

Intertextualidade e narratividade na *Sinfonia n. 1* (“O imprevisto”) de Villa-Lobos

Intertextuality and Narrativity in Villa-Lobos’s First Symphony (“The Unforeseen”)

Paulo de Tarso Salles

Universidade de São Paulo

Resumo: O propósito deste trabalho é apresentar uma análise da *Sinfonia n. 1* (“O Imprevisto”) de Heitor Villa-Lobos (1887–1959) a partir de sua estrutura formal e narrativa. A obra foi composta em 1916 e é estruturada como se fosse um poema sinfônico, com texto programático escrito pelo próprio compositor. A narrativa literária é recoberta por outra, de caráter musical, estruturada em forma cíclica segundo o método de Vincent d’Indy (1909). A análise irá buscar pontos de aproximação e afastamento entre as narrativas literária e musical, segundo teorias da forma musical, usando terminologias de Hepokoski e Darcy (2006), Vande Moortele (2009, 2013) e Stoianova (2000); teorias de narratividade musical propostas por Eero Tarasti (1994) e Byron Almén (2003, 2008); e análises tópicas, segundo Leonard Ratner (1980), Wye Allanbrook (1983), Raymond Monelle (2000, 2006) e outros. A intertextualidade se manifesta no plano musical, com obras de Berlioz, Liszt, Wagner, Franck, Nepomuceno e Debussy, mas também no plano literário, com Dante, Camões, Drummond, Graça Aranha e Haroldo de Campos.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Sinfonia; Narratividade; Teoria das tópicas; Análise musical; Intertextualidade

Abstract: The purpose of this paper is to present an analysis of *Symphony No. 1 (The Unforeseen)* by Heitor Villa-Lobos (1887–1959), from formal and narrative perspective. The work was composed in 1916. *Symphony No. 1* is based on a text written by the composer, so it was originally a symphonic poem. The literary narrative is covered by another, of a musical character, structured in a cyclic form according to the method of Vincent d’Indy (1909). The analysis search for points of closure and detachment among literary and musical narratives, according to theories of musical form, like Hepokoski and Darcy (2006), Vande Moortele (2009, 2013), and Stoianova (2000); and theories of musical narrative advanced by Eero Tarasti (1994) and Byron Almén (2003, 2008), as well musical topic analysis, after Leonard Ratner (1980) Wye Allanbrook (1983), and Raymond Monelle (2000, 2006) among others. My goal is to interpret the musically meaningful aspects resulting from intertextuality between music and text. Intertextuality manifests itself in the musical level, in dialogue with Berlioz, Liszt, Wagner, Franck, Nepomuceno, and Debussy; but it also happens with literary sources,



like Dante, Camões, Carlos Drummond de Andrade, Graça Aranha, and Haroldo de Campos.

Keywords: Villa-Lobos; Symphony; Narrativity; Topics theory; Musical analysis; Intertextuality

Introdução

A *Sinfonia n. 1* (“O Imprevisto”) foi composta por Villa-Lobos em 1916. Sua estreia, parcial (2º e 3º movimentos), ocorreu em setembro de 1919, com a orquestra da Grande Companhia Italiana, regida por Gino Marinuzzi.¹ Desde então, a obra foi pouco tocada,² sendo resgatada mais recentemente com as gravações de Carl St. Clair regendo a SWR Stuttgart Radio Symphony Orchestra (o ciclo integral, com 11 sinfonias de Villa-Lobos, foi gravado entre 1997–2000), e

¹ Marinuzzi (1882–1945) era especialista em ópera, tanto italiana como Wagner. Fez carreira na Europa, com repertório que incluía “música contemporânea, especialmente a de Richard Strauss, cuja música ele foi o primeiro a tornar conhecida na Itália, e de Puccini, regendo a estreia de *La Rondine* em Monte Carlo em 1917” (Pinzauti 2001). Ele foi diretor artístico da Associação de Ópera de Chicago, entre 1920 e 1921. É notável que um regente de tal prestígio tenha feito a estreia da *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos, então com 32 anos. Pode-se inferir que tenha sido o sucesso da estreia (em 31 de julho de 1919) da *Sinfonia n. 3* (“A Guerra”) que chamou a atenção do regente italiano para o talento promissor do brasileiro, bem como a intermediação de alguém do porte de Arthur Rubinstein, que travou contato com Villa-Lobos em 1918, tornando-se amigo e apoiador de sua carreira (Kater 1987). Em 27 de julho de 1920, outro maestro de renome internacional, Felix Weingartner (1863–1942), regeu outra obra villalobiana, o poema sinfônico *O Naufrágio de Kleônikos* (1916) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Dois anos antes da Semana de Arte Moderna em São Paulo, a carreira de Villa-Lobos começava a ganhar tração.

² No catálogo de obras editado pelo Museu Villa-Lobos (Museu Villa-Lobos, 2018, p. 37), são registradas duas apresentações da *Sinfonia n. 1* após a estreia parcial com Marinuzzi: em 30 de agosto de 1920, registrada como “integral” (no entanto, foram apresentados apenas três movimentos, faltando o segundo, de acordo com o crítico de *O Jornal*, 31 ago. 1920) e outro concerto em 3 de janeiro de 1946, ambos realizados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com regência do compositor. Não foram encontradas referências ao concerto de 1946 nos principais jornais em circulação no Rio de Janeiro (*O Jornal*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *A Noite*, *Jornal do Commercio*), consultados na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Flavia Toni (1987, p. 32), mostra um programa regido pelo compositor e comentado por Mário de Andrade, onde a *Sinfonia n. 1* foi apresentada em 24 set. 1929, com a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, em São Paulo. Andrade faz uma resenha analítica dos movimentos – sem alusão ao programa literário, publicada no *Diário Nacional* em 25 set. 1929 (Toni 1987, p. 48–49).

Isaac Karabtchevsky regendo a OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, cujo ciclo foi gravado entre 2010–2017).

Há pouca referência crítica sobre a *Sinfonia n. 1*.³ O trabalho analítico de maior fôlego já realizado sobre as sinfonias villalobianas é a tese de John Williams Enyart (1984), cobrindo todo o ciclo remanescente das 12 sinfonias.⁴ Enyart realiza um belo trabalho, oferecendo um panorama da forma e material temático de todos os movimentos; mas se precipita ao relacionar alterações rítmicas corriqueiras, como tercinas, hemíolas ou síncopas, como se fossem sinalizações inequívocas de tradições musicais de origem popular no Brasil.

Muitas qualidades encontradas no tema principal [da *Sinfonia n. 1*] estão presentes em um grande número de outros temas e são fonte de muita especulação sobre a conexão com a música folclórica. Síncopas e ligaduras rítmicas, por exemplo, predominam nas várias transformações melódicas do tema cíclico. Esse “estar fora do tempo” [*offbeating*] parece ser um elemento rítmico notável encontrado na música do culto Ketu afro-brasileiro da Bahia [...] (Enyart 1984, p. 48–49, tradução minha).

Considerando que Enyart jamais ouviu a obra integralmente, seja em gravação, seja em concerto,⁵ é compreensível sua procura por aspectos exóticos, tamanha é a associação do compositor com o primitivismo e representação de brasilidade. Isso deve tê-lo feito buscar na *Sinfonia n. 1* – e ao longo do ciclo de sinfonias que ele analisa em sua tese – a confirmação dessas expectativas. Mas, a

³ Eero Tarasti comenta que “devido à falta de partituras e materiais de escuta”, poucos exemplos podem ser dados das sinfonias de Villa-Lobos (Tarasti 1995, p. 373). A ausência de material para orquestra foi fator determinante para que as orquestras não se incluíssem sinfonias villalobianas em seu repertório. O trabalho de Karabtchevsky com a OSESP e a Academia Brasileira de Música (ABM) visa também a publicação de uma edição mais confiável da partitura das sinfonias de Villa-Lobos, corrigindo problemas que dificultam a compreensão dos manuscritos remanescentes, deixando as partes orquestrais mais legíveis e acessíveis.

⁴ A *Sinfonia n. 5* (“A Paz”), datada de 1920, jamais foi executada e sua partitura é considerada perdida. Alguns pesquisadores, como Lisa Peppercorn (1991 p. 86–87, nota 7) ou Fabio Zanon (2013, p. 2) colocam em dúvida até mesmo se a obra chegou a existir em sua forma completa. Restam, portanto, 11 sinfonias de Villa-Lobos.

⁵ Em entrevista concedida ao pesquisador Adailton Pupia (24 jun. 2020), John Enyart revela que “a maior parte [...] do trabalho auditivo foi feita por meio do piano”, já que não havia gravações disponíveis.

despeito de apresentar algumas síncopas, o tema principal da *Sinfonia n. 1* dificilmente pode ser classificado como “afro-brasileiro”.⁶

A música europeia foi a grande referência nas obras que Villa-Lobos escreveu entre 1912 e 1916. Lisa Peppercorn afirma que “no começo de sua vida criativa, sua atitude [de Villa-Lobos] para com a música era romântico-simbólica”, provavelmente inspirada por obras de Berlioz ou Liszt (Peppercorn 1991, p. 80). Villa-Lobos admite que a *Sinfonia n. 1* foi baseada na “forma cíclica de Vincent d’Indy” (Boletim Música Viva 1941, p. 13).⁷ Essa orientação não se manifesta apenas no plano formal, mas também no aspecto temático.

As sinfonias de Villa-Lobos, até 1920, dialogam principalmente com a escola francesa. Autores como Vasco Mariz (1989, p. 45; 50), Adhemar Nóbrega (1969, p. 14), Paulo Guérios (2009, p. 127) e Manoel Correa do Lago (2010, p. 30; 80), relatam que o contato de Villa-Lobos com o *Cours de Composition Musicale* de Vincent d’Indy⁸ ocorreu em 1914, por intermédio de Leão Veloso.⁹ Todavia, não

⁶ Apesar disso, a *Sinfonia n. 1* consta na lista de composições “com influência direta do folclore”, classificação atribuída a Villa-Lobos (que a teria escrito “aproximadamente em 1947”) e divulgada por Adhemar Nóbrega em palestra realizada em novembro de 1970 (Nóbrega 1971, p. 20). Manoel Correa do Lago (2010, p. 239), reconhece elementos nacionais no terceiro movimento. Em minha opinião, e isso será demonstrado neste artigo, tal manifestação é um dos motes da obra na sua relação dialógica com o texto literário; mas esse elemento “nacionalista” ocorre no quarto movimento, onde há um tema de caráter indígena posicionado em pontos cruciais da estrutura formal.

⁷ O texto, publicado por Hans J. Koellreutter no *Boletim Música Viva*, consta de carta enviada por Villa-Lobos a Curt Lange e, provavelmente, tem autoria ou supervisão do próprio compositor. Agradecimentos a Pedro Belchior, historiador vinculado ao Museu Villa-Lobos, pelo envio de cópia fotográfica do boletim e a Loque Arcanjo Jr., historiador da UEMG, pelo envio de cópia fotográfica da carta a Curt Lange.

⁸ O *Cours de Composition Musicale* de Vincent d’Indy é resultado de sua atividade pedagógica na Schola Cantorum de Paris, e sua influência ultrapassou os muros da instituição, “sendo estudado, por exemplo, por Messiaen no Conservatoire e por Villa-Lobos, no Brasil” (Thomson, 2001) O Livro I é de 1903, mas teve impressões posteriores, como a de 1912. O Livro II Parte 1 é de 1909; a Parte 2 do Livro II foi publicada em 1933, postumamente. Auguste Sérieyx é o editor desses volumes. O Livro III foi publicado em 1950, editado por Guy de Lioncourt, também pela Durand (Damschroder; Williams 1990, p. 126–127).

⁹ Godofredo Leão Veloso (1859–1926), foi compositor e professor de piano no Instituto Nacional de Música. Pai de Maria Virginia (“Nininha”) Veloso Guerra (1895–1921) e genro de Oswald Guerra (1892–1980). Esse círculo familiar e artístico reuniu, no Rio de Janeiro, diversos músicos brasileiros e estrangeiros (tais como Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Darius Milhaud, Arthur Rubinstein e Villa-Lobos) em torno da produção musical contemporânea, especialmente francesa (Correa do Lago 2010, p. 69–70).

se pode dizer que Villa-Lobos não foi permeável a outras tendências musicais; o ambiente musical no Rio de Janeiro apresentava diversidade maior que a visão mais estrita da Schola Cantorum de Paris, dirigida por d'Indy. Pode-se supor que a *Sinfonia Fantástica* (1830) de Berlioz (um francês rejeitado por d'Indy, devido a sua vinculação com a música italiana e romantismo alemão) ou a *Sinfonia Fausto* (1854) de Liszt, tenham influenciado Villa-Lobos em algum nível, durante a elaboração de sua primeira sinfonia.¹⁰ O brasileiro Alberto Nepomuceno (1864–1920) representa outra referência importante para a música sinfônica de Villa-Lobos, com pelo menos duas obras representativas, como a *Série Brasileira* (1891) e a *Sinfonia em Sol menor* (1900);¹¹ Rodolfo Coelho de Souza aponta relações intertextuais entre a *Sinfonia* de Nepomuceno e a *Terceira Sinfonia* de Brahms (Coelho de Souza 2017), reforçando a ampliação do leque de influências e intertextos possíveis entre a música de Villa-Lobos e a tradição europeia.¹²

As relações de “influência” pressupõem a necessária comprovação ou apresentação de evidências que sustentem a hipótese de que uma determinada obra, mais antiga, foi determinante como modelo a ser seguido, ou rejeitado, por outra obra mais recente; não é esse o objetivo deste trabalho. Embora a cronologia seja importante para uma apreciação histórica – considerada pontualmente neste trabalho, o que irá nortear esta análise é uma perspectiva intertextual, em que as conexões entre obras são consideradas como uma rede de aproximações ou

¹⁰ William Newman observa que até mesmo Franck sofreu a influência de Liszt, e que “as principais aplicações da *idée fixe* de Berlioz, o ‘motivo básico’ de Brahms, o leitmotif de Wagner, e a evolução coral de Bruckner, todas antedatam ou ombreiam as obras-primas (tardias) de Franck, nas quais o tratamento cíclico predomina” (Newman 1972, p. 519–520, tradução minha, grifos no original).

¹¹ João Vidal, em seu estudo sobre a formação germânica de Nepomuceno, conta que o jovem compositor cearense, ao chegar no Rio de Janeiro em 1885, aos 21 anos, começou a participar das atividades do Club Beethoven, onde conheceu Leopoldo Miguez (1850–1902). A atuação de Miguez como regente deixa evidente “seu entusiasmo por Liszt e Wagner”, colocando Nepomuceno em contato com “fontes musicais e teóricas germânicas” (Vidal 2014, p. 205–206). Com efeito, Nepomuceno obtém auxílio financeiro para estudar em Berlim em 1890.

¹² Fábio Zanon comenta a tradição sinfônica brasileira que antecede Villa-Lobos, desde a *Sinfonia Fúnebre* (1790) de José Maurício Nunes Garcia, passando por obras de Leopoldo Miguez, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, até a *Sinfonia Op. 43* (1910) de Henrique Oswald, “obra que Villa-Lobos admirava e chegou a reger” (Zanon 2017, p. 8). A *Sinfonia Op. 43* de Oswald só estreou em 1918, no Teatro Colón de Buenos Aires, com regência de Marinuzzi (Santo, 2018, p. 24); Villa-Lobos regiu a estreia brasileira dessa obra (*O Estado de São Paulo* 21 jan. 1925) num concerto no Teatro Municipal de São Paulo, em 24 jan. 1925 (Bádue Filho 2013, p. 21).

afastamentos que dizem mais sobre a estrutura arquetípica, subliminar às noções de estrutura formal e gêneros musicais, do que sobre genealogia e antecedência cronológica de determinada peça. Assim, este estudo adota a distinção entre “influência” e “intertextualidade” feita por Michael Klein:

Como veremos, é necessária uma distinção entre influência e intertextualidade; enquanto a primeira implica em intenção ou posicionamento histórico da obra em seu tempo ou origem, a última implica em uma noção mais geral de cruzamento de textos que pode envolver inversão histórica (Klein 2005, p. 4).

O *Cours de Composition Musicale* e a ideologia de d’Indy

O Livro II do *Cours de Composition Musicale* de d’Indy (1909) contém tópicos dedicados à análise de obras em diversas formas e gêneros instrumentais, com destaque para a forma sonata e à sonata cíclica. D’Indy opera um recorte histórico tortuoso, carregado por sua ideologia nacionalista, onde tenta desqualificar os compositores do romantismo (d’Indy 1909, p. 398–414)¹³ e estabelecer uma conexão direta entre Beethoven e a escola moderna de composição francesa, representada por Cesar Franck (1882–1890), Charles-Camille Saint-Saëns (1835–1921), Alexis de Castillon (1838–1873), Gabriel Fauré (1845–1924), o próprio d’Indy (1851–1931), e Paul Dukas (1865–1935) (d’Indy, 1909, p. 421). Na visão de d’Indy, esses compositores da moderna escola francesa foram dos poucos verdadeiramente capazes de compreender Beethoven (Wheeldon 2005, p. 662).

Além da reverência a Beethoven, a conexão entre a música alemã e a cultura francesa, defendida pela ideologia adotada por d’Indy, se baseia também na admiração pela obra de Richard Wagner (1813–1883). D’Indy dedicou um livro exclusivamente voltado para demonstrar a influência wagneriana na música da França (d’Indy 1930). Outra operação tentada por d’Indy e seu grupo (denominado de “franckistas” em homenagem ao patrono, Franck) foi o apagamento de Hector Berlioz (1803-1869) da historiografia musical na França, pois, sua vinculação ao movimento romântico punha em xeque seu

¹³ D’Indy analisa especificamente obras de Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin e Schumann, justificando as “deficiências” que aponta com a suposta incapacidade desses compositores em lidar com formas de grandes dimensões. Em relação a Mendelssohn, a crítica de d’Indy assume caráter antissemita (d’Indy 1909, p. 406).

pertencimento à “tradição francesa”, de acordo com o discurso nacionalista (Fulcher 1999, p. 106–108). Com efeito, Berlioz sequer é mencionado no *Cours de Composition Musicale*, apesar de ser um dos precursores da forma cíclica no séc. XIX. Um dos responsáveis pela reabilitação de Berlioz na França foi Darius Milhaud, que proferiu uma palestra sobre o compositor em 1917, pouco tempo antes de vir morar no Rio de Janeiro (Kelly 2003, p. 38–39).

Marianne Wheeldon considera que, apesar das distorções históricas, d’Indy foi “perspicaz” em suas considerações sobre a forma cíclica (Wheeldon 2005, p. 662). Há, no entanto, várias interpretações sobre a forma cíclica, suas manifestações estilísticas e vinculação com tendências estéticas. Steven Vande Moortele constrói uma teoria sobre forma sonata bidimensional¹⁴ tendo como espinha dorsal a análise de obras de Liszt, Richard Strauss, Zemlinsky e Schoenberg. Sua abordagem relativiza a divisão entre as escolas de Beethoven-Brahms e Wagner-Strauss-Liszt (Vande Moortele 2009, p. 5–7), ou seja, a oposição convencionalizada entre música “absoluta” e música “de programa” (Frisch 1993, p. 4–8); Vande Moortele aponta para uma relação intertextual em termos compatíveis com a definição de Klein, citada acima: assim, Schoenberg e Zemlinsky, apesar de seguirem mais abertamente a tendência continuadora de Beethoven-Brahms, apresentam pontos de contato com a “tradição Liszt-Strauss”; “em oposição Liszt e Strauss também se beneficiam da companhia de Schoenberg” (Vande Moortele 2009, p. 6).

Em certo sentido, d’Indy já havia antecipado as conexões propostas por Vande Moortele, ao considerar tanto Beethoven como Wagner referências importantes para a nova música da França e autênticos inspiradores da técnica de composição cíclica. Cabe observar também que d’Indy foi um grande incentivador da composição sinfônica entre a nova geração de compositores franceses da virada do século; para isso, ele

estabeleceu um programa de seis anos compreendendo um ano de estudos fundamentais (*le métier*), seguido por um curso de cinco anos de história da

¹⁴ O conceito de “sonata bidimensional” proposto por Vande Moortele “refere-se a um princípio de organização formal que é usado em várias composições instrumentais em larga-escala da segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX. Nessas composições, os diferentes movimentos de um ciclo de sonata são combinados dentro de uma forma sonata em movimento único” (Vande Moortele 2009, p. 1, tradução minha).

música, análise e estética (*l'art*). A sinfonia aparecia no terceiro ano do segundo nível.

[...] D'Indy apresentava Beethoven, Wagner e Franck como pilares da tradição sinfônica (Hart 2006 p. 240–241, tradução minha, grifos no original).

Villa-Lobos tem afinidade musical com a escola wagneriana, expressa mais abertamente nos poemas sinfônicos *Tédio de Alvorada*, *O Naufrágio de Kleônikos* e *Myremis*, escritos em 1916. No entanto, sua formação em um ambiente mais eclético e o contato com o método de d'Indy, o tornaram receptivo ao formalismo inspirado em Beethoven, além de outras tendências como a ópera italiana, a música popular e até obras de Berlioz, frequentemente apresentadas no Rio de Janeiro.

A *Sinfonia n. 1* é uma obra com características comuns ao primeiro (1900–1917) e ao segundo (1918–1929) períodos criativos de Villa-Lobos (Salles 2009, p. 14). Os elementos presentes nessa obra que a associam ao primeiro período são o uso da forma cíclica e a presença de um roteiro literário estabelecendo uma narrativa prévia ao discurso musical, à maneira de um poema sinfônico; já os aspectos que revelam o surgimento de uma nova fase criativa estão associados com sua linguagem harmônica ousada, empregando acordes sem funcionalidade tonal e até mesmo não triádicos.

A leitura que Villa-Lobos faz do *Cours de composition musicale* se concentra na apropriação de procedimentos formais de d'Indy e mantém-se alheia a seu conteúdo ideológico, que provavelmente passou despercebido no ambiente musical brasileiro naquele momento. O livro é primordialmente destinado à transmissão de conteúdo técnico; as questões políticas, embutidas no texto, podem ter sido pouco compreensíveis à distância, quando ainda se celebrava o final da Primeira Guerra e a França se consolidava como modelo cultural, político e econômico. Segundo d'Indy,

A sonata cíclica é aquela onde a construção está subordinada a certos temas especiais que reaparecem sob diversas formas em cada uma das peças constituintes da obra, onde exercem função unificadora ou reguladora, em alguma medida.

O caráter cíclico devido à presença desses temas permanentes, desses motivos condutores, que dão aos diferentes movimentos ou peças de uma obra musical o aspecto de um ciclo de peças dependentes necessariamente uns dos outros, não é exclusivo à Sonata. Mas, como a Sonata é o protótipo

de todas as formas sinfônicas que se tornaram cíclicas a partir dela, é a partir da Sonata que convém estudar de um ponto de vista técnico os elementos da forma cíclica, fornecida em grande parte pelo gênio beethoveniano, antes de ser conscientemente organizada em sua plenitude por César Franck (d'Indy 1909, p. 375, tradução minha, grifos no original).

Quanto ao método aplicado sobre os temas cíclicos e motivos internos da sinfonia,

o tema cíclico é submetido à variação, ao invés do desenvolvimento, d'Indy é cuidadoso ao distinguir entre a variação do tema cíclico que ocorre entre movimentos e os frequentes processos de desenvolvimento orgânico que ocorrem em separado, dentro do movimento (Wheeldon 2005, p. 664, tradução minha).

Intertextualidade e Narratividade

A possibilidade de integrar análises com abordagem narrativa e intertextual não é novidade. Rodolfo Coelho de Souza e Michael Klein já demonstraram, em importantes análises da obra de Alberto Nepomuceno (Coelho de Souza 2008, 2017) e Chopin (Klein 2004), como esses aspectos se entrecruzam. A intertextualidade subverte a noção tradicional de “influência”, retirando as implicações históricas que buscam a precedência de uma obra ou autor(a) sobre outra(o) e estabelece uma rede de conexões em grande parte guiada pela leitura dos textos e a interpretação dos signos comuns entre eles. Por outro lado, a narratividade se volta para a *transvaloração* dos signos na estrutura interna das obras, agindo sobre uma hierarquização de valores constituídos; o “resultado da transvaloração, então, é efetuar uma mudança na hierarquia existente” (Almén 2008, p. 51).

Devido às limitações de espaço, não será retomado o debate se a música apresenta ou não propriedades narrativas, por autores como Abbate (1989), Nattiez (1990), Tarasti (1994), Klein (2004), Almén (2003, 2008) e Agawu (2009), entre outros. Este trabalho assume que sim, a música pode ser interpretada como narrativa, considerando as seguintes proposições: 1) a obra musical deve ser compreendida como um “texto”, ou seja, um conjunto de signos que está disponível à interpretação; 2) os textos interagem entre si, numa rede de conexões de significados e apropriações que se embaralham com a leitura que nós, leitores,

empreendemos desses textos e seus *intertextos*;¹⁵ 3) os signos no interior dos textos, carregam consigo elementos que dialogam com as leituras prévias dos leitores (ouvintes) e compositores(as)¹⁶ e essas desleituras e deslocamentos promovem a transvaloração dos significados originais, reformulando suas hierarquias, gerando uma *narrativa*. Almén define narrativa musical a partir da teoria semiótica de James Liszka: “Narrativa musical é o processo pelo qual o ouvinte percebe e mapeia uma transvaloração culturalmente significativa de relações hierárquicas dentro de uma extensão temporal” (Almén 2003, p. 12, tradução minha).

Os temas musicais têm função análoga à de “atores”, como propõe d’Indy para a forma cíclica, ao compará-los com “personagens literários” (d’Indy 1909, p. 376). A questão de os temas musicais corresponderem à função actante é discutida em termos semióticos por Eero Tarasti, afirmando que “o conceito de actante ou ator vem do formalismo russo por meio de Vladimir Propp, cujas ideias foram adotadas por Greimas em seu famoso modelo de actante mítico: sujeito, objeto, destinador, destinatário, ajudante e oponente”. De acordo com Tarasti, apenas as categorias de sujeito e objeto permanecem no modelo narratológico de Greimas; uma narrativa só se estabelece quando sujeito e objeto são reunidos ou separados, desencadeando a ação. Para Tarasti, a “actorialidade em música é representada por todos os fatores que tornam estruturas musicais

¹⁵ Assim, se o “leitor” (ouvinte) tem contato com uma determinada obra de Stravinsky antes de uma determinada obra de Liszt, não será a ordem cronológica entre obras e compositores a única mediação que irá determinar sua interpretação; a escuta posterior de Liszt será indelevelmente marcada pelo conhecimento prévio de Stravinsky. Michael Klein observa que “o leitor que chega a Eco primeiro, leva *O Nome da Rosa* a seu entendimento de Bakhtin, apesar da inversão histórica que tal leitura implica. [...] Ao invés de ver os textos como elos de uma cadeia de influência, podemos usar a metáfora de uma teia para mostrar que os textos estão interligados em múltiplas direções” (Klein 2005, p. 4).

¹⁶ Esses signos podem ser tópicos musicais, no sentido proposto por Leonard Ratner (1980), Wye Allanbrook (1983) e Raymond Monelle (2000, 2006) ou ainda *marcações* (*markedness*) de acordo com o sistema de correlação de significantes musicais com estruturas musicais proposto por Robert Hatten (1994). No caso da música de Villa-Lobos, as tópicos muitas vezes tratam de trazer aspectos ligados à brasilidade, como discutidos por Acácio Piedade (2009, 2012, 2013), Juliana Ripke (2017) e Salles (2018). A transvaloração mostra o quão um determinado signo é reforçado ou enfraquecido pelo contexto musical no qual é inserido, ao longo da forma. A transformação temática na forma cíclica é um *locus* privilegiado para a observação desses processos.

abstratas em representações antropomórficas” (Tarasti 1994, p. 106, tradução minha)¹⁷.

Grosso modo, podemos dizer que as relações intertextuais são reunidas no interior de uma obra e sua interpretação endógena e/ou exógena estabelece uma narrativa interpretativa. Essa interpretação compreende a correlação desses elementos com sua função formal na estrutura, mas não se limita a uma descrição formalista; o objetivo é alcançar uma interpretação estruturalista de significado, à maneira da leitura mitológica de Lévi-Strauss, que observou:

[...] um pequeno número de princípios simples, cuja intervenção fazia com que um conjunto muito complexo de usos e costumes, à primeira vista absurdos (e assim geralmente considerados), fosse redutível a um sistema significativo (Lévi-Strauss 2004, p. 29).

É importante observar que a narrativa musical independe da existência de um programa literário. A *Sinfonia n. 1* teria propriedade narrativa mesmo sem qualquer associação desse tipo. No entanto, o subtítulo sugestivo e o programa oferecem um ponto de partida privilegiado para a análise narrativa, neste caso.

Finalmente, um ponto que me parece importante da crítica feita por Nattiez (1990) que, considera a música incapaz de estabelecer uma narrativa pela *ausência de um narrador que situe os eventos no passado*, uma das marcas da diegese. A argumentação, bem concatenada, por Almén (2008, p. 32–35), observa que na linguagem escrita há casos em que o narrador é suprimido mas o efeito narrativo se sustenta, desempenhado pelo(a) leitor(a) ou outros recursos. A suposta “ausência do tempo passado” na música (Klein 2004, p. 26), no entanto, não me parece se sustentar diante de um fato prosaico: para existir no “tempo presente”, a música requer um intérprete, um músico(a) que modaliza o discurso musical à sua maneira, ou como diz Tarasti:

[...] é o intérprete quem, por sua interpretação transforma a música do nível de uma declaração puramente descritiva para o de um enunciado modal, carregando-o com as dinâmicas subjetivas de sua própria vontade. [...]

¹⁷ Greimas discute estruturas narrativas em vários de seus trabalhos, retomando a exposição da relação entre sujeito e objeto (Greimas 2014, p. 61–65). A teoria de forma musical de William Caplin (1998), por exemplo, desenvolve o conceito de “função formal” de maneira semelhante à teoria literária proposta de Propp (2001). A concepção de “sinfonismo” desenvolvida por Ivanka Stoianova (2000, p. 7–15) retoma o modelo formal de Boris Asafiev, também baseado em Propp; para Stoianova, a função formal deriva de processos temáticos e harmônicos (Stoianova *op. cit.*, p. 10).

Assim, a música sempre se torna comunicação persuasiva enquanto é tocada, mesmo nos casos em que os compositores renegam sua intenção de fazer os ouvintes se comunicarem com ela (Tarasti 1994, p. 27).

Outra categoria interpretativa cabe aos críticos, musicólogos e analistas, que transformam o discurso musical em palavras, como numa narrativa. Tanto o estudo da partitura ou sua apreensão pelo ouvido – por parte do músico prático, como a elaboração do texto crítico ou analítico sobre música, têm função diegética, “contando” ou descrevendo os eventos de uma perspectiva “do passado”.

O programa literário da *Sinfonia n. 1*, em comparação com a *Sinfonia Fantástica*

O programa da *Sinfonia n. 1* (“O Imprevisto”), foi escrito pelo próprio Villa-Lobos, usando o pseudônimo de “Epaminondas Villalba Filho”.¹⁸ Trata-se de um texto com elementos de prosa e verso livre, podendo ser classificado como um “poema em prosa”, de acordo com a definição de Fernando Paixão:¹⁹

O poema em prosa [...] desentranha-se da ideia de poema. É a partir do impulso poético que o seu conteúdo ganha forma e unidade. Seja composto de cinco linhas ou de duas páginas, cada poema deve forjar o tema e os recursos de sua proposição. Ao desfrutar de liberdade formal, defronta-se com um horizonte de possibilidades mil para a expressão, mas reguladas pelo desafio da concisão. Pode até mesmo recorrer à descrição ou à narração de algum fato ou ocorrência diária, mas de maneira breve e elíptica (Paixão 2013, p. 153).

¹⁸ Heitor adotou o mesmo pseudônimo do pai, Raul: “Epaminondas Villalba”.

¹⁹ Em outro artigo, Fernando Paixão conta que a simbiose entre poesia e prosa se estabelece a partir de Charles Baudelaire (1821–1867), com a publicação póstuma de *Spleen de Paris, Petits poèmes en prose* (1869) (Paixão, 2012, p. 273). Fernando Pessoa (1888–1935) oferece uma categoria próxima – e igualmente híbrida – com seus “poemas dramáticos”, que ele mesmo define como síntese entre narrativa, drama e lírica: “O tipo sintético do drama atinge a sua plenitude no drama em verso. Por ser em verso atinge o máximo da expressão verbal de um temperamento, que em verso se acentua muito mais que em prosa. Por ser drama reduz essa [expressão] verbal à objetividade” (Pessoa 1986, p. 433). Anatol Rosenfeld observa que “não existe pureza de gêneros [literários] em sentido absoluto” (Rosenfeld 1985, p. 16); nesse sentido, não há pretensão neste trabalho de oferecer uma definição precisa de “poema em prosa”, termo suficientemente claro para prosseguir com a análise do programa escrito por Villa-Lobos dentro deste escopo, voltado para a *Sinfonia n. 1* e seus intertextos.

O programa de Villa-Lobos é uma reflexão metafísica, sua prosa em estilo simbolista sugere o diálogo contemplativo entre uma Consciência cósmica e a alma de um Artista:

O IMPREVISTO

1. No turbilhão dos mundos, como remota sombra da terra, surge a velha Consciência.
2. Diante dela desenrola-se a visão misteriosa de Cosmos.
3. Envolve-as a palha luminosa do Além.
4. E, dentro desse turbilhão que nunca se acalma, e rodopia na vertigem do movimento infinito, é que a velha Consciência descobre a Alma do Artista, perdida na voragem que a impele, separa-a do tumulto das coisas, arranca-a do Tempo e do Espaço, a beleza das coisas criadas e incriadas.
5. A alma do Artista, voltada para si mesma, contempla serenamente o painel formidável.
6. Assiste a queda dolorosa das constelações de outros mundos, a reverberação da matéria transitória, a transfusão das lágrimas mortais em pingos trêmulos de ondeante orvalho. Vê rolos de nimbos que se espreguiçam molemente, desnudando surpresas de astros cadentes e vai assim galgando, com o olhar, aos poucos, a imensa curva do ocaso...
7. Unindo-se, lentamente, à silenciosa harmonia da natureza, à sua alegria e ao seu sofrimento, deixa cair gotas de Prazer e de Dor, na muda ascensão dos sentidos extasiados...
8. Então a Consciência, despertando-a desse doce e terrível letargo, mostra-lhe a linha do nível, dizendo-lhe: - Está condenada pelo Destino, sofre a fatalidade da monotonia. Ela é a própria Humanidade!...
9. Não se curva nem se adapta, não vibra e não se move ...
10. E a alma do artista, com o fulgor da própria luz que dela emana - vislumbra, através de um cristal sutil e etéreo um vasto cenário. Vultos, massas e coisas que se equilibram na atração mútua da própria gravidade (pretendentes talvez a imagens, seres e almas) movem-se no ritmo doloroso de bonecos ridículos, incapazes de se elevarem acima do nível cósmico, onde vagueiam as almas...

11. Brada, então a velha consciência.
12. Agora, és um mortal, conheces a Humanidade.
13. Podes ver a matéria das coisas, porque já sentes a vida através dos seus fenômenos!...
14. Caminha... Caminha...
15. Um pouso certo terás.
16. Serás uma vez imortal!
17. Chegaste à posse do espírito fugitivo!
18. Prossegue!... Prossegue!... porque já és a Alma de um Artista (Museu Villa-Lobos 1972, p. 236–237, numeração minha).²⁰

Quanto à relação entre o texto e a música na *Sinfonia n. 1*, Peppercorn comenta que o texto (“escrito em 1907”, segundo ela) “trata da alma do artista, que tem uma relação mística com o destino e o universo”; no entanto, ela afirma que “as ideias poéticas expressas no texto são virtualmente indiscerníveis na música”. Para ela, o que “provavelmente aconteceu foi que a ideia literária inspirou o compositor a escrever essa música” (Peppercorn 1991, p. 81), mas a musicóloga não se preocupa com essa questão.

Datada de 1830, a *Sinfonia Fantástica* Op. 14 (“Episódio da vida de um artista”), de Berlioz, apresenta um programa escrito e divulgado pelo próprio compositor, pela imprensa, nas notas de concerto e edições da partitura. O estilo do texto, em prosa, é claramente narrativo, dentro do gênero *épico*, de acordo com a classificação de Rosenfeld (1985).

A intenção do compositor foi a de desenvolver vários episódios na vida de um artista, a tal ponto que eles se prestam ao tratamento musical. Como a obra não consta com a assistência da fala, o plano do drama instrumental necessita ser explicado com antecedência. O seguinte programa deve ser considerado como o texto falado de uma ópera, o qual serve como introdução aos movimentos e para motivar seu caráter e expressão.

²⁰ A edição do programa na partitura pela ABM/OSESP (Villa-Lobos, 2017) contém algumas discrepâncias, comparadas com a versão publicada pelo Museu Villa-Lobos na segunda edição do catálogo de obras (Museu Villa-Lobos 1972, p. 236–237). O verso 10 foi bipartido e falta o verso 12 (“Agora és um mortal, conheces a Humanidade”).

“Devaneios e Paixões” - Largo; Allegro agitato e Appassionato assai.

O autor imagina um jovem músico, afetado pela doença do espírito que um famoso escritor certa vez chamou de ‘vagueza das paixões’, avista pela primeira vez uma mulher que reúne todo o charme de pessoa ideal por quem sua imaginação ansiava, se apaixonando desesperadamente por ela. Devido a uma estranha anomalia, a imagem da amada jamais se apresenta ao artista sem estar associada com uma ideia musical, na qual ele reconhece certa dose de paixão, mas dotada de nobreza e recato com que ele dá crédito ao objeto de seu amor.

Essa imagem melódica e seu modelo continuam assombrando-o incessantemente, como uma dupla ideia fixa (*idée fixe*). Isso justifica a recorrência constante, por todos os movimentos da sinfonia, da melodia que surge no primeiro Allegro. As transições do estado de sonhadora melancolia, interrompida por surtos ocasionais de alegria incontida, até a paixão delirante, com explosões de fúria e ciúme, os retornos à doçura, às lágrimas, às consolações religiosas – tudo isso é assunto do primeiro movimento.

“Um Baile” - Valse: Allegro ma non troppo.

O artista encontra-se nas mais diversas situações da vida, no tumulto de uma ruidosa festa, na contemplação apaziguadora das belas visões da natureza, mas, em toda parte, seja no campo ou na cidade, a imagem da amada continua a assombrá-lo, perturbando seu espírito.

“Cena Campestre” - Adagio.

Numa noite de verão, no campo, ele ouve dois vaqueiros ao longe, dialogando com seus aboios. O dueto pastoral, naquele lugar bucólico, o suave farfalhar das folhas balançadas pelo vento, certa dose de esperança, que ele há pouco vislumbrou – tudo se une para encher seu coração com uma tranquilidade já esquecida e dar cores mais brilhantes à sua fantasia. Ele medita em sua solidão e espera em breve não estar mais só... Mas e se ela o trair!... Essa mistura de esperança e medo, as ideias de felicidade perturbadas por premonições sombrias, são o tema do Adagio. Ao final, um dos vaqueiros retoma o aboio; o outro não mais responde. O som distante do trovão... solidão... silêncio...

“Marcha para o Cadafalso” - Allegretto non troppo.

Convencido de que seu amor é desprezado, o artista se envenena com ópio. A dose do narcótico, apesar de insuficiente para matá-lo, o coloca em sono profundo, seguido das mais estranhas visões. Ele sonha que matou a amada, que foi condenado à morte e que testemunha a *sua própria execução*. O cortejo avança ao som de uma marcha, tão sombria quanto feroz, embora brilhante e solene. Rompantes ruidosos seguem-se, sem pausa, ao som pesado dos

passos. Ao final da marcha, os primeiros quatro compassos da ideia fixa reaparecem, como um derradeiro pensamento amoroso, interrompido pelo golpe fatal.

“Sonho de uma Noite de Sabá” - Larghetto; Allegro assai.

Ele se vê em um *sabbat*, em meio à hedionda multidão de espectros, feiticeiros e monstros de toda espécie, reunido para o seu funeral. Sons sobrenaturais, gemidos, explosões de riso, gritos distantes, aos quais outros gritos parecem responder! A melodia amada reaparece ainda, mas perdeu seu caráter de nobreza e recato; nada mais é que uma ignóbil melodia de dança, trivial e grotesca. É *esta* que vem ao *sabbat*... Rugidos de prazer ressoam à sua chegada. Ela se mescla à orgia diabólica. Cerimônia fúnebre, paródia burlesca do *Dies irae*, *dança do sabbat*. A dança do *sabbat* e o *Dies irae*, combinados (BERLIOZ, s.d., tradução minha).²¹

Há mais diferenças do que semelhanças entre essas criações de Berlioz e Villa-Lobos, bem como o que elas possam representar como aspecto autobiográfico. Berlioz tinha 27 anos à época em que compôs a *Sinfonia Fantástica*, Villa-Lobos tinha 29 ao escrever a *Sinfonia n. 1*.²² A temática é distinta: enquanto o programa de Berlioz enfatiza perversão e sensualidade, Villa-Lobos apresenta uma visão transcendental e espiritualizada. Isso parece estar relacionado de algum modo com suas trajetórias de vida: Berlioz tornou-se um “filho pródigo”, que desafiou a determinação da “família abastada e de pessoas instruídas”, abandonando o estudo de medicina para tornar-se artista (Massin 1997, p. 700–701);²³ Villa-Lobos poderia ter ido pelo mesmo caminho, já que a família também o queria médico; mas ainda adolescente ficou órfão do pai, inviabilizando esse

²¹ Tradução a partir da versão original, em francês, disponível em: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP412097-PMLP03653-Berlioz_Symphonie_Fantastique.pdf. Acesso em 02/06/2020.

²² Se Lisa Peppercorn (1991) estiver certa – embora não haja evidências – e se o programa de Villa-Lobos tiver sido de fato escrito em 1907, então ele teria apenas 20 anos ao elaborar o roteiro da *Sinfonia n. 1*.

²³ “Desde que abandonou a medicina, ele [Berlioz] teve de enfrentar a ferrenha oposição de seus pais, com a conseqüente redução de sua mesada. Seu pai sempre supôs que o filho iria herdar a responsabilidade pelo patrimônio familiar no qual ele investira tanta energia, e assim resistia à ideia de que a carreira de Berlioz pudesse levá-lo a outra posição” (MacDonald 2001, tradução minha).

projeto (Guérios 2009, p. 59–63).²⁴ Não obstante, ambos viveram juventudes boêmias, como se pode depreender de suas biografias.

Com relação à estrutura musical, o compositor francês designa os cinco movimentos específicos para cada parte do texto, dando-lhes subtítulos que delineiam estados de espírito ou cenários; o brasileiro deixa mais frouxa a correlação entre texto e música, sem dar títulos sugestivos aos movimentos e sem dividir as partes do texto de acordo com as quatro partes da música.

As semelhanças, embora menos numerosas, são importantes: os programas escritos por Hector e Heitor têm caráter autobiográfico e expressam a visão de jovens artistas, com incertezas e expectativas diante do mundo; as trajetórias descritas nos roteiros dessas sinfonias propõem catarses – a de Villa-Lobos anunciada metafisicamente pelo encontro entre a “Consciência” e a “Alma do Artista”; a de Berlioz começa mundanamente, com o encontro onde o artista conhece sua amada, ficando obcecado por ela; a partir daí a narrativa descreve um pesadelo, cujo castigo final – expresso pelo *Dies irae* – se aproxima do êxtase, que pode arrebatá-lo ou destruí-lo. Apesar de distintos e quase opostos, ambos os finais são inconclusivos, permanecendo como possibilidades que podem ou não vir a ser realizadas.

Na parte final do programa escrito por Villa-Lobos (versos 14–17), a Consciência instiga o Artista a prosseguir em direção à sua imortalidade, consumando a chegada em um patamar elevado do Saber. Tal proposição metafísica aproxima o texto villalobiano – pelo *conteúdo*, não pela *forma* – das revelações da “máquina do mundo” de Camões, reelaborando em prosa os versos decassílabos do poeta renascentista e seus diversos intertextos.²⁵

²⁴ A morte prematura de Raul Villa-Lobos (1862–1899), autor de livros como *A República brasileira em 1890*, ou *Ensaio chorographico-histórico do Brasil* (1890) e *A revolução federalista no Rio Grande do Sul* (1897) entre outros, abalou a estabilidade social da família de classe média, que subitamente se viu desamparada; a viúva, Noêmia Villa-Lobos (1859–1946), passou a sustentar a família “lavando e passando guardanapos para a Confeitaria Colombo” (Guérios 2009, p. 63); essa mudança de status social provavelmente proporcionou ao jovem Heitor um contato mais próximo com músicos de origem humilde no Rio de Janeiro, mudando radicalmente sua perspectiva em relação à música popular. Sobre a relação entre Raul e Heitor Villa-Lobos, ver Lima (2017).

²⁵ Em 1951, o poeta Carlos Drummond de Andrade – amigo e colaborador de Villa-Lobos – retoma esse *topoi* com o poema “A Máquina do Mundo”, no livro *Claro Enigma*. A rede de referências é muito mais ampla, formando uma tradição poética a partir da *Divina Comédia* (1472) de Dante

Vês aqui a grande máquina do Mundo,
 Etérea e *elemental*, que fabricada
 Assi foi do Saber, alto e profundo,
 Que é sem princípio e meta limitada,
 Quem cerca em derredor este rotundo
 Globo e sua superfície tão limada,
 É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
 Que a tanto o engenho humano se estende
 (CAMÕES, *Os Lusíadas*, Canto X, 80, grifos no original).

O devaneio espiritual de Villa-Lobos é perturbado somente em duas instâncias, ambas situadas ao redor do texto, mas fora dele: o subtítulo “O imprevisto” e a própria sinfonia, com sua narrativa musical alicerçada no dialogismo entre variedade e repetição da forma cíclica, aparentemente em choque com o caráter estático e elevado de seu suposto programa. Nada no texto nos diz sobre a matéria *imprevista*, nem tampouco faz referência aos *sons* aos quais estaria relacionado. Estabelece-se um jogo de vaivém entre texto e música, onde caberá à música enunciar o “imprevisível” que, portanto, irá proporcionar ação narrativa à obra e retirar o ouvinte-leitor do estado de contemplação estática proposto pelo texto.

Conteúdo e forma, por sua vez, aproximam o programa villalobiano à estética simbolista, como no capítulo final do romance *Canaã* (1902) de Graça Aranha (1868–1931), pontuado por reticências e com emprego das maiúsculas para destacar o caráter abstrato e quimérico dos substantivos.

Northrop Frye define o modo de romance (o gênero épico, de acordo com Rosental) como “um mundo idealizado”, no qual “as figuras divinas ou espirituais são do tipo paterno” (Frye 1957, p. 151), onde a natureza é representada como “uma ordem sancionada divinamente [...] pela harmonia inaudível da música das esferas” (idem, p. 153). É esse tipo de visão panteísta, reveladora do mundo, que parece arrebatá-lo os sentidos do “Artista” no programa

Alighieri, passando por *Os Lusíadas* (1572) e chegando ao mais recente *A máquina do mundo repensada* de Haroldo de Campos (2004), entre outros textos.

villalobiano. Em contraposição, o programa de Berlioz tem estrutura narrativa mais simples e evidente, oscilando entre a Tragédia e o Realismo (Ironia), segundo o esquema de modos narrativos (Fig. 1) proposto por Frye (1957, p. 162).²⁶ Pode-se assumir que o papel da música na *Sinfonia Fantástica* é mais descritivo do que na *Sinfonia n. 1*. Nesse aspecto, a realização dramático-musical de Villa-Lobos se afasta quase por completo de Berlioz e fica mais próxima da concepção purista de d'Indy.

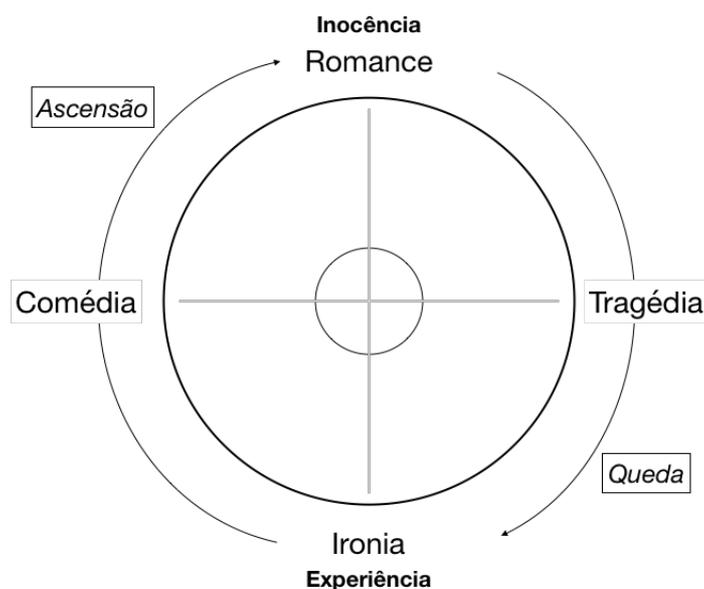


Figura 1: modos narrativos na Literatura; elaboração do autor a partir de Frye (1957, p. 161–162)

Estrutura cíclica da *Sinfonia n. 1* e os modelos formais de cada movimento

O campo de estudos dedicado à forma musical (*Formenlehre*) é organizado principalmente a partir das formas clássicas, cristalizadas no séc. XVIII e início

²⁶ Rosenfeld define uma tipologia de gêneros literários a partir da tradição platônica-aristotélica: “Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central - quase sempre um ‘Eu’ - nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra - poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens, sem serem, em geral, apresentados por um narrador” (Rosenfeld 1985, p. 17). Os modos narrativos de Frye são como subdivisões estilísticas, aplicáveis aos três gêneros arquetípicos, particularmente à narrativa (épica).

do XIX. O livro de d’Indy, comentado acima, reúne ingredientes que dão origem ao conceito de forma cíclica: a expansão da forma sonata clássica e a exploração das técnicas de variação e desenvolvimento. De outro lado está a maneira como Villa-Lobos “deslê” d’Indy e a tradição clássica,²⁷ cujo resultado se manifesta em suas obras que dialogam com a construção cíclica, compostas entre 1914 e 1920. Se entendermos que a “desleitura” implementada por Villa-Lobos é uma espécie de “deformação” das formas clássicas²⁸—gesto comum a muitos compositores modernistas²⁹—isso estabelece uma relação de intertextualidade com vários estudos teóricos posteriores sobre a forma sonata, como Newman (1972), Rosen (1998), Caplin (1998), Stoianova (2000), Wheeldon (2005), Hepokoski; Darcy (2006) e Vande Moortele (2009).

O “tema permanente” idealizado por d’Indy como determinante do caráter cíclico da obra (d’Indy 1909, p. 375) tem muita semelhança com a “ideia fixa” de Berlioz, malgrado o esforço do autor do *Cours de Composition Musicale* para excluir uma obra como a *Symphonie Fantastique* do cânone das obras com caráter cíclico. Assim, ao elaborar o programa literário na *Sinfonia n. 1*, convertendo a obra em uma espécie de “poema sinfônico”, Villa-Lobos já está *deslendo* o texto de d’Indy.

É importante distinguir claramente, apesar dos casos frequentes de interpenetração acidental, a coexistência de dois gêneros distintos: a *Música Sinfônica* (ou música *pura*) de um lado; a *Música Dramática* (ou música *aplicada* às palavras) de outro.

²⁷ Utilizo o neologismo “desler” em referência ao termo *misreading* cunhado por Harold Bloom, na tradução adotada com frequência no idioma português, implicando a apropriação de um conceito, sob influência, para gerar uma nova obra de caráter pessoal. Na visão de Bloom, “uma vez que não há leitura imparcial [...], ou o poeta é um leitor forte, isto é, triunfa sobre essa ‘angústia da influência’, ou é fraco e submerge a ela” (Molina 2003, p. 1).

²⁸ Hepokoski e Darcy destacam os desvios adotados por um compositor ao “rejeitar inteiramente as escolhas padronizadas, à procura de uma *deformação* daquele momento composicional”, assim, a “*deformação*” resulta de um processo dialógico entre os processos formais e uma composição individual (Hepokoski; Darcy 2006, p. 10).

²⁹ Straus observa o processo de “simetrização”, no qual “formas musicais (como a sonata, por exemplo), são simetricamente invertidas ou retrogradadas, e desse modo imobilizadas”, em relação a seu caráter originalmente orientado para uma determinada direção (Straus 1990, p. 17), o que radicaliza a proposta de “*deformação*” de Hepokoski e Darcy, em termos modernistas.

[...] Em ordem cronológica, a arte musical dramática – a única, aliás, com que o sistema de ensino tem se preocupado um pouco nos últimos anos, na França, pelo menos, - surgiu muito provavelmente antes da arte sinfônica propriamente dita. Mas do ponto de vista didático, há excelentes razões para submeter a própria ordem histórica a uma ordem lógica superior: o conhecimento das formas da *música pura* é seguramente necessário para tratar com eficácia o estudo da *música aplicada* às palavras (d’Indy 1909, p. 7, tradução minha, grifos no original).

No texto citado, d’Indy se refere veladamente a Berlioz, na crítica ao sistema de ensino francês, voltado para a “arte musical dramática”.³⁰ Para ele, é necessário mudar os rumos e dar à música pura a primazia que, segundo ele, é de “ordem lógica”. A “classificação das formas sinfônicas” elaborada por d’Indy, revela a concepção de ensino musical defendida pela Schola Cantorum, onde a sinfonia é elevada a um nível superior de elaboração composicional e artística. É curioso como, em suas quatro primeiras sinfonias, Villa-Lobos seguiu uma orientação estética mais próxima do “Poema Sinfônico instrumental”, entre o “Drama” e o “Balé”, do lado oposto à gestualidade sinfônica, de acordo com o esquema de d’Indy (Fig. 2). Simultaneamente, ele admite a importância do método cíclico nessas mesmas obras, reconhecendo sua origem no *Cours* de d’Indy.

Como a correspondência entre o texto verbal e o musical é pouco evidente na *Sinfonia n. 1*, e não há marcações na partitura que possam garantir essa correlação, o programa tende a ser considerado como um estímulo que teria se esgotado com a conclusão da obra (Peppercorn 1991), servindo apenas para que o compositor pudesse deflagrar o processo composicional. Se a música parece sobreviver sem o programa, talvez o mesmo não possa ser dito do programa, na ausência da música. A dupla tradução entre as linguagens é descrita por Kofi Agawu:

Os poemas sinfônicos, seja por se originarem em uma narrativa ou roteiro verbal ou por serem destinados para obras ilustrativas, têm tarefa dobrada: dar sentido musical e criar condições que permitam aos ouvintes interessados em associar certas características musicais com outras ‘extramusicais’. Ambas tarefas pressupõem a crença no significado musical.

³⁰ A disputa entre o Conservatoire de Paris e a Schola Cantorum tinha como epicentro a crítica ao currículo do Conservatoire, voltado à formação de compositores de ópera. A nomeação de Fauré como diretor do Conservatoire, em 1905, deu início a reformas no currículo. Ver Fulcher (1999, p. 143–148).

A primeira se baseia na coerência de significados tornados possíveis pela linguagem e sintaxe musical; a segunda é fundada na perspectiva de traduzir aquela linguagem ou encontrar analogias entre ela e formações em outros sistemas dinâmicos (Agawu 2009, p. 226, tradução minha).

A aproximação da sinfonia ao poema sinfônico promovida por Villa-Lobos reúne na *Sinfonia n. 1* dois compromissos antagônicos: a realização de um discurso essencialmente sonoro, mas ao mesmo tempo, a busca por gestos que carreguem insinuações miméticas em relação ao programa literário.

A desleitura de Villa-Lobos, subliminarmente resgata a herança de Berlioz, apagada por d’Indy. É impossível pensar em uma sinfonia com roteiro autobiográfico, escrito por um jovem compositor no início do séc. XX, sem remeter ao “Episódio da vida de um artista” cristalizado por Berlioz em sua *Sinfonia Fantástica*, obra que ganhou notoriedade no repertório sinfônico. Ao mesmo tempo, por não designar títulos sugestivos aos movimentos e não deixar claras as alusões temáticas ao texto, Villa-Lobos também deslê Berlioz. A *Sinfonia n. 1*, por essa razão, tem sido apreciada como “música pura”, descartando-se quaisquer vinculações com o texto. Esta análise, pelo contrário, pretende demonstrar como a narrativa musical se correlaciona com o programa e com o método cíclico, buscando interpretar qual seria o aspecto “imprevisto” na música, anunciado pelo subtítulo.

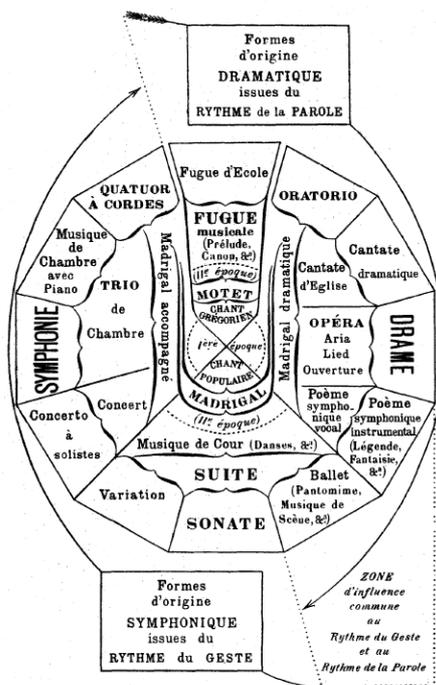


Figura 2: classificação das formas sinfônicas; Fonte: d’Indy (1909, p. 13)

Os temas cíclicos na *Sinfonia n. 1* são transformados a partir da técnica de variação, ou motivicamente, por meio de desenvolvimentos. Sua distribuição é apresentada graficamente na Figura 3, que mostra o fluxo temático e a estrutura individual dos movimentos. A tipologia de formas de sonata, na maioria dos casos, está de acordo com a terminologia adotada por James Hepokoski e Warren Darcy (2006).

Sonatas do Tipo 1 são as que contêm apenas exposição e recapitulação [...].

Sonatas do Tipo 3 são as estruturas padronizadas pelos manuais, com exposições, desenvolvimentos e recapitulações que normalmente começam com P na tônica.

[...] *Sonatas do Tipo 4* consistem nos diferentes tipos de rondó-sonata. Juntamente com a Sonata do Tipo 3, o formato rondó-sonata foi escolhido como opção em muitos finais de sinfonia, concerto, música de câmara e sonata solo, assim como em movimentos lentos (Hepokoski; Darcy 2006, p. 344, tradução minha, grifos no original).

Um adendo importante às sonatas do Tipo 3 é a possibilidade que o tema secundário (S) seja derivado do tema principal (P), característica atribuída a Joseph Haydn (1732–1809):

Diferentemente de seus contemporâneos, Haydn parece ter adotado S baseado em P como um recurso de primeira instância (parte de sua adaptação individualizada da prática da sonata), embora temas S contrastantes também sejam encontrados em suas obras. O padrão S baseado em P produz o que tem sido chamado muitas vezes de exposição “monotemática” (ou sonata monotemática), embora, na maioria dos casos, seja um nome equivocado [...] (Hepokoski; Darcy 2006, p. 136, tradução minha).

Os temas (a) e (b) do primeiro movimento (“Allegro moderato”) são os temas *cíclicos*, aos quais foi dada maior atenção com relação a sua transposição contextual. O movimento é estruturado como uma sonata do Tipo 3, cujos temas Principal (P) e Subordinado (S) (segundo a nomenclatura de Hepokoski e Darcy, 2006) correspondem aos temas cíclicos (a) e (b).

Em relação à forma interna do primeiro movimento, os temas (a) e (b) são explorados na seção de desenvolvimento e em vários pontos, como manancial de motivos que são reelaborados e re combinados. Os temas também atendem à expectativa formal da recapitulação, porém desvinculados de uma resolução tonal em termos clássicos. Inserções episódicas – ou seja, dois temas (c) e (d), não

apresentados na exposição, nem relacionados motivicamente com os temas (a) e (b) – surgem durante o desenvolvimento. Os temas (c) e (d) também são cíclicos.

No plano cíclico, os temas são transformados, variados e adaptados a novos contextos (Fig. 3), conforme a técnica preconizada por d’Indy.³¹ O tema cíclico (a) reaparece na seção B do segundo movimento (“Adagio”), como material contrastante; no terceiro movimento (“Scherzo”), o tema cíclico (a) ressurgue na seção de desenvolvimento; por fim, no quarto movimento (“Allegro con brio”), o mesmo tema cíclico reaparece no desenvolvimento e à coda, encerrando o ciclo. O tema cíclico (b) só é reconvocado para o finale, se superpondo ao tema cíclico (a) no desenvolvimento, de tal modo a deixá-lo inaudível.

Cada movimento tem seus próprios temas, além das reminiscências dos temas cíclicos. O “Adagio”, estruturado em uma forma seccional, cujo padrão pode ser interpretado como a Sonata Tipo 1 (sem desenvolvimento). Os temas do “Adagio”, (a), (b) e (c), são distintos dos temas cíclicos do primeiro movimento – o tema (a) tem função de tema principal e os temas (b) e (c) formam um grupo de temas subordinados; a recapitulação rompe com o modelo proposto por Hepokoski e Darcy, com permutação entre as seções, deslocando o tema principal (a) para o final.³² O tema (a) do “Adagio” é retomado no desenvolvimento do quarto movimento.

³¹ Por razões de espaço, não irei propor aqui uma análise a partir do conceito de forma bidimensional, proposto por Vande Moortele (2009), que potencialmente resultaria em interpretações complementares com relação ao papel dos temas em outra hierarquia de unidades formais. Irei me restringir à concepção do ciclo de sonata em quatro movimentos interdependentes e unificados pela presença dos temas cíclicos.

³² Essa permutação gera uma “recapitulação reversa” (*reversed recapitulation*) ou “espelhada”, que Hepokoski e Darcy rejeitam e discutem extensivamente no contexto da sonata clássica do séc. XVIII. Eles propõem o termo “Sonata Tipo 2”, argumentando que não há recapitulação se o tema principal não reaparece na tônica após o desenvolvimento (Hepokoski; Darcy 2006, p. 365–369). Vande Moortele, ao analisar a Abertura de *Der Fliegende Holländer* de Wagner, observa a ocorrência de uma recapitulação espelhada que ele não hesita em considerar como uma deformação do Tipo 2, ou até mesmo uma variante da Sonata Tipo 3, já que dificilmente o ouvinte não perceberia a conotação de reprise oferecida pelo retorno enfático dos temas (Vande Moortele 2013, p. 60). Acredito que Villa-Lobos esteja promovendo uma típica “desleitura” da forma clássica (e da Sonata Tipo 1 de Hepokoski e Darcy) comum no séc. XX, usando livre e intuitivamente o conceito de “simetrização” proposto por Straus, onde “formas musicais (a sonata, por exemplo) são invertidas ou retrogradadas simetricamente, sendo assim imobilizadas” (Straus 1990, p. 17).

A estrutura do “Scherzo” se assemelha à da Sonata Tipo 4 (rondó-sonata). As seções (A, B, C, D) são bem definidas texturalmente, cada qual com seu tema (a, b, c, d) e algumas variantes, especialmente nas transições entre seções. Com exceção do tema (c) que já havia sido apresentado como tema (d) no “Allegro moderato”, os demais temas são todos inéditos.

O “Allegro con brio”, portanto, assume a função de síntese de vários momentos da obra, estruturado como uma sonata do Tipo 3 “monotemática”, com seu próprio tema (a). O tema (a) é apresentado em uma introdução (c. 1–11), seguido por uma exposição monotemática à maneira de Haydn, com uma chamada na “tônica” Fá e outra na “dominante” Dó. A seção de desenvolvimento apresenta a maior densidade temática da obra, assinalado com o fundo de cor cinza. Surge, no desenvolvimento, um novo tema (b), de caráter indígena.

No esquema formal abaixo (Fig. 3), as reaparições do tema cíclico (a) são indicadas por setas; os temas (b) e (c) são indicados pelos campos com fundo cinza; o tema (d) pelo campo com fundo preto. As transições usadas no “Scherzo” são indicadas por “Tr”.

(a)	(b)	(c)	(d)	(a)	(b)	(a)	(b)	(c)	(b)	(c)	(a)		A	B	C	D	E	A	B	C	D	Intro	(a)	(a')	(b)	(a)	(b)	Coda
Exp.	Des.			Rec.	A	B	B	A	Coda				Tr	Tr	Tr		E	Tr	Tr	Tr		Exp.	Des.		Rec.			
1	30	63	98	163	204	1	15	27	36	45	64	75	1	24	41	63	100	182	205	222	251	1	13	36	159	214	251	258
I						II						III						IV										
Allegro moderato Sonata tipo 3						Adagio Sonata tipo 1						Scherzo Sonata tipo 4						Allegro con brio Sonata tipo 3 (monotemática)										
Versos 1-6						Versos 7-9						Verso 10						Versos 11-18										

Figura 3: distribuição dos temas cíclicos nos movimentos da *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos. As setas mostram o endereçamento do tema cíclico (a), o fundo cinza ou preto indica a reaparição dos temas de I e II em III e IV; elaboração do autor

Os temas e a estrutura individual de cada movimento serão analisados mais adiante, assim como a correlação com os versos do programa.

Em busca de “um pouso certo”

Analisado biograficamente, o programa de Villa-Lobos apresenta uma incongruência notável. Assumindo que Villa-Lobos seja o “Artista” em questão,

ele é representado em um estado de alma pleno e transcendente, cujo contato com a “velha Consciência” lhe garante “pouso certo” e promessas de imortalidade. Nada mais distante de sua realidade por volta do ano de 1916: Villa-Lobos casou-se em 1913 com a pianista e compositora Lucília Guimarães (1886–1966)—que o instruiu quanto ao aspecto idiomático da escrita pianística e foi sua principal intérprete nos primeiros anos de carreira; nesse período ele tocou em orquestras de cinema, no cabaré Assírio e ocasionalmente lecionava, enquanto tentava se afirmar como compositor “sério” no cenário musical do Rio de Janeiro.³³

Aprender o método cíclico de d’Indy foi, para Villa-Lobos, um passo necessário na busca por reconhecimento profissional; naquele momento, sua experiência como músico popular pouco importava no campo que elegera para fazer carreira, a música de concerto.³⁴ Os elementos afro-brasileiros não eram aceitos como representação da cultura brasileira por boa parcela das elites. Até mesmo um compositor consagrado como Alberto Nepomuceno foi recriminado por incluir um “Batuque” como movimento final da *Série Brasileira*. O crítico do *Jornal do Commercio* afirmou que essa inclusão foi inadequada porque o batuque “é africano e não pode nem deve figurar como dança brasileira, nem em festas nacionais”, além disso, Nepomuceno incluiu na orquestra, para insatisfação desse mesmo crítico, “o instrumento selvagem – reco-reco, usado pelos cordões carnavalescos e tocado pelos negros nos seus *jongos e sambas*” (*Jornal do Commercio* 16 nov. 1917, grifos no original).

Embora não se possa generalizar o juízo de um único crítico musical atuante na imprensa escrita,³⁵ pode-se imaginar sua representatividade como formador de opiniões, falando de uma tribuna de prestígio como o *Jornal do Commercio*. Tampouco se pode menosprezar o racismo constituído ao longo de

³³ A biografia de Villa-Lobos pode ser consultada em autores como Mariz (1989) e Guérios (2009).

³⁴ O *Correio da Manhã* (2 jan. 1912) mostra Villa-Lobos “às 2 da madrugada” regendo a banda do Corpo dos Marinheiros em um baile de carnaval, apresentando dois “maxixes modernos” de sua autoria; não estavam muito longe, portanto, seus dias como músico popular, que ele aparentemente abandonou após o casamento.

³⁵ A crítica à *Série Brasileira* de Nepomuceno é apócrifa, mas provavelmente foi escrita por Oscar Guanabara, colaborador frequente do *Jornal do Commercio*, que assinou outras matérias com juízos equivalentes a esses.

mais de 300 anos de escravidão e normalizado entre as elites brasileiras – maioria entre os frequentadores das salas de concerto no início do século XX.

Para o jovem Villa-Lobos de então, compor em estilo europeu era um passo necessário para se tornar respeitado, um subterfúgio mais eficaz do que tentar abrir caminho empregando abertamente elementos afro-brasileiros ou indígenas. A tensão também se manifesta na oposição entre arte acadêmica, tradicional e a estética modernista. Esse parece ser o ponto de partida da *Sinfonia n. 1*,³⁶ presente não só nos debates republicanos sobre política e sociedade, mas nos círculos artísticos que discutiam a “verdadeira” arte brasileira. O movimento modernista, consagrado pela Semana de Arte Moderna (1922), é consequência dessa reflexão que, retrospectivamente, deu sentido à experiência de músico popular de Villa-Lobos.

Estrutura do “Allegro moderato”: os temas cíclicos

O primeiro movimento (Allegro moderato) tem estrutura compatível com a forma sonata, descontadas algumas liberdades, típicas em obras do início do século XX.³⁷ Na exposição, são apresentados dois temas cíclicos,³⁸ dos quais o primeiro apresenta um perfil melódico complexo, a partir da concatenação de quatro motivos (Ex. 1). A tonalidade inicial, Mi menor,³⁹ é incerta quanto ao modo devido a presença do Sol# no segundo compasso, modulando abruptamente para a submediante cromática, Dó# menor (c. 4). A variedade motívica e a modulação implícita dão a esse tema um caráter indefinido e oscilante, calcado em oposições

³⁶ Villa-Lobos adicionou a numeração de *opus* 112 para a *Sinfonia n. 1*. É possível que sua produção já fosse considerável àquela época, mas esse número de *opus* parece exagerado. De qualquer forma, o compositor parou de numerar suas obras após 1917. Ironicamente, a vivência de Villa-Lobos entre músicos populares explodiu na série dos *Choros*, sendo o grande diferencial de sua carreira em relação a outros compositores de sua geração no Brasil. Isso só pode ser plenamente assumido após temporadas bem-sucedidas em Paris (1923–1924 e 1927–1930), determinando o grande compositor que ele acabou por se tornar.

³⁷ Joseph Straus faz um inventário de técnicas compartilhadas por compositores do início do séc. XX para recriar formas e estilos do passado por uma perspectiva pós-tonal. Straus distingue seis procedimentos: 1) marginalização, 2) centralização, 3) compressão, 4) fragmentação, 5) neutralização e 6) simetrização (Straus 1990, p. 17).

³⁸ Mais adiante, durante o Desenvolvimento, dois novos temas (episódicos) são introduzidos, os quais também são retomados ciclicamente no terceiro e no quarto movimentos.

³⁹ A obra também é conhecida como “Sinfonia em Mi”, de acordo com o programa da estreia em 1919.

internas: diatônico e cromático; maior e menor; ascendente e descendente; legato e *staccato*; notas longas e curtas etc. Talvez o termo que possa definir o tema cíclico (a) seja “ambiguidade”.

The musical score shows a chromatic sequence of submediants in E minor: E2, D#2, A#2, G2. The first measure is marked *pp* and includes the instruments 'cb. + vlc. + c. fag.'. The second measure is marked *f* and features a triplet. The third measure is marked *pp* and the fourth *ppp*. Motives x, y, z, w, w', and x' are labeled above the notes.

Exemplo 1: Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1*, tema (a), c. 1–4; elaboração do autor

O tema (a) é apresentado nos contrabaixos,⁴⁰ passando por movimento sequencial para a região aguda, mudando de instrumentação (madeiras e depois violinos, com apoio dos metais); a progressão sequencial sofre três transposições, perfazendo o ciclo completo das submediantes cromáticas por intervalo de terça menor: Mi menor, Dó# menor, Lá# menor e Sol menor. Considerando as tríades implicadas por esses centros tonais, tem-se a formação subliminar de uma coleção octatônica (Ex. 2).⁴¹

⁴⁰ Villa-Lobos apresenta os temas no naipe dos contrabaixos em suas quatro primeiras sinfonias, prática pouco comum no repertório sinfônico; isso também ocorre na *Sinfonia em Ré* (1888) de César Franck, cujo tema cíclico é apresentado em uníssono nas cordas graves. Nota-se assim outro aspecto intertextual dessas sinfonias villalobianas, não só com Franck, mas também com d’Indy, para quem Franck representa o apogeu das formas cíclicas. Poles e Votta (2018), comentam sobre o uso intensivo do contrabaixo como solista na *Sinfonia n. 1*, algo bastante incomum no repertório sinfônico.

⁴¹ Há certa relação intertextual com a obra de Franz Liszt (1811–1886), começando pela estrutura formal, que “deslê” a forma sonata, dialogando com suas funções formais essenciais: Kaplan (1984, p. 145) afirma que “cinco peças das obras orquestrais de Liszt—o primeiro movimento (intitulado “Faust”) da *Sinfonia Fausto*, e os poemas sinfônicos *Tasso*, *Les Préludes*, *Orpheus* e *Prometheus*—apresentam o que pode ser considerado como os três aspectos fundamentais da organização de sonata: uma dicotomia tonal que eventualmente é resolvida; uma dualidade temática concorrente; e um retorno ou recapitulação”. O outro aspecto é a predileção pelo cromatismo, estruturado em coleções alternativas aos modos maior e menor; Liszt começa a *Sinfonia Fausto* com arpejos de tríades aumentadas (Longyear; Covington 1986), preenchendo todo o espaço cromático com duas versões da escala hexatônica (ou escala aumentada), cuja numeração Forte é 6–20.

The image shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, there are four chords: Em, C#m, A#m, and Gm. Above the first chord, there is a box labeled '1-13'. Above the octatonic scale, there is a box labeled 'Octa 1,2 [1,2,4,5,7,8,10,11]'. The octatonic scale is represented by a series of notes: G, A, B, C, D, E, F, G.

Exemplo 2: Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1*, tema (a), c. 1–13, redução analítica e coleção octatônica (OCTA); elaboração do autor

Após uma transição (c. 14–29),⁴² ouve-se o tema (b), construído sobre a coleção diatônica (DIA). Esse tema é transformado por sucessivas modalizações, dentro dessa coleção (todas representadas pelo número de Forte, 7-35): inicialmente no modo mixolídio em Sol (até c. 34), mudando para o modo eólio, resultante da inserção da nota Si bemol; passagem para o modo lócrio (após c. 40) e, finalmente, a chegada ao modo lídio (Ex. 3). A harpa inicia figuração de ostinato (c. 40), aspecto que será comentado mais à frente, e está omitido da ilustração.

As modulações aplicadas à coleção diatônica na apresentação do tema (b) resultam em um padrão que pode ser identificado mediante a associação entre suas armaduras de clave e o ciclo das quintas (Ex. 4). Assim, temos a passagem da armadura sem alterações para a armadura com um bemol; em seguida, a passagem da armadura com quatro para cinco bemóis.

Os temas cíclicos (a) e (b) são apresentados com pesos equivalentes; ambos são imediatamente transpostos três vezes, resultando em quatro versões. O tema (b) tem contorno mais livre, explorando dois motivos básicos (o salto descendente inicial e as tercinas ascendentes), sem rigor intervalar. Quanto à textura, durante a exposição, pode-se observar que o tema (a) é tratado de maneira predominantemente polifônica, sugerindo um cânone guiado pela voz que carrega o tema, mas realizado como um contraponto livre em relação às demais vozes; em oposição, o tema (b) recebe tratamento homofônico, com nota pedal nos contrabaixos, acordes em disposição coral nos metais e as características figurações da harpa, interligando os extremos da textura com amplos arpejos.

⁴² O material harmônico da transição entre o primeiro e segundo temas no primeiro movimento da *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos foi analisado em Salles (2019), evidenciando consistência harmônica compatível com o critério utilizado por Allen Forte em seus *genera* (Forte 1988), com função formal análoga ao processo de *modulação* da tonalidade clássica.

Exemplo 3: Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1*, tema (b), c. 30–47; elaboração do autor. Algumas partes e dobramentos foram omitidos

Exemplo 4: Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1*, estrutura harmônica do tema (b) na exposição; elaboração do autor

Apesar das características em comum, os temas são contrastantes entre si, emulando a diferenciação estabelecida por teóricos do século XVIII, porém em seus próprios termos. O primeiro tema tem articulação entrecortada, em “modo de fala” (Agawu 2009, p. 98), o segundo é mais estável e “cantábil”;⁴³ o procedimento aplicado individualmente a esses temas é antagônico: as transposições preservam quase intacta a estrutura melódica do primeiro tema,

⁴³ Hepokoski e Darcy promovem uma “discussão histórica” a respeito do contraste entre os temas P (primário) e S (secundário), citando, entre outros teóricos, a descrição feita por Koch (1793) “na qual o primeiro tema é um tanto ruidoso/violento, expandido ou agrupado em diversas partes melódicas, e o segundo, na dominante, é um tema cantábil” (Hepokoski; Darcy 2006, p. 118, tradução minha).

tratado sequencialmente; o segundo tema é variado por meio de modulação. A diferenciação harmônica entre os temas é análoga à oposição entre tônica e dominante, típica da música do Classicismo. Pensando nas coleções referenciais usadas – octatônica (OCTA) e diatônica (DIA) – pode-se interpretar a natureza harmônica desses temas como manifestações de dois “gêneros harmônicos” contrastantes.⁴⁴

Outra diferenciação possível está nas características tópicas. A apresentação polifônica do primeiro tema carrega em si associação com a ideia de “erudição”, denotada pelo domínio da técnica do contraponto, razão pela qual é chamada de “estilo erudito”, complementado originalmente pela sensação de ambiguidade com tendência ao “rude”, devido a gestualidade impulsiva dos motivos (y), (z), (w); o tema (b) tem gestual melódico e textura mais uniforme, afirmando o “estilo cantante”.⁴⁵ O caráter mais “inquieto” do tema (a) também é enfatizado pelas mudanças de timbre, inicialmente na região grave por contrabaixos, cellos e contrafagote (cuja “aspereza” enfatiza mais o aspecto “rude” que o “erudito”), depois pelas madeiras (que suavizam a aspereza inicial) e, em seguida, o tema torna-se brilhante, na região aguda dos primeiros violinos, divididos em oitavas.

Sendo assim, temos um quadro inicial de referências estruturais correlacionadas com tópicas (Tab. 1); possíveis significados expressivos dos temas cíclicos por toda a obra podem ser inferidos tomando como referência

⁴⁴ Por “gêneros harmônicos”, refiro-me aos conceitos exposto por Allen Forte (1988) e Richard Parks (1998), que procuram sistematizar subconjuntos e superconjuntos de classes de altura dentro de “famílias harmônicas” segundo seus elementos intervalares mais essenciais, selecionados de acordo com critérios específicos. Dmitri Tymoczko considera a escala como uma espécie de “régua”, que pode determinar transposições *escalares* e *interescalares* (Tymoczko 2011, p. 116; 140–149). Em Salles (2018, p. 182–213), as flutuações/transições entre coleções e/ou escalas são demonstradas como aspectos associados à forma, nos quartetos de cordas de Villa-Lobos.

⁴⁵ Refiro-me à teoria das tópicas musicais proposta por Leonard Ratner, na qual figuras musicais, convenções formais, ritmos e timbres são interpretados como *signos* que emprestam o significado decorrente de seu lugar de origem quando deslocados para outros contextos. Heinrich Koch (1802) define o *estilo erudito* pelo recurso ao contraponto associado com: 1) uso de poucas elaborações e ornamentos, com uso de fragmentos temáticos sequenciais; 2) uso mais frequente de dissonâncias; 3) o sujeito principal jamais sai de cena (Koch, *apud* Ratner 1980, p. 23). Wye Allanbrook (1983) ressalta a importância do ritmo como determinante do gestual coreográfico que possibilita a expressão de afetos e caracteriza as tópicas.

esses dados e comparando com as transformações (transvalorações) ocorridas ao longo da obra.

TEMA	HARMONIA	TEXTURA	INSTRUMENTAÇÃO	MÉTRICA	TÓPICA
(a)	Mi menor → Dó# menor → Lá# menor → Sol menor (octatônica)	Polifonia	Cordas graves → madeiras → violinos	4/4	Estilo erudito
(b)	Mixolídio → Eólio → Lócrio → Lídio	Homofonia	Cordas (vl. + vla. + vlc.) → madeiras → violinos	4/4	Estilo cantante

Tabela 1: características dos temas (a) e (b) na exposição do 1º movimento da *Sinfonia* n. 1; elaboração do autor

O desenvolvimento começa com a exploração dos motivos (z) e (w) do tema (a), alternando entre as cordas graves e as madeiras (c. 50–59); o modo lídio em Sol, é prolongado ao longo de toda a passagem, e leva a um ostinato em colcheias, nos contrabaixos e violoncelos (c. 60–62), sobre a coleção pentatônica correspondente às teclas pretas do piano. A figuração da harpa, sobre a pentatônica, acrescenta algum brilho à passagem. Vêm então as interpolações episódicas (Hepokoski; Darcy 2006, p. 218), com a apresentação de dois novos temas (c) e (d), não ouvidos à exposição.

O primeiro desses novos temas, o tema (c), tem caráter de fanfarra, com seu inciso rítmico pontuado, apresentado pelos metais (c. 63–78). A entrada do tema é preparada por um recurso harmônico comum na obra villalobiana: a superposição de coleções pentatônicas (PENTA) distribuídas entre as teclas brancas e pretas do piano (Oliveira 1984). Assim, as coleções são distribuídas entre naipes, cabendo às madeiras as “teclas brancas”, enquanto às “teclas pretas” são designadas às cordas – onde o material já havia se estabilizado alguns compassos antes (Ex. 5).

63

picc. 1 + 2

fl. 1 + 2

tema (c), metais

"teclas brancas"

pp

vcl. + cb. "teclas pretas"

tpa. 1 + trb. 1 ff

ob. 1 + 2

Exemplo 5: “Allegro moderato”, ostinato e tema (c), c. 63–66, desenvolvimento;
elaboração do autor, alguns instrumentos foram omitidos

A força retórica da passagem é considerável, já que a fanfarra sugere sua associação com música militar e os significados associados como “heroísmo”, “dignidade”, “masculinidade” e outros que possam ser evocados por essa alusão (Monelle 2006, p. 169–181), embora falte a essa fanfarra maior convicção, que seria expressa por meio de arpejos triádicos e suporte de uma caixa clara. O tema (c) é apresentado em um contexto com ostinato e o choque entre duas pentatônicas. O ostinato na música do séc. XX é associado com “primitivismo” ou “barbarismo”, mas isso será discutido em maiores detalhas adiante, inclusive sua relação com o motivo (x); o pentatonismo é uma das marcações que Villa-Lobos utiliza para remeter à música indígena ou afro-brasileira. A superposição desses elementos parece sugerir o confronto (marcado pela fanfarra) entre as demandas técnicas do sinfonismo europeu (implícito no contexto, na seção de desenvolvimento temático e a interpolação de um novo tema) e a não aceitação da identidade nacional em associação com elementos culturais “periféricos” (o ostinato e o pentatonismo sendo alusões subliminares a esses campos culturais). Se aqui essas alusões parecem muito ambiciosas, essa hipótese interpretativa ganha força no último movimento.

O desenvolvimento retorna a seu núcleo, retrabalhando o tema (b) (c. 79–84) e os motivos (z) e (w) do tema (a) (c. 85–88); nesse ponto, o ostinato mantém a célula rítmica do contrabaixo (ver c. 65, Exemplo 5), mas ganha novo contorno melódico, com as notas Fá–Sol–Fá–Dó, sugerindo uma progressão diatônica. Isso no entanto é interrompido (c. 88–89) em uma brusca mudança textural e de andamento (*Più mosso*): as cordas graves sustentam a nota Dó e os violinos iniciam uma progressão em *pizzicato*, em colcheias (c. 89–122); essa nova textura se estabiliza e dá lugar a outra interpolação episódica, com um motivo

ascendente em tercinas de mínima (fagotes e metais, c. 96–97) que antecipa o tema (d) (d) nos violinos, violas, cellos e oboés (c. 98–122).

O tema (d) é alicerçado em consonâncias perfeitas, começando por oitavas, quintas e quartas justas (Ex. 6). Como se pode deduzir desses intervalos, esse tema é bastante ressonante, apesar do cromatismo presente nos naipes de violinos e violas (omitidos na ilustração).⁴⁶ O tema (d) reaparece na seção de desenvolvimento do “Scherzo” e na coda do último movimento (“Allegro con brio”).

Exemplo 6: *Sinfonia n. 1*, I, c. 96–102, tema (d); elaboração de autor; várias partes foram omitidas

O papel do *ostinato* no desenvolvimento

Podem-se distinguir pelo menos seis *ostinati* diferentes ao longo do primeiro movimento (Ex. 7), distribuídos em quatro tipos distintos: a) figurações

⁴⁶ É interessante que o verso 6 mencione “a reverberação da matéria transitória”, fenômeno que parece materializado no tema (d), assim como as “lágrimas mortais em pingos trêmulos” – nesse mesmo verso – podem ser associadas com o timbre em *pizzicato* dos violinos, que antecede esse tema.

arpejadas; b) fragmentos escalares; c) motivos intermitentes; d) notas repetidas (pedal).⁴⁷ Essas figuras são colocadas em justaposição e, ocasionalmente, em superposição; desse modo, a maior densidade é determinada pelo acúmulo de *ostinati* superpostos (OST1', OST2', OST2'' e OST3, c. 63–65). Há *ostinati* que são essencialmente repetitivos, preservando todos os seus elementos (ritmo, altura e duração); outros comportam algum tipo de mudança – geralmente no campo da altura, sem descaracterizar sua repetição motriz. O motivo intermitente (onde as notas atacadas são separadas por pausas) é o mais ocorrente, no OST3 e suas variantes, que diferem apenas em relação ao material melódico-harmônico; as variantes OST3' e OST3'' antecipam a mudança métrica para o compasso ternário em OST3''' (c. 149), que se mantém até a coda.

Exemplo 7: *ostinati* identificados no “Allegro moderato”; elaboração do autor

Apesar de sua extensão (c. 40–70), as linhas de ostinato tocadas pela harpa (OST1 e OST1') são encobertas pela maior intensidade dos demais instrumentos durante toda a passagem. A presença do *ostinato* passa a ser mais evidente no desenvolvimento, recurso empregado com finalidade retórica na música clássica

⁴⁷ Em Salles (2009, p. 215–224) há uma análise dos 36 *ostinati* identificados no *Choros n. 8* (1925), onde são encontrados vários tipos de adensamento.

e romântica⁴⁸. Villa-Lobos permite alguma variação no interior desses *ostinati*, dando mobilidade às alturas e reservando a repetição mais estrita ao domínio rítmico; são feitas algumas transições graduais de uma figuração a outra. Mesmo assim, certos módulos melódicos são preservados, ao menos durante certo número de pulsos, ao longo de alguns compassos. Esse tipo de *ostinato* está a meio-caminho entre a espécie meramente “rítmica” e o *ostinato* “pleno”, envolvendo “três elementos ‘obstinados’ – ritmo, altura e harmonia” (Schnapper 2001).

Meyer oferece mais elementos que definem a natureza de um *ostinato* e que o distinguem dos processos de saturação que têm lugar na sonata clássica, quando a repetição exagerada chama a atenção para a chegada de um tema já ouvido:

[...] tudo depende de nossa capacidade de compreender o significado da repetição. Se for compreensível, não há saturação. Por exemplo, uma figura ou padrão repetido pode, devido a sua posição na obra e seu relacionamento com os demais padrões, ser compreendido como um *ostinato*. [...] O compositor deve então articular a textura de modo que o ouvinte possa captar sua significação como um *ostinato*. Deve adotar como regra que o padrão repetido é um fundo, isto é, deverá ser mais homogêneo que os outros padrões e irá circundar temporariamente as demais figuras, começando antes delas. [...] Em outras palavras, o *ostinato* não deve desenvolver suas próprias tendências (Meyer 1956, p. 137).

Mas a música da segunda metade do séc. XIX começava justamente a dar vazão ao *ostinato* e “suas próprias tendências”. Joanne Cormac, em sua análise do poema sinfônico *Prometheus* (1850/1855), de Liszt, observa que “A totalidade da seção do primeiro tema na exposição é [...] formada por um mosaico com padrões de *ostinato* de um ou dois compassos de extensão” (Cormac 2017, p. 172); mais adiante, ela conclui que essa abordagem de *ostinato* em mosaicos “é característica do melodrama” (idem). Outros exemplos notáveis são encontrados no finale da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, no poema sinfônico *Ce qu'on entend sur la montagne* (1846) de Franck, no *L'Apprenti sorcier* (1897) de Paul Dukas e no “Batuque” que encerra a *Série Brasileira* (1891) de Nepomuceno. Na *Sinfonia* n. 1 Villa-Lobos

⁴⁸ A saturação decorrente da repetição de uma figura musical tem funcionalidade no repertório clássico, como observa Leonard Meyer: “O uso da saturação é comum particularmente nas introduções lentas e seções de desenvolvimento de obras do séc. XVIII e XIX, onde há expectativa do retorno a um tema já ouvido” (Meyer 1956, p. 136).

atinge essa fronteira expressiva, na qual a força retórica do *ostinato* ultrapassa a “saturação” convencional, para exprimir afetos que podem ser associados ao grotesco (em Berlioz e Dukas), ao fantástico (em Liszt e Franck) ou ao rústico (em Nepomuceno).

O *ostinato* talvez seja o elemento mais “imprevisível”, até a altura da seção de desenvolvimento no “Allegro moderato”. Além disso, o *ostinato* pode afetar negativamente o desenvolvimento das células musicais, como observa Adorno em sua crítica a Stravinsky:

O caso elementar da variante rítmica, em que consiste a repetição, é o de que o motivo se constrói de maneira tal que quando recomeça subitamente e sem pausas, após sua conclusão, os acentos caem sobre notas diferentes das do início. [...] Frequentemente, assim como os acentos, também se modificam as longas e as breves. Em todas as partes as diferenças do modelo temático dão a impressão de que se produziram mediante uma mera sacudida. Desta maneira, as células melódicas estão como que condenadas: não se condensam, mas estão impedidas em seu desenvolvimento (Adorno 2014, p. 119).⁴⁹

Na música villalobiana, o *ostinato* ganha associações tópicas, ligadas à representação do elemento indígena (ou afro-brasileiro). Após 1917, essa é uma marca estilística importante, mas na *Sinfonia* de 1916 essa talvez seja uma manifestação latente da passagem do compositor para um estilo “primitivista” que definiu o modernismo musical brasileiro em sua primeira fase. Gabriel Moreira observa que:

Os ostinatos são utilizados profusamente nas músicas de intenção indígena de Villa-Lobos. Podemos dizer que ele partilha do uso de uma estrutura musical bastante apreciada por compositores da primeira metade do século XX – como Stravinsky [...], um elemento constitutivo de parte da linguagem musical da época, concernente ao *bárbaro* e *exótico*.

[...] o uso intencional dos ostinatos como recurso expressivo da musicalidade indígena por Villa-Lobos tem o poder de evocar o conceito de ‘estaticidade’ e ‘repetição’, que se aparenta ao entendimento europeu com relação ao modo de vida das culturas selvagens; as ideias de que os índios *são assim desde o início dos tempos* (sem história) e que sua música é repetitiva, estática e visceral e é expressa musicalmente através dessa estereotipia. Villa-Lobos, ao mesmo

⁴⁹ Guilherme Bernstein faz um estudo aprofundado do ostinato na música modernista e seu uso por Villa-Lobos como um elemento central na série de *Choros*, como expressão do “selvagem”, do “bárbaro” e do “primitivo” (Bernstein 2015, p. 23–25).

tempo em que subverte a noção de ‘historicidade’ do sujeito melódico e harmônico da música de concerto europeia, logra êxito em representar musicalmente a *alteridade* do índio através do uso do *ostinato* (Moreira 2013, p. 31; 32, grifos no original).

No primeiro movimento da *Sinfonia n. 1* o uso do *ostinato* ainda guarda forte conexão com a tradição romântica; será no desenvolvimento do quarto movimento (“Allegro con brio”) que se pode entrever sua associação com as figurações indígenas normalmente encontradas na obra villalobiana, sugerindo a expressão de primitivismo que se tornou uma de suas marcas.

Os temas na recapitulação, modulados pelos *ostinati*

A recapitulação do tema (a), em compasso ternário, começa em Mi maior (c. 165–172), passando para Dó menor, mantendo um contorno aproximado ao da exposição (Ex. 8). Os motivos sofrem transformação, em função da nova métrica; a textura muda substancialmente em relação à exposição, pois, ao invés do estilo erudito e suas guirlandas contrapontísticas, vemos agora a expansão do *ostinato* – conduzido desde o início do desenvolvimento – pelo naipe das cordas, ocupando os registros grave e médio. Assim, o tema é apresentado na região aguda dos primeiros violinos; sua nova configuração rítmica e modal revela a semelhança entre o motivo ‘x’ e o módulo básico do *ostinato* (em destaque no Exemplo 8). A transição é conduzida por uma nova melodia, ainda impulsionada pelo *ostinato* (que praticamente se mantém constante desde o desenvolvimento) conduzido pelos violoncelos. A chegada ao tema (b) interrompe o *ostinato* na região grave e inaugura novo *ostinato*, em tercinas, na região médio-aguda; o tema, nas madeiras, tem pequenos ajustes para se adequar ao ritmo ternário, mas mantém seu caráter diatônico, no modo lídio com centro em Lá (Ex. 9). A continuação do tema (b) passa por Fá# maior, movendo-se cromaticamente (com um acorde de “sexta francesa”) para a cadência em Mi maior (c. 216–217) (Ex. 10).

As transformações sofridas pelas mudanças de ritmo e tonalidade, além do contato com as figurações de *ostinato* postas em movimento no desenvolvimento dão aos temas novos contornos melódicos e expressivos. O tema (a) é modulado pelo *ostinato*, que o transforma em uma espécie de *dança*,⁵⁰ indefinida e um tanto primitiva, com apelo coreográfico (Tab. 2).

⁵⁰ Agawu propõe “três modos de enunciação” recorrentes na música romântica: “modo de fala, modo de canção e modo de dança” (Agawu 2009, p. 98). O tema (a), por sua articulação variada,

165 tema (a) motivo "a"
vl. I
169
vlc. motivo "a"
ff

Exemplo 8: *Sinfonia n. 1*, I, c. 165–172, tema (a) na recapitulação, modulado pelo *ostinato*; elaboração do autor, redução com partes omitidas

204 tema (b)
picc. + fl. + cl. + tpa.
208
vl. I + II
vla. + vlc.

Exemplo 9: *Sinfonia n. 1*, I, c. 204–211, tema (b) na recapitulação; elaboração do autor, alguns dobramentos foram omitidos

pode ser considerado em “modo de fala”; a modalização provocada pelo *ostinato*, em conjunto com a mudança para a métrica ternária, o leva para o “modo de dança”, uma espécie de valsa rude, um tanto desajeitada.

Tema (b) cont.

Mi maior: V/V

Fr I
(ou sub V)

Exemplo 10: *Sinfonia n. 1*, I, c. 212–217, continuação do tema (b) na recapitulação; elaboração do autor, o ostinato em tercinas foi omitido

TEMA	HARMONIA	TEXTURA	INSTRUMENTAÇÃO	MÉTRICA	TÓPICAS
(a)	Mi maior → Dó menor	Melodia e ostinato	Violinos	3/4	Dança
(b)	Lá lídio → Mi maior	Melodia, acompanhamento e ostinato (tercinas)	Madeiras	3/4	Estilo cantante/exaltado

Tabela 2: características dos temas na recapitulação do 1º movimento da *Sinfonia n. 1*; elaboração do autor

As modalizações dadas aos temas, no primeiro movimento, guardam correspondência com estados de espírito descritos nos versos 1–6 do programa literário. Ocasionalmente, os processos dinâmicos musicais podem corresponder com o nível *agencial* do programa literário: o “turbilhão dos mundos” (versos 1 e 4) pode estar representado nas transposições do tema (a) e nas modulações do tema (b) durante a exposição. O desenvolvimento seria o “desenrolar da visão misteriosa do Cosmos” (verso 2). O “movimento infinito” (verso 4) parece associado com o ostinato. A “separação do tumulto das coisas” (verso 4) e a contemplação serena (verso 5) podem ser associadas com a chegada a Mi maior, em analogia à função formal da “tônica” em um movimento de sonata.

A coda traz um novo tema, cuja figuração *alla breve* remete a um caráter “exaltado” (Allanbrook 1983, p. 19),⁵¹ abrindo espaço para mais algum

⁵¹ Segundo Wye Allanbrook, “Os ritmos de dança, embora capazes de expressar ampla gama de paixões, pouco fazem em relação às mais exaltadas. Quando personagens nobres cantam sentimentos trágicos ou morais, nas esferas elevadas da ópera séria, Mozart lhes atribui o estilo eclesiástico em um gesto que permanecerá coreográfico em sentido amplo: podemos incluí-lo no rol do *topoi* sob a designação ‘marcha exaltada’” (Allanbrook 1983, p. 19, tradução minha). Essa tópica é importante no estilo de compositores de ópera como Wagner e Puccini, cujas amplas

desenvolvimento temático, com uma reapresentação dos temas (c) e (a). O tema que abre a coda retorna antes do movimento cadencial que conclui o movimento na mônada Lá.

O “Adagio”, uma sonata abreviada

A estrutura formal do movimento lento é seccionada em ABBA-Coda, que pode ser considerada uma “deformação” da forma sonata abreviada (Sonata tipo 1), onde não há desenvolvimento, com uma breve transição entre a exposição e a recapitulação (c. 31–35); a deformação consiste na permutação entre as seções na recapitulação, deslocando a seção A para o final. São apresentados três novos temas, um com função formal de tema “principal”, o tema (a) na seção A, e dois temas com função secundária, (b) e (c) na seção B.

O tema (a) começa com um motivo semelhante ao do tema do “Prelúdio” de *Tristan und Isolde* (1865) de Wagner;⁵² o motivo de três notas (assinalado na ilustração) é trabalhado polifonicamente, começando com o diálogo entre flauta e violoncelo solo à maneira de um cânone (Ex. 11). Há uma correlação mimética entre texto e música no início do verso 7, onde a alma do artista, “unindo-se lentamente à silenciosa harmonia da natureza”, corresponde ao diálogo inicial entre violoncelo e flauta, que se encaminha para o intervalo de oitava, em Sol# (c. 2).

The image shows a musical score for the beginning of the 'Adagio' movement. It is in 6/4 time and features two staves: a flute (fl.) on top and a cello (vlc.) on the bottom. The flute part starts with a motif of three notes (G4, A4, B4) marked 'p' (piano). The cello part starts with a motif of three notes (G2, A2, B2) marked 'mf' (mezzo-forte). Both motifs are labeled 'motivo de "Tristão"'. The score is labeled 'Adagio' and 'Tema (a)'. There are also some other markings like 'fl.' and 'vlc.' indicating the instruments.

Exemplo 11: tema (a) do “Adagio” da *Sinfonia n. 1* e o “motivo de Tristão”, c. 1–2; elaboração do autor. Algumas partes foram omitidas

melodias parecem ser evocadas na música instrumental sinfônica de Villa-Lobos; as *Sinfonias n. 3* e *n. 4* têm vários temas com esse caráter “exaltado”.

⁵² O tema do “Prelúdio” de *Tristan und Isolde* é citado ainda mais explicitamente nos poemas sinfônicos *Tédio de Alvorada* (1916) e sua reformulação mais famosa, *Uirapuru* (1917). Ver Salles (2009, p. 28–34). Mário de Andrade, em crítica de 25 set. 1929 (*Diário Nacional*), vê referências “ao 3º Ato de Tristão” e “enunciação clara das famosas 4 notas cromáticas do motivo do Filtro” (Andrade, *apud* Toni 1987, p. 49).

A transição para o grupo de temas secundários (c. 12–18) recebe o acréscimo de um *ostinato* pentatônico (usando a coleção “teclas pretas”), tocado por glockenspiel e celesta. Esse *ostinato* vai atravessar as fronteiras entre seções (c. 15–26), promovendo certa unidade. Outra inserção importante nessa transição é o tema cíclico (a), tocado na região grave das clarinetas com reforço dos fagotes (c. 17–18).

A entrada do tema (b), nas violas e violoncelos, é marcada pela mudança de andamento (*Più mosso*) e de fórmula de compasso, a incomum 2/1. O *ostinato* passa a ser reforçado por parte dos primeiros violinos; sua estrutura pentatônica de certa forma reforça a semelhança do tema (b) com a melodia da flauta do poema sinfônico e balé *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1894) de Debussy. O tema (b) é construído sobre a coleção “acústica” (7-34 na numeração de Forte).⁵³ É inevitável a associação com o caráter pastoril à passagem; considerando a notoriedade do tema debussiano e sua adaptação do poema de Mallarmé, *L’Après midi d’un faune* (1877)⁵⁴ – ambientado em uma atmosfera simbolista povoada por ninfas e faunos, essas características reforçam a associação com a “natureza” (verso 7). O timbre da celesta e do glockenspiel, por outro lado, fazem pensar nas “gotas de Prazer e de Dor” presentes no mesmo verso do programa villalobiano.

A transição para o tema (c) (c. 23–26) é marcada por dois eventos: a saída do violino e entrada da harpa na linha de *ostinato* (iniciada no c. 15) e a melodia *alla breve*, dobrada por violas e violoncelos na região aguda, em uníssono. O tema (c) (c. 27–30) é uma variante de (b), mas seu caráter é um pouco mais exaltado, enfatizando a melodia da transição, modalizada pela coleção octatônica e pela intervenção incisiva dos contrabaixos, dobrados pelas trompas e fagotes (Ex. 12).

⁵³ A coleção “acústica” também é conhecida por outros termos – como modo “lídio-mixolídio”, se considerarmos Sol₂ como a fundamental dessa passagem, e reduzirmos a importância hierárquica do Fá natural (c. 20) como “nota de passagem”. O adjetivo “acústico” remete à elevação dos parciais da série harmônica que correspondem à quarta aumentada e à sétima menor, justamente as duas alturas que a distinguem da pentatônica (Dó e Fá₂). No contexto mostrado no “Adagio”, esse é outro reforço da evocação da natureza, considerando esse fenômeno acústico como um dado elemental.

⁵⁴ Brillantemente traduzido para o português, como “A sesta de um fauno”, pelo poeta Dante Milano (1899–1991), na antologia *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé* (São Paulo: Boca da Noite, 1986).

Più mosso (♩ = 66)

ostinato (pentatônica, "teclas pretas")

19 gl. + cel. + vl. (solo)

f

tema (b) ("Adagio")

vla. + vlc

ffp *ff* *ff* *ff*

colecção acústica (FN 7-34)

27 tema (c)

vla. + vlc.

cb.

mf *f* *sfz* *sfz*

colecção octatônica, (0134679A) (FN 8-28)

Exemplo 12: tema (b), com *ostinato* pentatônico; tema (c), octatônico. “Adagio”, c. 19–20; 27–29; elaboração do autor

A transição para a recapitulação (c. 31–35) é conduzida pela crescente intervenção rítmica na região grave, deflagrada pelos contrabaixos durante o tema (c). A recapitulação em “espelho” inverte a ordem das seções,⁵⁵ começando pelo tema (b) (c. 36–40), quarta justa acima (Mi_b) em relação à exposição. O tema migra para os violinos e é atribuído o caráter *Grandioso* à passagem, carregada pelos trêmulos nas cordas mais graves. Os trêmulos persistem ao longo da transição (c. 40–44). O tema (c) mantém-se no registro agudo, mas com dinâmica suave (c. 45–54). Uma transição mais longa (c. 54–63) prepara o retorno do tema (a), que é reapresentado em contraponto com o tema cíclico (a) (Ex. 13). A proximidade da coda (c. 75–79) sugere o tema cíclico como representação da

⁵⁵ A recapitulação “reversa” ou “espelhada” propõe a noção de imobilidade, devido a sua simetria (Straus, 1990, p. 17), que promove certa correlação com o verso 9: “Não se curva nem se adapta, não vibra e não se move...”. Guardadas as devidas proporções, disposição formal semelhante ocorre em obras do Classicismo, como no segundo movimento da *Sinfonia n. 21* de Haydn (Haimo 1995, p. 48–51), embora Hepokoski e Darcy discordem da aplicabilidade do conceito de “recapitulação”, quando o tema principal (P) não reaparece na tônica após o desenvolvimento (Hepokoski; Darcy 2006, p. 368).

“Consciência”, despertando a alma do artista “desse doce e terrível letargo” (verso 8), que pode ser uma alusão ao cânone do tema (a) durante a exposição.

Exemplo 13: tema (a) do “Adagio” da *Sinfonia n. 1*, c. 64–67, superposto pelo tema cíclico (a); elaboração do autor; várias partes foram omitidas

A recapitulação espelhada faz com que a distribuição das alturas em relação às notas iniciais dos temas assumam um padrão tonal intrincado, onde os temas (b) e (c) são transpostos respectivamente quinta justa abaixo e quarta justa acima; o tema (a) é transposto sexta menor abaixo; o tema cíclico (a) é transposto terça menor acima (Fig. 4). Isso, obviamente, é outra desleitura moderna em relação à tonalidade clássica.

Exposição					Recapitulação					Coda	
A1	Tr	B1			B2			A2			
(a)	(a) ^o	(b)	Tr	(c)	Tr	(b)	Tr	(c)	Tr		(a) / (a) ^o
Si	Mi _b	Si _b		Fá _#		Mi _b		Si			Ré _# / Sol _b

Figura 4: esquema tonal do “Adagio”. (a)^o = tema (a) cíclico. (a)/(a)^o indica superposição dos temas; Elaboração do autor

O “Scherzo” e a forma rondó-sonata

O “Scherzo” apresenta boa dose de elaboração motívica, além de grande densidade temática. Sua forma global pode ser classificada como A–B–C–D–E–A–B–C–D. A seção E tem função de desenvolvimento – onde o tema cíclico (a) é reconvocato. O movimento tem uma dimensão seccional que corresponde às formas rondó, mas também elementos de forma sonata, dentro da espécie “rondó sonata” ou “Sonata tipo 4” de acordo com Hepokoski e Darcy (2006). A

recapitulação traz uma das marcas do estilo de sonata cultivado por Villa-Lobos: os temas são transpostos em relação à exposição sem restaurar a altura original, ou seja, o compositor considera suficiente a repetição das figuras temáticas, sem dar *status* de repouso à “tonalidade” de partida. Outra constância é a alteração da instrumentação, em conjunto com o transporte das alturas.

Nos quartetos de cordas villalobianos, compostos após a década de 1930, a relação intervalar mais frequente entre exposição e recapitulação é de quarta ou quinta justa, em sentido ascendente ou descendente (Salles 2018, p. 216–219). No “Scherzo” da *Sinfonia n. 1* predomina a transposição de terça menor, usada apenas no *Quarteto de cordas n. 10* (1946). Tomando como referência as notas iniciais dos temas, essas transposições podem ser representadas da seguinte maneira (Ex. 14):⁵⁶

The image shows a musical staff with two systems of notes. The first system has two notes: a G4 (treble clef) and a B3 (bass clef). The second system has two notes: a G#3 (treble clef) and a B2 (bass clef). The third system has two notes: a G4 (treble clef) and a B3 (bass clef). The fourth system has two notes: a G#3 (treble clef) and a B2 (bass clef). The fifth system has two notes: a G4 (treble clef) and a B3 (bass clef). The sixth system has two notes: a G#3 (treble clef) and a B2 (bass clef). The seventh system has two notes: a G4 (treble clef) and a B3 (bass clef). The eighth system has two notes: a G#3 (treble clef) and a B2 (bass clef). Above the staff are eight boxes labeled 'tema (a) em A1', 'tema (a) em A2', 'tema (b) em B1', 'tema (b) em B2', 'tema (c) em C1', 'tema (c) em C2', 'tema (d) em D1', and 'tema (d) em D2'. Below the staff are measure numbers: c. 1, c. 182, c. 29, c. 210, c. 41, c. 223, c. 77, and c. 258.

Exemplo 14: “Scherzo”, comparação entre notas iniciais dos temas na exposição e recapitulação; elaboração do autor

O tema (a) é apresentado com alternância terças e quartas paralelas (Ex. 15); em seu primeiro enunciado, nas flautas, é sugerido o modo lídio com centro em Dó; logo em seguida, vem uma versão na “dominante”, no mesmo modo com centro em Sol, nas clarinetas. Esse tipo de apresentação temática, em pares de instrumentos de mesmo timbre e em combinação com outros naipes, é uma característica desse “Scherzo”.⁵⁷

Villa-Lobos toma ainda cuidado adicional com as transições entre seções, suavizando-as com interações entre os motivos. A transição para a seção B é realizada com o acréscimo de um ostinato sob o tema (a), com o mesmo motivo

⁵⁶ O tema (d) é representado pelas notas extremas, grave e aguda.

⁵⁷ Os pares de instrumentos usados no “Scherzo” da *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos são semelhantes à orquestração de Béla Bartók (1881–1945) no “Gioco delle coppie”, segundo movimento do *Concerto para orquestra* (1943), onde soa como um scherzo no ciclo de cinco movimentos. Esse recurso também remonta a Tchaikovsky, no “Scherzo” da *Sinfonia n. 1* (1866) ou no trio do “Scherzo” da *Sinfonia n. 2* (1872).

rítmico do tema (b); o tema (c) preserva o caráter dialógico dos anteriores.⁵⁸ O tema (a) tem caráter pastoral, reforçado pelo gesto descendente pentatônico (c. 4–5); o tema (b) tem característica rústica, devido a suas reiteraões internas e ritmo binário que invoca o galope; o tema (c), com suas consonâncias, evoca a fanfara militar. A seção D vem após uma transição (c. 66–76) a partir da fragmentação motivica do tema (c). O tema (d) é contrastante em relação aos demais temas do “Scherzo”, não só pela textura mas também por sua harmonia, onde soam 11 notas da escala cromática (falta apenas o Dó natural). Por isso, o tema (d) assume a função de “tema secundário”, de acordo com a segmentação costumeira da forma sonata (Hepokoski; Darcy 2006). Sua estrutura, mais harmônica que melódica, propõe uma acentuação rítmica peculiar com distribuição radial em torno do acorde central, resultando em um palíndromo (Ex. 15, c. 81–85). A melodia sequencial tocada pelo glockenspiel no registro agudo (com reforço de contrafagote e contrabaixos cinco oitavas abaixo, ausentes da ilustração), aproveita motivos da extensão melódica do tema (c).

⁵⁸ O tema (c) do “Scherzo” rememora o tema (d) do primeiro movimento. Esse tema sofre considerável extensão melódica no “Scherzo”, combinada com novas entradas em alturas diferentes.

Exemplo 15: temas do “Scherzo” da *Sinfonia n. 1*; elaboração do autor

Desenvolvimento e recapitulação, no “Scherzo”

O retorno do tema cíclico (a), no registro grave do fagote, é anunciado com pompa, pelo tam-tam, irrompendo junto com a fragmentação dos temas (a) e (c) do “Scherzo”. O estilo recitativo do fagote contrasta com o gesto ascendente das madeiras, que parecem “gargalhar” e ridicularizar o tema cíclico, erodindo o caráter solene de seu enunciado. A figuração produz a sensação mais de “intromissão inoportuna” do que “contraponto”. O efeito grotesco é reforçado pelo dobramento do tema por dois contrabaixos em *pizzicato* (Ex. 16). Esse evento demarca o início do desenvolvimento e uma série de desdobramentos fantásticos.

Exemplo 16: *Sinfonia n. 1*, III – “Scherzo”, reaparição do tema cíclico (a) c. 102–115; elaboração do autor

Após a reaparição do tema cíclico (a), a seção de desenvolvimento assume um caráter onírico, deflagrado pelo *glissando* ascendente de harpa e celesta, seguido por linhas cromáticas ondulantes dos violinos, em *sul ponticello*. Nessa atmosfera que sugere o “cristal sutil e etéreo” (verso 10), o tema (c) reaparece em um diálogo entre cordas e madeiras (c. 118–144), até que o naipe de percussão, com caixa e pratos, reforçados pelos violinos *col legno* (descrito na partitura em francês: “*frapper avec la baguette de l’archet*”), iniciam uma marcha em estilo turco.⁵⁹ Começa então uma espécie de fugato a duas vozes, alternado entre flautas e oboés, com partes adicionais, das clarinetas e fagote em valores rítmicos mais longos (c. 145–170). Vem então outra seção, mais textural e atemática, onde predominam os *glissandi* de cordas, harpas, celesta, *glockenspiel* e madeiras (c. 170-181). Esses episódios têm muitos pontos em comum com o finale da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz ou do *Aprendiz de Feiticeiro* de Dukas.

A recapitulação, portanto, refreia a tendência libertária do desenvolvimento e restaura o trabalho temático, retomando os temas na mesma ordem da exposição, com a transposição demonstrada acima. Em geral, a correspondência da música do “Scherzo” com o verso 10 é menos literal do que no “Adagio” em relação aos versos 7–9, mas pode-se interpretar a exposição – com seus quatro temas e desenvolvimentos internos, a reaparição do tema cíclico (a) e os eventos fantásticos na seção de desenvolvimento, como alusão ao “vasto cenário” onde “vultos, massas e coisas [...] se equilibram”. Sendo assim, a delimitação que ainda retém a “alma do artista” abaixo do “nível cósmico” parece ser a esquematização algo rígida da recapitulação, onde o episódio cômico da reaparição do tema cíclico e a retomada dos temas e sua ordenação parecem aludir aos “bonecos ridículos” (verso 10). Isso lança expectativa sobre o possível tratamento musical dado a esse tópico no movimento final.

⁵⁹ Segundo Ratner, os “efeitos turcos na música europeia ocidental são resultado dos longos confrontos militares e diplomáticos das nações ocidentais com os turcos. O colorido estilo das bandas militares turcas se chamava *música dos janízaros*, usando tambores, triângulo, sopros e pratos” (Ratner 1980, p. 21); “o bumbo era considerado a essência da percussão turca” (Monelle 2006, p. 119). “Janízaro” é o nome tradicionalmente dado aos soldados do sultão na infantaria turca até 1826, quando essa divisão foi dissolvida (Monelle, *ibidem*).

O “Allegro con brio”, sonata monotemática e seus “imprevistos”

John Enyart (1984, p. 73) observa que o tema (a) sofre variações por toda a seção inicial (c. 1–57), mas embora isso seja verdade, há uma segmentação peculiar que pode corroborar a interpretação dessa passagem como uma exposição de sonata monotemática. O tema (a) é inicialmente apresentado (c. 1–11) em cânone (violinos, seguidos por trompete e oboé) sobre uma figura de ostinato,⁶⁰ uma fanfarra sobre um pedal em Lá (trompas e tímpanos). Depois disso, o ostinato é interrompido e a dinâmica reduz bruscamente para a entrada do tema (fagotes e violoncelos, c. 13–23), mas, como observa Enyart (op. cit.), os valores rítmicos são aumentados em relação ao enunciado original. O tema, nessa nova configuração, é então reiterado na região aguda dos violinos, em oitavas (c. 24–36), em transposição estrita do enunciado anterior; na sequência, é transposto por uma quinta justa, na região aguda das clarinetas e flautas (c. 36–57). As mudanças texturais e as notas iniciais (Fá, nos c. 13 e 24; Dó, no c. 36) remetem à prática monotemática de Haydn, com um enunciado na “tônica” e outro na “dominante” (Hepokoski; Darcy 2006, p. 136; 344).⁶¹ Assim, a fanfarra inicial, com seus valores rítmicos mais curtos, pode ser interpretada retrospectivamente como uma introdução (Ex. 17). O caráter exaltado da melodia (em escrita *alla breve*) corresponde com anúncio dramático do verso 11, “Brada, então a velha Consciência”, onde a fanfarra transmite a solenidade condizente com essa enunciação, enfatizada pelo “estilo erudito” evocado pela imitação canônica.

The image shows a musical score for the introduction of theme (a). It consists of two staves. The top staff is for the melody, starting at measure 2, and is labeled 'tema (a), introdução com fanfarra'. It features a treble clef, a 2/2 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half rest, followed by a series of eighth notes with accents. The bottom staff is for the ostinato, starting at measure 2, and is labeled 'ostinato'. It features a bass clef and a 2/2 time signature. The ostinato consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic and gradually increasing to a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first staff also includes instrument markings: 'tpa. II-III-IV', 'vl. I', and 'ob. + tpt.'. The second staff includes the instruction '[ostinato segue até c. 11]'.

⁶⁰ A figura de *ostinato*, em dois módulos de um compasso cada, “com um valor central comum”, consiste em um “ritmo não retrogradável”, segundo a terminologia de Olivier Messiaen (1956, p. 20–21). Trata-se de um palíndromo, comum na escrita de Villa-Lobos (Salles 2009, p. 46–51).

⁶¹ Procedimento semelhante ao da apresentação inicial do tema (a) do “Scherzo”.

Exemplo 17: *Sinfonia n. 1*, IV – “Allegro con brio”, exposição, c. 1–57; elaboração do autor

O desenvolvimento começa a partir de dois recitativos: o primeiro é uma *cadenza* para violino solista (c. 60–81) sobre elementos do tema cíclico (b), com acompanhamento oscilante nas madeiras, alternando valores aumentados e diminuídos; o segundo recitativo é mais inusitado, uma *cadenza* para contrabaixo solista (c. 84–111), que retoma o tema (a) do “Adagio”.⁶² As 4 notas iniciais do solo do contrabaixo são as mesmas do tema cíclico (a). A certa altura (c. 88–94), a clarineta toca em contraponto com o contrabaixo, evocando o tema (c) do “Scherzo”.

O caráter libertário do desenvolvimento do “Scherzo” é retomado com intensidade ainda maior no movimento final. Após o recitativo do contrabaixo, uma fanfarra nos metais (c. 112–132) prepara a reconvocação de temas ouvidos nos movimentos anteriores: o tema (a) do “Adagio” (vl. I, c. 133–137); tema (d) do “Allegro moderato” (tpa. I–II–IV, c. 137–144), tema cíclico (b) (vl. I, c. 145–158). O clima é triunfante e místico, com um caráter wagneriano que soa como certas passagens de *O Ouro do Reno* (1854). Vem então outra interpolação episódica, com um novo tema, cuja estrutura em acordes é semelhante ao tema (d) do “Scherzo”, embora mais cruamente repetitivo (c. 159–162). Na sequência, o tema (c) do “Allegro moderato”, reaparece com seu ritmo de fanfarra (tpa. e tpt., c. 163–170) e o tema novo reaparece nas madeiras (c. 171–174).

Um momento notável é a superposição dos temas cíclicos (a) e (b) (c. 177–186). O tema (a) é orquestrado no registro grave das madeiras, e o tema (b) é

⁶² Ana Valéria Poles e Roberto Votta observam que “solos para contrabaixo são raros” no repertório sinfônico, citando alguns exemplos como o início do terceiro movimento da *Sinfonia n. 1* de Mahler e o sétimo movimento da suíte *Pulcinella* de Stravinsky (Poles; Votta 2018, p. 59).

designado às cordas, em registro brilhante (Ex. 18). Em tal contexto, o tema (a) é virtualmente *inaudível*. O tema cíclico (b) é ainda reiterado pelas madeiras na sequência (c. 187–195).

Exemplo 18: “Allegro con brio”, superposição dos temas cíclicos (a) e (b), c. 175–185. O tema (a) é inaudível nesse contexto; elaboração do autor

O tema novo irrompe em outras duas ocasiões (cordas, c. 197–200; 209–214), interpolado por nova reaparição do tema (c) do “Allegro moderato”, dessa vez atenuado em seu caráter de fanfarra, ao ser apresentado pelos oboés e clarineta (c. 202–207).⁶³ As sucessivas aparições desse tema tornam necessária maior atenção a sua estrutura; dada sua importância, será chamado de tema (b) do “Allegro con brio”. Seu perfil intervalar (3ª menor) e dinâmico (com acentos e *sforzando*), têm conotação de caráter rústico ou primitivo (Ex. 19). O tema (b) corresponde com a tópica “dança ritual”, frequente na música villalobiana como alusão à figura ou à cultura do indígena. Não se trata de um *ostinato*, mas de um *tema rítmico*, coreográfico,⁶⁴ que sugere uma dança que escapa ao decoro “civilizado”, evocando culturas fora da Europa central.

A dança ritual é uma tópica comum à música do Modernismo do século XX, cuja principal referência é a “Dança das Adolescentes” da *Sagração da*

⁶³ Raymond Monelle usa a oposição greimasiana entre “disforia” e “euforia” para analisar a redução da força retórica de uma figura com caráter tópico, como a fanfarra militar, quando seus componentes internos habituais são alterados negativa ou positivamente (Monelle 2000, p. 45–63; Greimas 2014, p. 103–104). Esse conceito suporta a noção de transvaloração e modalização dos temas ao longo da obra, de acordo com o método de análise narrativa proposto respectivamente por Almén (2003, 2008) e Tarasti (1994).

⁶⁴ Wye Allanbrook comenta: “Não surpreende que o ritmo – o número, ordem, peso dos acentos e, conseqüentemente, andamento – seja o agente primário na projeção de posturas humanas e portanto do caráter humano” (Allanbrook 1983, p. 8, tradução minha).

Primavera (1913) de Stravinsky, e posiciona-se naturalmente dentro do gênero expressivo cerimonial/ritualístico. Trata-se de um símbolo de resistência e afirmação das culturas periféricas diante da hegemonia centro-europeia que caracteriza a chamada música erudita ocidental” (Salles 2018, p. 264–265).

Più mosso (♩ = 126)

9 tema (b)

The musical score consists of three staves. The top staff is for Violins I and II (vl. I + II), the middle for Violins and Violas (vlc. + vla.), and the bottom for Cello (cb.). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *p*, *sf*, *sfz*, and *pp*. A box labeled '9' and 'tema (b)' is placed above the first measure. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to 126 beats per minute.

Exemplo 19: “Allegro con brio”, tema (b), com caráter de “dança ritual” indígena, c. 159–163; elaboração do autor; algumas partes foram omitidas

A recapitulação e “o imprevisto”

A exposição e o desenvolvimento do “Allegro con brio” contêm uma boa dose de unidades formais “imprevisíveis” (ou “deformações”, como propõem Hepokoski e Darcy 2006), que podem justificar o subtítulo dado por Villa-Lobos à *Sinfonia n. 1*. Podemos enumerá-los, como uma síntese dos aspectos já observados:

- 1) As variantes do tema (a), gerando ambiguidade entre um aparente “tema com variações”⁶⁵ ou a forma sonata monotemática;
- 2) O recitativo de violino e o acompanhamento com valores rítmicos oscilantes;
- 3) O recitativo de contrabaixo;
- 4) O novo tema, seu caráter “primitivo” e suas sucessivas reiterações;
- 5) A superposição dos temas cíclicos, onde o tema (a) é orquestrado de maneira a ficar inaudível.

⁶⁵ Cabe observar que não há no catálogo de obras de Villa-Lobos, nenhuma peça com estrutura de um “tema com variações” em sentido tradicional, embora o *princípio* de variação seja um procedimento recorrente em sua poética.

Assim, vemos que a determinação da forma requer a absorção dos recitativos como parte do desenvolvimento, que ademais, cumpre sua função cíclica primordial de rememorar fragmentos motivicos ou temas dos movimentos anteriores. Diante dessas acomodações entre prática musical e teoria, nos deparamos com a questão da recapitulação, onde o tema (a) reaparece nas trompas, em Si₁ (nota inicial, c. 214–227). Esse tema é justaposto pelo tema (c) do “Scherzo”, dobrado pelos primeiros violinos e trompete (c. 231–241), mas o tema (a) ressurgue, em superposição, nas flautas e clarinetas (nota inicial Si, c. 233–241).

O motivo (z), com seu perfil cromático ascendente (Ex. 1), é posto em destaque nos primeiros violinos (c. 242–250), evocando o tema cíclico (a), que é subjugado novamente, dessa vez pela “dança ritual” – ou tema (b) – que retorna triunfante, nos metais e madeiras (c. 244–258). O tema (b) é fragmentado em direção ao registro agudo, fundindo-se com as cordas (c. 256–257). A coda é anunciada pelo retorno do pedal em Lá (da introdução), ressoando nos tímpanos e instrumentos graves, até a cadência com *fff*, na mônada em Lá (c. 285–292).

A importância crescente do tema (b), desde sua aparição episódica no desenvolvimento, até seu “triumfo” na recapitulação, é carregado de intenções retóricas, parecendo apontar para a própria “matéria das coisas” (verso 13) que leva a alma do artista à “posse do espírito fugitivo” (verso 17), como se expressasse o êxtase solenemente anunciado por Drummond:

10. a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
15. nem um clarão maior que o tolerável
(Andrade 2012, p. 679, versos 10–15).

A grande virada estilística da obra, portanto, ocorre quando o tema (b) do movimento final, de caráter primitivista, assume o protagonismo na recapitulação até a fronteira da coda. Essa me parece ser a “revelação” feita à “alma do artista”, o *alter ego* villalobiano. O papel formal desse tema “indígena”

não se justifica pela lógica interna da obra, mas como uma intervenção de caráter extramusical.

Transvaloração dos temas cíclicos

Nesta análise, tomou-se como premissa a função dos temas como unidades formais *actantes*, personagens cuja movimentação ao longo da forma musical ajuda a interpretar o conjunto das unidades formais, sua transformação e disposição como uma narrativa. Tarasti indaga como se processa a ação entre temas musicais justamente como o exemplo “dos temas principal e subordinado em uma sonata”, onde

O ‘querer’ do primeiro tema, sua energia cinética e potencial de desenvolvimento, influencia enormemente a energia cinética do segundo tema. O impacto do tema inicial sobre o posterior é normativo em certo sentido, em que ele modaliza o tema posterior. Pela perspectiva do segundo tema, a relação envolvida é de ‘dever’. Deve-se considerar o ‘poder’ (*pouvoir*) do primeiro tema, ou seja, sua habilidade de alterar e influenciar a natureza do segundo tema. Do mesmo modo, o segundo tema pode afetar eventos subsequentes na música, os quais formam a esfera de ‘ser capaz de fazer algo’. [...] as tensões entre ‘poder’, ‘querer’ e ‘dever’ podem levar a direções contrárias e só depois, em uma composição (digamos, na seção de desenvolvimento de uma sonata), eles se permitem reunir ou têm seus contrastes enfatizados (Tarasti 1994, p. 41–42).

O caráter simbólico dos temas não requer uma interpretação literal nem tampouco individualizada, portanto o “papel” ora atribuído a um tema pode ser designado a outro e vice-versa, no transcorrer da narrativa musical.⁶⁶ Assim, considerando o destaque dado aos temas cíclicos na *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos, é oportuno comparar suas reaparições em diferentes momentos da obra e avaliar suas transformações estruturais e semânticas – algumas já comentadas acima. Com essa finalidade, elaborou-se um quadro com as modalizações dos temas cíclicos (a) e (b) em pontos específicos das unidades formais (Tab. 3). Foram selecionadas passagens onde os temas têm preservada toda, ou grande parte, de sua integridade.⁶⁷

⁶⁶ Tarasti afirma que “vários atores podem incorporar um único actante, ou um ator pode preencher uma variedade de papéis actanciais” (Tarasti 1994, p. 303).

⁶⁷ As abreviaturas utilizadas, por questão de espaço, na Tabela 3 são: Exp. = exposição; Rec. = recapitulação; Tr. = transição; Des. = desenvolvimento; glk. = glockenspiel; cel. = celesta; vl. I =

MOV.	TEMA	COMP.	SEÇÃO	TÓPICA	MÉTRICA	TEXTURA	HARM.	INSTRUMENTO/ REGISTRO
I	(a)	1-13	Exp.	Estilo erudito	4/4	Imitação	OCTA	Cordas (grave) → madeiras → vl. I
	(b)	30-48	Exp.	Estilo cantante	4/4	Melodia acompanhada	DIA	Cordas → madeiras → vl. I
	(a)	165-173	Rec.	Dança (rústico)	3/4	Melodia e <i>ostinato</i>	DIA	Violinos
	(b)	204-217	Rec.	Estilo cantante/ exaltado	3/4	Melodia e <i>ostinato</i>	DIA	Madeiras
	(a)	266-279	Coda	Exaltado → rústico	12/8 → 2/4	Melodia e <i>ostinato</i> → pedal	DIA	Cordas (grave) → madeiras (agudo)
II	(a)	17-18	Tr.	Sonho, reminiscência	6/4	Melodia e <i>ostinato</i>	DIA	Madeiras (grave) e glk. + cel.
	(a)	65-67	Rec.	Estilo erudito	6/4	Contraponto com tema (a)	DIA	Flauta e oboé
III	(a)	102-112	Des.	Recitativo cômico	6/8	Contraponto com tema (a)	DIA	Fag. + cb. <i>pizz.</i> ; “gargalhada” (mad.)
IV	(b)	145-158	Des.	Estilo cantante/ exaltado	2/2	Melodia acomp. (trêmulo)	DIA	Violinos e clarineta
	(b)	175-180	Des.	Estilo erudito	2/2	Contraponto	DIA	Cordas
	(a)	177-186	Des.	Estilo erudito	2/2	Contraponto	DIA	Madeiras (grave) – inaudível
	(a)	267-283	Coda	Fanfarra (solene)	2/2	Melodia e <i>ostinato</i>	DIA	Trompete

Tabela 3: modalização dos temas cíclicos da *Sinfonia n. 1*; elaboração do autor

Contrapondo a música ao programa literário, é possível identificar o tema (a), inicialmente, como “a velha Consciência” que surge “no turbilhão dos mundos” (verso 1); a “Alma do Artista” (verso 4) pode ser relacionada ao tema (b). À medida em que o texto progride, vê-se que os temas podem ser associados com eventos e processos transformadores, ganhando propriedades *agenciais*. Nesse sentido, a reaparição de (a) na recapitulação, em uma textura impulsionada pelo *ostinato* distribuído pelas cordas, confere um destaque único ao tema que, como numa dança solitária, “contempla serenamente o painel formidável” (verso 5).

Seria tentador prosseguir nessas associações literais entre texto e música, mas isso poderia “fechar” os significados da narrativa musical de maneira demasiado estreita. Tal possibilidade existe, mas não esgotaria o conteúdo semântico nem seria plenamente satisfatória. Pode-se ainda insistir uma última vez na especulação hermenêutica e indagar sobre o significado da intrigante superposição entre os temas, no desenvolvimento do quarto movimento, onde a orquestração faz com que o tema (a) seja inaudível (c. 175–186). Esse gesto retórico parece propor a elevação da “alma do Artista” a um ponto “acima do nível cósmico” (verso 10), de onde se pode “ver a matéria das coisas” (verso 13), numa provável coreografia do êxtase metafísico que o programa villalobiano sugere e a música tenta realizar.

As modalizações aplicadas aos temas ocorrem principalmente na métrica e na instrumentação, alterando sua posição hierárquica com relação às

primeiros violinos; OCTA = octatônica; DIA = diatônica; cb. = contrabaixo; mad. = madeiras; *pizz.* = *pizzicato*.

convenções formais e tópicas, o que provoca sua *transvaloração*. Isso é notável especialmente quando o tema (a) sofre alteração em ambas dimensões, na coda do primeiro movimento (c. 266–279): o estilo exaltado, normalmente pleno quando a unidade de tempo métrica é maior (semínima ou mínima), é afetado negativamente pela fórmula 12/8 e desaparece por completo com a mudança métrica (para 2/4); a mudança radical de registro e o compasso binário transformam os motivos (z) e (w) em um gesto sincopado e rústico, quase uma paródia.

No segundo movimento, o tema cíclico (a) (no registro grave dos fagotes, clarineta e clarone) é contraposto a um *ostinato* na região aguda, onde glockenspiel, celesta e violino passeiam pela coleção pentatônica (“teclas pretas”) e as cordas sustentam um acorde de Sol maior com sétima maior (c. 16–18). Os timbres e a distância entre os registros provocam o efeito de reminiscência, ou sonho. Quando o tema cíclico (a) ressurgue (c. 65–67) em contraponto com o “tema de Tristão”, dobrado em oitavas por flauta e oboé, assume caráter menos fantasioso e mais “realista”, mediado pelo estilo erudito. No terceiro movimento, a entrada do tema cíclico (a) em estilo recitativo (solo de fagote), é encoberta pelas figurações ascendentes das madeiras, onde o contraponto é convertido em importunação (c. 102–108); o efeito cômico é reforçado pelo dobramento feito por dois contrabaixos, em *pizzicato* (c. 110–115). Até mesmo a métrica (6/8) não favorece o recitativo, que parece fora de lugar sem as durações *alla breve*.

Outro ponto onde ocorre transvaloração é na superposição dos temas cíclicos no quarto movimento (c. 177–180): o tema (a) perde sua potência ao ser designado às madeiras em registro grave, dando hegemonia ao tema (b), propriamente valorizado pelo brilho e intensidade das cordas. O retorno do tema (a), em aumento rítmica pelo trompete (c. 267), restaura seu caráter exaltado e o dignifica com a solenidade da fanfarrina marcada pelo tímpano e o *ostinato* pedal em Lá nas cordas graves.

Conclusão

A linha interpretativa deste trabalho focalizou principalmente o aspecto temático, para que se pudesse estabelecer o papel actante dos temas em uma narrativa coordenada pelo programa literário e correlacionada às formas musicais. Nesses termos, o programa literário escrito por Villa-Lobos tem forte

correlação com a noção dantesca de “máquina do mundo”, cuja narrativa musical é resolvida homericamente como uma *peripécia*, usando o recurso do *deus ex machina* – no caso, a aparição e afirmação do tema indígena como solução formal no movimento final da *Sinfonia n. 1*.

As intervenções divinas ocorrem, na literatura grega, em vários gêneros literários, quer numa intervenção *ex machina*, quer sob a forma mais generalizante de teofania. A teofania, a que Homero recorre constantemente, é um fenômeno sobrenatural: a manifestação de um deus aos homens [...].

O *deus ex machina*, em sentido restrito, ocorre, na tragédia, quando a divindade, no final da peça, se manifesta, [...] para resolver o desenlace da ação (Rebello 1995, p. 165–166, grafia em português lusitano no original).

O “imprevisto” anunciado pelo subtítulo parece ser a antevisão de algo que foge às convenções preestabelecidas e seguidas em boa parte da obra, que ao longo do processo se revela como uma solução que transcende a “fatalidade da monotonia” (verso 8) e que pode levá-la a outro nível de realizações. A “alma do Artista” – a persona de Villa-Lobos no programa da *Sinfonia n. 1* -, se extasia com a cultura nativa de seu país e os meios possíveis de sua realização sinfônica, elevando-a a um plano de revelação divina. O caráter metafísico do programa adquire dimensão trágica ao entrar em contato com a substância musical. Estava dado o passo para a realização de uma proposição feita por Mário de Andrade em seu famoso *Ensaio* de 1928: “Se um artista sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional” (Andrade 2006, p. 15–16).

O Villa-Lobos de 1916 já havia conhecido alguns sertões do Brasil, distantes das grandes cidades do sudeste. Esteve em Manaus (1911–1912), passou pelo nordeste, morou no sul, em Paranaguá (1908). Quando criança, morou no interior de Minas Gerais (1892–1893).⁶⁸ Conheceu as lendas amazônicas, a *Poranduba Amazonense* de João Barbosa Rodrigues (1890) e os livros de chorografia de seu pai (um ardoroso republicano), descrevendo a fauna e a flora

⁶⁸ Apesar de alguns pesquisadores considerarem “fantasiosas” muitas de suas viagens, várias delas têm comprovação documental ou apresentam fortes indícios de sua realização. Luiz D’Anunciação (2006) observa que o uso de instrumentos de percussão em obras como os *Choros n. 6* e *n. 8* corroboram a passagem de Villa-Lobos pelo estado do Maranhão, onde teve contato com o tambu-tambi e outros instrumentos de tradições nortistas e nordestinas, aproveitados por ele em sua paleta orquestral.

brasileiras. No Rio de Janeiro, conviveu e tocou com os chorões.⁶⁹ Esse era seu *background* quando, por volta de 1913, ele concentrou sua energia na busca por um espaço entre os compositores eruditos, reativando as lições que recebeu do pai, na infância, e a tentativa frustrada de estudar no Instituto Nacional de Música.⁷⁰

Justamente em sua primeira sinfonia, Villa-Lobos parece parafrasear o “amor que move o sol e as outras estrelas”⁷¹ com o recurso do *deus ex machina*, sobrenatural e improvável: a cultura popular, autóctone, a representação das danças dos povos indígenas,⁷² os batuques afro-brasileiros, o choro. Esses elementos, em uma sala de concerto brasileira no início do século XX, eram vistos como práticas subversivas, incompatíveis com a tradição europeia, mas se tornaram signos de identidade nacional, concretizados simbolicamente pelos modernistas. Em determinado momento, o episódio cômico do “Scherzo” pode até sugerir que Villa-Lobos considerasse “ridículo” praticar as formas europeias sem sua apropriação com elementos nacionalistas, antecipando sua postura “antropofágica”.

Darcy Ribeiro descreve o “enfrentamento dos mundos” dos brancos e dos índios, fazendo a *desleitura* do chamado “descobrimento” (se comparado à carta de Caminha):

Os navegantes, barbudos, hirsutos, fedentos de meses de navegação oceânica, escalavrados de feridas do escorbuto, olhavam, em espanto, o que parecia ser a inocência e a beleza encarnadas. Os índios, vestidos da nudez emplumada, esplêndidos de vigor e beleza, tapando as ventas contra a

⁶⁹ Loque Arcanjo observa como as práticas musicais no espaço urbano do Rio de Janeiro se constituíram em “lugares de sociabilidade”, em que os sujeitos e suas produções culturais compartilhavam identidades comuns (Arcanjo, 2013, p. 36). Com isso, o historiador mineiro refuta a supervalorização das viagens de Villa-Lobos a Paris como o momento de afloramento do “compositor brasileiro”, como sugere Guérios (2009).

⁷⁰ Para maiores detalhes sobre a biografia de Villa-Lobos, ver Mariz (1989) e Guérios (2009).

⁷¹ No original de Dante, o último verso da Divina Comédia: “L’amor que move il sole e l’altri stelle”.

⁷² Villa-Lobos consultava com frequência o acervo de gravações da expedição Rondonia de Roquette Pinto (Mariz, 1989, p. 40), ouvindo as canções registradas em cilindros, como as célebres “Nozani na” e “Êna Mokocêce Maká”, cantos paresis que o compositor inseriu em obras como os *Choros* n. 3 e n. 10.

pestilência, viam, ainda mais pasmos, aqueles seres que saíam do mar (Ribeiro 2015, p. 35).

Desse estranhamento inicial, por ocasião do “achamento” (ou melhor, “invasão”) veio a evangelização, com que se tentou “atribuir alguma dignidade formal à guerra de extermínio” imposta aos povos indígenas. Ribeiro observa sutil distinção na ação dos jesuítas e franciscanos em missão no Novo Mundo:

A tarefa a que os missionários se propunham não era transplantar os modos europeus de ser e de viver para o Novo Mundo. Era, ao contrário, recriar aqui o humano, desenvolvendo suas melhores potencialidades, para implantar, afinal, uma sociedade solidária, igualitária, orante e pia, nas bases sonhadas pelos profetas. Essa utopia socialista e seráfica floresce nas Américas, recorrendo às tradições do cristianismo primitivo e às mais generosas profecias messiânicas. Ela se funda, por igual, no pasmo dos missionários diante da inocência adâmica e do solidarismo edênico que se capacitaram a ver nos índios, à medida que com eles conviviam (Ribeiro 2015, p. 47).

A visão dos povos indígenas como realização terrena da utopia cristã é quase uma desleitura que Ribeiro faz de Villa-Lobos em sua afirmação dos elementos formadores e mais preciosos à cultura brasileira. Na *Sinfonia n. 1*, o tema que representa o indígena desempenha o papel da divindade que se revela à alma do artista e a liberta. É um passo ainda tímido diante do que Villa-Lobos fez na década de 1920, porém significativo; suas obras posteriores reafirmam abertamente essa conquista expressiva, que passou um tanto despercebida em sua produção sinfônica de juventude, mas tem grande importância para a compreensão de sua formação musical e manejo das formas clássicas.

Referências

1. ABBATE, Carolyn. 1989. What the Sorcerer Said. *19th-Century Music*, v. 12, p. 221–230.
2. ADORNO, Theodor W. 2014. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. 3 ed. São Paulo: Perspectiva.
3. AGAWU, Kofi. 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford; New York: Oxford University Press.
4. Allanbrook, Wye J. 1983. *Rhythmic Gestures in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
5. Almén, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

6. _____. 2003. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, v. 47, n. 1, p. 1–39.
7. Amaral, Carlos Eduardo. 2020. Villa-Lobos, no seu devido lugar. *Revista Continente*, n. 208, p. 38–45, abril de 2018. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/208/villa-lobos-no-seu-devido-lugar>. Acesso em 17 jun. 2020.
8. Andrade, Carlos Drummond de. 2012. A máquina do mundo. In: *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Edição crítica por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, p. 679–684.
9. Andrade, Mário de. 2006. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4 ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
10. Arcanjo, Loque. 2013. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado em História. Belo Horizonte: Faculdade de Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais.
11. Bádue Filho, Natanael. 2013. *A excursão artística Villa-Lobos pelo interior do estado de São Paulo em 1931*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes.
12. Bernstein, Guilherme. 2015. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos: primitivismo e estrutura nos Choros orquestrais*. Curitiba: Prismas.
13. Boletim Música Viva. 1941. Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos, numa biografia autêntica resumida. *Boletim Música Viva*, Rio de Janeiro, n. 7–8, p. 11–15.
14. Boulez, Pierre. 1992 [1985]. *A música hoje 2*. Tradução de Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva.
15. Camões, Luís de. 1987. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
16. Campos, Haroldo de. 2004. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial.
17. Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York; Oxford: Oxford University Press.
18. Coelho de Souza, Rodolfo. 2017. Narratividade derivada de intertextualidade no primeiro movimento da *Sinfonia em Sol menor* de Alberto Nepomuceno. In: NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme S. de (ed.). *Teoria e análise musical em perspectiva didática*. Salvador: Editora da UFBA, p. 221–242.

19. _____. 2008. Influência e intertextualidade na *Suíte Antiga* de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, v. 1, n. 2, p. 53–82.
20. Cormac, Joanne. 2017. *Liszt and the Symphonic Poem*. Cambridge: Cambridge University Press.
21. *Correio da Manhã*. 1912. Matéria baile carnavalesco, com Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 2 jan. 1912. Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 1 jun. 2020.
22. Damschroder, David; Williams, David R. 1990. *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*. Harmonologia Series, no. 4. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
23. D’Anunção, Luiz. 2006. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
24. D’Indy, Vincent. 1909. *Cours de composition musicale*. Livre II, part 1. Paris: Durand.
25. _____. 1930. *Richard Wagner et son influence sur l’art musical français*. Paris: Delagrave.
26. Enyart, John W. 1984. *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Music, University of Cincinnati.
27. Forte, Allen. 1988. Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species. *Journal of Music Theory*, v. 32, n. 2, p. 187–220.
28. Frisch, Walter. 1993. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: University of California Press, Versão digital disponível em: <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5t1nb3gn;query=;brand=ucpress>.
29. Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
30. Fulcher, Jane. 1999. *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*. New York; Oxford: Oxford University Press.
31. Graça Aranha, José P. da. 1943. *Canaã*. 9 ed. Rio de Janeiro: Briguiet.
32. Greimas, Algirdas J. 2014 [1980]. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução de Dilson F. da Cruz. São Paulo: Nankin; Edusp.
33. Guérios, Paulo. 2009. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Edição do autor.
34. Haimo, Ethan. 1995. *Haydn’s Symphonic Forms: Essay on Compositional Logic*. New York: Oxford University Press.

35. Hart, Brian. 2006. Vincent d’Indy and the Development of the French Symphony. *Music & Letters*, v. 87, n. 2, p. 237–261.
36. Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford; New York: Oxford University Press.
37. *Jornal do Commercio*. 1917. Crítica musical, concerto de Alberto Nepomuceno. Rio de Janeiro, 16 nov. 1917. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 02 jun. 2020.
38. Kaplan, Richard. 1984. Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered. *19th Century Music*, v. 8, n. 2, p. 142–152.
39. Kater, Carlos. 1987. Villa-Lobos de Rubinstein. *Latin American Music Review*, v. 8 n. 2, p. 246–253.
40. Kelly, Barbara. 2003. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud – 1912–1939*. Aldershot: Ashgate.
41. Klein, Michael. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
42. _____. 2004. Chopin’s Fourth Ballade as Musical Narrative. *Music Theory Spectrum*, v. 26, n. 1, p. 23–56.
43. Lévi-Strauss, Claude. 2004. *O cru e o cozido* (Mitológicas v. 1). Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.
44. Lima, Lurian. 2017. Villa-Lobos: de pai para filho. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 116–130, ago. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2305>.
45. Longyear, Rey; Covington, Kate. 1986. Tonal and Harmonic Structures in Liszt’s Faust Symphony. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, v. 28, n. 1/4, p. 153–171.
46. Macdonald, Hugh. 2001. Berlioz, (Louis-)Hector. *Grove Music Online*, Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051424>. Acesso em 04/06/2020.
47. Mariz, Vasco. 1989. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
48. Massin, Brigitte. 1997. Hector Berlioz (1803–1869). In: Massin, Jean; Massin, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 699-712.

49. Messiaen, Olivier. 1956. *The Technique of My Musical Language*. Tradução John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc, v. 1.
50. Meyer, Leonard. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago; London: Chicago University Press.
51. Molina, Sidney. 2003. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n. 1*. São Paulo: Rondó.
52. Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
53. _____. 2000. *The sense of Music*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
54. Moreira, Gabriel F. 2013. O estilo indígena de Villa-Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicos indígenas. *Per Musi*, n. 27, p. 29–38.
55. Museu Villa-Lobos. 2018. *Villa-Lobos, sua obra*. Catálogo. 6. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.
56. _____. 1972. *Villa-Lobos, sua obra*. Catálogo e notas de programa. 2. ed., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC.
57. Nattiez, Jean-Jacques. 1990. Can One Speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musicological Association*, v. 115, n. 2, p. 240–257.
58. Newman, William S. 1972. *The Sonata Since Beethoven*. 2 ed. New York: Norton.
59. Nóbrega, Adhemar. 1969. Roteiros de Villa-Lobos. *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, v. 4, p. 7–26.
60. _____. 1971. A transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos. *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, v. 6, p. 15–30.
61. *O Estado de São Paulo*. 1925. Crítica musical, Villa-Lobos regendo obras de compositores brasileiros. São Paulo, 21 jan. 1925. Acervo pessoal.
62. *O Jornal*. 1920. Crítica musical, concerto Marinuzzi. Rio de Janeiro, 31 ago. 1920. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 02 jun. 2020.
63. Paixão, Fernando. 2012. Poema em prosa: poética da pequena reflexão. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, p. 273–286.
64. _____. 2013. Poema em prosa: problemática (in)definição. *Revista Brasileira*, n. 75, p. 161–162.

65. Parks, Richard S. 1998. Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte’s Theory. *Music Analysis*, v. 17, n. 2, p. 206–226.
66. Peppercorn, Lisa. 1991. *Villa-Lobos, The Music: An Analysis of His Style*. London; White Plains, NY: Kahn & Averill; Pro/Am Music.
67. Pessoa, Fernando. 1986. Poemas dramáticos – nota preliminar. In: *Fernando Pessoa: obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, p. 433.
68. Piedade, Acácio. 2013. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 1, p. 43–65.
69. _____. 2012. Retoricidade e tópicas na música de Villa-Lobos. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, p. 70–82.
70. _____. 2009. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Anais do I Simpósio Internacional Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música, p. 127–134.
71. Pinzauti, Leonardo. 2001. “Marinuzzi, Gino”. *Grove Music Online*. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17814>. Acesso em 27 de maio de 2020.
72. Poles, Ana Valéria; Votta, Roberto. 2018. Os solos de contrabaixo na *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo, 10–12 dez. 2018, Universidade de São Paulo, p. 58–68.
73. Propp, Vladimir. 2001. *Morfologia do conto maravilhoso*. (s.l.): Editora CopyMarket.com.
74. Pupia, Adailton. 2020. Entrevista com John W. Enyart, realizada por e-mail em 24 jun. 2020.
75. Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
76. Rebelo, António M. R. 1995. O deus ex machina e o conceito de *Tyche* na economia de *Ifigénia entre os Tauros*, à luz da teoria aristotélica. *Humanitas*, v. 47, p. 165–186.
77. Ribeiro, Darcy. 2015. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global.
78. Ripke, Juliana. 2017. *Tópicas afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX*. Dissertação de Mestrado em Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

79. Rodrigues, João Barbosa. 1890. *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub, 1872–1887*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, Disponível em: http://biblio.etnolinguistica.org/rodrigues_1890_poranduba.
80. Rosen, Charles. 1998. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded edition. New York; London: Norton.
81. Salles, Paulo de Tarso. 2019. Voice-Leading among Pitch-Class Sets: Revisiting Allen Forte's Genera. Comunicação apresentada no III Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA)/ IV Congresso Música e Matemática (MusMat). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 23 out. 2019. Resumo disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/tema-musmat/>, acesso em 04/06/2020.
82. _____. 2018. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp.
83. _____. 2009. *Villa-Lobos, processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp.
84. Santos, Juliano A. 2018. *Henrique Oswald: dois Estudos para piano – contextualização e análise para performance*. Tese de Doutorado em Música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
85. Schnapper, Laure. Ostinato. 2001. *Grove Music Online*, Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020547>. Acesso em 13 jun. 2020.
86. Stoïanova, Ivanka. 2000. *Manuel d'analyse musicale: variations, sonate, formes cycliques*. Paris: Minerve.
87. Straus, Joseph. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press.
88. TARASTI, Eero. 1995. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works – 1887–1959*. Jefferson, NC; and London: McFarland.
89. _____. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
90. Thomson, Andrew. 2001. "Indy, (Paul Marie Théodore) Vincent d' - Teaching and Criticism". Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13787>. *Grove Music Online*, Acesso em 27 de maio de 2020.
91. Toni, Flavia. 1987. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.

92. Tymoczko, Dmitri. 2011. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford; New York: Oxford University Press.
93. Vande Moortele, Steven. 2013. Form, Narrative and Intertextuality in Wagner’s Overture to *Der fliegende Holländer*. *Music Analysis*, v. 32, n. 1, p. 46–79.
94. _____. 2009. *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press.
95. Vidal, João. 2014. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre recepção e intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música.
96. Villa-Lobos, Heitor. 2017. *Sinfonia n. 1, O Imprevisto*. Partitura. Revisão de Isaac Karabtchevsky. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Fundação OSESP.
97. Villa-Lobos, Raul. 1890. *A República brasileira em 1890, ou Ensaio chorographico-histórico do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Laemmert & C.
98. Wheeldon, Marianne. 2005. Debussy and La Sonate Cyclique. *The Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, p. 644–679.
99. Zanon, Fabio. 2017. Heitor Villa-Lobos: *Sinfonia* n. 1 – “O Imprevisto” e n. 2 – “Ascensão”. Livreto do CD de Isaac Karabtchevsky (regência) com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. [s.l.], Alemanha: Naxos.
100. _____. 2013. Heitor Villa-Lobos: *Sinfonia* n. 3 – “A Guerra” e n. 4 – “A Vitória”. Livreto do CD de Isaac Karabtchevsky (regência) com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Manaus: Movieplay.