

Resenha: *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*

Book review: *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função*



Juliana Ripke¹

¹ Doutoranda e mestre em musicologia (teoria e análise) pela Universidade de São Paulo (ECA/USP), com apoio de bolsa de FAPESP. Email: juripke@hotmail.com

RESUMO (RESENHA): SALLES, Paulo de Tarso. Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: Forma e Função. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

ABSTRACT (REVIEW): SALLES, Paulo de Tarso. Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: Forma e Função. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

PALAVRAS-CHAVE: música; Villa-Lobos; composição

KEYWORDS: music; Villa-Lobos; composition

Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função é o terceiro livro de Paulo de Tarso Salles ao longo de sua carreira. Nele, o autor traz o resultado de um processo de pesquisa realizado ao longo de nove anos, com uma análise vasta, profunda e minuciosa sobre os dezessete *Quartetos de Cordas* compostos por Villa-Lobos. As análises têm enfoque em dois aspectos principais: as relações estruturais-formais, e os aspectos de significação e referências culturais (relacionados também à identidade nacional). A metodologia do livro está essencialmente baseada em uma análise desenvolvida a partir da comparação entre o estilo clássico e suas convenções, com os procedimentos desenvolvidos por Villa-Lobos na elaboração de sua própria sintaxe musical, por meio de seu estilo pessoal.

O primeiro capítulo traz algumas revisões de literatura a respeito do que já foi escrito e analisado sobre tais quartetos, mostrando que há uma razoável quantidade de estudos sobre estes. A maior parte desses estudos, no entanto, é voltada para aspectos biográficos, descritivos, opiniões, e não para aspectos estruturais como forma, ritmo, harmonia, dentre outros. Arnaldo Estrella, por exemplo, amigo próximo e intérprete do compositor, foi o pioneiro a trazer um trabalho que menciona os *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos. Estrella não aceitava, no entanto, a alegada influência de Haydn sobre Villa-Lobos (mesmo quando confirmada, inclusive, pelo próprio compositor). Outros trabalhos mencionados são os de Vasco Mariz (primeira biografia do compositor), David Appleby, Virgínia Farmer, Eero Tarasti, Gerard Béhague, Lisa Peppercorn, Rudolph Riedel, Simon Wright, Juan Gutierrez, Hans Tirschler, dentre outros.

O capítulo ainda aborda um problema questionado atualmente por muitos estudiosos acerca dos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos: a datação atribuída aos mesmos. Isso se deve ao fato, principalmente, do catálogo de obras de Villa-Lobos apresentar algumas inconsistências com relação a certas datas de composição. Por isso, o final do primeiro capítulo problematiza tais questões, coletando opiniões de outros autores, levantando, também, novas hipóteses e chegando a algumas possíveis conclusões a respeito de tais problemas.

O segundo capítulo, intitulado “Villa-Lobos e seus modelos formais: Haydn e a Escola Francesa”, dedica-se a investigar as influências que Villa-Lobos teria recebido na composição de seus quartetos. O compositor começou sua carreira influenciado pela Escola Francesa até mais ou menos 1918. No entanto, na década de 1930, ele se volta para uma tendência neoclássica, compondo, além dos quartetos, sinfonias e concertos sob tal influência.

Assim, no tratado *Cours de composition musicale* (1909), de Vincent d'Indy, Villa-Lobos adquiriu uma das fontes teóricas mais importantes em sua instrução, assimilando a técnica cíclica da Escola Francesa e também tendo contato com as análises que d'Indy fez das sonatas de Haydn. Salles comenta ser intrigante o fato de Villa-Lobos ter escolhido Haydn como um modelo formal, pois, no início do século XX, Haydn ainda não integrava o cânone dos maiores compositores, mesmo nos países germânicos (sua redescoberta começou em 1932, por ocasião de seu bicentenário de nascimento). Isso pode explicar por que os musicólogos brasileiros relutaram em considerar aceitável a declaração de Villa-Lobos sobre Haydn ser seu modelo para a composição de quartetos de cordas.

Ao longo do capítulo, o autor aponta e analisa diversos elementos característicos do estilo haydniano que são encontrados com frequência nos quartetos de Villa-Lobos a partir de 1938, tornando, assim, cada vez mais “difícil negar que Haydn tenha sido um dos modelos formais para Villa-Lobos” (p. 117). Da mesma maneira, Salles também vai delineando as principais influências de Villa-Lobos na composição de seus quartetos, analisando e sistematizando suas formas, procedimentos temáticos e harmônicos. Análises laborosas são apresentadas tanto na partitura quanto em gráficos e tabelas, ao mesmo tempo que são descritas de modo claro através de seu estilo de escrita e desenvolvimento do texto. O autor explica que, partindo de uma certa normatividade estabelecida no século XIX, Villa-Lobos releu a sonata haydniana e desenvolveu um estilo pessoal de neoclassicismo formal em que suas constâncias composicionais redefinem os termos da forma tradicional, assumindo uma postura de liberdade composicional dentro de um esquema mais ou menos predefinido.

O terceiro capítulo lida com a questão de simetria (com base nos conceitos do matemático Hermann Weyl), além de outros métodos analíticos-musicais como a teoria dos conjuntos (desenvolvida por autores como Allen Forte, Milton Babbitt, Robert Morris, John Rahn, dentre outros) – que auxilia na detenção de estruturas intervalares simétricas, bem como na análise textural e motívica – e a teoria transformacional e neorriemanniana (a partir principalmente dos estudos de David Lewin na década de 1980, que resgatam os conceitos de funcionalidade e *tonnetz* esboçados à época de Hugo Riemann). Assim, são analisadas e discutidas características mais técnicas encontradas na obra de Villa-Lobos, procurando a existência de procedimentos racionais e sistemáticos por trás da música do

compositor, entendendo, também, o novo significado de cadência, consonância e dissonância em seus processos.

Salles assume a premissa de que os quartetos villalobianos são neoclássicos, não só por influências como a de Haydn, mas por toda a interação entre harmonia e forma. A simetria desempenha um papel essencial nesse processo e é aplicada em diversos níveis estruturais como a melodia, digitação (dedilhado), forma, harmonia, contraponto, etc. Na formatação de frases, por exemplo, o compositor adorava criar palíndromos bem como explorar diversas possibilidades de espelhamento.

Outro exemplo de simetria, agora aplicada ao dedilhado no piano (que, através disso, determina as escolhas composicionais do compositor em relação às alturas), é a oposição entre teclas brancas e pretas. O teclado do piano pode ser uma chave para compreender a lógica composicional por detrás de certas passagens composicionais (e esse processo se estende também para obras orquestrais e camerísticas, como os quartetos de cordas, e não apenas as obras pianísticas). Essa oposição entre teclas brancas e pretas ainda pode trazer base analítica para um outro procedimento bastante recorrente na música de Villa-Lobos, que é a superposição linear de duas coleções pentatônicas, por meio de um jogo de contrastes que formou uma base para suas progressões harmônicas. O autor explica que os gêneros harmônicos que substituíram a dualidade maior-menor na música do século XX trazem uma oposição entre diatonismo e cromatismo que vai, num contínuo, desde o par pentatônico/diatônico até o par octatônico/cromático.

A progressão *omnibus* é outra estrutura simétrica analisada pelo autor, também recorrente na música villalobiana e utilizada como um princípio organizador em seus processos composicionais. Segundo o autor, ainda, tal progressão é tão expressiva na obra de Villa-Lobos que se tornou praticamente uma sinalização inconfundível de seu estilo pessoal de compor.

Além de tudo isso, o próprio conceito de cadência, em Villa-Lobos, é reinterpretado para um contexto pós-tonal através da simetria, e a tradicional oposição entre “consonância” e “dissonância” da música tonal é resignificada e substituída aqui por “simetria” e “assimetria”, respectivamente. A partir de diversas informações sobre as cadências em Villa-Lobos, o autor faz, então, um mapeamento minucioso dos acordes cadenciais nos finais de todos os movimentos dos *Quartetos de Cordas*, chegando à conclusão de que os acordes fundados

sobre conjuntos de classes de altura com eixo de simetria representam quase 80% das cadências encontradas no final desses movimentos. O autor também conclui que a cadência, segundo o estilo de Villa-Lobos, pode ser definida como o movimento do não simétrico para o simétrico, realizando, assim, múltiplos movimentos de “sensível”. Em tudo que era possível, parece que o compositor tentava aplicar ou alicerçar seus processos em algum tipo de estrutura simétrica.

Outras organizações harmônicas são analisadas pelo autor, como a prática politonal para a formação de acordes e também apojeturas cadenciais no acorde diminuto. Salles ainda traz, nesse mesmo capítulo que é o mais longo do livro, diversos diagramas e gráficos para representar transformações entre coleções muito utilizadas por Villa-Lobos em seus processos, demonstrando como o compositor adapta conceitos tonais de estrutura musical e incorpora-os ao seu estilo pessoal.

O último capítulo do livro busca compreender uma série de gêneros expressivos e suas articulações por meio dos estilos, tipos estilísticos e símbolos musicais (que contém propostas de tópicos musicais, seguindo a teoria de Leonard Ratner dos anos 1980), reinterpretando a organização formal do compositor de acordo também com a ideia de representação da identidade nacional, que foi um aspecto muito importante em sua obra. Para tanto, o autor propõe uma tabela de classificações de tais categorias já adaptadas e aplicadas à música de Villa-Lobos, catalogando uma série de sinais que o compositor utilizou para representar elementos nacionais como parte de seu estilo composicional nos *Quartetos de Cordas*. Assim, é feita uma distribuição de tais categorias em níveis hierárquicos, aproveitando alguns gêneros expressivos e tipos estilísticos sistematizados anteriormente por autores como Renato de Almeida e Mário de Andrade (que ainda não haviam, no entanto, proposto correlações estruturais e níveis hierárquicos bem definidos). Os estilos de caráter nacional encontrados nos *Quartetos de Cordas* de Villa-Lobos, de acordo com Salles, são sete: afro-brasileiro, ameríndio, caipira, infantil, carioca, nordestino e pictórico.

As estratégias de representação sonora de Villa-Lobos para dar expressão a sua ideia de brasilidade são, no entanto, em boa parte, inventadas por ele mesmo, visto que o compositor não era um pesquisador sistemático do folclore e seu impulso em inserir elementos brasileiros em sua música está relacionado ao seu vínculo com o Modernismo. Assim, a obra

de Villa-Lobos foi carregada de várias convenções que se tornaram referência para diversos compositores, arranjadores e intérpretes depois dele, como uma tradição inventada.

O autor conclui o livro trazendo alguns questionamentos sobre como todo esse estudo analítico poderia, futuramente, impactar na interpretação dessas obras. “Essa é talvez a porção mais desafiadora de um trabalho de análise musical: supor que um pensamento ora abstrato venha a obter *status* de realização sonora com repercussão na performance dessas obras” (p. 302). Como anunciou Paulo Chagas no prefácio do livro, “os estudiosos de Villa-Lobos encontram aqui um terreno frutífero para futuras pesquisas sobre a música e o universo do artista” (p. 10).

Com o vasto e minucioso trabalho analítico feito neste livro, o autor problematiza e contesta, de forma concreta, questões que permeiam a vida e obra de Villa-Lobos: ideias disseminadas a respeito do compositor sobre sua falta de organização intelectual e suas falhas de instrução musical. Isso se deu, principalmente, a partir das opiniões publicadas e espalhadas por Mário de Andrade quando, em determinada época, este começou a discordar ideológica e politicamente de Villa-Lobos, divulgando-o como um compositor limitado e incapaz de exprimir coerência, apesar de criativo e “genial”. Além disso, Salles explica que, devido à incompreensão de certos aspectos da música e da personalidade de Villa-Lobos, criou-se uma imagem exótica do compositor, interessante pelo lado pitoresco, mas que questiona sua credibilidade artística.

Dessa maneira, ao desvendar os processos, métodos e gestos típicos do estilo de Villa-Lobos, Salles demonstra que toda essa imagem criada e divulgada a respeito do compositor não se sustenta. Ao contrário do que se diz, quando analisamos a fundo sua obra, descobrimos um compositor coerente, com processos composicionais consolidados e conscientes que estão agora, graças a trabalhos como este, sendo descobertos, mapeados e sistematizados. É incrível verificar, ainda, como, dentro de seu próprio estilo e processos, Villa-Lobos passa a evocar unidades formais como cadência, período, frase, tema, desenvolvimento, exposição e recapitulação, adaptando, por exemplo, a forma sonata clássica para seu próprio estilo.

Salles conseguiu demonstrar, nesse trabalho fundamental para o estudo e compreensão da música brasileira, como Villa-Lobos atingiu uma amálgama e um equilíbrio entre “forma e função”, entre estrutura e significado, com estratégias composicionais que dão identidade a um

Brasil representado na música de Villa-Lobos a partir de uma rede de significados (por vezes inventada, como uma tradição inventada), que se tornou referência e símbolo de brasilidade. Assim, a obra de um Villa-Lobos plural é, em si, um espelho da cultura a que o próprio compositor pertencia, através da síntese de musicalidades que representa o caráter miscigenado e híbrido da cultura e da música brasileira.