

por exemplo, o piano descreve uma longa expansão do tema inicial, impulsionado por uma espécie de vontade de não interromper-se mais, encontrando sempre maneiras de desdobrar-se. No entanto, se nessas peças alargava-se a tendência à grande frase, nos quartetos uma direção condensadora tende a converter as melodias infinitas em células temáticas, evolução na qual Mário de Andrade viu um “índice gentil de modernidade” (!), que se comprova na medida que Villa-Lobos “perde aquela juvenil prolixidade, analítica, facilmente apaixonada”, e “ganha em precisão e grandeza sintética”.

## 2. Debussy e Danças africanas

Para falar das obras, vamos diretamente às *Danças africanas*, que causaram impacto no primeiro festival a partir da empostação virtuosística da adaptação para oito instrumentos dessas peças em andamento rápido (o “Allegro giocoso” nas duas primeiras chegando ao “Alegro frenetico” da última). Grafadas “Collezione di danze caratteristiche” na edição de Carlos Wehrs, as peças caracterizam-se justamente por seu hibridismo, pode-se dizer, pela dualidade de seus componentes. Se seu léxico recorre a um repertório folclórico extraindo dela uma rítmica sincopada, sua gramática recorre ao estado de suspensão tonal do impressionismo francês. Curiosamente, as próprias alusões folclóricas são dúbias, já que as peças apareceram inicialmente como *danças africanas*, e mais tarde foram editadas como *danças indígenas*.

A maneira como os elementos são estruturados resulta na combinação mais decisiva de uma nova dualidade: ao quadro de uma rítmica maciçamente reiterativa, altamente periódica e, portanto, marcada pela regularidade, insere-se uma harmonia que foge à tonalidade pelas alterações modais, pelo caráter não-resolutivo dos acordes, pelo uso, em alguns pontos, da escala de tons inteiros, que deixa em suspenso as hierarquias atrativas. A harmonia procede por suspensão e ruptura da expectativa, ou ao menos se satisfaz em contrariá-la, enquanto a seqüência rítmica reveste-se de alta previsibilidade. Se o ouvinte se recusasse às impertinências só poderia recuar; se se deixasse seduzir, no entanto, pelo próprio apelo da rítmica, entraria num outro plano de escuta, tendo facilitado por um lado aquilo que parece dificultar-se por outro.

A redundância que está na repetição das células rítmicas motiva também a organização geral das peças, baseadas na forma simples e simétrica A-B-A, desenvolvidas em seções cuja medida subordina-se a um princípio métrico de rigorosa regularidade.

Todas as três danças estão em compasso binário simples, e articulam-se em unidades de quatro compassos, ou múltiplos de quatro. “Farrapos”, a primeira, tem uma *introdução* de oito compassos, seguidos de uma *exposição* (A1) com sessenta e quatro, de uma *segunda parte contrastante* (B) com trinta e dois compassos, de uma *transição* de dezesseis compassos que dá na *reexposição* da primeira parte (A2) com trinta e dois compassos acoplados aos quatro compassos finais da coda. Pode-se também fazer distinções internas: A1 contém dentro de si uma forma a-b-a em ponto menor, com 16-32-16 compassos, estabelecendo uma simetria no seu interior; B, por sua vez, pode ser dividido em duas seções praticamente idênticas, de 16-16 compassos, aos quais se segue o mesmo número correspondente à transição; A2 contém uma reexposição elíptica de A1, formada de b2 (16 compassos) a2 (16 compassos) coda (4 compassos). A regularidade se forma, portanto, de multiplicações da célula de quatro compassos, formando unidades facilmente compreensíveis de oito, dezesseis, trinta e dois e sessenta e quatro compassos.

O princípio de duplicação (repetição paralelística de certas unidades) instaura uma prática de recorrência.

A configuração harmônica da peça está baseada também em uma dualidade: oscila entre o *dinamismo* da harmonia resolutive, cadencial, baseada portanto nos intercâmbios harmônicos de tônica e dominante; e a *estaticidade*, dada por uma harmonia não-resolutiva, que se funda no uso da escala de tons inteiros, onde suspende-se a hierarquia dos graus tonais da escala, já que, no interior desse modo hexacordal, não há *sensível* e não se distinguem movimentos cadenciais. Assim, sobre a retícula extremamente regular que preside as células métricas e a ordenação das partes, introduzem-se elementos de certa imprevisibilidade, baseados na tensão entre a ordem evolutiva da dinâmica tonal e a sua suspensão estática, pólos entre os quais temos toda a faixa intermediária das funções tonais eludidas, transformadas, minadas por modalizações.

Na parte central de “Farrapos” (B) vemos que a célula-base está constituída exatamente dos dois elementos, que, ao longo da seção, submetem-se a um procedimento intensivo de repetição:



Ex. 1

Na terceira ocorrência, o motivo é alargado. Amplificado em oitavas no baixo, os dois elementos sofrem uma expansão onde a estaticidade vai desembocar num exercício de oitavas resolutivo, com cadência suspensiva na primeira ocorrência e com cadência perfeita na ocorrência final, que conclui B:



Ex. 2

Resulta claro, portanto, que a estaticidade dos tons inteiros é utilizada como recurso suspensivo, que age na contra-corrente do movimento evolutivo tonal, cumprindo a função catalítica de evitar pelo maior tempo possível a resolução que, afinal,

ocorre. Não se acirra o processo modulatório cromatizante, mas se usam recursos modais que perturbam a tonalidade embora incluindo-se no quadro tonal, desempenhando a função aparente de suspender ou desviar a rota da lógica resolutive, isto é, tornando mais improvável e mais durável a sua espera ao mesmo tempo em que permite a grande expansão reiterativa dos motivos rítmicos sincopados.

Se na parte central a oposição é usada como motivo fundante da sucessão, no resto da peça a oposição, pela introdução de quintas aumentadas, é usada para inserir inflexões de contrastes na expansão do tema, para instaurar um estado de expectativa que antecede a retomada do tema inicial:

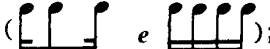


Ex. 3

A coda de "Farrapos" marca bem o recurso à quebra da expectativa:




Ex. 4

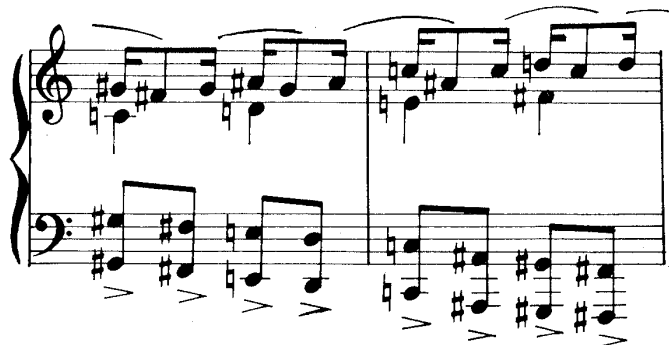
Os dois compassos baseados na quinta aumentada são instáveis do ponto de vista tonal: não contêm em germe uma direção resolutiva. Correspondem, portanto, a uma estaticidade que instaura a expectativa de um dinamismo resolutivo, expectativa esta rompida ou adiada pelo compasso de silêncio. Segue-se uma drástica e rapidíssima resolução sobre *do sustenido* quando estávamos em *do natural*, onde se acumulam ainda outras dualidades: a) *dinâmica*: o *pp* da mão direita opondo-se ao *ff* do baixo; b) *rítmica*: unem-se as duas células que se justapõem sucessivamente ao longo da peça (  );

c) *modal*: o *mi natural* e o *mi sustenido* fazem variar a resolução sobre o eixo de seleção dos modos *menor* e *maior*, e ainda sobre a escala diatônica e o modo de tons inteiros.

Essa peça curiosamente híbrida na fusão dos motivos e da técnica, funda sobre procedimentos de surpresa local ou de expansão estática a viabilidade daquilo que parece ser a sua função primeira: a recorrência infinita, a possibilidade de estender ao máximo a reiteração dos motivos sincopados.

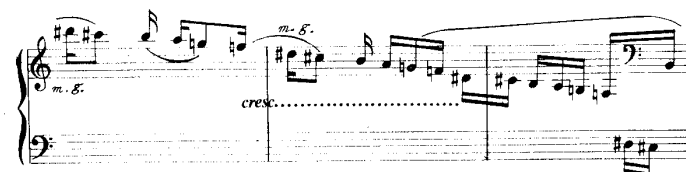
Na segunda peça das *Danças africanas*, baseada também na reiteração exaustiva da síncopa (  ) e na oscilação

entre os acordes de quinta maior e quinta aumentada (nas seções A1 e A2) observamos ocorrências curiosas da escala de tons inteiros. Instaurando a expectativa que antecede a volta ao tema central, de modo similar ao exemplo 3, vemos:




Ex. 5


Mais significativo é, no entanto, esse momento de transição do exemplo abaixo, quando percorre-se descendentemente um extenso campo de tessitura, baseado modalmente nas escalas de Debussy e ritmicamente no gingado da síncopa. Os três compassos expõem aqui com grande clareza as direções da estruturação geral dessas peças:



Ex. 6

A peça final da série das *Danças africanas* prima por introduzir nesse mesmo quadro de coisas alguns elementos a mais: baseia-se numa acentuação sincopada articulada no entanto sobre a célula  , como uma espécie de *síncopa cheia*:



 , o que resulta num problema de *densidade* aumentada, coincidindo com a densificação dos acordes e com o aceleração rítmico, que passa do “Allegro giocoso” ao “Allegro frenetico”. Andamento mais rápido, maior densidade, grande quantidade de *sforzatos* e *fortísimos*, semantizando o estágio final dessa “liberação selvagem”.

Virtuosismo como modalidade de interpretação; selvageria “característica” e refinamento debussysta como áreas de conotação implicadas na escolha estilística; conciliação da surpresa e da previsibilidade; periodicidade redundante no plano rítmico e ambigüidade harmônica: me parece que estão nessas dualidades internas os motivos que fazem as reações divididas frente às peças de Villa-Lobos, ora entre o entusiasmo e a recusa, ora entre a exaltação de sua vitalidade concomitante com a condenação dos “exageros” modernistas.