

## **La Valse: a narrativa dramática de um épico**

*Antenor Ferreira Corrêa*

*ECA-USP*

e-mail: [antenorferreira@yahoo.com.br](mailto:antenorferreira@yahoo.com.br)

### **Sumário:**

Partindo da hipótese de que o discurso musical pode ser abordado segundo a teoria dos gêneros narrativos literários, realizou-se uma releitura da obra *La Valse* de Maurice Ravel valendo-se dessa concepção. O resultado corroborou a expectativa inicial e abre, também, possibilidades interpretativas tanto no campo teórico-analítico quanto da própria execução dessa e de outras obras.

**Palavras-chave:** Gêneros narrativos. Ravel. *La Valse*. Análise musical. Interpretação

### **Introdução**

A teoria literária debruça-se sobre a questão dos modos narrativos desde, praticamente, a Antigüidade Clássica grega. Em seus escritos, Platão e Aristóteles legaram ao ocidente as primeiras reflexões em torno desse assunto ao considerarem as formas narrativas (modos de representação/imitação) de acordo com a transparência ou ocultação do narrador, a ênfase dada ao objeto narrado e os efeitos exercidos sobre os leitores. Seus entendimentos foram retomados e reinterpretados no decorrer da história, alcançando desdobramentos atuais na moderna teoria da literatura. Todavia, há algum consenso entre os teóricos com respeito à maneira como determinados fatos podem ser contados. De acordo com a perspectiva do narrador ou segundo a ênfase que é dedicada ao assunto relatado, o gênero narrativo pode ser classificado como *lírico*, *épico* ou *dramático*.

Uma história pode ser contada com diferentes enfoques. Quando os fatos apresentados deixam sobressair um posicionamento particular do narrador, conferindo um alto grau de subjetividade ao discurso, o gênero narrativo será lírico. Uma narrativa épica, por sua vez, enfatiza o caráter do objeto, como personagens, o assunto em si, a veracidade histórica. Nesse modo, não transparecem os sentimentos do narrador, ficando este obscurecido, limitando-se apenas ao relato dos fatos, pois sua ideologia não interfere nos acontecimentos. O gênero dramático, para Hegel, funciona como síntese dos outros dois, pois se configura, ao mesmo tempo, de um “desenrolar objetivo de acontecimentos e da expressão vibrante da interioridade” (Leite, 1989, p.10). O mundo objetivo é apresentado objetivamente, mas mediado pela interioridade do sujeito que o narra.

Acredito que esses modos narrativos sejam passíveis de transferência e aplicação nos tipos mais variados de discursos, inclusive o musical. Assim, neste ensaio, tenho por proposta realizar uma “leitura” da obra musical *La Valse*, de Ravel, de acordo com a teoria dos gêneros narrativos, importada da literatura. A escolha dessa obra em especial deveu-se ao fato de haver sido considerada como uma espécie de exceção entre a produção de Ravel. Em seu tempo, Ravel (1875-1937) era tido como um compositor essencialmente elitista (sempre adulado e, por vezes, patrocinado pela alta sociedade parisiense), cuja opção estética musical pelo tradicional foi alvo de duras críticas. O compositor Erik Satie, por exemplo, chegou a dizer que Ravel podia até recusar sua legião de honras, mas toda sua música as aceitava. *La Valse*, no entanto, escapou às freqüentes bravatas lançadas contra Ravel, pois mesmo seus mais contundentes detratores perceberam a mensagem social implícita nessa obra (como será exposto adiante).

Será mantida, aqui, a idéia de síntese, proposta por Hegel, entre os gêneros lírico e épico, resultando no dramático, embora haja controvérsias sobre a mesma. Rosenfeld, por exemplo, discorda de Hegel por acreditar não existir interferência de um narrador no gênero dramático, neste os acontecimentos apresentar-se-iam por si mesmos, sem mediação ou filtragem externa (cf: Rosenfeld, 1985, p.18). O discurso musical, entretanto, por possuir uma sintaxe particular não verbal, impede a existência de semânticas ou referentes externos e de reações emocionais unívocas. Seu “entendimento” é viabilizado pela observância do próprio conteúdo sintático, ou seja, a apreciação se dá sobre os elementos intrínsecos á obra musical. O autor, portanto, conduz o discurso mais presencialmente, dando destino aos conflitos temáticos por ele propostos sem sujeitar-se ao objeto (como entende Rosenfeld). A idéia da síntese *hegeliana* fica assim adequada a esta discursividade.

## A Valsa – tese

Os relatos mitológicos gregos são exemplos de narrativas épicas. O teor dos fatos ou as personagens envolvidas são os elementos principais da história, restando pouca ou nenhuma relevância à maneira de relatar ou a quem as relata. As narrativas épicas possuem um tempo imutável, eterno, sem evolução nem desgaste, é o tempo das fábulas, lendas, mitos, tempos bíblicos, etc. As aventuras de Odisseu, os trabalhos de Hércules, as histórias de Teseu ou de Noé são épicas há muito conhecidos. Assim como heróis e deuses olímpicos, a Valsa foi concebida e tornada personagem por Ravel. Mesmo admitindo seu tradicionalismo técnico composicional é digno de nota o fato de um compositor, às vésperas da promulgação da técnica dodecafônica por Schoenberg, fazer uso de uma forma<sup>1</sup> tão anterior como a Valsa. Acredito por isso, que esta não foi uma escolha inconseqüente ou casual, mas uma opção pelo alegórico.

A Valsa foi a dança de salão mais popular do século XIX e do início do século XX. Logo em seus primórdios, a valsa chegou a ser chamada de “loucura báquica” e condenada pelo seu caráter erótico, pois os casais posicionavam-se muito próximos para dançá-la. A valsa, inclusive, chegou a ser proibida na corte prussiana. Com Johann Strauss (pai) a valsa consolidou-se enquanto gênero, passando então a estar indissolúvelmente ligada à Viena. “Com os filhos de Strauss, Johann e Josef, durante os anos 1860 a valsa atingiu seu auge como forma de dança, composição musical e símbolo de uma época alegre e elegante” (Lamb, 1980, p.200), ficando, desde então, inexoravelmente associada à aristocracia.

Viena foi a capital do império austro-húngaro, dissolvido após a I Guerra mundial. Depois disso, torna-se capital da República da Áustria. A destruição da monarquia austro-húngara arruinou também a comunidade na qual a valsa tinha sua influência. Os praticantes do pré-guerra, ainda em atividade em 1920, foram forçados a ajustar-se aos novos estilos de dança vindos dos Estados Unidos. Lamb ressalta que isso fez com que o centro europeu de produção de música ligeira mudasse de Viena para Berlim.

Ravel, em uma carta para Jean Mainold datada de fevereiro de 1906, faz a primeira menção da sua intenção em compor uma valsa como espécie de homenagem a Johann Strauss. Descreve-a como “uma espécie de apoteose da valsa vienense mesclada com a impressão de um fantástico e fatal redemoinho” (Orenstein, 1991, p.76). Em uma referência posterior a essa obra, em 1914, Ravel diz retomar uma idéia para a composição de um poema sinfônico cujo título seria *Viena* (*idem*, p.188). A primeira idéia da homenagem a Strauss e o subsequente projeto de um “retrato” de Viena denotam a vontade de usufruir da Valsa enquanto representante estilístico da aristocracia. Assim, em 1920, Ravel faria da valsa a personagem principal de seu enredo. A Valsa é concebida como um épico.

---

<sup>1</sup> Para evitar confusões com os gêneros narrativos, usarei o termo forma ao referir-me à valsa, mesmo sabendo que esta não possui uma forma fixa, sendo correto entender a valsa enquanto gênero musical.

## A Guerra – antítese

A guerra força o olhar para questões patrióticas (concernentes à cultura do país). Isso em primeira instância pode congrega pessoas das mais variadas classes sociais em torno de ideais recíprocos. Ao lado dessa característica unificadora, entretanto, havia na França, desde a virada do século XIX, uma atitude de separação entre classes sociais que perdurou até o século XX. O tempo de vida de Ravel foi marcado por notáveis progressos tecnológicos e científicos, mas acompanhado de grande instabilidade política. A Terceira República na França (1870-1940) nasceu após a derrota sofrida na guerra franco-prussiana. A batalha de Dreyfuss separou os franceses em campos opostos e conduziu à divisão entre Igreja e Estado. Os anos do pós-guerra testemunharam ampla depressão econômica e “inabalável germanofobia na França” (Orenstein, 1991, p.72). Paralelamente, no período da Terceira República houve grande florescimento artístico na França, que se transformou em capital cultural da Europa.

Outra atitude separatista nas primeiras décadas do século XX na França foi o dandismo, ao qual pertencia o círculo imediato de amigos de Ravel. O dandismo foi um movimento antiigualitário de origem aristocrática britânica, cuja pretensão era ressaltar as diferenças entre classes “recriando uma aristocracia que certamente não seria a do dinheiro ou da linhagem, mas a de um temperamento e de um estilo” (Waizbort, 1998, p.364). Na França o dandismo caracterizou-se por criar uma mentalidade que separava artistas e intelectuais da média dos homens comuns. A personalidade pouco extrovertida de Ravel é tido por muitos com reflexo de sua atitude simpática ao dandismo.

Curiosamente, Ravel alistou-se voluntariamente no exército francês e serviu como motorista de ambulância durante a I Guerra. Essa atitude tornou-o testemunha ocular do desenrolar dos acontecimentos, fornecendo-lhe experiência real dos horrores da guerra, experiências estas que receberiam sua contra-parte musical em *La Valse*. Segundo parece, Ravel teria contaminado-se pela citada germanofobia. Em uma de suas cartas não publicadas datada de 20 de agosto de 1914, constante da coleção particular de Jean Godebski, Ravel escreve: “e agora, se você deseja, *Vive La France!* Mas, acima de tudo, abaixo Alemanha e Áustria! Ou ao menos, o que essas duas nações representam no presente tempo” (Orenstein, 1991, p.76). Paradoxo maior, porém, ocorreria alguns anos depois, quando a *Liga nacional para a defesa da música francesa* tentou barrar a veiculação de músicas estrangeiras na França. Ravel manifestou-se contrariamente, argumentando que músicos como Bartók e Schoenberg lograram descobertas que influenciaram positivamente a música mundial, inclusive a música dos compositores franceses. Como protesto público contra essa tentativa de censura artística, Ravel nega-se a receber uma comenda que lhe seria oferecida pela *Legião de Honra*, em 1920.

Terminada essa breve coleção de fatos antecedentes à composição de *La Valse*, cito a posição de dois autores que relacionam o contexto histórico com a opção estética de Ravel. Orenstein comenta que “pela Europa, a despersonalização e futilidade da I Guerra Mundial resultou na difusão do pessimismo e escapismo; são testemunhos disto a efemeridade dos movimentos dadaísta, surrealista e simbolista” (Orenstein, 1991, p. 2). O alto grau de experimentação e de renovação da técnica composicional deu surgimento a vários movimentos musicais (impressionismo, expressionismo, futurismo, entre outros). Assim, uma das razões pela qual Ravel prefere manter-se fiel às formas tradicionais seria exatamente por encarar essas tendências como fortuitas e passageiras. Waizbort aprofunda um pouco a questão, relacionando a estética de Ravel com uma suposta preferência pelo tradicionalismo aristocrático:

A categoria do antigo em Ravel tem a ver com uma época que sente o chão tremer sob seus pés e, assim, acolhe como modelo formas e modos do *ancien régime*. Ao mesmo tempo é preciso ter em vista que a simbiose entre burguesia e nobreza na França, é fundamental para que se possa compreender a fisionomia de Ravel (...) os nexos da simbiose explicariam, talvez, a nostalgia pelo clássico, de qual *Le Tambour de Couperin* é a mais bela expressão. Caberia também explorar esse

elemento nas *Valses Nobles e Sentimentales*, onde o próprio “nobre” já aponta para o problema (Waizbort, 1998, p.370).

### **La Valse – síntese**

Ravel recebeu de Diaghilev a encomenda de uma obra para *ballet*. Resgata, então, a idéia do poema sinfônico, mas modifica o título para poema coreográfico. Ravel descreve assim suas intenções composicionais: “Através de um turbilhão de nuvens, casais valsando podem ser fracamente delineados. As nuvens dissipam-se gradativamente e vislumbra-se (letra A do *score*<sup>2</sup>, compasso 67) um imenso salão repleto de uma multidão rodopiando. A cena é gradualmente iluminada. As luzes dos candelabros rompem, a seguir, atingindo um fortíssimo (letra B comp. 139). Surge uma corte imperial em cerca de 1855” (Orenstein, 1991, p.188).

As palavras de Ravel definindo suas intenções de lograr um “fatídico e inescapável turbilhão” são sempre levadas em conta por seus biógrafos nos comentários que tecem sobre a obra. Stuckenschmidt, por exemplo, diz: “um crescendo, a princípio hesitante, interrompido imediatamente antes do seu ápice. O ponto culminante é então alcançado em um terrível vendaval (...) que cessa repentinamente como se um relâmpago tivesse atingido seu coração” (Stuckenschmidt, 1968, p.190). Estas abordagens descritivas são favorecidas, também, pela proposta de direção cênica assinalada no início do *score* por Ravel. A indicação “Uma Corte Imperial, cerca de 1855”, citada anteriormente, é uma dessas sugestões cênicas. Stuckenschmidt sugere que esta data tenha a ver com a época de maior ostentação da elite vienense, período em que Viena estava consumada como o centro do poder político e social do império austro-húngaro. Em Paris, também se realizou em 1855 a primeira *Feira Mundial* onde “Jacques Offenbach preenchia os *buffets* parisienses com sua música frívola” (*idem*, p.188).

Embora *La Valse* acompanhe a tradição das *Valses nobles et sentimentales*, suas seções conclusivas fornecem uma nova dimensão para análise da obra de Ravel: uma tensão estendida ao máximo. Certamente o conceito da peça é basicamente direcional. Após uma introdução misteriosa gerada pelos baixos sustentando o agregado *E-F-Ab* (do compasso 1 ao 28) com apresentação de pequenos fragmentos da melodia principal da valsa, esta surge completa, mas em dinâmica *p* exposta pelas violas (comp. 70) e flauta (comp. 100). A seguir, os violinos (comp. 107) retomam a melodia, caracterizando definitivamente a valsa. Os níveis dinâmicos vão gradativamente sendo elevados até atingir o fortíssimo (comp. 139-147) agregando-se vários instrumentos que duplicam a melodia. Novamente o volume decresce sendo retomado gradualmente (comp. 148-211) até o fortíssimo súbito (comp. 211) que repentinamente apresenta o segundo material temático da obra. Os contrastes dinâmicos e entre os caracteres melódico dançante e agressivo repentino estarão presentes então até o final da peça. Estes conflitos ora acentuam-se, ora dispersam-se, mas o caráter vienense da valsa é distorcido até o clímax final, a ponto da obra não mais poder ser identificada como valsa.

Em minha leitura, a descaracterização progressiva da valsa, assolada por rompantes ataques súbitos, rumo ao frenesi final, permite a interpretação da peça como retrato da fragmentação das elites aristocráticas austros-vienenses do pré-guerra, cujos descasos desembocariam na deflagração da I Guerra Mundial. Assim, *La Valse* constitui-se como alegoria do apogeu e declínio dessa elite, uma aristocracia que teimava em continuar valsando elegantemente enquanto bombas assolavam os países europeus; porém, acaba por sucumbir devido à sua própria corrupção inata.

Desse modo, os dois elementos em conflito durante a obra retratam respectivamente a valsa e a guerra. Stuckenschmidt comenta ser aparente que “a desorientação da I Guerra e o luto do compositor seguinte à morte de sua mãe foram sublimados neste ‘fantástico e fatídico redemoinho’ que a música expressa em seu êxtase rumo à morte” (Stuckenschmidt, 1968, p.189).

---

<sup>2</sup> Utilizei a partitura editada pela Durand, edição revisada de 1921.

Embora concebida para grande orquestra, *La Valse* foi estreada na versão para dois pianos. Em outubro de 1920 muitos programas foram realizados em Viena. Em um programa especial no qual Schoenberg regeu *Gurrelieder*, Ravel tocou a versão para dois pianos de *La Valse* (Alfredo Casella tocou o segundo piano).

## Os princípios da narrativa

Para Todorov uma narrativa deve comportar dois princípios: sucessão e transformação. Segundo ele uma narrativa não é apenas a “descrição de estados, mas exige o desenvolvimento de uma ação, isto é, a mudança, a diferença” (Todorov, 1980, p.62). A descrição é contínua, ao passo que a narrativa recorta o tempo em unidades descontínuas. “O tempo, pura duração, opõe-se ao tempo dos acontecimentos” (*loc cit*), portanto descrição e narrativa lidam com temporalidades distintas, característica observável, sobretudo na possibilidade de relatos simultâneos, suprimindo-se a diacronicidade descritiva. Das excelentes proposições de Todorov, duas em especial interessam neste ensaio: os elementos cuja presença classifica como obrigatória em uma narrativa e a possibilidade da evocação de eventos por predição.

Um acontecimento futuro pode ser antecipado, mesmo que camufladamente. Este seria o caráter de predição que, também, ocorre em *La Valse*. A obscuridade e o mistério dos primeiros compassos já deixam antever o final fatídico que tomará a Valsa. Essa introdução incomum para uma valsa tem seu clima obscuro dissolvido, dando lugar a uma parte central alegre e dançante. Os ataques súbitos são retomados, instaurando-se o conflito, até a conclusão da obra com a descaracterização da Valsa.

Na outra proposição citada, Todorov estabelece cinco elementos indispensáveis ao discurso narrativo:

1. Equilíbrio inicial;
2. Situação ou ocorrência que perturbe o equilíbrio inicial;
3. Desequilíbrio
4. Situações para restauração do equilíbrio;
5. Retorno ao equilíbrio.

Considero o segundo e quarto elementos como fases de transição de um esquema cuja estrutura básica é a tríade: equilíbrio – desequilíbrio – novo equilíbrio. Vale ressaltar que o novo equilíbrio é diferente do equilíbrio inicial, posto que foi transformado em seu percurso.

O conteúdo dramático de *La Valse* possui uma estrutura similar. O equilíbrio inicial representado pelo caráter dançante e melodioso da Valsa é gradualmente modificado para uma fase tempestuosa. Ocorrem então novas passagens que retomam o caráter dançante na tentativa de restaurar o primordial equilíbrio, todavia, o discurso é conduzido para uma metamorfose da “forma” Valsa, cuja sucessão de eventos chega à fase final como a mesma personagem, mas agora transformada, isto é, com uma nova caracterização.

## Conclusão

A combinação feita por Ravel de uma valsa, estilo musical símbolo da aristocracia e da alta sociedade européia, com a impressão de um fantástico redemoinho que conduz à morte, tornou possível interpretar a peça como crítica a uma sociedade cuja corrupção inata conduziu ao cataclisma da I Guerra Mundial. Ravel realiza uma tradução pessoal (empírica e psicológica) dos eventos ocorridos durante a I Guerra e da derrocada que atingiu os ideais totalitários das elites, pois a guerra implicou em fragmentação social e econômica. A Valsa é tornada personagem, metamorfoseada e distorcida no interior do discurso musical para posteriormente revelar a mensagem pretendida por Ravel: traçar, alegoricamente, o apogeu e declínio da sociedade européia desde a virada do século XIX até o final da I Guerra Mundial.

Nesta trajetória, a direcionalidade impingida ao discurso por Ravel enquadra-se nos princípios transformativos da narrativa, conforme proposição de Todorov. Compreende-se que mesmo o discurso não verbal comporta os elementos sucessão e transformação, preconizados para atender a uma narrativa dramática.

### **Referências Bibliográficas**

- Lamb, Andrew. (1980). Waltz In: Sadie, Stanley (org.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan [p. 200-206].
- Leite, Ligia Chiappini M. (1989). *O Foco Narrativo*. 4ª. ed. São Paulo: Ed. Ática..
- Onnen, Frank. (1951). *Mauricio Ravel*. Barcelona: Ed. Juventud. (Tradução Felipe Lorda-Aláiz).
- Orenstein, Arbie. (1991). *Ravel – man and musician*. New York: Dover Publications.
- Rosenfeld, Anatol. (1985). *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- Stuckenschmidt, H. H. (1968). *Maurice Ravel – variations on his life and work*. Philadelphia: Chilton Book Company (Tradução Samuel Rosenbaum).
- Todorov, Tzvetan. (1980). *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes. (Tradução Elisa A. Kossovitch).
- Waizbort, Leopoldo. (1998). Ravel no Céu. In: *A ousadia da crítica – ensaios para Gabriel Cohn*. Londrina: Ed. UEL [p.351-373].