
Uma narrativa musical do 'estado da alma' do compositor: a *Sinfonia nº 2* de Villa-Lobos

Paulo de Tarso Salles
Universidade de São Paulo
e-mail: ptsalles@usp.br

Resumo

A *Sinfonia nº 2* ("A Ascensão") de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) tem data de composição em 1917, mas sua estreia só ocorre em 1944. A obra, como as demais sinfonias compostas entre 1916 e 1919, tem estrutura de sonata cíclica, segundo a teoria de Vincent d'Indy. A diferença em relação às outras sinfonias é a ausência de um programa literário explícito, como na *Sinfonia nº 1* (escrito pelo próprio compositor) e nas *Sinfonias nº 3* e *nº 4* (escritos por Escragnolle Dória). No entanto, nas notas de programa publicadas pelo Museu Villa-Lobos (1972), admite-se que essa obra foi inspirada "por assuntos literários", representando "o estado de alma do compositor àquela época"; além disso, uma breve matéria no jornal *A Noite*, por ocasião da estreia, oferece detalhes adicionais sobre o caráter da obra. Essa hipótese é reforçada pelos indícios de que a composição é posterior à data oficial, mais próxima da estreia.

Este texto propõe uma análise narrativa, correlacionando os aspectos musicais agenciais, como forma, temas, harmonia, textura e timbre com aspectos expressivos. As referências adotadas vêm das teorias de narratividade propostas por Eero Tarasti (1994) e Byron Almén (2008), além de análises tópicas, segundo Leonard Ratner (1980) e Raymond Monelle (2000). Em geral, esses autores são influenciados pela narratologia greimasiana. Fontes adicionais sobre forma musical são consultadas em d'Indy (1909), Caplin (1998), Wheeldon (2005) e Hepokoski e Darcy (2006).

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Sinfonia. Narratividade. Teoria das tópicas. Análise musical.

A musical narrative of the composer's 'state of mind': Villa-Lobos's *Symphony No. 2*.

Abstract

Villa-Lobos's *Symphony no. 2* ("The Ascension") dates of 1917, but its premiere occurred just in 1944. The work is related to the study of Vincent d'Indy's cyclic sonata, like the remaining symphonies composed between 1916 and 1919. Differently from the other symphonies, *Symphony no. 2* lacks a literary program, as *Symphony no. 1* (written by the composer himself) and *Symphonies no. 3* and *no. 4* (by Escragnolle Dória). However, in the program notes published by the Villa-Lobos Museum (1972), it is admitted that this work was inspired "by literary matters", representing "the composer's state of mind at that time"; in addition, a brief article in the newspaper *A Noite*, on the occasion of the premiere, offers additional details about the work's character. That hypothesis is reinforced by tokens saying that the actual date of composition is closer to the premiere than the official record. This article makes a narrative analysis, which correlates the agential musical aspects, like form, themes, harmony, texture, and timbre, with expressive aspects. The references adopted come from the narrative theories proposed by Eero Tarasti (1994) and Byron Almén (2008), in addition to topical analyzes, according to Leonard Ratner (1980) and Raymond Monelle (2000). These authors are generally influenced by Greimasian narratology. Additional sources on musical form come from d'Indy (1909), Caplin (1998), Wheeldon (2005), and Hepokoski and Darcy (2006).

Keywords: Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Symphony. Narrativity. Topics theory. Musical analysis.

Introdução

A Sinfonia nº 2 (1917) estreou apenas em 1944, fazendo supor que, ao longo dos 27 anos que separam as datas de composição e estreia, tenham sido incorporadas alterações ou revisões. Isso aconteceu com outras obras importantes de Villa-Lobos

datadas de 1917, como *Amazonas*, *Uirapuru*, *Quarteto de Cordas nº 4* e *Sexteto Místico*, sugerindo que aquele ano marcou especialmente sua produção, contrariando o padrão mais habitual com produções de outros anos, geralmente estreadas poucos meses ou em até dois ou três anos após a data de composição.

O subtítulo “Ascensão”, dado à *Sinfonia nº 2*, não é complementado por um programa literário como o foram as *Sinfonias nº 1* (“O Imprevisto”), *nº 3* (“A Guerra”) e *nº 4* (“A Vitória”)¹. As notas presentes na segunda edição do catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 238), mencionam sucintamente que a obra representaria “o estado de alma do compositor àquela época”. O jornal *A Noite*, em matéria sobre a estreia da *Sinfonia nº 2* transmitida pela Rádio Nacional diretamente de seu anfiteatro, apresenta um texto apócrifo (possivelmente fornecido ou ditado pelo compositor) com mais informações sobre aquele “estado de alma”:

Esta sinfonia foi escrita em 1917 e reflete o estado psicológico próprio dos grandes lutadores, daqueles que envidam todos os esforços e enfrentam os maiores sacrifícios na consecução ou realização dos grandes ideais, eternos dignificadores da espécie humana. Luta permanente, luta sem tréguas, sempre impressionante e aparatosa. “Ascensão” é bem um tema glorificador dos grandes espíritos, dos supremos lutadores (*A NOITE*, 5 mar. 1944).

O tom dessa breve nota se assemelha ao de uma declaração feita pelo compositor, na década de 1930, onde ele menciona que “um artista de temperamento [...] de um povo em formação [...] sofrerá fatalmente os embates de uma luta inglória no caminho sinuoso da sua predestinação” (VILLA-LOBOS, *apud* GUÉRIOS, 2009, p. 7). O programa da *Sinfonia nº 1* (“O Imprevisto”) tem características autobiográficas, por uma perspectiva metafísica; além disso, é extenso o suficiente para ser associado com diversos eventos musicais no estabelecimento de uma narrativa (SALLES, 2020). Em comparação, a sugestão de programa autobiográfico da *Sinfonia nº 2* (“Ascensão”) é feita por uma perspectiva mundana, voltada à luta e superação pessoal do músico, em termos mais vagos e genéricos. Agawu observa, referindo-se aos poemas sinfônicos de Liszt, que

1 O próprio compositor é o autor do programa de “O Imprevisto”, sob o pseudônimo “Epaminondas Villalba Filho” e tem caráter autobiográfico; os programas “A Guerra” e “A Vitória” foram escritos por Luís Gastão d'Escragolle Dória (1869-1948) e se referem à Primeira Guerra Mundial.

[...] o programa ou roteiro extramusical oferece um arcabouço para interpretar eventos musicais em termos de narrativa. Uma vez que sabemos que o compositor buscou dar vida musical a determinada história, somos encorajados a ouvir a música por meio dessa possível narrativa (AGAWU, 2009, p. 104, tradução minha).

As correspondências diretas com o texto de *A Noite* dificilmente ultrapassariam alguns eventuais pontos, deixando várias lacunas, já que a obra tem quatro movimentos, como a maioria das sinfonias villalobianas²: 1) “Allegro non troppo”, 2) “Allegretto scherzando”; 3) “Andante moderato” e 4) “Allegro. Esta análise usará essa referência apenas como um pano de fundo para alguns aspectos encontrados na estrutura e nas alusões intertextuais da obra. Uma das hipóteses importantes questiona a data da composição, provavelmente mais próxima da estreia em 1944, década em que o compositor demonstrou estar preocupado com a consolidação de sua biografia.³

Narratividade e intertextualidade

Duas premissas teóricas importantes neste texto são decorrentes dos conceitos de narratividade e intertextualidade. Não há espaço suficiente para dar a termos tão complexos uma fundamentação plena, por isso ambos serão sinteticamente expostos em alguns conceitos-chave, remetendo a autores e debates importantes para sua compreensão.

A ideia de narrativa musical é desenvolvida a partir da sistematização proposta por Byron Almén, fundada em sua leitura de Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*, 1957), Eero Tarasti (*A Theory of Musical Semiotics*, 1994) e James J. Litzka (*The Semiotic of Myth*, 1989). Para Almén,

A música, assim como a mitologia, é um fenômeno temporal e ambas são favoráveis à organização narrativa. O conceito de Litzka, de narrativa como *transvaloração* – a mudança na marcação e posição dentro de uma hierarquia cultural ao longo do tempo – é crucial para o entendimento da narrativa musical, não só porque ela vai de mãos dadas por um longo percurso com a teoria narrativa literária, mas porque ela registra a função social e psicológica da narrativa: revelando a implicação do

2 A exceção é a *Sinfonia nº 10* (1952-1953), cuja estrutura se assemelha a de um oratório e possui cinco movimentos.

3 Villa-Lobos foi diagnosticado com câncer em 1948; assim, pode-se supor que sua saúde se encontrava debilitada nos anos que antecederam a descoberta da doença. As dificuldades advindas dessa condição podem ter estimulado a necessidade de contar a própria história e traçar um sentido para sua trajetória de vida.

conflito necessário entre a violência imposta pela hierarquia e a violência necessária para contrariá-la (ALMÉN, 2008, p. ix-x, tradução minha, grifo no original).

Esta análise vai considerar o diálogo entre aspectos formais e expressivos, considerando a proximidade ou afastamento entre a norma ou convenção e a maneira como Villa-Lobos lida com essas questões na *Sinfonia nº 2*. Tais hierarquias podem ser deduzidas em relação aos modelos formais clássicos, mas também podem ser apreciadas nas figurações musicais (isotopias) em seus aspectos retóricos e convencionais, pensados como tópicos.⁴

O papel dos temas e suas transformações ao longo da forma é fundamental neste trabalho. A forma cíclica adotada por Villa-Lobos, a partir da assimilação da escola francesa (Franck, d'Indy, Debussy), favorece a compreensão dos temas como “personagens” (atores) em uma narrativa.

A questão das influências recebidas pelo compositor remete ao outro aspecto teórico aventado, a *intertextualidade*,⁵ definida resumidamente como “rede cultural de textos musicais que trazemos para a música à medida em que lutamos para extrair sentido a partir disso” (KLEIN, 2005, p. ix, tradução minha). Assim, muito embora em diversos pontos deste estudo seja feita alguma discussão sobre a plausibilidade de determinada citação, ou manifestação de influência – ou seja, da referência cronológica entre uma fonte e um leitor-receptor que a interpreta – este trabalho não irá investir sistematicamente na *comprovação* musicológica dessas influências,⁶ mas irá privilegiar a possibilidade de relacionar a *Sinfonia nº 2* de Villa-Lobos com um espectro amplo de conexões culturais, ora com a tradição europeia (Bach, Beethoven, Brahms, Liszt, Debussy, Ravel, Stravinsky), ora com a cultura brasileira (música

4 As tópicos musicais são entendidas de acordo com a proposição de Leonard Ratner (1980), como um conjunto de figurações musicais, estilos, danças etc. que adquirem um significado culturalmente compartilhado, ao qual se pode referir mesmo quando tais elementos musicais são extraídos de seu contexto original, migrando para a música instrumental sinfônica por meio de estilizações variadas. Dado o caráter eminentemente cultural da tópica, é possível pensar em tópicos associadas com a cultura brasileira, um dos pontos essenciais da obra villalobiana. Mais adiante será discutido como o valor hierárquico da tópica é modalizado ao longo da forma musical, sofrendo o processo de transvalorização sugerido por Almén.

5 O conceito de intertextualidade tem raízes na teoria literária (Bakhtin, Kristeva, Barthes, Bloom, Eco) e se manifesta como um trânsito entre os textos que transcende a hierarquia temporal presente no conceito de “influência”.

6 Apesar disso, a questão da datação da obra – tarefa eminentemente musicológica – é uma preocupação constante ao longo do texto, já que a hipótese biográfica da narrativa é uma questão importante neste caso.

popular, chorões, povos indígenas, tradições afro-brasileiras), mas também com outros meios de expressão como o cinema estadunidense e a literatura.

Na cultura brasileira, a influência europeia foi tratada singularmente durante o movimento modernista por meio do conceito de *antropofagia*, cunhado a partir dos relatos fantásticos de exploradores europeus sobre práticas rituais de povos indígenas na costa brasileira, que rendeu curiosas narrativas como a de Hans Staden no século XVI. O antropofagismo foi incorporado simbolicamente por artistas do modernismo brasileiro (Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp, entre outros) e aparece de maneira fantasiosa na biografia de Villa-Lobos, na narrativa da escritora Lucie Delarue Mardrus, que o entrevistou em Paris em 1927 (MARIZ, 1989, p. 65; FLÉCHET, 2004, p. 71-75; LEITÃO, 2017, p. 9-29).

Recepção inicial da *Sinfonia nº 2*

Na estreia da obra, Villa-Lobos regeu a Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional, cuja direção dedicou “a execução dessa magnífica obra de Villa-Lobos ao presidente Getúlio Vargas – o grande lutador que tudo empenha pela glorificação da Pátria”, segundo a mesma matéria.⁷ Quatro meses depois, o regente austríaco naturalizado argentino, Erich Kleiber (1890-1956), regeu o “Allegretto scherzando” em concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 9 de julho de 1944 (*JORNAL DO BRASIL*, 9 jul. 1944). No mesmo ano, em 26 de novembro, Villa-Lobos regeu a primeira audição da obra nos Estados Unidos, à frente da Werner Janssen Symphony Orchestra, em Los Angeles⁸.

Nos Estados Unidos, a obra recebeu uma resenha fria de Ross V. Steele, no *Pacific Coast Musician*, que achou a *Sinfonia nº 2* surpreendentemente “ortodoxa”; em

7 A Rádio Nacional do Rio de Janeiro, PRE 8, “começou a transmitir como comercial em 1936, pertencente à empresa do jornal *A Noite*. Quatro anos depois, passou a ser patrimônio da União, através de encampação” (ZUCULOTO, 2009).

8 Há um registro gravado da *Sinfonia nº 2* durante a apresentação em Los Angeles com regência de Villa-Lobos, onde a Werner Janssen Symphony Orchestra foi curiosamente rebatizada como “Maracanã Symphony Orchestra”. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=jMLLalgVnuA&t=1037s>, acesso em 05 mar. 2020. Na plateia do concerto em Los Angeles estavam celebridades como Igor Stravinsky e Orson Welles (RODRIGUES, 2019, p. 229). De acordo com Érico Veríssimo o concerto foi um “sucesso absoluto” e Stravinsky foi ao camarim cumprimentar Villa-Lobos (Veríssimo, 1947, p. 338, *apud* BRAZILIAN report..., 1987b, p. 10).

compensação, a crítica musical Isabel Morse Jones, do *Los Angeles Times* foi muito mais entusiástica, comparando a obra a uma “imensidão esmagadora e avassaladora de um mar de sons” (Steele, 2 dez. 1944, p. 8-9 e Jones, 27 nov. 1944, p. 9, *apud* HEITOR Villa-Lobos's Los Angeles..., 1987a, p. 2-3)⁹.

Forma cíclica e d'Indy

A *Sinfonia nº 2* é relacionada, juntamente com as sinfonias escritas por Villa-Lobos antes de 1920, como obra escrita “no estilo do compositor francês Vincent d'Indy” (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 38). Isso diz respeito ao caráter cíclico da obra, onde os temas do primeiro movimento reaparecem nos demais. Associados às obras compostas entre 1914 e 1920 a partir de gêneros clássicos – como os *Trios para piano, violino e violoncelo*, as *Sonatas para violino e piano* (ou violoncelo e piano), sinfonias e quartetos de cordas – os procedimentos cíclicos podem ser detectados em composições dos anos 1930, 40 e 50.

Segundo d'Indy, os temas cíclicos “exercem função unificadora ou reguladora” entre os movimentos de uma peça no gênero sonata (D'INDY, 1909, p. 375, tradução minha). Os temas são submetidos a variação, adequando-se ao caráter e andamento de cada movimento, interagindo com novos temas que podem vir à tona a cada movimento ou em interpolações episódicas. Marianne Wheeldon observa a coexistência da técnica de variação com os “processos de desenvolvimento orgânico que ocorrem em separado, dentro do movimento” (WHEELDON, 2005, p. 664, tradução minha). Os dois procedimentos são abundantes em toda a *Sinfonia nº 2*: o tema cíclico (a) reaparece no desenvolvimento do segundo movimento (“Allegretto scherzando”, c. 93-103 e 169-182); ressurgue também no desenvolvimento do terceiro movimento

9 O que se sabe da visita de Villa-Lobos a Los Angeles em 1944 se deve em grande parte ao relato feito por Érico Veríssimo, no livro *A volta do gato preto* (1947). Veríssimo foi convocado à sua revelia para servir de intérprete para Villa-Lobos, traçando um perfil nada elogioso do compositor, descrito como um grosseirão irascível. O texto apócrifo, publicado pela *Inter American Music Review* (BRAZILIAN report..., 1987b) entende que boa parte dessa visão negativa seja devido ao ressentimento por questões políticas, já que no mesmo auditório em que Villa-Lobos disse ter aprendido a “canção da liberdade com um pássaro da floresta tropical”, semanas antes o próprio Veríssimo havia feito um relato negativo da situação política no Brasil sob a ditadura de Vargas (BRAZILIAN report..., 1987b, p. 9-10).

("Andante moderato", oboé, c. 58-64) e aparece em versão ritmicamente aumentada no último movimento ("Allegro", trombone e violoncelos, c. 19-23). Os temas (b) e (c) do primeiro movimento também são considerados como temas *cíclicos*, porque reaparecem na síntese realizada no "Allegro" final.

Modalização e transvaloração dos temas

A circulação dos temas faz com que obras cíclicas tenham grande potencial narrativo. Transformações modais, intervalares, rítmicas, métricas, instrumentais, texturais, de andamento e articulação etc., sofridas pelos temas cíclicos dentro dos movimentos e entre eles, operam alterações em seu caráter e valor. Os temas assumem características figurativas que podem ser classificadas em estilos, como unidades culturais. Um tema musical com caráter militar – uma fanfarra, por exemplo – é maximamente enfatizado se tocado em modo maior, pelo naipe de metais e percussão, em dinâmica forte e articulação marcada, com andamento e métrica de marcha. Com todos esses elementos operando em conjunto, um tema musical pode expressar heroísmo, dignidade, grandiosidade, entre outras qualidades desse tipo. Mas, se algum desses parâmetros é alterado, isoladamente ou em conjunto, isso modifica significativamente a maneira como o tema passa a ser percebido.

Este trabalho propõe a correlação entre as unidades formais da estrutura musical com as unidades culturais que possam ser identificadas e interpretadas pelo emprego da teoria das tópicas e por conceitos semióticos de marcação, modalização e transvaloração.¹⁰ O objetivo principal é estabelecer uma narrativa musical e compará-la com a sugestão programática presente no subtítulo da *Sinfonia nº 2* ("Ascensão") e nos comentários sobre essa obra. Outro componente importante da metodologia adotada é a mirada intertextual, onde a *Sinfonia nº 2* de Villa-Lobos é

10 O conceito de "marcação" proposto por Robert Hatten "pode ser definido sucintamente como a valoração dada à diferença" (HATTEN, 1994, p. 34, tradução minha). A noção de "modalização" vem da leitura que Eero Tarasti (1994) faz da teoria de Greimas, onde se "denota todas as intenções com as quais quem emite um enunciado (*énonciateur*) pode colorir sua 'fala', ou seja, modalidades transmitem atitudes valorativas (tais como crenças, desejos) em relação ao conteúdo de um enunciado" (TARASTI, 1994, p. 38, tradução minha).

inserida em uma rede relacional com outras obras a partir de ideias, musicais ou extramusicais, que as conectem.

A forma híbrida do primeiro movimento

Villa-Lobos estruturou o “Allegro non troppo” mesclando elementos de rapsódia (com a presença de vários temas memoráveis), rondó (com contraste acentuado entre seções) e forma sonata (com a retomada dos temas e seções iniciais, transpostos aproximadamente à metade do movimento). As seções “A”, “B” e “C” têm função de exposição temática análoga à da forma sonata clássica, sendo reapresentadas na íntegra e com transposição na recapitulação (Fig. 1).

Observam-se duas longas seções com caráter de “desenvolvimento”, das quais a primeira (c. 70-236) é primordialmente dedicada à apresentação de temas episódicos,¹¹ enquanto a segunda tem elementos de elaboração motívica com o tema cíclico (a) (c. 314-320). Mas o caráter cíclico não se restringe aos temas. Nota-se ainda correspondência textural e estilística entre as subseções “D” e “J”, ambas com temas líricos de caráter popular (em estilo cantante), com presença da síncopa no acompanhamento ou melodia. As seções “E” e “I” se correspondem por apresentar fragmentação temática e textural. Outra correspondência ocorre entre as seções “F” e “K”, com temas líricos de caráter mais exaltado, um à maneira de Puccini (em “F”), outro com características de modinha (em “K”). Em decorrência de tal complexidade, a obra é uma das sinfonias mais extensas de Villa-Lobos.¹²

A percepção da forma requer constante reavaliação, comparando parâmetros recorrentes que independem da variedade temática, como textura, timbre, articulação e dinâmica¹³. Boa parte desse jogo só é possível “fora do tempo”, mediante análise

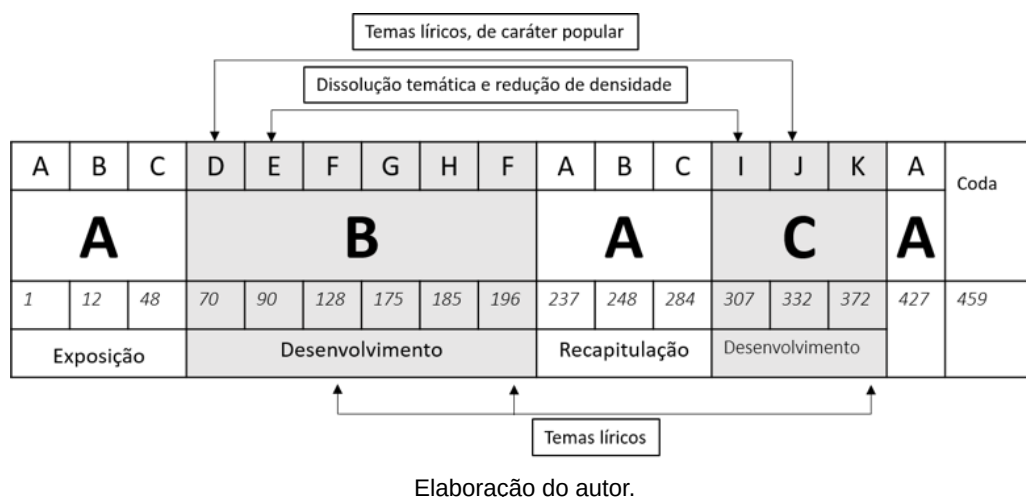
11 Apesar da sensação rapsódica, os temas são relacionados entre si. O tema (d), a partir do c. 70, é variante do tema (b), assim como os demais temas. O próprio tema (b) deriva de (a), como será demonstrado ao final.

12 Com quase uma hora de duração, a *Sinfonia nº 2* só perde em extensão na produção villalobiana para a *Sinfonia nº 10* (1952-53).

13 Byron Almén, a partir do modelo narrativo musical de Vera Micznik, caracteriza essa etapa da análise como “roteiro” [*story*] ou nível agencial, identificando aspectos morfológicos da obra (células, temas e motivos) (ALMÉN, 2008, p. 102).

da partitura e ponderação sobre a ambiguidade formal de grande complexidade. Assim, a sequência de subseções F-G-H-F, na linha superior do gráfico, sugere uma estrutura ternária do tipo A-B-A, considerando a pequena extensão das subseções G e H, que oferecem contraste à subseção principal F. A seção “K”, que antecede a Coda, dá continuidade ao fluxo de novos materiais e temas, como em uma rapsódia; no entanto, o retorno a “A” e o caráter lírico “exaltado” de modinha, compatível com a seção de “desenvolvimento” (em F-G-H-F), reforçam o sentido de unidade seccional como a de um rondó.

Figura 1 - *Sinfonia nº 2*, “Ascensão”, estrutura formal do I movimento, “Allegro non troppo”.



Se assumirmos que a forma adotada sugere o “estado de alma” do compositor, pode-se supor que tanta variedade e ambiguidade sejam uma representação dos “esforços” e “sacrifícios” mencionados na matéria citada acima, em *A Noite*; a vitória sobre esses percalços pode ser traduzida como uma “ascensão”, dado o sucesso de sua carreira como compositor e regente. Após o reconhecimento obtido em Paris nos anos 1920 - selo que facilitou a aceitação de sua música nos palcos brasileiros - Villa-Lobos assumiu abertamente seu papel como propositor de elementos técnicos e estilísticos para expressão musical da identidade nacional. Dentre as sinfonias iniciais, esta é a que mais manifesta tendência nacionalista¹⁴, às vezes com

14 Na *Sinfonia nº 1* há um tema de caráter ameríndio no movimento final, que parece até sugerir o “imprevisto” anunciado no título. Na *Sinfonia nº 4* ocorrem texturas e *ostinatos* que fazem lembrar de criações nacionalistas como *Amazonas*, *Uirapuru* e alguns *Choros*, como os nº 6, 8 e 10. John Enyart, em sua tese de doutorado

sonoridades e texturas encontradas na série das *Bachianas Brasileiras*, reforçando a hipótese de reelaboração empreendida ao longo dos anos 1930-40 e a correlação com sua construção autobiográfica.

Villa-Lobos cultivou vários tipos de exposição em forma sonata.¹⁵ O “Allegro non troppo” da *Sinfonia nº 2* tem elementos monotemáticos, já que o motivo cíclico do tema (a) está presente por toda a exposição.¹⁶ Mas também pode ser considerado multitemático, devido aos dois temas adicionais em contraponto ao tema cíclico e ao *ostinato* da seção “B”. Quanto à estrutura cadencial, a exposição pode ser classificada como *contínua*, pois há apenas um ponto cadencial (c. 11 no final da seção “A”, na mônada Si) e as transições não são marcadas por pausas e alongamentos; a chegada à seção “D” no início do desenvolvimento ocorre por meio de uma cadência deceptiva, onde o acorde de Si com sétima leva a um surpreendente Mib com Sib no baixo.

O tema (a) desempenha papel *cíclico*, conectando os demais temas ao longo do primeiro movimento e reaparecendo nos demais movimentos. Assim como ocorre nas demais sinfonias de Villa-Lobos compostas até 1919, o tema é apresentado inicialmente pelos contrabaixos, com reforço dos demais instrumentos graves (Ex. 1).

sobre as sinfonias villalobianas, precipita-se ao atribuir sentido de brasilidade a síncopas ou grupos rítmicos alterados, sem correlação com marcações adicionais (ENYART, 1984).

15 Em Salles (2018, p. 220) há um quadro com os tipos de exposição em forma sonata observados nos quartetos de cordas de Villa-Lobos: 1) monotemática, 2) bitemática, 3) multitemática e 4) contínua.

16 O monotematismo é um procedimento formal que Villa-Lobos provavelmente conheceu através das análises da obra de Haydn feitas por d'Indy (1909, p. 206-216). Hepokoski e Darcy observam que o termo “monotematismo” é equivocado, porque embora Haydn frequentemente empregue temas secundários derivados do tema primário, ele “normalmente apresenta um tema inteiramente novo perto da zona cadencial” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 136, tradução minha); os temas do primeiro movimento da *Sinfonia nº 2* de Villa-Lobos derivam do motivo do tema cíclico (a), como será demonstrado ao final.

Exemplo 1 - "Allegro non troppo", c. 1-5, tema cíclico (a), exposição.

Allegro non troppo

fl. I + II
mf

ob I + II
p

cl. I + II
p

fg. I + II, vlc. e cb.
mf

tema (a)

Elaboração do autor.¹⁷

A textura é elaborada cuidadosamente, com relação a distribuição de seus componentes. As partes dos oboés e clarinetas são *espelhadas* entre si, de modo que as notas mais agudas do *ostinato* reflitam as mais graves; conseqüentemente, uma linha é *retrógrada* em relação à outra, com defasagem de duas semínimas; mas as linhas também têm relação canônica entre si, com defasagem de cinco semicolcheias. Isso decorre de cada linha ser um *palíndromo*, recorrente em ciclos de 17 semicolcheias (Ex. 1). Vemos então a *simetria* como aspecto importante na elaboração da textura de fundo, que se estabelece como uma camada que complementa ou se opõe ao tema, mas não se trata de uma harmonização no sentido tradicional, usando funções tonais. Isso, aliás, é um procedimento comum nos *Choros* de Villa-Lobos (SALLES, 2009, p. 46-48). Na recapitulação (Ex. 2) as relações são preservadas e a passagem

17 Abreviaturas usadas neste texto e exemplos para designar instrumentos da orquestra: fl. = flauta; ob. = oboé; c. ing. = corne inglês; cl. = clarineta; cl. B = clarineta baixo; fg. = fagote; tpt. = trompete; tpa. = trompa; trb. = trombone; tba. = tuba; vl. = violino; vla. = viola; vlc. = violoncelo; cb. = contrabaixo.

é transposta à quarta justa superior. A camada simétrica de *ostinato* passa a se concentrar nos violinos.

Exemplo 2 - "Allegro non troppo", c. 235-241, tema cíclico (a) na recapitulação.

235 vl. I
vl. II
via. gliss.
vlc. gliss.
cb.

237 **20** Tempo primo
pp
pp
gliss.
gliss.
gliss.
vlc. (div.) + cb.
mf

239

Elaboração do autor.

Quanto ao tema, sua estrutura interna permite dois tipos de interpretação, com três ou quatro notas (Ex. 3). Em ambos os casos, observam-se padrões de simetria internos ao motivo ou entre suas repetições. O padrão com três notas desconsidera a nota Dó# inicial e gera dois conjuntos de classes de altura (CCA)¹⁸ distintos e

18 Neste estudo, a abreviatura CCA é equivalente ao termo em inglês, *pitch-class set*, abreviado como "pc-set".

assimétricos que se distribuem em um padrão a-b-a; o padrão com quatro notas subentende a nota final de cada motivo interligada ao início do motivo seguinte, gerando o mesmo tipo de distribuição, porém com CCA simétricos¹⁹.

Além do aspecto estrutural, chama a atenção a recorrência do motivo “suspiro”, ícone sonoro comum na música de concerto proveniente da Europa, que Villa-Lobos incorpora a seu catálogo expressivo. Assim, se o tema progride ascendentemente (Ex. 1), como se representasse a ideia de “ascensão” proposta no título da sinfonia, o motivo “suspiro” oferece uma contrapartida descendente, que pode representar o caráter de “luta permanente” explicitado na matéria de *A Noite*. Pode-se ainda atribuir certo caráter de languidez a essa sucessão cromática ondulante.²⁰

Exemplo 3 - “Allegro non troppo”, estrutura intervalar do tema cíclico (a) em padrões de três ou quatro notas.

Elaboração do autor.

O tema cíclico (a) pode ser classificado como estilo “culto” ou “erudito” (*learned style*), conforme a definição dada por Heinrich Koch (1802):

1. Pela condução austera da melodia, usando poucas elaborações [...], em parte pelo uso frequente de progressões controladas que não permitem ornamentação e ruptura da melodia em fragmentos menores, [...] em parte pela adesão estrita ao tema principal e figuras derivadas dele.

19 A simetria de certos CCA é indicada por T_n (por transposição) ou por I_n , que assinala a ocorrência de *simetria por inversão* a partir de um eixo “n”, resultante da soma das classes de altura em torno desse eixo. Por exemplo, o conjunto [1,2,4,5], com I_6 , tem as somas $1+5 = 2+4 = 6$. Mais detalhes em Straus (2016, p. 107).

20 Uma possível referência é o tema (e o acorde) de *Tristan und Isolde*, que Villa-Lobos citou explicitamente em *Uirapuru* (SALLES, 2009, p. 28-30), e cuja sensualidade representava, para Wagner, “o amor como um terrível tormento” (Richard Wagner, carta a August Röckel, 23 ago. 1856, *apud* SPENCER, 1995, p. 186-187). Outro tema villalobiano com perfil semelhante é a canção “Canide loune-Sabath” [ave amarela] que abre os *Três Poemas Indígenas* (1926), onde o motivo (Mi-Ré-Fá-Mi) é reiterado 6 vezes entre os c. 1-21 (até a indicação “pouco animando”).

2. Pelo uso frequente de dissonâncias preparadas [...].
3. Pelo fato que o tema principal jamais sai de cena [...]. A fuga é o principal resultado desse estilo (KOCH, *apud* RATNER, 1980, p. 23, tradução minha).

De fato, o tema cíclico (a) bem poderia ser o sujeito de um fugato, como o tema inicial do primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 4* (QC4), composto no mesmo ano (e estreado em 1949!), onde um motivo semelhante ocorre desde o primeiro compasso, na linha do violoncelo (em destaque), seguido por variantes que expandem o intervalo inicial (c. 2-4) e posteriormente dialogam entre cello e viola (Ex. 4).

Exemplo 4 – Villa-Lobos, *Quarteto de Cordas nº 4*, I, c. 1-11, estilo culto.

Allegro con moto ♩ = 100

vcl. motivo da *Sinfonia nº 2*

3 *mf*

vla. *mf*

6 vl. II *mf*

9 vl. I *mf*

3

Elaboração do autor.

No *QC4* os elementos prescritos por Koch se reúnem, caracterizando o estilo erudito com todos os seus parâmetros; na *Sinfonia nº 2*, a mudança de textura indica uma perda de um marcador importante – a imitação polifônica – substituída por um *ostinato* com simetrias em vários níveis. A abertura do quarteto propõe um diálogo entre os quatro instrumentos; o início da sinfonia apresenta a oposição entre o sentido ascendente do tema – com algumas oscilações – e a massa orquestral estática, na região médio-aguda. Percebe-se nesta transposição entre esses meios a *transvaloração* do sentido do material temático.

Conforme mencionado acima, a *Sinfonia nº 2* está vagamente associada com um programa de caráter autobiográfico, quase como um poema sinfônico. Lisa Peppercorn observa que “no começo de sua vida criativa, sua atitude [de Villa-Lobos] para com a música era romântico-simbólica”, inspirada por obras de Berlioz ou Liszt que empregam essa forma de autoexpressão (PEPPERCORN, 1991, p. 80). O caminho percorrido pelos temas cíclicos durante o desdobramento da forma e as transformações sofridas (modo, ritmo, timbre, registro etc.), é comparável à jornada de transformação de um personagem. O *ostinato* nesse contexto²¹ parece representar uma força imutável (talvez o destino?), contra o qual o tema (a) investe e tenta desafiar.

O tema (a) é retrabalhado a partir da entrada dos temas (b) e (c) na exposição, passando a assumir o papel que lhe parecia reservado, em *contraponto* com os novos temas. Desse modo, o tema (b) com sua escrita *alla breve*, tem seu caráter marcial e pesaroso (nos trombones, tuba e cordas graves) complementado pelo *ostinato* nas trompas (com uso da tópica do “tamborim”, cuja síncopa tem conotação de brasilidade)²², sendo transformado pela oscilação lamentosa do tema (a), nas cordas.

Ao entrar em contato com o tema (c), uma espécie de paródia do contraponto bachiano (e das próprias *Bachianas Brasileiras*), o tema (a) fortalece ainda mais a expressão do estilo culto. O perfil melódico do tema cíclico, portanto, além de conveniente como elemento composicional facilmente adaptável a diversas situações

21 O *ostinato* na obra de Villa-Lobos é um marcador importante de seu estilo primitivista/rude, geralmente usado como caracterização da cultura indígena ou afro-brasileira. Nas obras anteriores a 1918 seu sentido é um pouco mais neutro, caracterizado pela estaticidade e representação do sublime, do fantástico ou do inefável, mais de acordo com a tradição romântica. A rígida simetria, no entanto, é um aspecto modernista de sua escrita.

22 A tópica do tamborim é discutida em Salles (2018, p. 242-244).

texturais e harmônicas, também permite associações simbólicas com os contextos em que interage (Ex. 5).

Exemplo 5 - "Allegro non troppo": temas (b) e (c) e sua interação com o tema cíclico (a), c. 17-19; 52-55.

The image displays a musical score for Example 5, consisting of two systems of staves. The first system (measures 17-19) features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes a melodic line for trompas (measures 17-19), violinos I (measures 18-19), and an ostinato for trombones, tuba, cellos, and contrabasses (measures 17-19). Dynamics include *mf*, *p*, *sfz*, and *f*. The second system (measures 52-55) features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes a melodic line for violinos II (measures 52-55) and cellos and contrabasses (measures 52-55). Dynamics include *f*. The score is annotated with circled measure numbers (17, 18, 19, 52, 53, 54, 55) and labels for themes (a), (b), and (c).

Elaboração do autor.

Outro componente expressivo que marca esse movimento é a figuração do *passus duriusculus* ("passo um tanto duro"), associada historicamente com sentido de lamentação²³. Essa figura retórica ocorre em dois pontos estruturais importantes (Ex. 6), na exposição (tocada pelos oboés) e na recapitulação (nos violinos). As passagens ilustradas nos Exemplos 1, 2 e 6 demonstram também a versão villalobiana da forma sonata, onde a recapitulação não retorna ao tom ou altura original, mas se move para um intervalo de quarta ou quinta justa acima ou abaixo. Neste caso, a transposição é à quarta superior: o *ostinato* de Mi para Lá, a figura cromática de Si para Mi. Outras transformações notáveis estão no tratamento dado ao *ostinato*: na recapitulação há menos mudanças na instrumentação e o intervalo de segunda agregado à linha do fagote (em Lá) resulta em um timbre mais percussivo, enfatizando o caráter tópico do tamborim.

23 Raymond Monelle aponta Christoph Bernhard, em *Tractatus compositionis augmentatus* (1648-49), como o teórico que cunhou essa expressão, cujo paradigma é o lamento de Dido na ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell (MONELLE, 2000, p. 73). Trata-se de um intervalo de quarta justa, preenchido cromaticamente.

Exemplo 6 - "Allegro non troppo": *passus duriusculus*, c. 13-17; 249-253. Redução.

2

passus duriusculus (oboés, B-F#)

13 *f* oboés I e II

14 15 16 *mf*

ostinato trompete III *sfz* *f* trompa I trombone I trompa III *sfz*

E-B (violinos)

17 tema (a) trompa I

249 violinos I e II *ff* fagote e clarinetas *sfz* 250

251 252 253 21 tema (a)

fagote e flautas *sfz* trompa III e trompetes

Elaboração do autor.

A presença de tópicas brasileiras nessa sinfonia é um componente actancial²⁴ da “retórica de alteridade”, na qual um compositor nacionalista como Villa-Lobos assume o papel de narrador das coisas de seu país aos europeus, ou mesmo aos conterrâneos desejosos de reconhecer sua cultura na música (FLÉCHET, 2004, p. 64-65). O *ostinato* sincopado pode ser interpretado como elemento de identidade nacional e desempenha papel importante na seção “B”, onde se destaca em comparação com a natureza “neutra” dos demais temas, marcados pelo estilo erudito.

A seção “C” suprime o *ostinato*, mas realiza um gesto ascendente que chega com uma cadência deceptiva ao tema (d), cujo lirismo despreocupado e diatônico (em Mib maior), em estilo cantante, é impulsionado por outro *ostinato* com caráter popular. Ainda assim, a estrutura rítmica revela que o tema (d) não passa de uma variante do tema (b), com caráter completamente diverso. A articulação em *staccato* disfarça a

24 Por “componente actancial” me refiro ao papel dos temas musicais como agentes narrativos, de acordo com a teoria da narratividade musical proposta por Byron Almén (2008, p. 55-57) a partir de Greimas (2014, p. 61-78).

síncopa na linha de *ostinato*, mas seu efeito é eficaz quando tocado com a intenção adequada sobre a segunda colcheia (Ex. 7).

Exemplo 7 - “Allegro non troppo”: tema lírico (d), com caráter popular, c. 70-77. Redução.

The musical score for Example 7 consists of two systems of staves. The first system (measures 70-73) includes a violin II staff with a melodic line starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment in the viola and timpani parts features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The second system (measures 74-77) continues the melodic line in the violin II and the rhythmic accompaniment in the piano parts. The score is marked with dynamics *mf* and *pp*.

Elaboração do autor.

Após a afirmação de alteridade do tema (d), vem uma seção com contraste mais acentuado, reduzindo a densidade textural e mais concentrada nos sopros que nas cordas. No início, as cordas tocam uma figuração frequente na obra villalobiana, com acordes em staccato, entremeados por pausas (c. 89-92). Esse elemento é apresentado de duas maneiras, a princípio com uma progressão cromática em uníssono, descaracterizando suas marcações mais expressivas, especialmente o timbre (*pizzicato*) e dinâmica (*piano*); depois se estabiliza na alternância entre dois acordes repetidos com reforço dinâmico em *mezzo forte* (Ex. 8). Apesar da disforia, essa figuração pode ser identificada como a tópica “dança ritual”, frequente na música do século XX,²⁵ comumente associada com a representação da cultura indígena na obra de Villa-Lobos.²⁶

25 A repetição primitivista de material harmônico limitado – na verdade trata-se de um *tema rítmico* – é a marca da “Dança dos Adolescentes”, da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, que se tornou um recurso expressivo importante na música do séc. XX. A tópica da “dança ritual” é frequentemente acompanhada pela acentuação dinâmica com ênfase no pulso métrico (SALLES, 2018, p. 264-269).

26 Os termos “eufórico” e “disfórico” empregados no início e final deste parágrafo são usados na acepção dada por Raymond Monelle para se referir à intensidade da expressão diante do contexto musical em que uma tópica está inserida (MONELLE, 2000, p. 45-63). A distinção entre /euforia/ e /disforia/ é articulada pela “projeção da

Exemplo 8 - "Allegro non troppo", dança ritual disfórica, c. 89-93. Redução, várias partes omitidas.

89 vl. II pizz. p
pizz. p
vla. + vlc. cb.
mf vlc. (div.)
dança ritual disfórica
dança ritual menos disfórica

Elaboração do autor.

O arremedo de dança ritual é sucedido por novo material com características peculiares, um “tema” tripartite, paradoxalmente sem características “temáticas”, com motivos que não geram unidade coerente (Ex. 9). O falso tema apresenta três ações distintas, cada qual enunciada com uma combinação instrumental própria: o gesto ascendente que acelera progressivamente (motivo x); a nota repetida e acentuada (motivo y); a melodia que vagueia, subindo e descendo bruscamente (motivo z). A sucessão é repetida três vezes (sempre modificando a instrumentação) até o compasso 117, envolvida por acompanhamento com linhas em movimento contrário, distribuídas entre os naipes. Desse ponto em diante (c. 118) restam apenas as linhas em movimento contrário, que a certa altura (c. 124-127) delineiam uma progressão em direção à tonalidade de Sol menor, que demarca a seção seguinte. O motivo (y) terá papel importante no terceiro movimento.²⁷

categoria fímica” no quadrado greimasiano, que procura formular “sumariamente, a maneira como todo ser vivo, inserido em um meio, ‘sente’ a si próprio e reage a seu entorno”, em um “sistema de atrações e repulsões” (GREIMAS, 2014, p. 103).

27 Esse tema tripartite se enquadra no modo de enunciação proposto por Kofi Agawu, o “modo de fala” [*speech mode*], no qual “o instrumento fala, como se fosse um recitativo. A maneira de articulação é silábica e as periodicidades resultantes são frequentemente assimétricas” (AGAWU, 2009, p. 99, tradução minha).

Exemplo 9 - "Allegro non troppo", "tema" tripartite, c. 100-106. Redução com várias partes omitidas.

Elaboração do autor.

A chegada ao tom de Sol menor desencadeia uma textura de acompanhamento, conduzida pelas harpas e pelo pedal em Sol nos contrabaixos, com um *ostinato* rítmico. Após uma sequência de acordes tocados pelas madeiras e trompetes, o tema (e) é enunciado pelo corne-ínglês, em uníssono com uma das violas (Ex. 10). Trata-se de uma melodia emotiva, em estilo cantante e exaltado, à maneira de Puccini²⁸. Após esse enunciado, outra camada de *ostinato*, em semicolcheias nas flautas, oboés e clarinetas, prepara a repetição ainda mais emocional desse tema, pelos violinos no registro agudo, em oitavas. Segue-se uma seção intermediária, com novos temas contrastantes, e o tema (e) é reapresentado pelos violinos, com valores rítmicos dobrados, em Si menor. Os materiais presentes no tema e acompanhamento não têm relação perceptível com os anteriores, fazendo com que a seção soe mais como *contraste* em um rondó do que como *desenvolvimento* em uma sonata. A ênfase exagerada transforma a textura, que retoma os palíndromos vistos no início (agora nas cordas) e prepara a recapitulação (Ex. 2).

28 Em entrevista à revista *Movimento Brasileiro*, Villa-Lobos declarou que "o que vem da Itália pouco ou nada o interessa. A Itália é Puccini, exclama, cada dia admiro mais Puccini" (ENTREVISTA com Villa-Lobos, 1929, p. 5). Há semelhança com um tema no primeiro movimento do QC5 (1931), c. 137-157 (ensaio 15-16), em Si menor.

Exemplo 10 - “Allegro non troppo”, c. 134-141, tema (e), redução com partes omitidas.

Elaboração do autor.

A recapitulação, conforme mencionado acima, transpõe os temas da exposição pelo intervalo de quarta justa. A recorrência temática das seções “A”, “B” e “C” permite reinterpretar a sucessão D-E-F-G-H-F, em retrospecto, como desenvolvimento de caráter livre com apresentação de novos temas²⁹; no entanto, os desdobramentos posteriores voltam a embaralhar essa perspectiva, tornando a fortalecer a sensação rapsódica ou mesmo de um rondó. O ponto-chave para essa ruptura é o final da seção “C”, cuja preparação havia levado a exposição para o eufórico tema (d), com caráter brasileiro; na recapitulação, esse gesto é interrompido com um solo de clarineta seguido pela reapresentação do tema (a) nas cordas, em versão aumentada ritmicamente. Essa seção leva ao acorde de sétima de dominante de Mi maior³⁰, tonalidade que caracteriza a seção “J”.³¹

29 Tomando como referência o modelo clássico de forma sonata, Villa-Lobos não está muito distante. Hepokoski e Darcy observam que “a possibilidade de um episódio ou tema inteiramente novo nunca deve ser considerada arbitrária” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 19). Caplin salienta que “assim como uma seção intermediária contrastante, o desenvolvimento apresenta uma organização mais solta [...]. Normalmente [...] um desenvolvimento se distingue da seção intermediária contrastante por sua maior extensão e complexidade de organização. [...] O material melódico-motívico de um desenvolvimento normalmente é derivado da exposição. [...] Mas novas ideias também podem aparecer [...]” (CAPLIN, 1998, p. 139). Traduções minhas.

30 Esse ponto cadencial se assemelha ao da subseção “D”, onde ocorre uma cadência de engano. Na chegada a “J”, o acorde de dominante tem a quinta diminuta (Fá natural) no baixo, gerando o acorde de sexta francesa (sem seu tratamento tradicional) que caracteriza uma cadência autêntica imperfeita (CAI).

31 O tema (f) em Mi maior da *Sinfonia nº 2*, segundo o compositor Harry Crowl, lembra o tema principal da trilha sonora de *E o vento levou*, de Max Steiner (CROWL, 2018). O filme, dirigido por Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, é de 1939. É possível que Villa-Lobos tenha inserido essa citação, já que ele era fã do cinema estadunidense e a estreia da obra em Los Angeles, tão próxima de Hollywood, seria uma oportunidade de reforçar essa conexão. Além de tudo, esse tema é também uma variante melódica do tema (b).

O tema (f) é apresentado em estilo cantante, em Mi maior (Ex. 11), mas é tratado canonicamente, evocando o estilo erudito. A imitação no trompete e trombone tem terminação sincopada (c. 339-340) que faz lembrar o tema em tons inteiros de "Farrapos", das *Danças Características Africanas* (1914). Esse cânone, superposto ao acompanhamento dos baixos no contratempo, assume considerável caráter de brasilidade, estabelecendo correspondência com o tema (d) em Mib maior (seção "D"). Novamente é necessário repensar as correspondências entre as subseções para decidir se se trata de um episódio contrastante ou de um novo desenvolvimento antes da coda.

Exemplo 11 - "Allegro non troppo", c. 332-340, tema (f), redução com partes omitidas.

27

332 fl. + ob. *mf*

337 *rall.*

tons inteiros
("Farrapos", *Danças Características Africanas*)

Elaboração do autor.

O tema (f) converge diretamente para o tema (g), com quem compartilha o mesmo motivo inicial com salto de oitava, preparado pelo acorde de sexta francesa (c. 372). O tema (g), na região aguda das violas, tem seu início antecipado em uma semínima e maior ênfase dada ao portamento; além disso, apresenta estrutura modular sequencial, levada à saturação como se fosse uma paródia de desenvolvimento, próximo à coda. A melodia modular reproduz a característica pungente da modinha em Mi menor, colocada em contraponto com o tema (a) (Ex. 12). Villa-Lobos reproduz esse módulo sequencialmente por quatro vezes, iniciando outro ciclo de repetições

em cânone ao uníssono, com distância métrica de mínima, reiterado por quatro vezes (c. 392-411); entre os números de ensaio 31-32 (c. 411-421) ocorrem mais duas chamadas isoladas da modinha³², intercaladas com elaborações do motivo de três notas do tema (a). A coda é marcada pelo retorno do tema (b) nos metais, com duração métrica ampliada pelo ponto de aumento, conduzindo marcialmente para a cadência sobre a nota Si (c. 473)³³.

Exemplo 12 - "Allegro non troppo", c. 372-375, tema (g), redução com partes omitidas.

Elaboração do autor.

Tarasti observa que em um enunciado musical “os temas e motivos podem ser considerados como entidades atuando simbolicamente, como actantes” (TARASTI, 1994, p. 41). O caráter individual de um tema afeta o seu entorno, em uma cadeia de inter-relações temáticas, que equivale às “modalizações” propostas por Greimas (2014) para a análise do discurso narrativo. As principais referências tópicas e simbólicas encontradas ao longo do primeiro movimento da *Sinfonia nº 2* são listadas abaixo (Quadro 1) e podem nos orientar no sentido da compreensão das linhas de força da narrativa musical. Cabe ao intérprete decidir se os discursos extramusicais mencionados acima têm ou não parte significativa na atribuição de uma correlação com os eventos de natureza essencialmente musical.

32 Essa série de reiterações lembra a estratégia adotada por Villa-Lobos na *Bachianas Brasileiras nº 6*, para flauta e fagote (1938), cuja estreia, segundo o catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2018, p. 10), ocorreu em 24 set. 1945, com Hans-Joachim Koellreutter à flauta e Aquiles Spornazzati, fagote.

33 A numeração de compassos adotada neste artigo se refere à cópia manuscrita disponibilizada em formato digital pelo Museu Villa-Lobos. Até a presente data não houve oportunidade de consultar a versão anunciada pela OSESP/ABM, de acordo com a gravação feita por Isaac Karabtchevsky. É possível que surjam diferenças substanciais com relação ao número de compassos, dependendo do formato adotado na edição e eventuais inconsistências entre as fontes consultadas.

Quadro 1 - "Allegro non troppo", ordenação dos elementos expressivos.

Seção	Tópicas/ características expressivas
A	Tema (a), suspiro (cromatismo) e <i>passus duriusculus</i>
B	Tema (b), marcha exaltada, <i>ostinato</i> sincopado (tópica do tamborim) em Mi, cromatismo, contraponto com tema (a) (estilo erudito)
C	Tema (c), estilo erudito, bachiano
D	Tema (d), estilo cantante, <i>ostinato</i> sincopado, Mib maior
E	Sugestão de dança ritual (disforia); tema tripartite (x, y, z)
F	Tema (e), estilo cantante, exaltado (Puccini) em Sol menor
G-H	Transições; seções intermediárias
F	Tema (e), aumento rítmica (<i>alla breve</i>) em Si menor
A	Transposição 4ª justa acima em relação ao início (recapitulação), <i>ostinato</i> em Lá
B	
C	
I	Variante do tema (a)
J	Tema (f), estilo cantante, Mi maior; imitação canônica (estilo erudito); síncope
K	Tema (g), estilo cantante, modinha; sequência; imitação canônica (estilo erudito)
Coda	Marcha exaltada (tema b), aumento rítmica (<i>alla breve</i>); cadência em Si (mônada)

Elaboração do autor.

Os arquétipos narrativos no primeiro movimento

Byron Almén adota como referência o crítico literário Northrop Frye em *Anatomy of Criticism* (1957), onde os arquétipos narrativos são organizados conforme quatro espécies:

Procedendo no sentido horário ao redor do círculo, temos: 1) *romance*, a narrativa da inocência, no topo; 2) *tragédia*, a narrativa da queda, descendo da inocência para a experiência; 3) *ironia*, a narrativa da experiência, na base; e 4) *comédia*, a narrativa da renovação, subindo a partir da experiência para recobrar a felicidade (ALMÉN, 2008, p. 65).

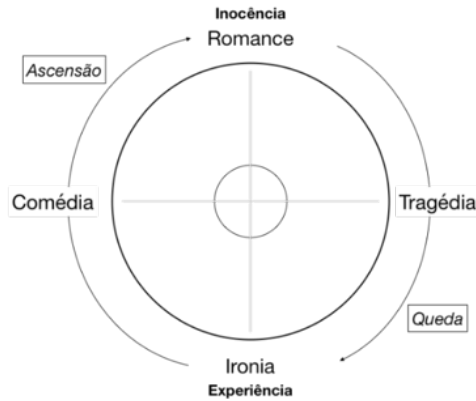
A concatenação da estrutura formal e dos elementos expressivos no primeiro movimento da *Sinfonia nº 2* sugere uma narrativa variada, transitando por quase todos os arquétipos propostos por Almén, com exceção da comédia, oscilando principalmente entre o romance e a tragédia. A seção de exposição temática pode ser

considerada como o arquétipo do romance, com sua idealização do tema cíclico na função de elemento unificador e ponto de equilíbrio entre a marcha exaltada do tema (b) e do estilo erudito do tema (c); as seções de desenvolvimento têm subseções (“D” e “J”) cujas referências nacionalistas também remetem ao arquétipo do romance³⁴, e outras mais passionais e trágicas (“F” e “K”). Entretanto, Villa-Lobos insere algumas interferências no curso dessas passagens, com boa dose de ironia, por exemplo, na interrupção do retorno ao tema (e) na seção “I”, negando continuidade e proeminência ao tema pucciniano, e no início do ensaio 31 e 32, com a figura de tercinas que interrompe bruscamente a modinha (Villa-Lobos irá retomar esse gesto no “Allegretto scherzando”). Ainda assim, o tema (a) reassume sua força retórica ao final, em contraponto com a modinha e nas variantes que antecedem à coda, resgatando temporariamente o caráter idealista do romance.

Portanto, mesmo independente de um roteiro claramente determinado, uma narrativa musical é delineada pelo desdobramento temático dentro da forma. Essa narrativa corresponde com a sugestão vaga de que a obra está correlacionada com “a alma do compositor”, subentendendo que as emoções humanas são fugidias e muitas vezes ambíguas. Ao final do primeiro movimento, o idealismo prevalece sobre a desconstrução irônica, reproduzindo o movimento ascendente indicado no subtítulo da obra, mas sem recuperar a inocência do romance (Fig. 2). Com efeito, a marcha para a cadência final é conduzida enfaticamente pelo tema (b), com valores rítmicos uma vez e meia mais longos, com a marcação dos tímpanos imprimindo caráter cerimonial e trágico, tingido pelo modo menor (Ex. 13).

34 Almén aponta algumas características do arquétipo do romance como “emprego de elementos idealizados, míticos, psicologicamente potentes e fantásticos que têm mais a ver com a imaginação do que com condições culturais reais” (ALMÉN, 2008, p. 98). A construção do “mito das três raças” que embasa as representações nacionalistas na música de Villa-Lobos e no modernismo brasileiro (e que remetem ao Indianismo do séc. XIX), se alimenta dessa idealização e projeção do conceito de uma nação que será realizada “no futuro”, que se encaixa no arquétipo de romance.

Figura 2 – modos narrativos.



Elaboração do autor, a partir de Frye (1957) e Almén (2008).

Exemplo 13 - “Allegro non troppo”, c. 465-473, tema (b) e cadência final, redução com partes omitidas.

A partitura mostra duas estrofes de música. A primeira estrofe, iniciada no compasso 465, é para trompa (tpt.) e timpani (timp.). A segunda estrofe, iniciada no compasso 470, é para o mesmo conjunto instrumental. A música está em 4/4 e 6/4, com uma tonalidade de D maior. O tempo é Allegro non troppo. A dinâmica é forte (f). A cadência final é marcada com 'allarg.....'.

Elaboração do autor.

Estrutura e expressão no segundo movimento, “Allegretto scherzando”

O “Allegretto scherzando” é uma obra cuja recepção ainda está aquém de seu potencial. Trata-se de uma realização sinfônica extremamente bem-sucedida e altamente comunicativa, que tem todos os elementos para se tornar uma peça bastante apreciada pelo público, no sentido em que peças como o “Trenzinho do Caipira” (*Bachianas Brasileiras nº 2*) e a “Ária (Cantilena)” (*Bachianas Brasileiras nº 5*) o são. David Hurwitz, de *Classics Today*, comenta sobre o segundo movimento:

O segundo movimento, uma espécie de scherzo, apresenta uma memorável valsa lenta – decorada com figurações rápidas nas madeiras e nas cordas – que muito provavelmente permanecerá com você por um bom tempo após o término da sinfonia (HURWITZ, s. d., tradução minha).

Além dos elementos de superfície, o movimento tem uma estruturação engenhosa, em forma sonata (Quadro 2), recheada com situações cômicas que caracterizam o gênero do scherzo.

Quadro 2 - “Allegretto scherzando”, estrutura formal.

A	transição	B		A	transição	B	
1	20	25	93-228	229	241	247	324-345
Trítone Dó-Fá#	Trombone	Valsa em Si maior B1-B2-B3	Tema cíclico (a) Citações: Beethoven, Stravinsky	Trítone Fá-Si	Trompa	Valsa em Mi maior B1-B2-B3	Cadência em Si
Exposição			Desenvolvimento	Recapitulação			Coda

Elaboração do autor.

Na seção “A” são apresentados diversos motivos e células que terão papel importante na construção temática ao longo do movimento (Ex. 14); também são realizados gestos ascendentes, à maneira de *glissandos*, tocados pela harpa com apoio de madeiras e/ou cordas. O solo de trombone demarca a transição para a entrada da valsa, que apesar de situada na posição de tema “secundário”, assume o papel de tema “principal”. Disso resulta a percepção de que a seção “A” desempenha função mais próxima à de “introdução”, em uma forma episódica (como um rondó). A recapitulação, todavia, devolve o *status* de tema principal à seção “A”. Novamente, assim como no primeiro movimento, a interpretação formal é ambígua. A seção “B”, que corresponde ao tema “secundário”, além do tema memorável da valsa (Ex. 15), tem extensão quase três vezes maior que a seção “A”. Assim, temos actantes em oposição acentuada, onde os materiais da seção “A” são dispostos transitória e assertivamente, como gestos, enquanto a valsa na seção “B” se apresenta como um enunciado eminentemente melódico-harmônico e estável³⁵.

35 Tarasti chama esse fenômeno de “modalidades exotáticas de um enunciado musical”, onde dois actantes se inter-relacionam e afetam-se mutuamente (TARASTI, 1994, p. 41-42). Greimas observa que “um actante pode ser manifestado no discurso por vários atores” e vice-versa (GREIMAS, 2014, p. 62); esse parece ser o caso no “Allegretto scherzando”, onde motivos e células da seção “A” têm função de actante único nesse discurso.

Exemplo 14 - "Allegretto scherzando", células e motivos da seção A, c. 1-24.

The musical score is divided into several systems, each with annotations for motifs and cells:

- System 1:** Violinos I (motivo x) and madeiras (motivo y). Motivo x includes células a (trítone) and b. Motivo y includes célula c.
- System 2:** Madeiras (motivo z) and Violinos I (motivo x'). Motivo z includes a triplet. Motivo x' includes célula b.
- System 3:** Cordas (motivo y) including célula c.
- System 4:** Solo trombone I (motivo x') including célula c, a transition, and a triplet.

Elaboração do autor.

Com relação aos modos de enunciado, as seções do "Allegretto scherzando" ilustram as diversas modalidades propostas por Kofi Agawu: o "modo de fala" (*speech mode*) na seção A, com suas assimetrias e articulações variadas em gestos contrastantes; a transição sugere o "modo de canção" (*song mode*) e a seção B apresenta inequivocamente o "modo de dança" (*dance mode*); a seção de desenvolvimento retoma as funções enunciativas de fala e canção, operando com diversas alusões intertextuais com sentido de paródia (AGAWU, 2009, p. 99-102).

Exemplo 15 - "Allegretto scherzando", valsa, c. 25-34.

25 **2** Oboé ("realejo")
mf
motivo cíclico

Cordas
mf *pp*

28 Flauta Oboé

31

33

Elaboração do autor.

As cordas tocam o tema em Si maior, enquanto as madeiras fazem uma camada cromática na região aguda que parece evocar o som de um realejo, onde há espaço para a inserção do motivo cíclico (a). Temas de caráter nacional estão fora desse jogo, exceto talvez por reminiscências que o realejo possa evocar extramusicalmente³⁶. O “Poco allegretto” da *Sinfonia nº 3* de Brahms talvez possa servir de parâmetro de comparação, mas Villa-Lobos investe na leveza de caráter, que se passa mais no arquétipo cômico do que no campo expressivo trágico-melancólico do modelo brahmsiano (em Dó menor).

O tema cíclico (a) reaparece integralmente nas cordas, no início do desenvolvimento, migrando progressivamente do contrabaixo para os violinos (c. 93-104, ensaio nº 8); a alteração métrica com fórmula de compasso 6/8 transforma o caráter grave do primeiro movimento em algo mais próximo da dança e do pastoral, mas a superposição canônica e o registro grave inicial ainda oferecem elementos mais soturnos, dentro do estilo culto (erudito).

O desenvolvimento e a coda são os pontos onde o humor é demonstrado de forma mais ostensiva: quando uma fanfarra nos metais e madeiras começa a ressaltar e estabelecer o caráter heroico-militar, Villa-Lobos realiza um gesto brusco (derivado do motivo “x”), tomado de empréstimo do “Scherzo” da *Sinfonia nº 9* de Beethoven³⁷, interrompendo a figuração de fanfarra em 6/8 com uma figura cuja acentuação propõe a métrica binária simples. Essa ação é repetida três vezes entre os c. 131-144, ficando ainda mais enfática em sua inserção final, que acaba por dispersar a fanfarra (Ex. 16)³⁸.

36 Adorno identifica, em *Petruška*, a mesma evocação: “Os instrumentos de sopro [...] parecem um realejo [...]. As imagens da música mecânica produzem o *shock* de um modernismo já superado e caído no infantilismo. [...] O realejo, tal como se ouvia nas ruas, opera como um *dèjà vu* acústico, como reminiscência” (ADORNO, 2014, p. 115).

37 O “Scherzo” de Beethoven, no segundo movimento da *Nona Sinfonia*, também apresenta mudança de métrica, saindo do ternário para o binário.

38 Pode-se especular se essa interrupção da fanfarra não tem conotações autobiográficas relacionadas à política, como se Villa-Lobos buscasse se desvencilhar de sua embaraçosa associação com o regime de Vargas, como algumas entrevistas suas nos Estados Unidos dão a entender. É curioso como o gesto de dissolução usado por Villa-Lobos contém elementos essencialmente musicais, consonâncias perfeitas, além da referência a Beethoven e sua conhecida rejeição ao poder tirânico representado por Napoleão.

Exemplo 16 - "Allegretto scherzando", c. 141-144, gesto beethoveniano. Várias partes foram omitidas.

141 tpa. I fanfarra madeiras + cordas interrupção, binário simples

f f

1 2 1 2 1 2

Elaboração do autor.

Outro momento especialmente bem-humorado é a cadência (em estilo recitativo) da clarineta, que sugere o solo de fagote da *Sagração da Primavera* de Stravinsky (Ex. 17). Seu relevo é ainda mais importante se considerarmos que o compositor russo estava na plateia na apresentação da peça em Los Angeles – seria coincidência ou Villa-Lobos teria sido avisado com antecedência sobre a presença de Stravinsky e adicionado propositalmente essa citação³⁹?

Exemplo 17 - "Allegretto scherzando", c. 157-160, *cadenza* da clarineta (escrita em Dó, sem transposição). Foram omitidas as cordas.

157 cl. I citação do fagote da Sagração?

f

6 6 6 6 6 7

Elaboração do autor.

As distorções dessa citação a qualificam como uma paródia: mudança de instrumento (do fagote para a clarineta), de tonalidade (a desinência da frase em *A Sagração* é meio-tom acima, Si-Lá), o gesto e sua configuração interna (na *Sagração*, um arpejo descendente; no "Allegretto", um movimento escalar). Outro fator considerável é a imprevisibilidade dessa inserção – já que a superfície melódica e rítmica da peça ainda reverberava a interrupção da fanfarra, poucos compassos antes. Mesmo que a presença de Stravinsky no concerto de 1944 não tenha sido o fator que motivou essa passagem, sabe-se o contato com a *Sagração* em Paris afetou Villa-Lobos nos anos

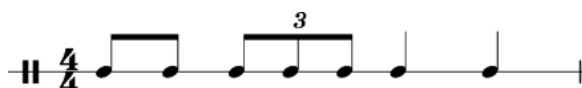
39 Não há no manuscrito qualquer sinal de alteração. O mais provável é que a presença de Stravinsky no concerto tenha sido mera coincidência, nem se pode afirmar que Villa-Lobos fosse consciente da semelhança entre as passagens mencionadas.

1920.⁴⁰ A manifestação final do humor villalobiano, nesse movimento, ocorre no *Più Mosso* da coda (ensaios 26 e 27). Após dois gestos cadenciais um tanto exagerados (c. 330 e 342) na dominante (Fá#), a cadência na tônica (Si) é bruscamente convocada, em *pizzicato*, como se o compositor satirizasse a própria convenção da cadência⁴¹. Em uma autobiografia literária, seria como se o compositor sorrisse, diante da adversidade, anunciada pelo tema cíclico no início do desenvolvimento.

O ponto de equilíbrio: o “Andante moderato”

O terceiro movimento apresenta diversas variantes a partir de um mesmo motivo rítmico que é re combinado em diversas maneiras (Ex. 18):

Exemplo 18 - “Andante moderato”, motivo rítmico.



Elaboração do autor.

Esse motivo rítmico engendra dois temas principais: tema (a), com caráter de modinha e desinência no motivo “suspiro” – a figuração mais característica desse tema, com a tercina de notas repetidas, está presente no primeiro movimento (motivo “y” do tema “tripartite”); tema (b), com caráter pastoral. Ambos os temas são justapostos ou superpostos ao longo do movimento, alternando entre os estilos “cantante” e “erudito” (Ex. 19).

40 Manuel Bandeira, em 1924, conta que Villa-Lobos confessou que *Le Sacre du Printemps* foi “a maior emoção musical da sua vida” (BANDEIRA, *apud* MARIZ, 1989, p. 66).

41 Esti Scheinberg, a respeito da música de Shostakovich, observa que “o exagero satírico é uma espécie de distorção na qual certas características que são percebidas como deficiências, de acordo com um determinado conjunto de normas, são exagerados e assim postas em evidência” (SCHEINBERG, 2016, p. 107).

Exemplo 19 - "Andante moderato", temas e motivos.

Elaboração do autor.

Com relação ao nível narrativo de ambos os temas, pode-se classificá-lo dentro do arquétipo do romance (Fig. 2), oscilando entre a melancolia discreta da modinha e as inflexões pastoris reforçadas pelo timbre de oboé e trompa. O movimento apresenta estrutura de forma sonata, com procedimentos típicos do estilo villalobiano (Quadro 3). Dado que os temas não são propriamente contrastantes, mas relacionados por transformação motívica, pode-se dizer que é uma sonata *monotemática*,⁴² cujo equilíbrio corresponde com seu caráter expressivo.

42 Hepokoski e Darcy criaram uma tipologia onde a sonata monotemática pode ser definida como "Sonata Tipo 3" (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 135-136).

Quadro 3 - "Andante moderato", estrutura formal.

Exposição	Desenvolvimento	Recapitulação	Coda
1	51	107	138-148
1-4: tema (a1) 5-7: tema (a2); na sequência, o tema (b), com caráter pastoral. 8-11: resposta na trompa (tema b). 12-14: tema (a3) (madeiras). 17-21: superposição dos temas (a) e (b). 34-36: violinos, tema (a2). 37-45: tema (a2) em cânone. 46-50: tema (a2) em aumentação.	Reaparição do tema cíclico (a) do primeiro movimento, em diversas reelaborações.	107-114: transposição 4ªJ acima. 115-118: tema (a2) em aumentação. 119-131: tema (a2) (com aumentação) em cânone (madeiras e metais). 132-137: superposição temas (a) e (b).	Tema (a3) em versão aumentada. Cadência no acorde de Ré maior com 6ª acrescentada.

Elaboração do autor.

O tema cíclico retorna novamente no desenvolvimento (c. 51-64, ensaio nº 7), inicialmente nas madeiras graves (fagote, contrafagote e clarineta baixo) em oitavas, com andamento *Più mosso*, em compasso quaternário. O oboé assume o enunciado (c. 58), sendo em seguida dobrado pela clarineta baixo. Nos dois enunciados, a terminação sofre algum tipo de alteração; nos instrumentos graves a frase se encerra com um gesto sincopado, inesperado; o duo de oboé e clarone é ornamentado com tercinas. A textura é rarefeita, inicialmente com um pedal rítmico dos primeiros violinos, depois passando a receber certo dinamismo pela intervenção do gesto ascendente e incisivo dos cellos e contrabaixos. Desse modo, o enunciado se assemelha a um recitativo, de caráter reflexivo, um comentário inserido como reminiscência na atmosfera lírica e melancólica do tema (a) e suas variantes, algumas com sugestão fúnebre, enfatizada pelo motivo de notas repetidas e o reforço do tímpano.

O finale "Allegro", síntese da estrutura temática e expressiva

O movimento final também está em forma sonata, com a recapitulação com a transposição incomum (para os padrões villalobianos) de terça menor em relação à exposição (Fig. 3)⁴³. Dada a estrutura cíclica da obra, a expectativa é de uma síntese ampla dos temas apresentados nos demais movimentos, mas a reminiscência cíclica

43 Pode-se especular que esse fator incomum de transposição corresponda ao plano geral da obra, onde os movimentos anteriores concluíram em Si, enquanto o *finale* termina em Ré, reproduzindo o intervalo de terça menor.

se resume aos temas do primeiro movimento, designados como “temas cíclicos” (a), (b) e (c). As características expressivas mais marcantes do “Allegro non troppo” também são retomadas, como o caráter trágico do tema (b) e o sentimentalismo da modinha. Em consequência da grande amplitude e diversidade temática do movimento inicial, coube ao *finale* um papel mais discreto, mas que sintetiza a complexidade da obra (Fig. 4). Em virtude da grande densidade temática, predomina no “Allegro” final o estilo culto (erudito), com frequentes combinações contrapontísticas entre os temas, sobretudo na seção de desenvolvimento. A retomada do tema (a) na entrada à coda, é um procedimento retórico que remete ao estilo do séc. XVIII, mais especificamente a Haydn e Clementi; segundo Hepokoski e Darcy, “a coda pode ser entendida geralmente como rotação de coda incompleta, baseada apenas no tema principal (P), ou um representante dele” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 284).⁴⁴ A releitura de procedimentos estilísticos haydnianos é normalmente encontrada em obras de Villa-Lobos compostas a partir do final dos anos 1930, como o *Quarteto de cordas nº 6* de 1938, ou o *Quarteto de cordas nº 7*, de 1942 (SALLES, 2018, p. 99-118).⁴⁵

Figura 3 - “Allegro”, estrutura formal.

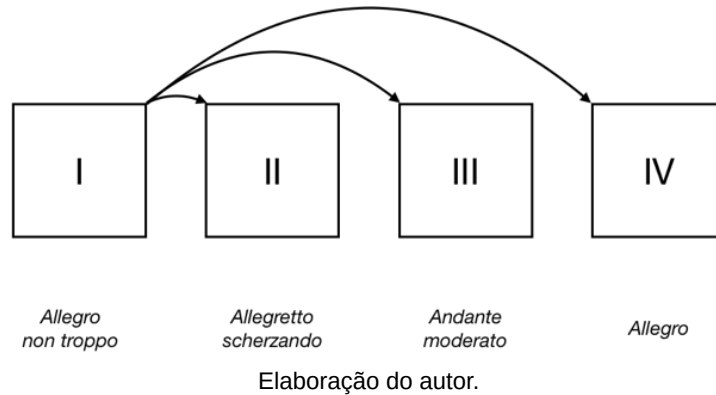
EXPOSIÇÃO			DESENVOLVIMENTO	RECAPITULAÇÃO			CODA		
A	Transição	B		A	T r a n s i ç ã o	B			
1-19 Tema (a) Mi → Lá	24-28 motivo bachiano	35-39 Tema (b) Corne-inglês	61-71: ostinato 74-81: tema (tpa. → tpt.) 82-89: marcha exaltada (fl. + vl.) 91-118: contraponto: marcha exaltada + motivo bachiano 118-129: cl. tema cíclico (c) 130-141: vl. + fl. tema cíclico (c) 142-163: <i>cadenza</i> do clarone com desinência sobre o motivo cíclico (a)	Tema (a) 173-191 Sol → Dó			234-249 retomada tema (a): Dó# → Fá#; 250-261 marcha exaltada (desenv.) 262-274 tema cíclico (b) (metais)		Tema com sabor de “blue note”; pedal em Ré; cadência na mônada Ré
19-23 Variante do tema cíclico (a)	29-34 Progressão cromática	40-56 modinha: oboé e cellos 57-60 Corne-inglês				212-228 modinha: fl. → cl. 229-233 tpt. + vl. I			
1			61	173			234	275	

Elaboração do autor.

44 Charles Rosen menciona esse procedimento como “o mais comum” encontrado em Haydn e Clementi (ROSEN, *apud* HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 283, nota 10). Por “rotação de coda incompleta”, pode-se entender uma reapresentação temática incompleta na coda, no caso, limitada ao tema (a).

45 Esse elemento estilístico sugere que a *Sinfonia nº 2* é provavelmente posterior a data oficial, 1917.

Figura 4 - *Sinfonia nº 2*, distribuição do tema e motivo cíclico (a) entre os quatro movimentos.



O tema (a) do “Allegro” consiste em uma trama complexa de quatro motivos; o motivo (a) faz referência direta ao motivo cíclico, do qual é uma variação ornamentada (Ex. 20), mas também remete ao motivo (y) do segundo movimento (“Allegretto scherzando”). O motivo (d), recorrente por todo o movimento, atua como desinência na maioria dos casos. Esse caráter discursivo, ou “modo de fala”, é semelhante ao identificado no tema tripartite do primeiro movimento (“Allegro moderato”), composto de três motivos. De fato, o tema (a) apresenta extraordinária força retórica, alternando estados de espírito controversos que se manifestam em gestos variados, com articulações, timbres e durações contrastantes.

Exemplo 20 - “Allegro”, c. 1-11, tema (a) e isotopias (motivos). Redução.

Elaboração do autor.

A transição para o segundo tema é dividida em duas etapas: a primeira é animada pelo motivo “bachiano” que caracteriza o tema (c), apresentado no primeiro movimento; a segunda etapa da transição retoma o modo de fala, compreendendo um gesto cromático ascendente nos violinos, respondido por gesto descendente nas madeiras, em quartas paralelas, cujas melodias superpostas têm sonoridade pentatônica.⁴⁶

O grupo temático B é organizado como uma pequena forma ternária,⁴⁷ restaurando o estilo cantante: o tema (b1) é apresentado pelo corne-inglês, ajustando a atmosfera melancólica; o tema (b2) é introduzido pelo oboé, mas assume seu caráter pleno ao passar para os violoncelos, em estilo de modinha. O corne-inglês retorna com o tema (b1), encerrando a exposição, sobre o acorde de Sib menor. Novamente há correspondência com o primeiro movimento, cujo tema (g) também tem característica de modinha.

Na seção de desenvolvimento, novamente se manifesta o caráter rapsódico, com várias inserções episódicas. Contudo, o trabalho motivico persiste, e com grande densidade: a figura tocada pelos metais graves reúne dois motivos (c. 61-62): as notas Si-Réb-Dó correspondem ao motivo cíclico, e a tercina ao motivo (d);⁴⁸ a progressão ascendente nos cellos e contrabaixos (c. 63-ss.) é uma variante do motivo cíclico, assim como as intervenções melódicas dos sopros (Ex. 21). Essa progressão avança como uma marcha, até o c. 73, onde o motivo (d) novamente atua como desinência.

A recapitulação dos temas cíclicos (a), (b) e (c) reforça a unidade formal diante do esquema em larga escala e da grande variedade temática. Os temas conservam seu caráter inicial, posto que o movimento final, em certo sentido, é uma recapitulação do inicial, até mesmo em suas inflexões retóricas.

46 O gesto descendente das madeiras superpõe duas melodias pentatônicas: Si-Ré-Mi-Fá-Lá e Fá#-Lá-Si-Dó#-Mi. Somadas, essas escalas resultam no hexacorde diatônico que Forte denomina 6-32 [9,11,1,2,4,6], I₃, o qual contém as notas de uma escala de Ré maior com omissão da nota Sol.

47 Em relação a definição do “pequeno ternário” (*Small Ternary*) no estilo clássico dada por Caplin (1998, p. 71), a maior liberdade tomada por Villa-Lobos diz respeito a questão tonal, já que a recapitulação não retorna à harmonia inicial.

48 O motivo cíclico e o motivo (d) são identificados no Exemplo 20.

Exemplo 21 – “Allegro”, início da seção de desenvolvimento, c. 61-66.

61 **6** Allegro

cl. *sfz*

tpa. + trb. 3 *mf* *f*

tba. *f*

vcl. + cb. *ppp*

cl. *f*

permutação do motivo cíclico

permutação do motivo cíclico

motivo cíclico + motivo (d)

64 tpt. ob. fl. + cl.

Elaboração do autor.

A melodia das trompas, embora soe como um tema totalmente novo, contém outra variante do motivo cíclico. A textura é organizada em camadas, de acordo com um recurso comum na obra de Villa-Lobos, semelhante ao verificado no primeiro movimento: a figuração de ostinato nas flautas e clarinetas, que resulta em palíndromo.⁴⁹ A intervenção das cordas, com gesto descendente sobre Láb (nota sustentada por trombone e tuba, omitidos do exemplo), faz lembrar a “Dança russa” de *Petrushka* (Ex. 22).

A camada de acordes formada pelos sopros pode ser reduzida a três conjuntos de classe de altura, segundo a nomenclatura de Forte: 3-10 (tríade de Ré diminuto), 4-27 (Dó maior com sétima menor) e 4-21 (Sib maior com sétima e nona).⁵⁰ Dois deles, 3-10 e 4-21, têm estrutura intervalar com simetria por inversão, com eixo na nota Fá (soma 10); a inserção de um conjunto (acorde) com estrutura assimétrica como 4-27, gerando alternância entre simetria e assimetria. Villa-Lobos parece estruturar sua linguagem harmônica de modo que acordes “simétricos” correspondam à noção

49 Além disso, a linha das flautas está em relação de inversão com a linha das clarinetas, no sentido vertical, com eixo na nota Fá, também de modo semelhante ao visto no ostinato do movimento inicial.

50 A numeração de Forte é baseada em um algoritmo, seguindo o padrão X-Y, onde X representa a cardinalidade – a quantidade de alturas; e Y representa a posição do conjunto em uma tabela ordenada, determinada pelas classes de intervalo em cada conjunto. Assim, 3-10 significa: conjunto de três alturas (tríade) na posição 10 da tabela (FORTE, 1973; STRAUS, 2016).

tradicional de consonância, e os “assimétricos” à dissonância; assim, a passagem reproduz um efeito cadencial análogo à cadência tonal clássica, como se observa nos quartetos de cordas (SALLES, 2018, p. 159-182) e Rodolfo Coelho de Souza demonstra em *Rudepoema* (COELHO DE SOUZA, 2010). Isso é comum na escrita villalobiana, especialmente nas obras após 1920.⁵¹

Exemplo 22 – “Allegro”, c. 74-76, tema das trompas e palíndromo.

Elaboração do autor.

Os temas cíclicos (c) e (a) são retomados durante o desenvolvimento, que também apresenta um tema com caráter de marcha “exaltada”, como o tema (b) do primeiro movimento. A recapitulação segue o mesmo padrão da exposição, com transposição de terça menor e mudanças de instrumentação. A coda começa com a retomada do tema cíclico (a), interrompida pela marcha exaltada ouvida no desenvolvimento e pela reaparição do tema cíclico (b), nos metais, conduzindo para uma segunda etapa onde flauta e *piccolo* tocam figuração com caráter de *blue note* – um pouco à maneira do *Concerto para piano em Sol* (1929-1931) de Ravel, conduzindo para a cadência final sobre a nota Ré.

O percurso dos temas

As transformações temáticas ao longo da obra são, à primeira vista, pouco evidentes. O tema cíclico (a), por exemplo, sofre alguma alteração mais significativa

51 O uso da simetria como demarcador cadencial, portanto, é outro indício que a *Sinfonia nº 2* foi reelaborada ou mesmo composta em data posterior à data oficial, 1917.

apenas no “Allegretto scherzando” (2º movimento), mantendo suas principais características (registro, instrumentação, perfil intervalar etc.) na maioria das situações. Ao longo desta análise, foi mencionado algumas vezes o caráter rapsódico da obra, cuja grande variedade de temas dificulta a interpretação da forma, sobretudo no “Allegro moderato” (1º movimento). Todavia, uma mirada mais cuidadosa revela forte conexão entre os temas, diretamente derivados do tema (b), na maioria dos casos. Não obstante, é possível detectar que o tema (b) não passa de uma permutação dos motivos do tema (a) (Ex. 23).

Exemplo 23 – temas e variantes na *Sinfonia nº 2*.

The musical score displays seven thematic variants of theme (b) from Villa-Lobos' *Sinfonia nº 2*. Each variant is presented on a separate staff with its corresponding instrument and dynamic marking:

- tema (a)**: vlc. + cb., *mf*, measures 1-4.
- tema (b) variante de (a) - permutação**: tba., *f*, measures 17-20.
- variante de (b)**: cl., *f*, measures 30-33.
- tema (c) - variante de (b), inversão**: vl. II, *mf*, measures 52-55.
- tema (d) - variante de (b)**: vl. I, *mf*, measures 70-73.
- tema (e) - variante de (b)**: vl. I, *f*, measures 197-200.
- tema (f) - variante de (b)**: fl. + ob., *mf*, measures 332-335.
- tema (g), modinha, variante ornamentada de (b)**: vla., *mf*, measures 372-375.

Elaboração do autor.

Assim, a justaposição e superposição temática, aparentemente caótica e desenfreada, segue um princípio de desenvolvimento aplicado sistematicamente, de modo análogo ao princípio germânico de construção. Em última instância, pode-se

dizer que a *Sinfonia nº 2* deriva do motivo inicial tanto quanto a *Quinta Sinfonia* de Beethoven é associada com o motivo que a celebrizou. Esse aspecto, no entanto, esconde-se sob algumas questões que envolvem a música e a biografia de Villa-Lobos. Primeiramente, por sabermos que em várias ocasiões ele se manifestou contra a “música de papel”; depois, por sua evidente vinculação com a escola francesa. Soma-se a isso seu autodidatismo e postura primitivista, o elogio à falta de método e ao intuicionismo. Há, portanto, uma *contradição* entre a gestualidade exteriorizada e o princípio interno de construção.

Em certo sentido, o caráter autobiográfico está todo presente no escamoteamento das estratégias formalizantes empregadas na obra. Villa-Lobos disfarça-se com o mesmo procedimento aplicado ao tema cíclico (a), sua *persona* autobiográfica nessa sinfonia. A gestualidade exagerada, as deformações e saturações, são uma espécie de “manifesto antropofágico” de um músico que devora suas influências como se fosse uma prática ritual, onde a obra resultante se recusa a ser um modelo bem acabado do que foi “ingerido”, mas se estabelece como uma cria mestiça e voraz, o *Abaporu* de Tarsila.

Conclusão

A *Sinfonia nº 2* é uma obra peculiar dentro do ciclo sinfônico-formal de Villa-Lobos; tudo indica que ela tenha sido a última das quatro sinfonias diretamente relacionadas ao método cíclico de Vincent d'Indy, provavelmente reelaborada ou composta durante a década de 1930. Vimos vários indícios que corroboram essa hipótese, ao longo desta análise:

1. A data de estreia, 1944, demasiado distante da data oficial de composição, 1917;
2. A presença de temas com caráter popular ou com alusão a elementos brasileiros, praticamente ausentes das demais sinfonias escritas até 1919;
3. A saturação do movimento sequencial dos temas em estilo de modinha (1º e 4º movimentos), desafiando a lógica e o equilíbrio que caracterizam a tradição europeia;

4. Exploração da simetria como elemento cadencial, recurso que Villa-Lobos desenvolveu mais sistematicamente após a década de 1920;
5. Uso de palíndromos e superposição de camadas texturais, que se tornaram comuns na poética villalobiana após a série de *Choros* nos anos 1920;
6. O caráter expressivo, a inserção episódica e a textura de acompanhamento de certos temas em estilo cantante, semelhante a obras dos anos 1930 como o *Quarteto de cordas nº 5* (obra claramente rapsódica) e certas passagens das *Bachianas Brasileiras*;
7. Referência a procedimentos notabilizados por Haydn, como monotematismo ou a retomada do tema principal na coda (4º movimento), alusão presente na música villalobiana no final da década de 1930;
8. Motivo e tema cíclico (c) com caráter bachiano, denotando proximidade com o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, desenvolvido entre 1930-1945.

No entanto, a obra apresenta pontos em comum com as demais sinfonias, como a estrutura cíclica e a apresentação do tema inicial pelo naipe dos contrabaixos, sem falar na associação com algum tipo de programa extramusical, à maneira de um poema sinfônico. Devido a isso, a *Sinfonia nº 2* reúne características de juventude e maturidade do compositor. Considerando que a primeira biografia de Villa-Lobos, por Vasco Mariz, foi escrita na década de 1940 a partir de entrevistas com o próprio biografado (a 1ª edição é de 1949), é plausível imaginar que o músico estivesse envolvido com esse projeto a ponto de compor uma espécie de “autobiografia” sonora, como as breves notas de programa deixam entrever.⁵²

Loque Arcanjo observa que

[...] as narrativas de Villa-Lobos sobre si mesmo explicitam esta aceleração da fragmentação identitária que se constituiria desde fins do século XIX. Neste cenário de insegurança, instabilidade e até mesmo desorientação, suas narrativas autobiográficas e musicais que o vinculavam às mais diversas *comunidades*, atores,

52 Em 1941, o próprio Villa-Lobos publicou na Revista *Música Viva* uma “Biografia Autêntica Resumida”, o que demonstra que a construção de um registro autobiográfico era importante para ele, naquele período (MONTI, 2013). Na Introdução de *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*, Vasco Mariz afirma que a “obra foi escrita exatamente há 43 anos, mas só veio à luz em 1949” (MARIZ, 1989, p. 7); assim, se a escrita da obra ocorreu em 1946, presume-se que as entrevistas e troca de correspondências com o compositor tenham ocorrido nos anos anteriores.

perspectivas musicais se apresentavam como *soluções* que supostamente traziam estabilidade, pertencimento, segurança e identificação (ARCANJO, 2013, p. 142).

Com relação a estrutura cíclica, na *Sinfonia nº 2* esta não se limita aos temas, mas também à retomada de texturas (como as figurações de palíndromos no primeiro e quarto movimentos) ou até mesmo em relação a certas evocações como o timbre (realejo) e gestualidade de *Petrushka* (2º e 4º movimentos);⁵³ as alusões a Bach, no tema (b) e no motivo “bachiano” a ele associado, assim como a Beethoven e Brahms, tecendo o percurso expressivo do *scherzo* para a valsa; há também a recorrência e saturação da modinha, que se manifesta no tema (g) do primeiro movimento e no tema (b) do quarto movimento. O motivo de notas repetidas que domina o terceiro movimento também recorre em outros pontos da obra e a tingem com reflexões sobre a morte.

Assim, a abundância de temas, que potencialmente poderia levar a uma dissociação e fragmentação dos elementos formais, é distribuída criteriosamente em uma estrutura de mosaico, evidenciando a preocupação do compositor com o controle em larga escala dos perfis intervalares e suas associações retóricas. A elaboração e desenvolvimento a partir de células motívicas permeia toda a obra, mas é mascarada pela gestualidade teatral que caracteriza a música de Villa-Lobos, tanto quanto sua personalidade como figura pública. A *Sinfonia nº 2*, é como uma narrativa musical em primeira pessoa.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.
- ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2008.
- ARCANJO, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado em História. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

53 Marianne Wheeldon observa essa mesma expansão do método cíclico, envolvendo aspectos temáticos, texturais e timbrísticos, no *Quarteto de cordas em Sol menor* de Debussy (WHEELDON, 2005).

-
- BRAZILIAN Report of Villa-Lobos's First Los Angeles Visit. *Inter American Music Review*, Robert Stevenson (ed.), v. 9, n. 1, p. 9-10, 1987b. Disponível em: <https://revistas.uchile.cl/index.php/IAMR/issue/view/5102>, acesso em 8 mar. 2020.
- CAPLIN, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998.
- COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Hibridismo, consistência e processos de significação na música modernista de Villa-Lobos. *Ictus*, v. 11, n. 2, p. 151-199, 2010. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34371>.
- CROWL, Harry. Villa-Lobos revisitado. In: Dossiê Música – *ComCiência*, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, LabJor-Unicamp, ISSN 1519-7654, apoio FAPESP/SBPC, março de 2018. Disponível em <http://www.comciencia.br/villa-lobos-revisitado/>. Acesso em 8 mar. 2020.
- D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. Paris: Durand, 1909.
- ENTREVISTA com Villa-Lobos. In: *Movimento Brasileiro*. Renato Almeida (org.), n. 9, Rio de Janeiro, p. 5-6, 1929.
- ENYART, John W. *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Music, University of Cincinnati, 1984.
- FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: Un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- GREIMAS, Algirdas J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução de Dilson F. da Cruz. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014 [1980].
- GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- GUIMARÃES, Luiz et al. *Villa-Lobos: visto da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.
- HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HEITOR Villa-Lobos's Los Angeles Connection: A Centennial Tribute. *Inter American Music Review*, Robert Stevenson (ed.), v. 9, n. 1, p. 1-8, 1987a. Disponível em: <https://revistas.uchile.cl/index.php/IAMR/issue/view/5102>, acesso em 8 mar. 2020.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.
- HURWITZ, David. Review: Villa-lobos: Symphony No. 2 "Ascensão"; New York Skyline; Carl St. Clair (conductor), Stuttgart Radio Symphony Orchestra (SWR); in: *Classics Today.com*, s. d., disponível em: <https://www.classicstoday.com/review/review-13263/>, acesso em 12 mar. 2020.

-
- KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- LEITÃO, Robson dos Santos. *Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2017.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MONELLE, Raymond. *The sense of Music*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2000.
- MONTI, Ednardo M. G. Quando poderemos ler o nosso livro? Villa-Lobos e sua formação musical, entre cartas e (auto)biografia. In: *Anais do VII Congresso Brasileiro de História da Educação*, SBHE, Cuiabá, MT: Universidade Federal do Mato Grosso, 2013. Disponível em: <http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe7/>. Acesso em 25 jul. 2020.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1972.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. 6. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2018.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos, The Music: An Analysis of his Style*. London; White Plains, NY: Kahn & Averill; Pro/Am Music Resources, 1991.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.
- RODRIGUES, Pedro H. Belchior. *O maestro do mundo: Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e a diplomacia cultural brasileira*. Tese de doutorado em História. Orientadora Profa. Dra. Laura Antunes Maciel. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019.
- SALLES, Paulo de Tarso. Intertextualidade e narratividade na *Sinfonia nº 1* de Villa-Lobos. *Musica Theorica – Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, v. 5, n. 1, 2020, no prelo. Disponível em: <https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica>.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos, processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- SCHEINBERG, Esti. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Abingdon/ New York: Routledge, 2016.
- SPENCER, Stewart. A Idade Média de Wagner. In: Barry Millington (org.). *Wagner, um compêndio: Guia completo da música e vida de Richard Wagner*. Tradução: Luiz Paulo Sampaio e Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Zahar, p. 185-187, 1995.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 4 ed. New York: Norton, 2016.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994.

WHEELDON, Marianne. Debussy and La Sonate Cyclique. *The Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, p. 644-679, 2005.

ZUCULOTO, Valci Regina M. As influências históricas da fase ouro do rádio comercial brasileiro nas emissoras do campo público: uma estação estatal comanda o espetáculo. *Anais do 7º Encontro Nacional de História da Mídia*, mídia alternativa e alternativas midiáticas. Fortaleza, CE, 19 a 21 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/>. Acesso em 01 mar. 2020.