

PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL COMO NARRATIVA? UMA REFLEXÃO SOBRE TÓPICAS, NARRATIVIDADE E COMPOSIÇÃO MUSICAL A PARTIR DO *PRELÚDIO DA BACHIANAS N.º 2* DE HEITOR VILLA-LOBOS

Acácio Piedade

I. Introdução

Um dos nós górdios da questão da narratividade musical é o limite que se instaura entre o planejamento composicional tradicional, onde o percurso das ideias musicais é traçado em uma linha de tempo, e a narrativa que eventualmente este roteiro suscita na recepção da obra, seja uma recepção subsidiada por indicadores de significados, como títulos ou notas de programa, ou simplesmente criadas à revelia pela imaginação do ouvinte. Meu interesse neste artigo é de compreender as tópicas musicais e seu caráter basilar no desenrolar de uma sucessão de gestos convencionais que acaba constituindo uma espécie de narrativa no espírito do ouvinte. Almén (2008) examina o papel das tópicas na trajetória narrativa e propõe nove tipos de interação entre tópicas e narrativas. Meu interesse é seguir este caminho entre tópicas e narrativa e pensá-lo também no âmbito da composição com o uso de tópicas como estratégia de um plano mais expressivo para criar no ouvinte uma imaginação narrativa da música. A retoricidade (Piedade 2012) é aqui um fator essencial, visto que tanto as tópicas quanto a trajetória narrativa de uma obra resultam de uma intencionalidade no planejamento composicional, que procura afetar a audiência de modo a fomentar

sua adesão ao mundo musical que se desenrola. O presente trabalho tratará destes pontos a partir de uma análise do *Prelúdio da Bachianas N.º 2*, de Heitor Villa-Lobos¹.

2. A narrativa musical enquanto estratégia

Coloco-me na perspectiva de filosofia da linguagem que a toma como instrumento de arguição muito mais do que de significação (Piedade 2012) e, sob esse prisma, talvez todo e qualquer ato de criação musical envolva retoricidade em algum grau, considerando que o sujeito criador necessita (deseja, projeta) atingir e afetar um receptor (ainda que imaginário) para que seu ato tenha algum sentido. Mesmo o radical “*Who Cares if You Listen?*” de Milton Babbitt esconde um desejo inconfesso do compositor (“*but if you listen and like it, I would be happy with it*”). Babbitt se endereçou a uma audiência geral, procurou marcar terreno para a produção de música contemporânea, evidentemente que ele não estava se dirigindo aos intérpretes e ouvintes que cultivavam sua música.

Quando se projeta uma composição, é algo extremamente artificial colocar-se em uma posição de que se está escrevendo música para ninguém, que não se importa se alguém vai ouvir ou apreciar ou detestar. Parece-me um falso desprendimento, um ato de retórica: pois o primeiro ouvinte é o próprio autor, e mesmo o ato de compor para si mesmo envolve outros, pois significa dirigir-se para uma multidão de atores que nos constituem, vozes e ouvidos que nos formaram, nos formam e nos acompanham. Integrados e acolhidos na cultura, sempre nos dirigimos ao outro, produzimos na forma que o outro entende. É nesse sentido que diversos grandes compositores contaram com o outro, jogando nas suas composições signos para serem lidos, revertidos nas ideias e emoções da criação. Haydn, Mahler e Villa-Lobos estão entre os compositores que foram tão fundo no processo de significação em suas obras que não podem ser totalmente compreendidos fora da retoricidade. Vamos ver aqui o caso do *Prelúdio da Bachianas N.º 2* de Villa-Lobos como um exemplo. Nesta obra é seguro dizer que o compositor implantou tantos signos na estrutura de sua composição que se pode extrair dela diversas interações entre tópicos e narratividade. Para Almén, embora tópicos e narrativa sejam domínios distintos de significação, a interação entre eles é evidente, principalmente porque muitas vezes as tópicos são as chaves interpretativas da narrativa (2008). Vamos avaliar essas considerações com o que se segue neste artigo.

¹ Este ensaio foi desenvolvido a partir de uma comunicação (Piedade 2015), em processo de publicação em português (Piedade 2017).

3. ○ *Prelúdio da Bachianas N.º 2*

A *Bachianas Brasileiras N.º 2* foi escrita para orquestra em 1930 e tem quatro movimentos: I – *Prelúdio: o canto do capadócio*; II - *Aria: o canto da nossa terra*; III - *Dança: lembrança do sertão*; IV - *Toccatá: o trenzinho do caipira*. Pode-se levantar várias hipóteses já a partir destes títulos e subtítulos: os termos principais apontam para gêneros “clássicos”, prelúdio, ária, dança, toccata, funcionando como referências cultas. Lembra-se aqui o que Ratner (1980) chamou de *learned style*, porém neste caso este tipo de intertextualidade não está se dando no nível das tópicas, mas em nível um mais alto: a referência é entre gêneros, obras, o intertexto está no nível da morfologia. Já os subtítulos remetem a conteúdos da aquarela cultural brasileira, conforme imaginada por Villa-Lobos: *o capadócio (discutirei isso adiante)*, a “nossa terra”, o sertão e o caipira. A dicotomia titular já inscreve um território de sentido pré-performativo: vamos ouvir coisas do Brasil sob o formato dos clássicos. Eis, portanto, um neoclassicismo nacionalista já projetado, sem precisar soar nenhuma nota. Esta receita faz parte da recepção da obra, é altamente retórica, implicando fortemente na percepção da obra.

Pode-se apreender pelos subtítulos que a temática é centrada na questão do interior, e de fato todos os movimentos contêm diversas tópicas caipiras, pastorais, remissões a estes significados. Entretanto o “capadócio” do primeiro movimento chama a atenção por esta especificidade do termo: apesar de traduzido na partitura como *country man*, este termo antigo era pejorativo, significando trapaceiro, malandro. Apesar do jeitinho malandro ser *tão brasileiro quanto o caipira* e o sertanejo, ele não se inscreve no campo, mas na cidade, e este fator é importante nas minhas conclusões sobre a narrativa nesta obra. De fato, a palavra que mais gostaria de chamar a atenção nestes termos titulares é “trenzinho”: metáfora da música como viagem pelos panoramas geoculturais, principalmente instaurando a dualidade cidade/sertão, da qual tratarei mais adiante.

A forma geral da peça é ABA, o *Prelúdio* sendo aberto por uma brevíssima introdução de três compassos (figura 1), quando soa na região grave um curto tema a duas vozes com um caráter misterioso, trágico, épico, parecendo prenunciar um drama.



Figura 1: Introdução

Um verdadeiro prelúdio do *Prelúdio* se encerra com uma cadência suspensiva, abrindo a cortina para a personagem principal da Seção A, o tema escorregadio e cheio de malícia executado por um saxofone tenor. O cenário traz progressões de acordes com 7^a e 9^a ou 13^a, na tonalidade de Dó menor (figura 2).



Figura 2: Compassos 4-10

Esta escrita para tenor solo, com um *glissando* estratégico no início, cobrindo uma sexta menor ascendente, intervalo importante nesta obra, como veremos, revela um caráter “escorregadio” coerente com o estilo brejeiro. Postulo que aqui se manifesta

a figura do capadócio, o malandro com seu jeito manhoso. Ao mesmo tempo, o próprio timbre do instrumento provoca uma referência ao mundo do choro. Pode-se argumentar que a presença do saxofone tenor no choro se dá a partir de Pixinguinha principalmente nos anos 1920, e que aqui está em jogo uma remissão ao universo do choro via timbre do saxofone solo na orquestra, que é algo relativamente raro na tradição orquestral brasileira até essa época. Além disso, a frase dos compassos 8 e 9 parece uma espécie de *riff* do choro, uma fórmula muito empregada no caso de uma harmonia em ciclo de quartas.

Neste prelúdio, a dimensão do timbre está plena de significados, como veremos, tanto pela escolha dos instrumentos solistas e quanto pela transferência timbrística de um para outro, como comentaremos a seguir. Note-se também, no pentagrama superior, a voz do clarinete, que aparece muitas vezes acompanhando o tema principal, voz que outras vezes é feita pelo oboé, e que a meu ver, pelo timbre e pela repetitividade melódica e irregularidade rítmica, remete a um canto de pássaro do tipo araponga, funcionando como uma tópica de sons da floresta que está presente em diversas obras de Villa-Lobos.

O tema segue repleto de apojeturas e ziguezagues, trazendo um desenho muito coerente com a tópica época de ouro. A transferência timbrística do saxofone para o violoncelo reflete a importância crucial deste último para Villa-Lobos, que praticamente foi o responsável pelo desenvolvimento de uma linguagem para este instrumento que o aproximou da música popular, fato inaugurado pelo compositor e que desembocou na presença maciça deste instrumento em repertórios populares no Brasil, como, por exemplo, na música de Tom Jobim.

The musical score for measures 11-14 is presented in a four-staff format. The top staff is for the clarinet, the middle staff for the saxophone and cellos, and the bottom staff for the strings and trumpet. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first two measures are labeled 'transferência timbrística sax solo - violoncelos' and 'Sax e violoncelos uníssono', showing a melodic line with triplets. The third measure is labeled 'saxofone tenor solo' and shows a saxophone solo with triplets. The fourth measure is labeled 'sax e cellos' and 'cordas e trompa', showing the saxophone and cellos playing together with the strings and trumpet.

Figura 3: Compassos 11-14

Somente neste início do *Prelúdio*, portanto, já se tem uma considerável densidade de significados: após a breve abertura sóbria-trágica-escura, brejeiro, época de ouro e

floresta, com uma harmonia um tanto debussyniana. Entretanto há mais uma camada de significado muito relevante: ao final da exposição do primeiro tema, no compasso 25, 1 compasso antes da marca 4, os violoncelos estendem o caminho que vinha se dirigindo aos graves com um intervalo ascendente de sexta menor, composto e preenchido por fusas, seguido de dois passos cromáticos descendentes, lembrando o design melódico das primeiras notas do *Prelúdio de Tristão e Isolda*, de Wagner, onde o motivo (Lá-Fá-Mi-Ré#) é executado pelos violoncelos, a orquestra em *tacet*. Veja-se uma redução na figura 4:

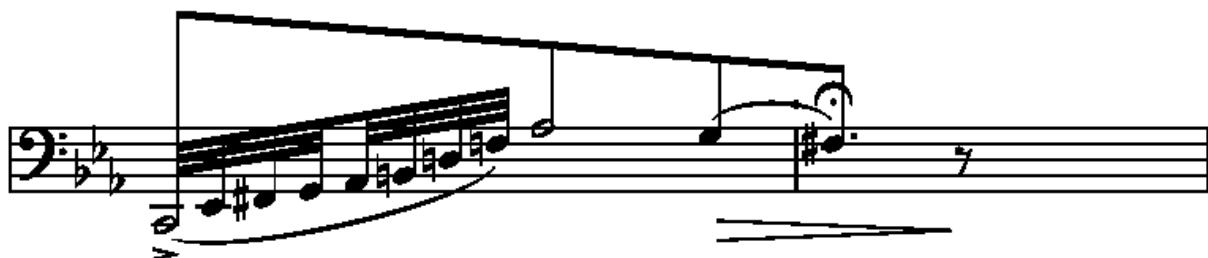


Figura 4: Motivo do *Prelúdio de Tristão e Isolda* de Wagner nos violoncelos (redução), c.25-26

Note-se que as notas de apoio realizam claramente esta referência, presente na obra wagneriana:

Figura 5: Início do *Prelúdio de Tristão e Isolda*. A voz do violoncelo realiza as notas Lá³-Fá⁴-Mi⁴-Ré^{#4}²

Em toda a Seção A, ouve-se diversas vezes intervalos de sexta menor ascendente, destacados de qualquer outra frase (p. ex.: c. 19 e 21 vli., c. 50 fl., c. 52 cl.). Este intervalo, por si só, mesmo sem sua continuação cromática descendente, da forma

² Dó⁴ = Dó central.

como aparece aqui, alude aos primeiros compassos do *Prelúdio de Tristão e Isolda* de Wagner. Na verdade, a sexta menor ascendente já está no próprio tema, como mostra a figura abaixo:

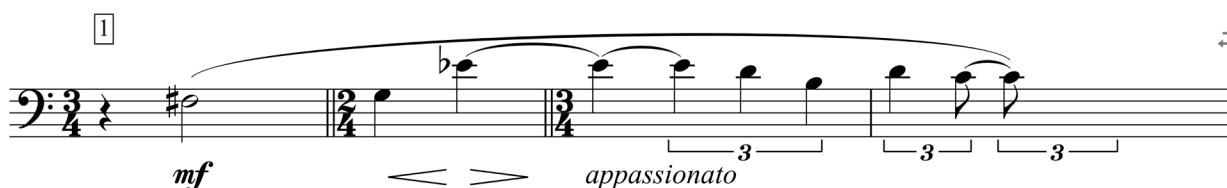


Figura 6: Sexta menor ascendente Sol3-Mib4 no início do tema de Villa-Lobos, c. 4-7

Este tipo de remissão na teoria semiótica pode ser entendida como diagrama: um ícone que traz analogia com o todo do objeto através de uma parte. Como afirmar que apenas uma sexta menor ascendente remete ao prelúdio wagneriano? A afirmação se baseia em uma abdução fundamentada no contexto específico desta obra como um todo, nos registros históricos (admiração de Wagner por Villa-Lobos, simbologia historicamente construída do prelúdio wagneriano, reação aos acordes iniciais pela comunidade de musicólogos e compositores, etc.) e no fato de que a citação na figura 4, incontestemente, surgindo onde surge, compromete ou contamina todas as sextas menores ascendentes subsequentes, que apontam para ela como um diagrama do diagrama. Outro ponto importante, e que coaduna para essa referência wagneriana, é que o primeiro acorde do prelúdio de Wagner é meio diminuto, sendo que aqui no *Prelúdio da Bachianas N.º 2* este acorde aparece em pontos estratégicos, inclusive servindo de tônica final da seção A e do prelúdio como um todo. É algo raro de se ver, na literatura da época, uma obra que termina neste tipo de acorde, como se ali buscasse a estabilidade final, e que por conta do caráter instável do meio-diminuto provoca uma remissão à inquietude interior típica da estética pré-expressionista europeia, um acorde que serviu muito à noite transfigurada do tonalismo (Piedade 2007).

O uso desses dois elementos, o motivo Tristão e o acorde meio diminuto, dão à Seção A um caráter wagneriano que aponta para um *ethos* trágico relacionado a *Tristão e Isolda*, remetendo a uma cadeia de significados associados, tais como morte, amor, etc. Porém, todo esse caráter wagneriano está permeado por tópicos brasileiros como época de ouro (apojaturas, padrões melódico-harmônicos de choro, baixaria de choro, volteios, zigzagues, *ritenuti*) e brejeiro (saxofone “malandro”, deslizante, o trombone

brasileiro, com *glissandi* estilo gafeira). O material é repetido três vezes, com variações, porém, *grosso modo*, mantém-se esse complexo semântico excessivo, que relega ao ouvinte a premência de uma leitura, acentuada pela cadência na tônica, Dó^m7, bastante conclusiva, mas que, após um compasso, tem a quinta abaixada, tornando-se um acorde meio-diminuto, deixando a referida instabilidade ainda mais saliente.

E eis que, dando lugar a um cenário completamente diferente, irrompe na Seção B (marca 8, c. 55), onde tem início a Seção B. Como uma janela para fora (Piedade 2014), abre-se uma paisagem ensolarada, repleta da alegria campestre, espírito de dança, harmonia I-V com algumas variações, uma melodia simples, inocente, em grau conjunto. Entram em cena as tópicas caipiras, e com elas todo esse mundo de significados. A figura rítmica de base é típica de danças caipiras, estando presente em alguns toques de viola, como no pagode de viola, sendo que aqui a figura se divide entre cordas e madeiras. Logo surge a melodia nos violinos, como mostra a figura 7:

ANDANTINO MOSSO
estremamente ritmado (sic)

Fl, Ob, Cl, Sax

2o Vln, Vla

Pia, Fg, Vc e Cb (Pizz)

1o Vln, Vc

Figura 7: Início da Seção B, compassos 55-61

O exemplo mostra o início da seção, porém toda ela tem essa expressão imensamente diferente da primeira: ela é muito mais leve, traz um pouco de inocência e espírito pastoral, concluindo em um acorde de Sib⁷ maior (c. 77). Nesse momento ecoa brevemente uma lembrança da introdução, o tom escurece, e uma re-exposição da Seção A restabelece o mesmo clima do início do *Prelúdio* (a partir do c. 80), mantendo-se nele até o final, um acorde de Dó meio-diminuto.

4. Comentários

Uma escuta inicial do *Prelúdio* traz à tona esse esquema ABA tão dissimilar, mantendo uma interrogação mesmo ao final do movimento, acentuada pela finalização no acorde meio diminuto. Para concluir esta análise, entretanto, vamos ampliar o escopo e tratar das diferenças de cenário das seções A, escuras, e a seção central, B, caipira. Para isso, vamos falar de questões mais antropológicas da cultura brasileira. A meu ver, há nesta obra a oposição de duas paisagens: cidade e campo.

A oposição cidade/campo é presente nas cosmologias de diversas culturas, tendo um lugar particularmente importante na cultura brasileira. Vamos falar deste binômio no contexto brasileiro e em um *Zeitgeist* latino-americano na primeira metade do século XX. Quando colocada nesta dicotomia, a noção de “cidade” amalgama interpretantes complexos na imaginação, abraçando várias ideias de “civilização” e cultivo (no sentido de educação), a Europa e o mundo desenvolvido, o cosmopolitismo, o contato com a cultura global, com as pessoas e coisas “de fora”, enfim, o acesso do Brasil ao teatro das nações e a conseqüente valorização do espírito brasileiro (a cultura brasileira parece ainda ressentida do colonialismo e busca produzir e reproduzir uma eterna carência ou insuficiência de reconhecimento pelos seus méritos independentes).

Este polo da dicotomia aglutina esses sentidos em oposição ao outro polo, habitado pela noção de campo, ou interior ou, antigamente, “sertão”: um contraponto necessário ao urbano. Os significados reportam que há todo um mundo interior, profundo, preservado, razoavelmente “puro”, rico de fontes e raízes culturais, originário, um *UrBrasil* herderiano a descobrir, todo um mundo único que, unido ao polo urbano, compõe a dicotomia que se funde na imaginação de uma identidade nacional. Em resumo: há o Brasil cosmopolita, urbano, conectado às culturas “avançadas” e simultaneamente há um Brasil profundo, interno, rico e selvagem (esta mesma lógica é certamente presente em outras culturas latino-americanas e seus imaginários nacionalistas, e igualmente se pode avançar uma hipótese e pensar que este tipo de

oposição tem certa homologia com o dualismo cultura-natureza, que Claude Lévi-Strauss enfatiza em sua análise dos mitos e cosmologias ameríndias). O antropólogo Roberto DaMatta fala deste ponto como esferas contraditórias e complementares da casa e da rua na cultura brasileira: a casa é o privado, o limpo, ordenado, seguro, centrado na unidade familiar, e a rua é o público, o desordenado, o sujo, o do outro, a perigosa vida das ruas. Enfim, imagine-se esta oposição como bastante presente na cultura brasileira na época em que a *Bachianas Brasileiras N.º 2* foi composta, e que Heitor Villa-Lobos estava ele também imbuído desta lógica: é a partir dela que uma interpretação da narratividade nesta obra pode ser desenvolvida.

Se analisarmos o *Prelúdio* desta obra levando esse dualismo em consideração, pode-se sentir a contradição e o equilíbrio entre dois cenários. A imaginação do ouvinte pode conduzi-lo a um tipo de viagem partindo da capital brasileira, com sua urbanidade e musicalidade peculiar, neste caso um misto com ecos do choro e do Brasil antigo permeados com a malandra ginga carioca, e influências da linguagem europeia *fin de siècle* wagneriana e pré-expressionista. De repente, abre-se uma janela que conduz o ouvinte para o interior, para o Brasil profundo, toda uma paisagem se abre como uma alegre festa rural no campo. Como se fosse um pensamento que se desvanece, o cenário rapidamente se fecha e outra janela reconduz de volta à cidade, talvez trazendo para a velha cidade um pouco de ar fresco das raízes profundas da zona rural.

Várias questões despontam aqui, sem nenhuma resposta. A primeira é se Villa tinha este propósito ou não. A meu ver o projeto composicional evidentemente demonstra esse contraste, e, entretanto, do ponto de vista analítico, isto não é tão relevante quanto parece: uma interpretação analítica pode induzir significados aceitos que se aderem à obra no seu percurso histórico. Uma obra como esta é por natureza polissêmica, muito mais do que coerente, ainda mais se tratando de um compositor rizomático e excessivo como Villa-Lobos (Piedade 2009). Digamos que esta dramaturgia pode não ter sido claramente autorizada pelo compositor, mas coloca-se como uma abdução, necessária para decodificar uma obra como essa (Hatten 1994, 261 e 269). A este modelo narrativo faltam palavras do próprio compositor, que deixou muitos registros e todo um imaginário foi criado em torno de sua pessoa e obra, tanto que poderíamos dizer que uma falácia poética (Taruskin 2004) pode estar impedindo uma fruição mais livre de suas obras. E é a partir desta liberdade que a hipótese da estratégia narrativa se coloca.

Em curtas palavras: Villa-Lobos deliberadamente lançou mão de figuras culturais,

sentimentos coletivos profundos, paisagens sonoras, tópicas, expectativas de brasilidade, referências cultas, dilemas nacionais, gestos, estruturas da música popular, intertextos, sons de Wagner, Debussy, e muitos recursos e estratégias para um atingir fim específico em suas obras. A alta retoricidade, a complexidade semântica, muitas vezes acompanhada de uma aparente simplicidade musical, produzem efeitos notáveis nos ouvintes, impelidos a ler sua música. Essa leitura muitas vezes revela uma viagem, passagens por cenários, mesmo para um ouvido crítico estrangeiro como o de Virgil Thompson, que comentou obras do compositor brasileiro, cheias de “ideias brilhantes”, “abundâncias” e “extravagâncias” (o excesso puro e bruto, cf. Piedade 2009). Este crítico, escrevendo sobre um concerto com obras de Villa-Lobos, disse que *Choros N.º 8* soa “como o Brasil rural, como rios e planícies, montanhas, aldeias indígenas e selva”, enquanto *Choros N.º 9* é “mais urbano (...)”. Mesmo que muitos possam ter se sentido turistas que viram muito, mas participaram de pouco, ainda assim a viagem foi gratificante. Dá até para imaginar um guia turístico dizendo *now we are leaving beau-u-u-tiful Brazil*³.

5. Fim da estória

A narrativa como estratégia composicional: até que ponto o plano de composição não traz uma narratividade implícita, ou induz a ela? Somos seres de linguagem, precisamos de narrativas. Para o ser humano, tudo no tempo é estória, inclusive nossas vidas: lemos a nós próprios como personagem de nossa estória, da qual angustiadamente não sabemos o final (ou sabemos?). A estas criaturas predispostas a narrativizar o tempo, a música serve como vasto campo de liberdade a ser preenchido, passível de diferentes estórias que se encaixam em diferentes interiores e subjetividades.

As tópicas, como intertextos especiais, trabalham como agentes na construção dessa narrativa, que conta com dois cenários, podemos dizer, contrastantes. Assim, se poderia encaixar esta obra no tipo III de Almén: narrativa com dois campos tópicos que constituem polos de uma oposição narrativa (2008, 81-82). A dramaturgia da obra seria algo como: a ordem inicial, marcada pelo espírito trágico, um malandro capadócio deslizante e uma nostalgia do Brasil antigo, é afirmada três vezes e bruscamente interrompida por uma promessa de redenção: o poder da luminosa inocência caipira da seção B. O retorno de A evita que essa “transgressão” se realize, voltando ao ambiente inicial, que vai se estender até o final, que toca o ouvinte em

³ Comentários retirados de artigo na revista *Concerto* (Virgil Thompson *apud* Coelho 2017).

toda sua instabilidade harmônica. O projeto composicional desta obra, ao criar esse polos semânticos, é eminentemente narrativo, e se concretiza graças ao domínio técnico do uso de tópicos ricamente planejadas e empregadas.

Referências

- Almén, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana U. P.
- Coelho, João Marcos. Jun. 2017. “Virgil Thompson crítico musical”. *Concerto: Guia mensal de Música Clássica*. São Paulo: Grupo Abril, p. 18.
- Piedade, Acácio. “Uma análise do *Prelúdio da Bachianas Brasileiras N.º 2* sob a perspectiva da teoria das tópicos, retoricidade, transtextualidade e narratividade”. In: Paulo de Tarso Salles & Norton Dudeque (orgs.), *Villa-Lobos, um compêndio*. Curitiba: Editora da UFPR (no prelo).
- _____. 2015. “Musical Topics, Intertextuality and Rhetoricity in Heitor Villa-Lobos’ *Bachianas Brasileiras N. 2*”. Comunicação apresentada na conferência *Topical encounters and rhetorics of identity in Latin American art music*. Oxford: Universidade de Oxford.
- _____. 2014. As Janelas de Salvatore Sciarrino: para pensar a remissão interna e a intertextualidade na composição. *Anais do Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina – ENCOM*. Londrina: UFPEL.
- _____. 2012. “Música e retoricidade”. *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, SP: USP.
- _____. 2009. “Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro”. *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos*. São Paulo: USP. Disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/Anais_do_Simposio_Villa-Lobos_rev_2014-libre.pdf>.
- _____. 2007. “Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal”. *Anais do IV Simpemus*. Curitiba: DeArtes/UFPR, p. 22-33.
- Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Taruskin, Richard. 2004. “The Poietic Fallacy”. *The Musical Times*, Vol. 145, No. 1886, 7-34

