoba e Buenos Aires (Argentina) em 1946, cujos esboços me foram gentilmente enviados por Pedro Belchior, historiador do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Essas notas foram transcritas e comentadas em Salles (Edusp, no prelo).

guração textural de semicolcheias muda seu contorno melódico e se move progressivamente em direção ao grave, migrando do 1º violino para a viola (c. 18-25). Em relação à oposição entre “brancas e pretas”, cabe observar que o desenho final das semicolcheias (c. 18-25) apresenta a primeira e quinta notas “brancas”, sendo as demais “pretas”.

A subseção “b” (c. 26-47) apresenta o ponto culminante de todo o movimento, com passagens de grande brilho virtuosístico. Efeitos técnicos, como glissandos e trinados, ocorrem em vários registros e situações rítmicas, exigindo considerável destreza dos intérpretes. A exploração dos timbres e figurações (danças, pássaros²⁷) é tão variada que Villa-Lobos parece estar no ambiente dos Choros, fazendo com que as sutilezas harmônicas passem para segundo plano. O retorno para “a” (c. 48-53) é “contaminado” pelo pedal em Mib na viola, em trinado. Na subseção “c” (c. 54-84) os trinados ainda persistem; o Mib migra para o cello e o jogo de oposição entre “pretas & brancas” continua, proposto em justaposição (c. 54-57) e em superposição (c. 76-84), onde as coleções diatônica e pentatônica são diretamente superpostas. A cadência sobre o acorde do tipo “6ª Francesa” (4-25, T0,6I, c. 83) reforça o caráter de “estabilidade” que o compositor atribui às estruturas simétricas (Fig. 27).

Fig. 27 – QC8, III, c. 54-55; 81-83, oposição “pretas & brancas”.

A grande seção de contraste (ou “seção contrastante modulatória”, segundo Schoenberg²⁸) do Scherzo (c. 89-184) apresenta um tema melódico (apresentado homofonicamente nos c. 89-97), levando a textura a um plano secundário. Esse tema tem características (notas repetidas, âmbito restrito, diatonismo, articulação destacada) que podem ser chamadas de “estilo caipira”, oferecendo outra perspectiva do primitivismo que permeia o movimento.²⁹ Nesse novo cenário, Villa-Lobos evoca alguns elementos da tradição europeia, reaproveitando o estilo contrapontístico (fugato) comum ao estilo

27 Villa-Lobos emprega com certa frequência o chamado *style-oiseaux*, tanto em representações imitativas, como no caso do *sabiá-da-mata* (no 1º movimento), ou abstratas, onde certos padrões rítmicos e modulares comuns ao canto de pássaros, em geral, são estilizados em figurações musicais que exploram esse modelo natural. Messiaen e Stravinsky têm exemplos notáveis desse recurso. Já as “danças” estilizadas neste Scherzo sugerem o estilo primitivo consagrado por Stravinsky na *Sagração*, um tópico da música do século XX que batizei de “dança ritual” (SALLES, 2017c).

28 Schoenberg (1993, p. 185).

29 Tarasti (2009, p. 243) considera esse tema (no ensaio n° 10) “laconicamente bartókiano” [“*laconically Bartókian*”], pois ele “se esforça por parecer ingenuamente popular” [“*strives for folkish naiveté*”]. De fato, o caráter caipira sugere certa ingenuidade primitivista. Em Salles (Edusp, no prelo), é apresentado um estudo mais aprofundado do “caipira” como um gênero expressivo cuja estilização na música instrumental sinfônica e de câmara foi desenvolvida por Villa-Lobos.

clássico. No entanto, ele evita a elaboração convencional do contrassujeito, preferindo apenas prolongar a nota final do sujeito, uma espécie de contraponto “rústico” de caráter popular (c. 126-147). O contraponto é apenas insinuado, pois sua ideia de espacialização não é realizada por uma trama polifônica autêntica, já que a textura resultante é homofônica (Fig. 28).

Fig. 28 – QC8, III, c. 126-136, fugato “rústico”, com o mesmo tema que abre a seção B.

Apesar da combinação de estilos diversos, o scherzo é construído de maneira muito consistente, desde seu plano formal até a definição de suas seções e subseções. O fluxo acelerado das ideias musicais na primeira seção jamais é monótono ou simplório, mas transformado com muita sutileza e rigor, como, por exemplo, a subdivisão binária (hemíola) entre os compassos 41-53, reforçado pelo cello em pizzicato. Outro elemento de destaque é a variedade de figurações evocativas do *style-oiseaux*, desde as rápidas escalas ascendentes ouvidas isoladamente já nos compassos 6 e 7 nas partes de viola e segundo violino (depois repetidas com mais ênfase nos c. 68-72) até os glissandos e trinados da subseção seguinte (c. 26-47), integrados à rítmica implacável da “dança ritual”.

Compasso	Seção	Subseção	Descrição
1-25	A	a	Três camadas harmônicas superpostas: 1) coleções pentatônicas alternando “teclas brancas” e “teclas pretas”; 2) coleção diatônica; 3) coleção acústica. Pode ser dividido em três partes: 1-9; 10-17 (transição) e 18-25.
26-47		b	Dança ritual e <i>style-oiseaux</i> , com glissandos e trinados.
48-53		a	Hemiola, sob a figuração de pentatônicas em semicolcheias.
54-84		c	Dança de caráter primitivista, explorando a oposição “pretas x brancas” (c. 54-67); figurações em <i>style-oiseaux</i> (c. 68-75); coda da seção, superpondo as coleções diatônica e pentatônica (c. 76-84), levando a uma cadência no acorde de 6ª francesa, sobre as notas Dób, Réb, Fá, Sol (4-25, T _{0,6} I, c. 83-4).
85-88		a	Desfecho da primeira seção, em Dó (oitavas).
89-116	B	d	Coleção diatônica (“Fá maior”). Melodia em estilo “caipira”, com elementos em <i>style-oiseaux</i> .
116-125		Transição	<i>Sul ponticello</i> . Progressão <i>omnibus</i> (c. 122-4).
126-147		e	Fugato em estilo primitivista.
148-175		d	Coleção diatônica (“Dó maior”).
175-184		Transição	<i>Sul ponticello</i> . Progressão <i>omnibus</i> (c. 181-3).
192-217	A	a	Repetição de 1-25.
218-232		b	Repetição de 26-41.
232-244		a	Repetição de 42-53.
245-275		c	Repetição de 54-84.
276-280		a	Repetição de 85-88.

Tab. 5 – QC8, III, estrutura formal.

Síntese temática e formal: o rondó-sonata final no Quasi allegro

Um motivo muito simples, de notas repetidas, assume grande importância temática ao longo do movimento final. Esse motivo, associado com a dança ritual, tão destacada no Scherzo, será chamado de “motivo tribal”. O caráter “coletivo” desse motivo – um dos aspectos que Mário de Andrade classificou no *Ensaio sobre a música brasileira* – é fortalecido pelo dobramento em oitavas. Esse motivo é associado desde o primeiro compasso a uma progressão *omnibus*, que se estende até o c. 8 (Fig. 29).

The image shows the first two measures of the Quasi allegro movement. It consists of four staves: two treble clefs (Violins I and II) and two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses). The tempo is marked 'Quasi allegro' and the dynamics are 'f' (forte). A 'tribal motif' is indicated in the first measure, consisting of a simple rhythmic pattern of eighth notes. An 'omnibus progression' is indicated in the second measure, showing a complex harmonic structure with triplets and chromatic movement across all four staves.

Fig. 29 – QC8, IV, c. 1-2, motivo tribal e progressão omnibus.

O motivo tribal se torna a base de diversas melodias e temas ouvidos posteriormente. A primeira delas (c. 13-15) é uma passagem de grande densidade temática, pois,

como afirma Tischler, apresenta motivos de todos os movimentos da obra (Fig. 30).³⁰ Na ilustração vemos o motivo tribal (identificado por Tischler como “Trio”) do quarto movimento, o motivo em style-oiseaux do terceiro movimento (scherzo, c. 68-69, na parte do cello), acordes baseados no canto do sabiá-da-mata do primeiro movimento e uma variante da melodia principal do segundo movimento.



Fig. 30 – QC8, IV, c. 13-5, extraído de Tischler (1950, p. 93).

A exposição termina com um falso fugato proposto pelo cello, que lembra o tema do quarto movimento do QC7. Porém, apenas a viola aceita o jogo de imitação, que se transforma em contraponto livre e conduz ao início do desenvolvimento.

Com relação à forma do quarto movimento, Tischler fala em “um movimento de sonata mais complicado, com elementos de rondó, como conclusão”.³¹

O desenvolvimento talvez corresponda ao que Tischler sugere como um “rondó”, já que diversas melodias derivadas do motivo tribal recorrem nas regiões sombreadas na tabela a seguir (Tab. 6), intercaladas por episódios contrastantes. Após a recapitulação (c. 155-184), basicamente a transposição quinta acima do material da exposição, há ainda o retorno à ideia do desenvolvimento em “estilo-rondó”, antecedendo à coda (c. 219).

A onipresença do motivo tribal é um recurso muito semelhante ao monotematismo que Haydn usou em muitas de suas obras em forma de sonata. Já sua simplicidade extrema é bem beethoveniana, por sua concisão melódica (uma única nota repetida) e seu padrão rítmico elementar. As progressões *omnibus*, normalmente empregadas por Villa-Lobos como áreas cadenciais (no scherzo, por exemplo), são associadas às reaparições do motivo principal, tornando-se elas mesmas uma espécie de “subtema”.

30 Tischler (1950, p. 93). A ilustração é extraída da análise de Tischler, que se enganou ao dizer que a referida passagem seria nos c. 12-14.

31 Tischler (1950, p. 92). Pode-se fazer alusão ainda à forma cíclica, onde o movimento final faz a síntese dos temas, que Villa-Lobos exercitou à maneira francesa nos QC2 e QC3.

Compasso	Seção	Descrição	
1-8	Exposição	Motivo “tribal” associado à progressão <i>omnibus</i> . Sol4 (nota inicial).	
9-12		Motivo tribal passando por todos os instrumentos. Si4.	
13-22		Melodia “primitivista” a partir do motivo tribal. Tischler observa que se trata de uma variante da melodia do segundo movimento (Lento). Fá4. Nos c. 13-15 estão reunidos motivos dos quatro movimentos.	
22-32		Cello inicia um falso fugato. Solb2.	
33-35	Desenvolvimento	Sugestão de dança tribal, porém sem as características superposições de 4 ^{as} ou 5 ^{as} .	
35-44		Sequência melódica ornamentada pelo primeiro violino em torno do motivo tribal.	
45-49		Duos entre: violinos; viola e cello.	
49-54		Cello linha descendente: Fá-Mi-Ré, usando o motivo tribal. Segundo violino e viola em 4 ^{as} paralelas (“tribal”); primeiro violino: cromatismo.	
54-55		Transição.	
56-60		Primeiro violino no registro agudo, com melodia ancorada no motivo tribal em Ré. Acorde simétrico 4-24 em semitons descendentes.	
61-73		Dança tribal. Primeiro violino em zigue-zague.	
74-75		Transição.	
76-79		“Invenção a duas vozes”: violinos I e II.	
80-83		Motivo tribal e progressão <i>omnibus</i> . Ré5.	
84-89		Melodia sobre o motivo tribal. Sib.	
90-93		Progressão <i>omnibus</i> , motivo tribal em Dó.	
94-103		Melodia sobre motivo tribal, Più mosso. Sol.	
103-109		Melodia tribal e sons harmônicos. Dó.	
110-112		Motivo tribal suavizado por tercinas, articulação e flexibilização do andamento (<i>rallentando</i>). Sol.	
113-120		Melodia expressiva na viola com acompanhamento em <i>sul ponticello</i> . Dó#.	
121-126		Estilo baião: motivo de três notas em modo mixolídio, pedal em Fá no cello.	
127-134		Cromatismo (quase <i>omnibus</i>), pedal em Sib (cello).	
135-147		Melodia tribal (em Dó). O motivo é estendido um pouco mais.	
147-148		Transição.	
149-154		Melodia tribal (Sol). Conclui na nota Ré em oitavas abertas, preparando a recapitulação.	
155-162		Recapitulação	Motivo tribal e progressão <i>omnibus</i> , transpostos quinta acima em relação ao início. Ré5.
163-166			Motivo tribal (5 ^a acima em relação aos c. 9-12). Fá#5.
167-176	Melodia “primitivista” (5 ^a acima em relação aos c. 13-22). Dó5.		
176-184	Falso fugato. Réb3.		
185-191	Desenvolvimento	Primeiro violino, melodia do falso fugato e <i>cadenza</i> .	
192-202		Più mosso: melodia tribal na viola (c. 197-202).	
203-205		Transição.	
206-211		Sequência ascendente tocada em oitavas (com exceção da viola).	
211-212		Progressão <i>omnibus</i> .	
213-218		Variante do motivo tribal. Cello: Fá-Mib-Ré-Réb-Dó.	
219-226		Coda	Conclusão em Sol, oitavas abertas (Sol2 a Sol4) “wagnerianas”.

Tab. 6 – QC8, IV, estrutura formal.

Considerações finais

A reinterpretação da obra villalobiana em curso nesta última década passa também, e necessariamente, pela reavaliação do aspecto formal, muitas vezes negligenciado ou subapreciado pela crítica. Em algum momento (e não vem ao caso demonstrar exatamente quando isso ocorreu, pois foge ao escopo deste trabalho), tornou-se sen-

so comum associar o autodidatismo de Villa-Lobos em seu aprendizado de composição com o desprezo pelas formas clássicas, ou até mesmo à incapacidade de compreendê-las e assimilá-las em sua prática composicional. Se em obras como a série de *Bachianas Brasileiras* as alusões a apropriações feitas em relação a Bach foram consideradas “naturais”, o mesmo não se passa quando Villa-Lobos diz adotar Haydn como modelo formal em seus quartetos. Arnaldo Estrella (1970) rejeitou essa possibilidade, muito provavelmente porque a absorção de Haydn no cânone da música europeia se processou mais lentamente do que Bach, e o entendimento das formas de sonata também foi reformulado ao longo dos anos 1950 e 60, custando a chegar no ambiente musicológico brasileiro.

De certa forma, o olhar de Villa-Lobos para Haydn revela uma capacidade analítica refinada, enxergando a potencialidade e a importância da obra do mestre austríaco como modelo composicional a ser revisitado, já nos anos 1930.³² Do mesmo modo, sua releitura da forma sonata se assemelha com as reinterpretações mais flexíveis do conceito de forma e suas implicações criativas adotadas pelos teóricos desde Donald Tovey (1875-1940) nos seminais artigos para a *Enciclopédia Britânica*,³³ que ganharam maior atenção especialmente a partir dos escritos de Charles Rosen.³⁴

Esta análise sugere que Villa-Lobos não pensava a sonata como algo “fechado” (uma “gaiola”, no dizer de Estrella [1970]), mas, sim, como um desafio criativo onde o material temático é distribuído e coordenado pela forma. Embora isso ocorra de maneira mais convencional que o habitualmente feito por Villa-Lobos, não necessariamente determina que sua abordagem neoclássica seja menos inventiva do que suas formas “livres”. Villa-Lobos parece ter sistematizado um método de gerar progressões de acordes onde a função harmônica tradicional, baseada no binômio consonância-dissonância, é modificada para um padrão determinado pela relação simetria-assimetria, conforme demonstramos em algumas passagens cadenciais. Em linhas gerais, tal método, se comprovado, não nos parece muito diferente do usado em obras consideradas mais representativas do estilo villalobiano, como os *Choros* ou as *Cirandas*.

É compreensível que se considere que Villa-Lobos tenha ficado “conservador” ao longo de sua carreira, considerando a proximidade com a “vanguarda” nos anos 1920 (Stravinsky e Varèse, por exemplo) e a distância entre seu estilo e as escolas mais “avanzadas” dos anos 1940.³⁵ O que este estudo propõe, no entanto, é repensar a ideia que o compositor tenha “andado para trás” ou mesmo se tornado “convencional” nas duas décadas finais de sua carreira, visto que suas propostas composicionais são ainda consideravelmente ousadas em relação aos músicos de sua geração e mesmo em comparação com boa parte da música feita nos anos 1940-50.

32 Lembrando que, de acordo com as análises realizadas (SALLES, Edusp, no prelo), Villa-Lobos adota plenamente o modelo haydniano a partir do QC6 (1938).

33 Os artigos de Tovey para a Enciclopédia Britânica (publicados originalmente em 1944) foram reunidos no livro *The Forms of Music* (TOVEY, 1959) e influenciaram toda a geração de teóricos de língua inglesa nos anos 1940-50.

34 Observar que a primeira edição de *The Classical Style*, obra-prima de Rosen (1998), é de 1970.

35 O serialismo integral, que se consolidou na chamada Escola de Darmstadt durante os anos 1950, tem como marco fundador os *Quatre études de rythme* de Olivier Messiaen, escritos entre 1949-50. O próprio Messiaen manifestou apreço e entusiasmo pela música de Villa-Lobos, que estava longe de ser desprovida de interesse nos anos 1940.

Referências

- ALBUQUERQUE, Joel; SALLES, Paulo de Tarso. Teoria dos Conjuntos versus Teoria ne-orriemanniana: duas abordagens interdependentes na análise dos Choros nº4 e Choros nº7 de Villa-Lobos. In: *Anais do VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. USP: Ribeirão Preto, 2014.
- ANTOKOLETZ, Elliott. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1984.
- CAMARGO, Luciano F. *Chostakóvitch - discurso e ação*. Análise e interpretação da sinfonia nº10 Op. 93. 361 f. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- ESTRELLA, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- MENEZES BASTOS, Rafael J. de; PIEDADE, Acácio T. de C. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. *Mana*, v. 5, n. 2, p. 125-143, 1999.
- MOREIRA, Gabriel. *O Elemento Indígena na Obra de Villa-Lobos: observações músico analíticas e considerações históricas*. Dissertação (Mestrado em Música) – UDESC, Florianópolis, 2010.
- OLIVEIRA, Jamary. Black Key Versus White Key: a Villa-Lobos Device. *Latin American Music Review / Revista de Musica Latinoamericana*, v. 5, n. 1, p. 33-47, Spring-Summer, 1984.
- OLIVEIRA, João Pedro. *Teoria analítica da música do século XX*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1998.
- RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Schirmer Books, 1980.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, and Beethoven*. London and New York: Norton, 1998.
- SALLES, Paulo de Tarso. Haydn, segundo Villa-Lobos: uma Análise do Primeiro Movi-

mento do Quarteto de Cordas no. 7 de Villa-Lobos. *Per Musi, Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, UFMG, n. 25, p. 27-38, jan./jun. 2012a.

_____. "Quarteto de Cordas no. 2 de Villa-Lobos: Diálogo com a Forma Cíclica de Franck, Debussy e Ravel". *Música Hodie*, v.12 n. 1. Goiânia: UFG, pp. 25-43, 2012b.

_____. Villa-Lobos: Desafiando a Teoria e a Análise. *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto: Intersecções da Teoria e Análise*. Ribeirão Preto, SP (Brasil): FFCLRP/USP, p. 81-95, 2012c.

_____. National identity, modernity and other intertextual relations in the *Ninth String Quartet* of Villa-Lobos. In: PAWLOWSKA, Malgorzata; MALECKA, Teresa. *Music: Function and Value: Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification, 27 IX - 2 X 2010, Kraków, Poland*, v. 1, p. 684-697, 2013.

_____. Regiões Euler: um estudo sobre distância tonal e integração entre os ciclos octatônicos e hexatônicos. *Musica Theorica*, revista da TeMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, v. 1, n. 1. Disponível em: <<http://tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica/issue/view/2/showToc>, 2016>.

_____. Villa-Lobos e sua brasilidade: uma abordagem a partir da teoria das marcações (*markedness*) de Hatten. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Dossiê temático: Teoria Tópica e Retóricas de Identidade na América Latina, v. 4 n. 1, 2017a.

_____. Inventando uma tradição: os quartetos de Villa-Lobos. Libreto do Box com os CDs "Villa-Lobos – Quartetos de Cordas – Quarteto Bessler-Reis e Quarteto Amazônia", São Paulo: Selo Sesc, CDSS 0091/17, 92p, 2017b.

SALLES, Paulo de Tarso. Ritual dance, by Villa-Lobos: a music topic in the tropics. In: SALLES, P. T. et al. *Anais do III Simpósio Villa-Lobos: novos desafios interpretativos*. São Paulo: ECA/USP, 2017c, p. 66-82. Disponível em: <<http://9qtrmpbsu2v.webhostusp.sti.usp.br/anais-do-iiisvl/>>.

SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Eds.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso; OLIVEIRA, Ísis B. (Eds.). *Anais do Segundo Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Música, ECA/USP, 2012. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/Anais_do_Simpósio_Villa-Lobos_rev_2014-libre.pdf>.

_____. *Os quartetos de Villa-Lobos: o discurso da Besta*. São Paulo: Edusp, no prelo.

SALLES, Pedro Paulo. Nozani-Ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresi. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE Norton. *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, no prelo.

SANTOS, Daniel Zanella dos. Narratividade e tópicas em Uirapuru (1917) de Heitor Villa-Lobos. Dissertação (Mestrado em Música) – UDESC, Florianópolis, 2015.

SCHOENBERG, Arnold; STRANG, Gerald. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1993 [1967].

STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. São Paulo: Editora da Unesp; Salvador: EDUFBA, 2013.

TARASTI, Eero. Villa-Lobos's String Quartets. In: JONES, Evan (Ed.). *Intimate voices: The Twentieth-Century String Quartet: v. 1, Debussy to Villa-Lobos*. Rochester: University of Rochester Press, 2009. p. 223-255.

TISCHLER, Hans. Current Chronicle, United States, Chicago. *The Musical Quarterly*, v. 36, n. 1, p. 92-94, jan. 1950.

TOVEY, Donald F. *The Forms of Music*. [S.l.]: Meridian Books, 1959 [1944].

TYMOCZKO, Dmitri. Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration. *Music Theory Spectrum*, v. 24, n. 1, p. 68-102, Spring 2002.

VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. "Simetrias e Palíndromos no Estudo no. 1 para violão de Villa-Lobos". *Anais do XXIII Congresso Nacional da ANPPOM*. Natal: UFRN, 2013a.

_____. Estruturas Musicais Simétricas no Estudo nº 11 para violão de Villa-Lobos. *Anais da II Jornada Discente PPGMUS*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Música, 2013b. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/Ciro%20Paulo%20Visconti%20Canellas.pdf>>.

VOLPE, Maria A. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Dissertation (PhD) – The University of Texas at Austin, 2001.

WAIZBORT, Leopoldo. Os índios de Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso; OLIVEIRA, Ísis B. (Eds.). *Anais do Segundo Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Música, ECA/USP, p. 9-17, 2012.

YELLIN, Victor F. *The Omnibus Idea*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1998.