



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

Mesa 5 - Por uma Estética da Escuta: as paisagens sonoras de Villa

O cavalinho de pau: devir-criança e molecularização na obra de Villa-Lobos

Rogério Luiz Moraes Costa
USP- rogercos@usp.br

Resumo: Ao examinarmos algumas das obras mais experimentais da segunda fase composicional de Villa-Lobos tais como a *Prole do Bebe n. 2* deparamos com diversas possibilidades de escuta e análise. As ideias de textura, objeto sonoro, gesto e processo, assim como as ferramentas de análise mais formalizadas tais como a teoria dos conjuntos de A. Forte são algumas das categorias comumente utilizadas para analisar os materiais e procedimentos utilizados por Villa-Lobos nestas obras. Neste texto, sem negar a validade destas ferramentas, nos propomos a abordar *O Cavalinho de Pau* (peça 8 da *Prole n. 2*) sob uma perspectiva complementar, a partir das ideias de molecularização e de devir-criança formulada pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari (Deleuze, G. e Guattari, F. 1997). Nos propomos ainda a explicar e descrever como Villa-Lobos agencia estas ideias através de um processo de justaposição de “cenas infantis”.

Palavras chave: cenas infantis; Deleuze & Guattari; molecularização, sonoridade

O cavalinho de pau: becoming-child and molecularisation in the work of Villa-Lobos

Abstract: As we examine some of the more experimental works of the second compositional period of Villa-Lobos such as *Prole do Bebe n. 2* we find various possibilities of listening and analysis. The ideas of texture, sound object, gesture and process as well as more formalized analytical tools such as set theory of A. Forte, are some of the categories commonly used to analyze materials and procedures used by Villa-Lobos in these works. In this text, without denying the validity of these tools, we propose to address *O Cavalinho de pau* (piece 8 of *Prole n.2*) under a complementary perspective, as from the ideas of molecularisation and becoming-child raised by French philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari (Deleuze, G. & Guattari, F. 1997). We propose to further explain and describe how Villa-Lobos agency these ideas through a process of juxtaposition of "childhood scenes."

Key words: childhood scenes; Deleuze & Guattari; molecularisation, sonority.

1- Molecularização¹

Para Deleuze e Guattari, a ideia de molecularização está ligada à modernidade na arte. Dentro desta perspectiva, o artista não se preocupa com a relação matéria-formas e sim com a relação direta material-forças. E este material *é uma matéria*

¹ Molar e molecular são dois conceitos que formam uma dualidade importante na filosofia de Gilles Deleuze. A molaridade se refere, grosso modo a um agenciamento complexo, significativo, territorializado e que repousa em agenciamentos moleculares. O molecular, por sua vez se define como o regime em que as unidades só adquirem determinação se agrupadas em massa segundo relações de velocidade e lentidão. Por isso, podemos considerar o molecular como um grau anterior e aquém das configurações molares dos sistemas (tonalidade, modalidade etc.)



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

molecularizada, que enquanto tal deve “captar” forças (idem, p.158). Assim, quando o artista opera no nível molecular ele se afasta do que já está elaborado enquanto matéria molar e cria a partir de uma matéria molecularizada – **o som puro e desterritorializado** - que é o que ainda não tem forma, não está sistematizado e por isso ainda não adquiriu consistência. O agenciamento criativo do artista é que vai consolidar esta matéria em novas configurações sonoras. Partimos de um texto do Mil Platôs (idem, p. 158 a 160) em que Deleuze e Guattari discorrem sobre a modernidade na arte:

O material é uma matéria molecularizada, que enquanto tal deve “captar” forças, as quais só podem ser forças do Cosmo. Trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual (sonoro, no caso de Villa-Lobos) deve capturar forças não visíveis (ou audíveis). Tornar visível, diria Klee e não trazer ou reproduzir o visível/.../o essencial não está nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades/.../como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras...?/.../A música moleculariza a matéria sonora, mas torna-se assim capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. Tornar a Duração sonora/.../ Exemplar seria o procedimento de Varèse, na alvorada desta era: uma máquina musical de consistência, uma máquina de sons (não para reproduzir sons), que moleculariza e atomiza, ioniza a matéria sonora/.../ Se essa máquina deve ter um agenciamento, será o sintetizador. Reunindo os módulos, os elementos de fonte e de tratamento, os osciladores, geradores e transformadores, acomodando os microintervalos, ele torna audível o processo sonoro, a produção deste processo, e nos coloca em relação com outros elementos ainda, que ultrapassam a matéria sonora.

Por conta destas ideias, nos interessa focalizar a obra de Villa-Lobos nos momentos em que ela tende a superar o paradigma da nota (molar) em favor do paradigma do som (molecular). Nestes momentos é possível perceber Villa-Lobos lidando diretamente com o som ou partindo da ideia de “tornar sonora” alguma imagem, ideia ou sensação a partir de metáforas visuais, títulos etc. num processo que se assemelha à manipulação experimental e lúdica da criança. Muitas vezes, estes processos envolvem a construção e o encadeamento de texturas complexas a partir da sobreposição de camadas. Segundo Salles (Salles, 2009, p.77):

A justaposição de camadas autônomas de material musical tem várias implicações na música villalobianna. Este processo pode referir-se a uma realização metafórica, como vimos no primeiro capítulo, em O canto do cisne negro, na interação imediata entre melodia e acompanhamento/.../O grau de liberdade com que Villa-Lobos



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

manipulou as justaposições dos materiais mais diversos demonstra seu apreço em empilhar elementos, cristalizá-los e, lentamente, distorcê-los.

Mais à frente no mesmo livro (idem, p. 81 a 83) podemos ler:

*Pode-se depreender daí que na Prole n. 2 Villa-Lobos atingiu um estágio de máxima autonomia entre as camadas texturais, já que os componentes dessas camadas preservam suas propriedades e **se chocam livremente entre si, gerando sonoridades ásperas, cheias de ressonâncias e rugosidades**/.../Assim como Varèse, Villa-Lobos operava pela destruição dos elementos geradores, pela superposição de processos composicionais que não engendravam um sentido único entre si, mas estabeleciam uma noção de massa sonora manipulável, de processo sonoro em transformação.*

Vale notar que Salles, em seus comentários sobre os procedimentos composicionais de Villa-Lobos utiliza verbos que remetem à ações sobre materiais tais como “empilhar”, “cristalizar”, “destruir”, “deformar”, “chocar”, etc. Neste sentido poderíamos citar também o seguinte texto de Salles:

Em sua segunda fase, Villa-Lobos incorporou aspectos da modernidade musical, seus jogos de ruído, suas desconstruções/.../Assim como Varèse, Villa-Lobos operava pela destruição dos elementos geradores, pela superposição de processos composicionais que não engendravam um sentido único entre si, mas estabeleciam uma noção de massa sonora manipulável, de processo sonoro em transformação (idem, p. 82, 83).

2- Devir-criança²

Para nós, ao compor este ciclo de peças - não por acaso intitulado a Prole do Bebe³ - Villa-Lobos, em alguns momentos, se aproxima de um agenciamento molecular conforme descrito acima por Deleuze/Guatarri. Estes momentos podem ser analisados como resultados de “devires infantis” – através dos quais Villa-Lobos opera os processos de molecularização - tais como a ludicidade, a imaginação e a

² Para Deleuze e Guatarri “*todo um devir-mulher, um devir-criança atravessam a música, não só no nível das vozes (a voz inglesa, a voz italiana, o contra-tenor, o castrato), mas no nível dos temas e dos motivos: o pequeno ritornelo, o rondó, as cenas de infância e as brincadeiras de criança/.../ Os marulhos, os vagidos, as estridências moleculares estão aí desde o início, mesmo se a evolução instrumental/.../ lhes dá uma importância cada vez maior, como o valor de um novo limiar do ponto de vista de um conteúdo propriamente musical: **a molécula sonora*** (Deleuze, G, Guatarri, F, 1997, p. 63 MP4).

³ Com respeito aos títulos das obras de Villa-Lobos podemos ler em Ferraz (2002, p.14): *Seus títulos/.../dizem respeito à fórmula composicional, ao guia das sonoridades escolhidas como ponto de partida.*



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

liberdade de ação e de expressão que caracterizam a atitude exploratória, experimental e maquínica da criança. Sabemos que a criança quando brinca imagina, transforma e dá vida a objetos e brinquedos, recontextualizando diversos materiais. Na peça que analisamos, Villa-Lobos parece estar contaminado por estes devires infantis em seu projeto de dar vida sonora a um cavalinho de pau. E é, em grande parte, através de um agenciamento lúdico, imaginativo e corporal com o piano e os sons que ele pode produzir que Villa-Lobos atinge este resultado. Não se trata, obviamente, de um processo de resgate de supostas memórias da infância de Villa-Lobos. Sobre a diferença entre a memória da infância e o devir-criança Deleuze/Guatarri afirmam que:

O devir é uma anti-memória/.../Opõe-se desse ponto de vista um bloco de infância, um devir-criança, à lembrança da infância: “uma” criança coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos – contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasmamos, a criança molar da qual o adulto é o futuro (Deleuze, G, Guatarri, F, 1997, pg. 92).

3- O cavalinho de pau: devires “moleculares”

Além de assimilar de forma pessoal as influências de músicos europeus tais como Debussy e Stravinsky (e também, por isso mesmo), Villa-Lobos incorpora nesta obra um espírito experimental que faz com que ele mergulhe no jogo da criação musical de uma forma peculiar, superando os idiomas (o molar), inventando, maquinando a partir do próprio material sonoro (molecular). Alguns procedimentos se destacam. Há, por exemplo, os procedimentos repetitivos (ostinatos, bordões e pedais) - verdadeiros ritornelos⁴ - que estabelecem camadas estáveis, somando-se a outros acontecimentos sonoros e dando consistência a seções da música. Quando intensificados até a saturação (como no final da peça), estes procedimentos repetitivos

⁴ Deleuze define o ritornelo como um conjunto de matérias de expressão que traça um território. É notável que Deleuze inicie o seu texto *A cerca do ritornelo* descrevendo um processo de territorialização de uma criança através do canto: *Uma criança, no escuro tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando/.../ a canção salta do caos a um começo de ordem no caos...* (Deleuze, G. e Felix Guattari, 1997, p. 116).



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

distorcem, deformam, “quebram” e transformam materiais molares em “pura” matéria sonora, molecularizada.

Ligados ainda a esta ideia de reiteração é possível perceber a gestualidade e os padrões digitais, desenvolvidos e variados que resultam de um devir lúdico e inventivo envolvendo o corpo do músico e o instrumento. Há também as sobreposições de materiais heterogêneos que criam texturas e timbres inusitados, e a deformação bem humorada – lúdica – de materiais idiomáticos conhecidos (melodias folclóricas em processos de desterritorialização e conseqüente molecularização). No nível horizontal do devir temporal temos a justaposição, por vezes abrupta, de momentos distintos de sonoridade homogênea configurados de modo a evocar uma sucessão de cenas, em muito, semelhante a uma “maquinação infantil”. Nesta sucessão de cenas é possível reconhecer alusões aos diversos movimentos do cavaleiro: galopes rápidos, saltos, passeios elegantes, trotes, etc. A gestualidade pianística neste caso está a serviço destes devires.

4- Análise

a) *Preparando a brincadeira - introdução*

O início da peça apresenta alguns dos procedimentos e materiais fundamentais que serão trabalhados durante a peça. Nos compassos iniciais (c. 1 a 16) temos uma sucessão de momentos/cenas heterogêneas justapostas e intercaladas que podem ser considerados como formas de alusão sonora aos movimentos do cavaleiro, numa espécie de introdução ou preparação para a brincadeira que vai começar.

No compasso 1 (figura 1, bloco A, *galope no lugar*), aparece uma figura rítmico-melódica que será um dos materiais predominantes durante toda a peça. Esta figura - composta pela repetição de um pequeno motivo de duas semicolcheias + uma colcheia (motivo 1) e agenciada através de uma simetria translacional nas duas vezes componentes – tem aqui um caráter dinâmico e polarizador (Salles, 2009, p. 47), uma vez que através dela há um claro direcionamento para o acorde dissonante (C, D, Bb) ao final do crescendo.



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

figura 1, c. 1 - motivo 1, galope no lugar e polarização

Este tipo de procedimento de polarização em acordes dissonantes (que vai ocorrer durante toda a peça) se relaciona também com as ideias (e procedimentos composicionais) de Stravinsky a respeito da emancipação da dissonância explicitadas em suas palestras em Harvard:

A dissonância alcançou a sua emancipação. Ela já não está amarrada à sua função antiga. Tendo se tornado uma entidade auto-suficiente muitas vezes a dissonância não prepara nem antecipa alguma coisa. Já não é mais agente da desordem/.../a música de ontem e hoje aproxima sem hesitação acordes dissonantes paralelos que, dessa maneira perdem seu valor funcional: e o nosso ouvido aceita naturalmente esta justaposição/.../Tendo atingido esse ponto, torna-se indispensável obedecer não a novos ídolos, mas à eterna necessidade de afirmar o eixo de nossa música, e reconhecer a existência de alguns polos de atração/.../Toda música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso (Stravinsky, 1970, p. 40,41).

Como veremos mais adiante esta figura vai se transformar e se desdobrar de muitas formas durante a peça. Mas o que mais nos interessa salientar neste momento é a metáfora energética, sonora e gestual contida nesta figura que, para nós, remete ao galope de um cavalo.

Este primeiro momento é seguido, nos compassos 2 e 3 (bloco B, *salto livre*, figura 2), por um outro tipo de organização sonora que evoca os saltos do cavaleiro através do uso de um material harmônico ruidoso (blocos verticais compostos por 8^{as} e 2^{as} paralelas em 4^{as} descendentes) que remete a certos procedimentos típicos de Debussy (vide Prelúdio, *Danseuses de Delphes*, figura 3). Novamente, é possível sentir um direcionamento para um acorde dissonante/quase cluster no final do trecho composto pelas notas G, Ab, A, Bb (além do C, D que permanecem ligados na mão esquerda).



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP



figura 2, c. 2 – “salto livre”

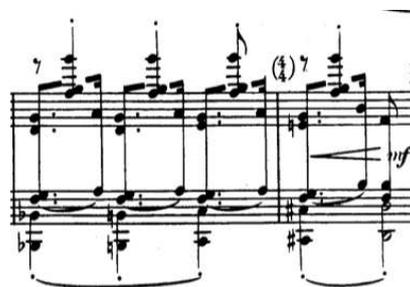


figura 3 – ex. de formações verticais compostas de 8^{as} e 2^{as} paralelas. Debussy,
Danseuses de Delphes.

No compasso 4 retorna o movimento inicial (*galope no lugar*) com uma finalização diferente que possibilita a conexão, nos compassos 5 a 8, com uma nova estrutura em que se sobrepõem parte do motivo 1 inicial e uma sequência de saltos em tercinas. Esta estrutura - que apresenta e enfatiza com um *sforzando* no final do compasso 6, uma nota estranha ao material harmônico até agora trabalhado (E natural antecedida por uma apojetura) - remete a uma espécie de *trote tropeçado* (Bloco C, figura 4). O E natural teria o efeito de uma espécie de tropeço no fluxo do movimento.



figura 4, c. 5 a 7 - motivo 1 sobreposto à tercinas e “tropeço” na nota E.



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

Esta estrutura composta por 3 blocos diferentes justapostos se repete literalmente nos próximos 8 compassos.

A	B	A'	C	A	B	A'	C
c.1	c.2,3	c. 4	c. 5 a 8	c. 9	c. 10,11	c. 12	c. 13 a 16
<i>Galope no lugar</i>	<i>salto livre</i>	<i>Galope no lugar</i>	<i>trote tropeçado</i>	<i>Galope no lugar</i>	<i>salto livre</i>	<i>Galope no lugar</i>	<i>trote tropeçado</i>

Figura 5, *Preparando a brincadeira*: estrutura em blocos justapostos.

Quanto aos materiais harmônicos utilizados por Villa-Lobos neste trecho podemos notar a predileção por intervalos dissonantes (2^{as} maiores e menores, 7^{as}, 9^{as} e trítonos). É evidente também a ausência de tríades embora, como já mencionado anteriormente, seja possível sentir os processos de polarização. Cada um dos blocos faz uso de um material frequencial diferente (porém, relacionado):

O bloco A, se baseia numa escala alterada⁵ a partir de C com o B natural acrescentado: C, D, Eb, F, Gb, Ab, Bb (B).

O bloco B, se conecta com o A através do acorde de C, D, Bb e acrescenta as notas A e G com as quais constrói a sonoridade ruidosa dos clusters.

No bloco C, as duas mãos trabalham com materiais diferentes. Na mão esquerda um ostinato em tercinas baseado na sobreposição de 4^a justa e trítono. Na mão direita, o material de A acrescido da nota *tropeçada* E natural (além do Gb que aparece na apojetura).

Vale ressaltar, conforme já mencionado anteriormente, a utilização de estruturas repetitivas, principalmente nos blocos A e C que se apoiam em ostinatos.

b) Primeiro passeio: deformando a canção

Do compasso 17 até o 33 Villa-Lobos apresenta uma estrutura estratificada em 3 camadas. Na mão direita ouve-se uma estrutura contínua e sinuosa baseada no

⁵ Nesta escala temos o primeiro tetracorde diminuto (T, S, T, S) e o segundo em tons inteiros.



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

motivo 1 (figura 6) que se estabelece enquanto uma “onda” que, dinamicamente desenha os caminhos deste *passaio*.



figura 6, c. 29 a 31.

Enquanto isso, na mão esquerda, na voz interna mais aguda, ouve-se uma melodia folclórica (figura 7 - B, G, E acentuadas) que vai sendo deformada através de fragmentações e modalizações.



figura 7, melodia folclórica.

Ainda na mão esquerda aparece, num primeiro momento (c. 18 a 22) uma espécie de contraponto à melodia folclórica que, a partir do c. 23 se transforma num pedal vertical composto por quartas (figura 8 - D,G que logo se transforma em C#, F# e permanece até o final do *passaio*).



figura 8, c. 20 a 23, contraponto que se transforma em pedal de quartas.

É interessante notar as fragmentações e transformações modais pelas quais passa a melodia folclórica no decorrer do trecho. Após um início em E dórico no c. 17, no c. 23 ocorre uma interpolação que interrompe o fluxo normal da melodia e opera uma modalização para B jônico. Neste trecho, a partir do c. 25, quando se



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

introduz uma apojetura em direção ao E, Villa-Lobos introduz um processo de saturação (que irá se repetir outras vezes mais à frente de formas mais radicais) reiterando 3 vezes um mesmo gesto melódico (figura 9) e, mais uma vez interrompendo o fluxo melódico num tipo de procedimento que remete às brincadeiras repetitivas das crianças.



Figura 9, c. 25 a 27 - saturação: gesto melódico reiterado.

A partir do c. 30 acontece uma outra interpolação e a melodia é modalizada para C# jônico, para em seguida finalizar na nota C no c. 33 (figura 10).



Figura 10, c. 32 e 33 - final da melodia.

Todas estas deformações e transformações modais ocorrem na melodia enquanto a mão esquerda preserva outra lógica harmônica, aparentemente independente. Por isso, chamamos atenção para o fato de que neste trecho temos uma estrutura estratificada em 3 camadas heterogêneas: a melodia folclórica que vai sendo enunciada e, aos poucos, deformada e distorcida; o contraponto no grave que se transforma num pedal de 4ª justa (C#, F#) e a “onda” contínua. Esta se configura como um gesto sonoro dinâmico, baseado ritmicamente no motivo 1 e composto por um contraponto à duas vezes nota contra nota (no início, acrescido de uma terceira



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

nota), por movimento contrário de afastamento (por exemplo, na figura 11: 2^a - 4^a - 7^a ou 2^a - 3^a - 4^a).



figura 11, c. 28 e 29, padrões digitais simétricos.

Este tipo de configuração simétrica em que os dedos vão em direções contrárias (conforme já mencionado e presente desde o início da peça), fundamentado em um padrão repetitivo corporal remete a certas brincadeiras repetitivas das crianças. No c. 34 (figura 12), um “objeto sonoro” composto por um ataque seguido de um gesto rápido, construído basicamente pela sobreposição de 4^{as} (justas e aumentadas) faz uma conexão com a próxima parte da peça.

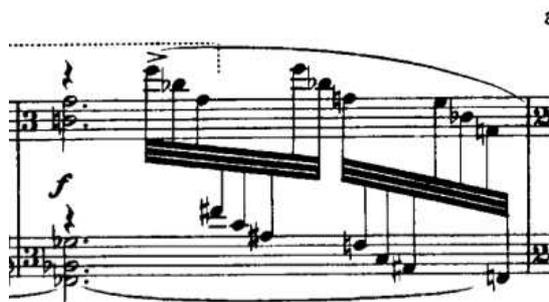


figura 12. C. 34 – objeto sonoro de conexão.

c). *Segundo passeio: animando o galope*

Do c. 35 até o 62 temos uma nova cena dividida em algumas partes. Trata-se de um novo “passeio” em que o cavalo ganha velocidade gradativamente. O motivo 1 aparece novamente como o principal material gerador. No início (*Meno mosso*), é como se o cavalo tomasse três impulsos no lugar, preparando-se para um longo



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

passeio. Um ataque na nota E em *fff* (memória do E *tropeçado* da introdução) seguido de um desdobramento do motivo 1 (crescendo de *p* a *f*) compõem cada um destes três impulsos (figura 13).



figura 13, impulso no lugar.

Depois destes três impulsos, a partir do compasso anterior ao *Animato* o cavalo começa o seu passeio se deslocando cada vez mais rápido e passando por várias “regiões” (da tessitura). A textura é inicialmente homofônica (geralmente a duas vozes) e o material utilizado é derivado do motivo 1 e baseado na ideia de zigue-zague. Trata-se de uma onda sinuosa desenhada por um fluxo quase contínuo de semicolcheias. As distâncias intervalares entre as duas vozes varia bastante, estabelecendo diferentes graus de rugosidade durante o percurso, sendo que, na voz de baixo é utilizada, basicamente a escala de Cb maior e na voz de cima a escala cromática é articulada em fragmentos assimétricos. A textura se modifica a partir do compasso anterior ao *Molto Animato*: uma série de blocos compostos de 4^{as} sobrepostas agora se soma à linha sinuosa que permanece na mão direita. A movimentação se torna cada vez mais acelerada e se direciona para o agudo. Todo este processo de intensificação culmina no c. 54 (figura 14) onde se atinge a maior distância intervalar do trecho (o trítone Bb - E composto) em *ff* e ocorre uma queda vertiginosa para o extremo grave.

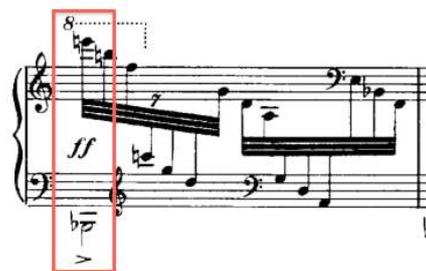


figura 14, ponto culminante e queda vertiginosa.



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

Nos 6 compassos seguintes Villa-Lobos faz uma exploração timbrística radical no extremo grave do piano (figura 15). Neste trecho ocorre um processo de molecularização. Sob este ponto de vista, o material molar significativo (o zigue-zague e o material do motivo 1 se torna som puro. Ao mesmo tempo, há um processo de acumulação de energia agenciado pela repetição das figuras e um crescendo em direção a *ff*. Nos próximos 2 compassos (c. 61 e 62), uma vertiginosa subida em direção ao registro agudo funciona como um impulso para o próximo trecho.

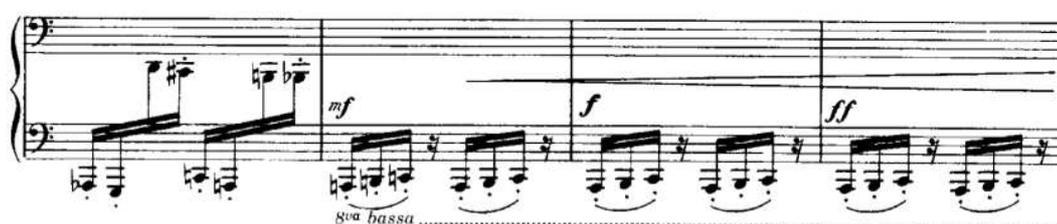


figura 15, molecularização no grave, ênfase no sonoro.

d). *Terceiro passeio: deformando a canção 2*

Antes de começar efetivamente o *terceiro passeio* no c. 69 (Vivo), Villa-Lobos realiza um acúmulo gradativo de energia que se configura enquanto um impulso para o início do próximo trecho. Este procedimento (figura 16) - já utilizado em outras ocasiões durante a peça - toma corpo através da reiteração exagerada de uma mesma sonoridade durante 6 compassos (c. 63 a 68). Trata-se de um acorde construído de forma simétrica: considerando-se um eixo vertical no centro do piano a partir dos polegares, temos as distâncias de 2ª menor, 3ª maior e 6ª maior.



figura 16, impulso por acumulação de energia e acorde simétrico.



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

No trecho que vai do c. 69 até o c. 98 Villa-Lobos investe novamente - desta vez de uma forma bem mais radical - no processo de deformação da melodia folclórica. O espírito lúdico e brincalhão, relacionado no início do artigo ao conceito de devir-criança, se revela nas sonoridades ruidosas resultantes deste processo. Sob o nosso ponto de vista, Villa-Lobos “brinca” de destruir a canção. Os procedimentos utilizados anteriormente entram em jogo novamente: as fragmentações, as transformações modais e as interpolações de trechos da melodia. Somam-se ainda outros procedimentos que se aproximam ainda mais da ideia de molecularização criando *uma máquina de sons (não para reproduzir sons), que moleculariza e atomiza, ioniza a matéria sonora*. Vale destacar o uso de dissonâncias ásperas agenciadas na forma de apojeturas (que têm origem no material simétrico do acorde reiterado anteriormente) e a enunciação da melodia em 7^{as} paralelas (figura 17). Estas 7^{as} por sinal já aparecem no primeiro compasso, junto com o motivo 1 e fazem parte do material básico da peça.



figura 17, melodia deformada: apojeturas dissonantes e 7^{as} paralelas.

e). Passeio final: do molar ao molecular

Quando aparentemente se esgotam as possibilidades de deformação da melodia, começa um extenso e gradativo processo que, segundo a nossa perspectiva, conduz definitivamente do molar ao molecular e finaliza a peça. Este trecho se inicia no c. 99 com uma recapitulação do início da peça quando os materiais originais (o motivo 1 e a 7^a C, Bb) vão sendo quebrados tornando-se, como diriam Deleuze e Guatarri, *matéria molecularizada, que enquanto tal deve “captar” forças, as quais só podem ser forças do Cosmo/.../ um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual (sonoro, neste caso) deve capturar forças não visíveis*.



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

A partir do c. 103 se estabelece um acorde baseado em quartas (C, F, Bb) e começa um processo de intensificação que é agenciado através de três procedimentos simultâneos: a) um *crescendo* constante e inexorável que atinge o *ffff* e só cessa no último sistema; b) um processo de adensamento harmônico que culmina, na mão direita, no quase *cluster* oitavado Eb, F, Gb, G, A; c) e uma expansão gradual da tessitura, que culmina em *fff* no c. 119 onde se alternam o *cluster* da mão direita e as 2^{as} C/D oitavadas (duas oitavas abaixo do C central) + A/G (figura 18). Neste momento, o material molar originalmente evocativo do movimento do cavalinho, é transformado num material molecular puramente sonoro (portanto, afastado de suas referências musicais anteriores) que enfatiza as ressonâncias decorrentes dos choques entre notas muito próximas. Além destes 3 procedimentos, a reiteração exagerada dos elementos produz uma saturação que contribui para esta sensação de mergulho no sonoro.

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes markings for 'allarg.', 'pesante', 'fff', and 'a Tempo'. The second system includes 'allarg.', 'pesante', and 'a Tempo'. The third system includes 'cresc.', 'allarg.', 'Vivo', 'ffff', and 'senza rallentare'. The notation features dense chords and triplets, with some notes marked with 'v' for vibrato. The overall texture is highly saturated and complex.

figura 18, processo de saturação, do molar ao molecular.



2º Simpósio Villa-Lobos Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos

São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012
ECA/USP

5- Conclusão

Nosso intuito neste texto foi demonstrar como, através de alguns de seus procedimentos composicionais mais típicos, Villa-Lobos se aproxima da ideia de molecularização conforme delineada por Deleuze e Guattari. Para nós, este tipo de processo fundamenta e está implícito em grande parte da produção musical contemporânea em que o paradigma da nota tem sido substituído pelo paradigma do som⁶ através de uma gradativa valorização do timbre e do ruído. Neste contexto os compositores (e improvisadores) passam a articular as suas ideias musicais, cada vez mais, a partir de uma manipulação direta dos sons complexos. Para nós, em Villa-Lobos, é evidente o prazer lúdico de lidar com o som como uma matéria “plástica”, concreta que pode ser manipulada através da reiteração, repetição, estratificação, deformação, “destruição” etc. Além disso, a ideia - presente na obra analisada - de tornar sonoras certas forças como a intensidade, a velocidade, a saturação, a impulsão, a movimentação, a ludicidade (devir-criança), a imagem evocada pelo título, também contribui para confirmar esta tendência, para nós evidente nestas obras experimentais de Villa-Lobos, de um pensamento musical fortemente voltado para as potências do sonoro.

6- Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e esquizofrenia, Vol.*

4. Tradução de Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34, 1997.

GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*, São Paulo, Perspectiva, 2011.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. São Paulo, 2009.

⁶ Segundo Makis Solomos: “De Debussy à música contemporânea deste início do séc. XXI, do rock à eletrônica, dos objetos sonoros da primeira música concreta à eletroacústica atual/.../o “som” se tornou uma das apostas centrais da música (e das artes). Releer a história da música desde o século passado significa, em parte, ler a história movimentada da emergência do som, uma história plural, pois que composta de várias evoluções paralelas, as quais, todas, levam de uma civilização do tom para uma civilização do som” (Solomos, Makis. apud, Guigue, D. 2011, p. 19).