

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Música
Pós-Graduação em Música (Composição)

Procedimentos Compositivos no Choros Nº6 de Heitor Villa-Lobos

Guilherme Bernstein Seixas

Rio de Janeiro
2001
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Música
Pós-Graduação em Música (Composição)

Procedimentos Compositivos no
Choros Nº6 de Heitor Villa-Lobos

Guilherme Bernstein Seixas

Orientador
Professora Doutora Marisa Rezende

Rio de Janeiro
2001
FICHA CATALOGRÁFICA

Seixas, Guilherme Bernstein, 1968 -
Procedimentos compositivos no choros nº6 de Heitor Villa-Lobos.
Rio de Janeiro: UFRJ/ Escola de Música, 2001.

82 p.: il.; 29 cm.

(Dissertação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2001.
Orientador: Prof. Dra. Marisa Rezende

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 2. Composição (Música) 3. Música
Brasileira - História e crítica - Séc. XX 4. Tese (Mestrado) - UFRJ/Escola de Música)
5. Rezende, Marisa I. Título

“Meu talento como intérprete está baseado principalmente em minha necessidade de compreender a estrutura de uma obra musical”

Artur Rubinstein

Agradecimentos

Este trabalho é dedicado a meus familiares, pelo apoio que sempre recebi. Agradeço especialmente à minha orientadora, Prof^a. Dr.^a Marisa Rezende, sem cuja experiência e cuidado este trabalho jamais alcançaria sua forma atual.

Resumo

O presente trabalho dedica-se primeiramente a identificar e classificar os elementos texturais encontrados nas seções do Choros N°6, de Heitor Villa-Lobos, em que é proeminente a presença de ostinati. Este tipo de seção, além de representar a maior parte da peça em questão, é amplamente encontrado na obra sinfônica do compositor, em especial na série dos Choros, onde tem papel extremamente significativo. Uma vez identificados, estes elementos são organizados em um sistema coerente, que investiga suas funções e formas de emprego, bem como a natureza de suas inter-relações. Passamos então a relacionar certos procedimentos de criação e expansão de material que, por sua utilização consistente, caracterizam a peça. Finalmente, empreendemos uma nova seccionalização da peça que, graças às investigações anteriores, aglutinou vários trechos, antes considerados independentes, em seções maiores e mais articuladas. Concluimos a partir daí ser a estrutura desta obra significativamente mais complexa e de maior organicidade - e portanto muito menos rapsódica - do que anteriormente considerada, julgamento que possivelmente se estende a outras obras sinfônicas do mestre.

Abstract

This thesis focus firstly on identifying e classifying the textural materials found on sections of the Choros N°6 by Heitor Villa-Lobos, where the presence of ostinati is prominent. This kind of section, besides representing the largest part of the piece in question, is abundantly found in Villa-Lobos' symphonic work, specially in the Choros series, where it plays a major role. Once identified, those textural materials are organised in a coherent system, in which their functions and applications are investigated, as are the nature of their inter-relations. We then relate a number of procedures of creation and expansion of material which characterise the piece, by their consistent employment. Finally, we present a new division of the piece by sections which, due to what we found in our former investigation, grouped together several parts, formerly considered to be independent, in broader and more articulated unities. We therefore conclude that the background structure of this piece is significantly more complex and of a higher level of organisation - that is, far less rhapsodic - than previously thought of, and we believe this may as well be the case of several other works from Villa-Lobos symphonic output.

Sumário

I. Introdução	pg. 5
II. Elementos Texturais: Uma Análise Vertical	pg. 14
. Elementos Texturais de Função Harmônica	pg. 15
. A Sonoridade Resultante dos Pedais, Ostinati e Linhas de Baixo	pg. 25
. Material Melódico como Elemento Textural	pg. 30
. Materiais Agregados	pg. 35
. A Sonoridade Resultante dos Elementos Texturais	pg. 39
III. Elementos para uma Análise Horizontal	pg. 43
. Introduzindo e Apresentando Temas	pg. 43
. De Fragmentos Melódicos a Temas	pg. 44
. Ligações e Finalizações nos Temas	pg. 52
IV. Estrutura Formal	pg. 55
V. Tabela de Seções	pg. 73-A
VI. Conclusão	pg. 74
VII. Bibliografia	pg. 80

Introdução

“Sem meditar o que escreve, sem obediência a qualquer princípio, mesmo arbitrário, as suas composições apresentam-se cheias de incoerências, de cacofonias musicais, verdadeiras aglomerações de notas sempre com o mesmo resultado, que é dar a sensação de que sua orquestra está afinando os instrumentos e que cada professor improvisava uma maluquice qualquer. Muito moço ainda, tem o Sr. Villa-Lobos produzido mais do que qualquer verdadeiro e ativo compositor no fim da vida. O que ele quer é encher o papel de música sem saber, talvez, qual seja o número exato de suas composições, que devem ser calculadas pelo pêso do papel consumido às toneladas, sem uma única página destinada a sair do turbilhão de vulgaridade. (...) Em regra suas composições não tem pés nem cabeça, são amontoados de notas que chacoalham canalhamente como se todos os músicos da orquestra, atacados de loucura, tocassem pela primeira vez aqueles instrumentos que se transformam em mãos doidas, em guizos, berros e latidos.”¹

Bem mais de meio século se passou desde que Oscar Guanabara, crítico de música do *Jornal do Comércio*, escreveu estas palavras. A hostilidade com que a música de Villa-Lobos foi recebida - até certo ponto natural, dado o teor de novidade e personalismo de sua obra e o conservadorismo então dominante no meio artístico do país - pouco a pouco se transformou em entendimento, ainda que parcial, e admiração. Em nossos dias algumas de suas obras já são bastante conhecidas do público de concertos, de modo geral, seja através dos Festivais Villa-Lobos, seja, menos usualmente, através de concertos regulares. Uma *Ária da Bachiana Brasileira N°5* ou um *Trenzinho do Caipira* inclusive já romperam a barreira das salas de concerto, podendo ser reconhecidas por uma grande parte do público leigo. No entanto, ao listarmos as obras mais populares do mestre - além das mencionadas anteriormente, um *Prelúdio da Bachiana N°4* ou as canções da *Floresta do Amazonas*, por exemplo - verificaremos que, não coincidentemente, estas são movimentos de obras maiores, movimentos estes escritos em linguagem propositadamente mais simples, com líricas e empolgantes melodias delineadas com a habilidade usual do mestre. Hoje o público em geral já reconhece o Villa-Lobos das tocantes

¹ em Maul, Carlos. *A Glória Escandalosa de Heitor Vila Lôbos (sic)* (1970, 43/44)

melodias e dos belos efeitos orquestrais, mas será que Villa-Lobos não é também capaz de empolgar quando se utiliza de seu repertório composicional mais complexo, vale dizer, mais característico?; e será que, ao articular formas mais largas, ele não é capaz de dar-lhes sentido e direção? William Austin, escrevendo em meados da década de 1960, após revelar sua admiração por várias facetas do compositor, admite sua frustração ao buscar uma compreensão mais profunda de sua obra, inclusive a orquestral:

“os sons barulhentamente densos, formas frouxas e clichês harmônicos de algumas peças orquestrais e pianísticas repelem aqueles que, como o presente escritor, tentaram cuidadosamente penetrar em seu mundo”²

Na última década, contudo, autores como Gerard Béhague e Eero Tarasti muito contribuíram para aprofundar a compreensão da música do mestre. Suas obras, graças a análises técnicas e objetivas, fornecem uma visão ao mesmo tempo mais ampla e mais profunda da estética villa-lobiana do que era disponível à poucas décadas atrás, quando em muitos casos meras descrições pictóricas ou emocionais vaziam as vezes de análise. Ambos são muito abrangentes. Béhague, em *Heitor Villa-Lobos - The Search of Brazil's Musical Soul* (1994), após descrever com relativa brevidade a trajetória pessoal de Villa-Lobos e colocá-la em perspectiva histórica, empreende a análise de diversas das suas mais significativas obras de variados períodos e formações instrumentais, sempre focalizando características e procedimentos que ajudem o leitor a compreender o desenvolvimento estilístico do mestre como um todo (infelizmente, não há menção ao *Choros N°6*, objeto de nosso estudo). Tarasti, em *Heitor Villa-Lobos - The Life and Works* (1995), por outro lado, obriga-se a uma missão muito mais ambiciosa; após rejeitar a possibilidade de fazer-se um juízo de valor sobre a gigantesca obra de Villa-Lobos a partir de poucos e parciais exemplos, prática que ele com grande autoridade relaciona a um Eurocentrismo preconceituoso, seu trabalho examina praticamente toda a obra do compositor disponível para consulta, em variáveis porém sempre satisfatórios níveis de

² Austin, William. *Music in The 20th Century - From Debussy through Stravinsky*. (1966, 483)

profundidade. Antes disto, a parte do livro dedicada à vida de Villa-Lobos é a mais completa e abrangente que tivemos em mãos, incluindo mesmo capítulos específicos sobre a história da música na América Latina e a formação do Modernismo no Brasil. Por estes motivos acreditamos ser este o livro mais completo e abrangente já realizado sobre Villa-Lobos, ponto de partida seguro para quaisquer trabalhos relacionados ao compositor a serem feitos nos próximos anos. Outros livros bastante úteis, ainda que de escopo bem mais reduzido, foram escritos por Simon Wright (*Villa-Lobos*, 1992) e Lisa M. Peppercorn (*Villa-Lobos - The Music*, 1991). Ambos selecionam algumas obras, julgadas como sendo das mais representativas, e fornecem uma visão generalizante do estilo do mestre. A alegada familiaridade pessoal de Peppercorn com o compositor contribui para levantar ou esclarecer questões de interesse, porém não compensa o desconforto causado por uma certa condescendência para com o objeto de seu estudo, que permeia todo o livro. Dentre os autores brasileiros mais antigos, destaca-se a obra de Adhemar Nóbrega *Os Choros de Villa-Lobos* (1973), tão mais frustrante quando se percebe em comentários quase que ao acaso um conhecimento profundo da estética villa-lobiana que as poucas linhas dedicadas a cada obra não conseguem explicitar. De grande vulto também é a obra *Villa-Lobos, o Choro e os Choros* (1977) de José Maria Neves, onde se traça a origem de várias das características mais caras ao mestre. Especificamente para este trabalho, no entanto, foi de maior importância um pequeno artigo do mesmo autor, publicada pela Revista Brasileira de Música (1988), onde são discutidos muitos dos procedimentos que aqui investigamos. Mais recentemente, Marlene Migliari Fernandes, ao analisar o poema sinfônico “Erosão”³ revela uma série de procedimentos, especialmente no âmbito das relações motivicas, que lançam nova luz sobre o pensamento do compositor. Apesar de todos estes avanços, muito ainda deve ser investigado, no âmbito dos procedimentos composicionais, para que possamos compreender mais profundamente o sentido estrutural das obras de Villa-Lobos. Muitas lacunas ainda permanecem, notadamente sobre a forma de organização de suas obras orquestrais, tanto no parâmetro vertical quanto no horizontal. E esta lacuna é particularmente frustrante no caso das

3 Fernandes (1999)

obras que responderam por sua entrada no mundo artístico internacional, os *Choros*.

Villa-Lobos escreveu ao todo dezessete obras com o nome de *Choros*, das quais treze fazem parte da série *Choros*. Isto porque, afora os *Choros Bis* e o *Quinteto em forma de Choros*, escritos a parte, as duas últimas obras da série, as de números 13 e 14, tiveram seus manuscritos extraviados, não havendo cópias das mesmas nem notícia de sua execução (isto se tiverem sido realmente compostas, e não apenas esboçadas mentalmente, conforme parecia ser hábito do compositor⁴). Chegamos então a doze choros numerados mais uma *Introdução aos Choros*, peça para violão e orquestra escrita a posteriori que apresenta, como num mosaico, temas dos títulos anteriores, à título de prelúdio no caso de um evento que reunisse toda a série - como de fato se fez em recente Festival Villa-Lobos.

Ao executar os primeiros *Choros* na Paris dos anos 20, o compositor surpreendeu seus ouvintes com uma erupção de vitalidade e originalidade. Os *Choros* foram então considerados por muitos como a parte mais criativa e característica de sua criação - conceito que mateve seu valor até nossos dias - e Villa-Lobos deve em grande parte a eles sua consagração como compositor de importância e destaque no cenário internacional⁵. No plano estético, ao combinar de forma única elementos da música moderna européia com brasileirismos de várias procedências, integrando-os em processos pessoais de composição, os *Choros* foram fundamentais para a afirmação do estilo maduro de Villa-Lobos, e todos os autores são unânimes em afirmar ser a série o “divisor de águas” do *corpus* villa-lobiano (Nóbrega 1975, 24)⁶.

Tomando como ponto de partida o gênero do *choro popular carioca*, Villa-Lobos inicia uma jornada que o levará a incluir progressivamente todo tipo de fontes, populares ou não, rumo à uma crescente estilização pessoal e evolução da complexidade textural e orquestral. Desta forma, o primeiro número da série é uma obra para violão solo, única do grupo a lembrar

4 Esta prática é afirmada por Nóbrega (1975) e tem o acordo de Neves (1973)

5 “(...) o conjunto da obra (a série dos Choros) representa a mais valiosa contribuição brasileira à música contemporânea” - Mariz (1994)

6 Também de acordo estão Béhague (1994), Neves (1977 e 1988), Tarasti (1995) e Wright (1992)

diretamente o modelo popular, ao qual se seguem quase progressivamente obras de câmara, câmara com coro, piano, orquestra, e orquestra grandemente estendida, até alcançarmos o número 12. Contudo, esta progressão em termos de complexidade e número do efetivo orquestral não é resultado de uma cronologia linear, isto é, os choros não foram escritos de acordo com sua ordem numérica. Suas datas de composição abrangem os anos de 1920 a 1929, tendo obras como os de número 4 e 6 sido escritas após as de número 7 ou 8, por exemplo. De acordo com Nóbrega (1975, 25), foi justamente o desejo de escalonar progressivamente a série que levou o compositor a numerar as obras que estava compondo com hiatos, onde se encaixariam obras intermediárias ainda a ser concebidas.

Um problema mais instigante quanto à cronologia dos *Choros* foi levantado por Lisa Peppercorn no prefácio de seu livro. Ela afirma que era prática do compositor estrear suas obras na primeira oportunidade que lhe surgisse, criando mesmo a oportunidade, se necessário fosse. Tal prática não estaria de acordo com o fato dos *Choros* de número 6, 9 e 11 terem sido estreados em 1942, em dois concertos com intervalo de três dias realizados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a orquestra da casa regida pelo compositor⁷. Por que teria o mestre esperado quase vinte anos para apresentar ao público estas obras pela primeira vez? Logo após a estréia, Villa-Lobos começa a reger estas partituras em várias oportunidades; o *Choros N°6*, por exemplo, foi um de seus cavalos-de-batalha em turnês ao estrangeiro nos anos seguintes⁸ - um comportamento que nos remete à típica atitude do compositor apaixonado por sua obra recente. Peppercorn então sugere que estas obras teriam, na verdade, sido escritas no início dos anos 40. Esta teoria não encontra ressonância em outros autores que, ignorando a questão, se firmam nas datas assinaladas nas partituras impressas e nos manuscritos: 1926 para o *Choros N°6*, 1929 para o N° 9 e 1928 para o de N°11.

7 Nóbrega (1975, 26), quadro “Cronologia dos Choros”.

8 Programas de Villa-Lobos da época podem ser encontrados em Bevilacqua, Octávio. *Villa-Lobos nos Estados Unidos* (originalmente publicado em “O Globo” 1957) e Oliva, Maria Augusta Menezes de. *Paris aplaude Villa-Lobos* (originalmente publicado em “Última Hora” 1952, ambos em “Presença de Villa-Lobos” 10º vol. 1ª ed. Rio de Janeiro MEC/DAC/Museu Villa-Lobos 1977

Independentemente de sua data de composição, o *Choros N°6* se configura uma escolha adequada para uma busca de procedimentos composicionais na obra de Villa-Lobos em geral, e nos Choros, em particular. É peça madura, vários Choros orquestrais tendo sido escritos anteriormente, além de suceder a composições como *Amazonas* ou *Uirapurú* (ambos de 1917), onde o virtuosismo da escrita orquestral do mestre já havia sido demonstrada; não conta com participação de solistas ou coro, fatores que necessariamente particularizariam sua construção; e representa muito do que há de mais característico na obra do mestre, talvez por isso mesmo sendo das mais freqüentemente executadas de suas composições orquestrais em nossas temporadas de concertos.

O *Choros N°6* foi analisado por três dos autores anteriormente mencionados: Adhemar Nóbrega, Eero Tarasti e José Maria Neves. O primeiro, baseado no estudo do manuscrito⁹, descreve os diversos temas ou motivos que compõem a obra, suas supostas origens e relações com o todo, em um livro dedicado à série. Tarasti dissecou a peça em pequenas seções, comentando-as de forma interessante, ainda que concisa, e fornecendo uma tabela de motivos. Em ambos os casos a abrangência da proposta implica em limitação de profundidade da análise individual da peça. Mais determinante, o objetivo de explicar a série dos *Choros* ou o *corpus* composicional como um todo leva a atenção dos autores a problemas mais generalizantes e de cunho menos particular. Nossa proposta, pelo contrário, é concentrar esforços de entendimento em determinados aspectos composicionais, que acreditamos venham ter grande efeito no reavaliar da peça como um todo. O terceiro autor a analisar esta obra, José Maria Neves, em *Villa-Lobos, o Choro e os Choros* (1977), certamente por ser o principal foco do livro a ligação da série de Villa-Lobos com o gênero popular, não detém sua análise no aspecto formal. Várias de suas observações, contudo, são de grande visão, e são comentadas no correr deste trabalho.

A maior parte dos termos técnicos aqui utilizados é empregada em sua acepção de uso corrente. No entanto, devido à necessidade de clarear-se o significado de determinados termos,

⁹ Nóbrega (1975) demonstra desconhecer a existência da partitura impressa por Max Eschig em Paris, 1955, e mesmo duvida de sua existência (pg. 61), apesar de relacioná-la no quadro de sua cronologia. Cópia desta edição, no entanto, serve de base para este trabalho, bem como para o do Prof. Tarasti.

de forma a tornar o discurso mais objetivo e menos sujeito a variações pessoais de interpretação, a definição dos termos mais empregados será encontrada no próprio texto ou em notas de pé-de-página na primeira vez em que forem utilizados.

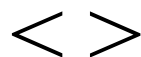
Uma vez que parte considerável deste trabalho é dedicada à investigação de questões texturais, a obra do Prof. Wallace Berry *Structural Functions in Music* (1976/87) foi de grande valia na conceitualização de termos e procedimentos. Expressões como “espaço textural”, “progressão” ou “recessão textural” etc. são empregadas de maneira tão fiel à obra referida quanto o possibilitou minha compreensão. Ainda assim, serão encontradas no decorrer do texto definições para cada termo.

Um vocábulo que nem sempre se prestou a tal correspondência, talvez devido à restrição de material deste trabalho, talvez devido a questões linguísticas, foi *elemento*. Tal como empregado por Berry refere-se a uma série de aspectos da estrutura musical, como “elemento tonal” (*tonicização*), “elemento harmônico” (*acordes* ou *simultaniedades*), ou o “elemento da textura” etc.(pgs. 22/23). Mas também gera derivados como *element-structure*, *element-action* etc., onde o termo “elemento” identifica uma entidade que provoca ou qualifica o vocábulo posterior. Em ambos os casos “elemento” é um aspecto básico (*elementar*) do todo musical (elemento estrutural), ou de parte do todo (elemento rítmico). Da forma como empregada mais comumente neste trabalho, a palavra “elemento” refere-se a uma ocorrência ou classe (grupo, série) de ocorrências de características comuns. Assim, por exemplo, uma determinada linha melódica em um certo trecho, ou o termo geral “linha melódica”, em relação a um todo, são “elementos” musicais, na medida em que são ocorrências cuja caracterização e delimitação são prontamente identificáveis. O termo “elemento textural” portanto (derivado de emprego mais comum neste trabalho), refere-se a um conjunto de ocorrências (linhas melódicas vistas como conjunto, para seguir o exemplo acima) no aspecto da sua atuação dentro da textura de um determinado trecho. Para qualificar um determinado evento em seu aspecto *elementar*, empregaremos o termo *componente* (componente rítmico, componente harmônico etc.).

Dois outros termos que serão empregados com muita freqüência relacionados à textura

são *quantitativo* e *qualitativo*. O primeiro se refere aos aspectos mensuráveis da textura de determinado trecho, tais como número de eventos concomitantes, densidade, compressão etc.; qualitativo por sua vez se refere à natureza das relações entre eventos concomitantes, tais como maior ou menor dissonância, preferência no emprego de determinados intervalos ou outras relações de caráter harmônico.

Berry (1975, 8 e 9) desenvolve de forma muito clara o conceito por todos vivenciado, ainda que intuitivamente, de que parâmetros musicais, quaisquer que sejam eles, possuem três tendências, *progressão*, *recessão* e *estatismo*, e que um aumento de intensidade (*progressão*) acarreta a tendência ou expectativa de declínio (*recessão*) até um estágio ideal de repouso (*estatismo*), a partir do qual o movimento recomeça, como exemplificado visualmente pelos sinais de dinâmica:



Seguindo este raciocínio, ele chega à conclusão de que há “*dissonâncias*” e “*resoluções*” dentro de todos os parâmetros musicais (1975, 13) - conceito que, inclusive, serve de princípio para toda a compreensão do problema formal na obra “Sonata Forms” de Charles Rosen (1988). Assim, se, por exemplo, um elemento musical qualquer é ativado ritmicamente, ou se um determinado contexto textural se vê acrescido de novas alturas, novos focos de dissonâncias (uma progressão de atividades rítmicas ou de dissonâncias, respectivamente), então criar-se-á uma expectativa de que, após alcançar-se certo grau de ativação, estes elementos tenderão à recessão (menor atividade rítmica, redução de alturas dissonantes) até um estágio ideal de repouso. Este princípio, que Berry também coloca sob a fórmula

simples < complexo > simples

é, acreditamos, universal, e estará permeando a interpretação de uma série de questões que surgirão no correr desta dissertação.

No próximo capítulo identificamos os elementos texturais em ação nos trechos mais típicos dos Choros, aqueles em que há amplo emprego de figuras em *ostinato*, e organizamos estes elementos em um sistema coerente, estudando suas características, as implicações de sua utilização e a interrelação entre eles. Praticamente todos os autores mencionam de uma forma ou de outra a ampla utilização de *ostinati* nos Choros de Villa-Lobos, sendo que Neves (1988, 71) afirma ainda serem eles elemento importante para a linguagem do compositor de modo geral. O que fizemos, ao que nos consta pela primeira vez, foi, a partir do estudo do modo de atuação dos *ostinati*, identificar e caracterizar os outros elementos a ele concomitantes, definir as implicações de sua utilização e analisar as relações interlineares do conjunto textural como um todo.

O segundo capítulo relaciona procedimentos de expansão melódica e fraseológica, bem como técnicas de introdução e ligação de idéias, que são encontradas consistentemente na obra. A identificação destes procedimentos, assim como conceitos definidos no primeiro capítulo, forneceram-nos os elementos necessários para conectar partes da composição antes consideradas disparatadas entre si, objeto do terceiro capítulo. Esta tarefa, também, ao que nos consta, empreendida pela primeira vez na literatura villa-lobiana, fornece a base para uma nova compreensão da organicidade da peça, primeiro passo para uma possível reavaliação da compreensão do problema da forma na obra sinfônica do mestre.

Elementos Texturais: Uma Análise Vertical

Ao analisarmos o *Choros N°6* deparamo-nos com um grande número de seções cuja textura certamente não pode ser descrita como polifônica ou homofônica, sem que isso signifique uma simplificação excessiva¹⁰. Isto porque, já em primeiro plano, os elementos texturais (ocorrências distintas com características peculiares à sua classe que atuam em um dado espaço textural, tais como notas pedais, ostinati etc.) responsáveis pelo acompanhamento possuem tal grau de identidade e particularidade na sua forma de atuação que sua subordinação à linha melódica pode ser questionada, se nem sempre no parâmetro da experiência auditiva, em outros, tais como importância como gesto gerador ou componente unificador do trecho musical. Esta identidade marcante de elementos texturais outros que não a melodia principal pode ser evidenciada pela onipresença destes elementos nos trechos em questão. Na maior parte da literatura, quando a proeminência da linha melódica principal é desafiada, isto acontece por meio da ativação de linhas melódicas subordinadas - ou aumento significativo do grau desta ativação, por meio de maior articulação rítmica, aumento na presença de cromatismos ou dissonâncias, maior intensidade dinâmica, súbita aparição ou mudança de tessitura etc.; o resultado é uma linha subordinada cujo interesse rivaliza com o da principal, desviando para si a atenção do ouvinte, seja momentaneamente, seja por todo um trecho. No entanto, o contexto descrito pressupõe um grau razoável de liberdade na condução de cada linha textural¹¹ - um contexto polifônico ou de polifonia incipiente, portanto; nada mais distante do que tratamos neste momento com relação à obra de Villa-Lobos. Por outro lado, em Villa-Lobos, um plano menos

10 De acordo com a definição fornecida pelo *The New Grove Dic. of Music & Musicians* (verbetes: *texture*) textura seria um termo usado sem muito rigor em referência a aspectos verticais da estrutura musical, usualmente com relação à maneira com que partes individuais são colocadas; faz-se distinção entre homofonia, polifonia etc. Para Wallace Bery (*Structural Functions in Music*, 1976) textura “consiste nos componentes sonoros da música, condicionados em parte pelo número destes componentes que soam simultânea ou concorrentemente [aspecto quantitativo], e cujas qualidades são determinadas pelas interações, interrelações e relativas projeções e substâncias das linhas componentes e outros fatores sonoros [aspecto qualitativo].”

11 Linha textural: qualquer ocorrência textural sobre a qual podem ser traçadas relações horizontais de continuidade lógica (Berry, Wallace. 1976).

superficial revela uma interação única entre os diversos elementos texturais - incluindo a linha melódica - no qual sobressaem relações de interdependência incomuns.

Em linhas gerais, este tipo de textura - aliás amplamente encontrada em outras obras de Villa-Lobos, em especial na série dos *Choros* - pode ser descrita como sendo formada a partir de diversos e contrastantes *elementos texturais arrumados* como que *em camadas* sobrepostas. Das nove grandes seções da obra, nada menos do que sete são escritas, totalmente ou em grande parte, desta forma ¹², totalizando bem mais de 70% da composição. Imaginou-se que estas camadas deveriam interagir entre si de acordo com alguns princípios, alguns procedimentos composicionais que revelassem a forma de pensar do compositor. De fato, pela comparação entre as seções assim descritas, foi-nos possível estabelecer certos paralelos entre materiais que agiam de forma semelhante ou análoga, e a partir daí elaborar um sistema coerente.

Elementos Texturais de Função Harmônica: Ostinati, Pedais e Linhas do Baixo

O primeiro fato a nos chamar a atenção foi a freqüente presença de *notas pedais* e de *ostinati* em todas as seções cuja textura é caracterizada por classes de elementos texturais sobrepostos em camadas ¹³. Aliás, dizer que estes elementos estão presentes nas seções de textura em camadas na verdade não faz jus à realidade; antes, é a presença destes elementos, e a textura resultante de sua ação, que define cada um destes trechos, como por exemplo:

ex. 1 (comp. 27/29) e 2 (comp. 576/578)

Pedais e ostinatos nem sempre são facilmente diferenciáveis um do outro. As definições

¹² ver V. Tabela de Seções.

¹³ Define-se camada como um conjunto de materiais de características semelhantes, conjuntos estes que se sobrepõe uns aos outros verticalmente.

tradicionais rezam que uma nota pedal é aquela “sustentada (ou ocasionalmente *repetida* em série) acima ou em volta da qual partes contrapontadas [= vozes em movimento independente; n.a.] são tecidas; já um ostinato seria “um padrão musical repetido várias vezes sucessivamente, enquanto outros elementos estão em mutação” (*New Groves Dictionary of Music and Musicians*). Quando encontramos uma nota sustentada/prolongada, então, a identificação é clara: trata-se exclusivamente de uma nota pedal; também está claro que se trata de um ostinato quando encontramos a se repetir um conjunto de notas arrumadas *horizontalmente* - um padrão melódico de qualquer tamanho. Há no entanto um espaço em comum quando nos ocupamos de definir a identidade de uma nota ou conjunto de notas arrumadas *verticalmente e rearticuladas*, já que, em princípio, ambas as definições podem acolher tal caso (um ostinato vertical, como um acorde, ou um conjunto vertical de notas pedais rearticuladas). Sem querer ser definitivo, parece-me que a questão vai além da oposição *prolongamento X rearticulação*, para incluir a questão da *identidade* do elemento sonoro. O exemplo 1 nos fornece campo real para a discussão. Cada linha dos violinos (Is e IIs em divisi) articula uma determinada nota; o conjunto foi classificado como um ostinato. Cada linha de saxofone, terceira trompa, trompete e tímpano articula uma determinada nota; o conjunto foi classificado como pedal. A distinção não está na rearticulação da nota; este é um ponto comum. Porém neste caso, *articular* talvez não seja sinônimo de *repetir*. As linhas classificadas como pedais não apenas articulam as notas (ou as rearticulam, já que o processo é contínuo) como também as repetem. Já no caso das linhas de ostinato, dizer que as notas articuladas são *repetidas* significa menosprezar o componente rítmico que é parte fundamental de sua identidade, uma vez que o verbo repetir não nos dá a idéia de variação, no caso, rítmica (repetir = fazer de novo, ou seja, de forma idêntica). O padrão de repetição, nas linhas de ostinato, acontece não de nota em nota, mas de compasso em compasso - mas, então, já temos o componente *horizontal* (o fragmento horizontal ou linha melódica) que difere um ostinato de uma nota pedal. Ou seja, o ostinato se difere do pedal articulado por possuir uma identidade própria, no caso em questão, identidade rítmica, que vai além da repetição pura e simples da nota. Esta identidade é tão mais importante pelo seu poder de caracterizar o trecho;

assim, uma das características marcantes da subseção da qual foi extraído o exemplo 1 é a presença do ostinato dos violinos e suas consequentes variações¹⁴.

Sob certo aspecto, pedais e ostinatos cumprem a mesma função: prolongar uma altura ou um conjunto de alturas. Suas formas de atuação, no entanto, diferem, uma vez que buscam suprir diferentes necessidades. No contexto de uma melodia acompanhada, uma vez determinada pelo compositor o conjunto de alturas responsável pelo acompanhamento, duas necessidades se apresentam: por um lado, deve-se lhe proporcionar movimento, gerar atividade, o que dará ao trecho sua caracterização rítmica e lhe imprimirá *dinamismo*; por outro, há que haver alguma forma de ressonância contínua, algum elemento que permaneça relativamente estático, o que trará *estabilidade*^{15 16}. É como um jogo entre *atividade* (dinamismo, movimento) e *estatismo* (estabilidade), em que o equilíbrio tanto quanto a predominância de qualquer um destes componentes dará ao trecho sua caracterização e identidade.

O trecho a seguir, extraído do primeiro movimento da Sinfonia nº 39 em Mib M de Mozart, é um exemplo do perfeito equilíbrio clássico na forma de tratar a questão atividade/estatismo.

ex. 3 - Mozart, Sinf. Nº 39, 1º mov. comps. 97/105

14 Ainda assim não estamos completamente livres de ambiguidades. No exemplo 2, cada linha dos violinos poderia ser vista, de acordo com o conceito anterior, como um pedal articulado, já que *repetem* as mesmas notas. Porém, ao atuar em conjunto, formam um todo de forte caracterização harmônica, intimamente ligados às linhas das violas e da harpa (estas, sem qualquer dúvida, ostinati), daí sua classificação. Uma vez mais, foi o princípio da *identidade* do elemento textural que nos levou a tal denominação - o que, pelo menos neste caso, não exclui outras possibilidades.

15 Assume-se nesta consideração que o compositor não mudará imediatamente o colchão harmônico ou a arrumação dos elementos no espaço textural, pelo contrário, os manterá constantes por um tempo considerável, tempo este relativo ao seu estilo pessoal e de seu tempo. De fato, é sempre este o caso em relação a este tipo de textura nesta obra.

16 A necessidade de estabilidade, alcançada por meio de notas sustentadas ou pedais, é mais típica do meio orquestral do que de qualquer outro, o que é afirmado textualmente por Korsakov (*Principles of Orchestration*, pg. 66). É natural, portanto, que a utilização destas ferramentas tenha acompanhado o crescimento da orquestra, atingindo seu auge no período pós-wagneriano e modernista. Foi neste período que Villa-Lobos viveu seus anos de formação e muitas das características da música daquele tempo se tornaram suas, como por exemplo o gigantismo na formação orquestral típico de tantas de suas obras.

As trompas (em Mib) - muito tipicamente as trompas - pedalizam a nota Sib em oitavas, mesma nota que é articulada (pedal articulado) pelos contrabaixos; o equilíbrio entre estatismo e atividade, respectivamente, é absoluto. Acima e em torno dos pedais soam outras linhas de material que ocupam, em seu conjunto, todo o restante espaço textural, criando um jogo de oposições verticais e diagonais de registro (violinos/baixos; violinos/cellos) e timbre (trompas/baixos; madeiras/cordas, ao mesmo tempo - com relação aos cellos - e dialogados - com os violinos) que caracterizam o mais perfeito equilíbrio alcançado por Mozart em seus últimos anos (há ainda as oposições movimento descendente/movimento ascendente entre as cordas, dependência no movimento das vozes nas madeiras contra independência nos violoncelos...).

No entanto, sendo o trecho acima uma expansão da cadência à dominante, encontrada no final da transição em preparação para o segundo tema, talvez seja ele menos típico da forma tradicional de se lidar com a questão atividade/estatismo; isto porque todo o conjunto de alturas do trecho pode ser compreendido como a expansão de uma única altura (o Sib ou seu acorde maior, todas as outras alturas podendo ser encaradas como notas melódicas), propiciando um ambiente de estatismo harmônico característico apenas de determinados trechos de polarização - ou, mais exatamente, cadências - e não do conjunto da uma obra. A alternância de conjuntos de alturas (= acordes, em casos mais tradicionais), ou seja, o ritmo harmônico [sucessão de diferentes conjuntos de alturas (acordes ou agregados) no sentido horizontal (tempo), suas constâncias e variáveis], que é uma das características mais caras à tradição musical ocidental, exige maior sutileza por parte do compositor no tratamento das vozes.

Na maior parte da literatura orquestral, onde o ritmo harmônico se apresenta mais dinâmico, as necessidades de atividade e estatismo são supridas mais pelo todo das vozes e suas interrelações do que por elementos texturais gerados para este fim específico. Assim, notas mais longas ou mais curtas apresentadas em uma linha são equilibradas ou não por linhas concomitantes, criando situações ora de equilíbrio, ora de progressão ou recessão de atividade. O exemplo 4, segundo tema que se segue ao exemplo anterior da mesma sinfonia de Mozart,

demonstra esta forma de interrelação entre as diferentes linhas instrumentais.

ex. 4 - Mozart, Sinf. N° 39, 1° mov. comps. 110/114

A textura do trecho, no qual atuam quatro linhas (violinos I e II, violas e violoncelos/contrabaixos oitavados), pode ser reduzida a três componentes (violas apenas dobram violinos I e II), dos quais apenas dois “reais” (as aspas seguem a terminologia de Berry), já que os violinos são absolutamente interdependentes entre si quanto ao seu movimento linear. Nos dois primeiros compassos, a pouca movimentação do componente textural superior (relativo estatismo) é equilibrada pela afirmação da pulsação no componente inferior (relativa atividade)¹⁷. Há portanto nestes compassos perfeito equilíbrio no aspecto atividade/estatismo. Os dois compassos seguintes vêm este equilíbrio ameaçado por uma progressão de atividade no componente superior não contrabalanceado por alteração significativa na linha inferior: no terceiro compasso do exemplo o grau de atividade do componente superior se iguala ao do inferior (eventos a cada semínima, ignorando-se a sutil pausa no segundo tempo para os baixos), e depois o ultrapassa (eventos a cada colcheia). Desta progressão no grau de atividade resulta uma correspondente geração de expectativa, um aumento de tensão, que é então resolvido no último compasso do exemplo, por meio da redução da atividade nos violinos a níveis semelhantes aos dos baixos. Apesar de sua extrema simplicidade, ou talvez mesmo por isso, o trecho é capaz de nos demonstrar com grande clareza os procedimentos usuais da tradição ocidental com relação à manipulação das atividades interlineares como forma de equilibrar as necessidades de atividade/estatismo dentro de um contexto de ritmo harmônico dinâmico (no caso a mais simples das sucessões: I - V - I - (IV)V - I).

O que torna Villa-Lobos singular é justamente a não utilização dos procedimentos acima descritos - com relação aos trechos de textura como os que analisávamos há pouco - o que o insere na linha de frente daqueles compositores que, à mesma época, colocavam em cheque a

¹⁷ Há também diferenciação tímbrica arco/pizzicato, mas este aspecto não nos concerne nesta discussão.

tradição. O mestre tem por norma não inserir elementos polifônicos na relação vertical entre elementos texturais, ou seja, não se verificam procedimentos que equilibrem a relação atividade/estatismo entre as vozes, sendo este fato uma consequência lógica da natureza *constante* da atividade em cada voz; se em cada linha textural a atividade é constante, não se apresentando progressões ou recessões, então nada há que equilibrar, e o conjunto dos elementos texturais permanece constante. As próprias camadas já propõem um certo equilíbrio, ao apresentar diferentes níveis de articulação que se mantém por determinado tempo. Em função desta constância da atividade linear - aliás bastante óbvia, dada a própria natureza repetitiva dos elementos texturais em foco, notas pedais e ostinati - procedimentos tradicionais não são facilmente aplicáveis. Sumarizando então o que parece ser sua marca registrada ao criar trechos em que elementos texturais são arrumados em camadas é:

- cada linha textural responsável pelo colchão harmônico apresenta uma ativação constante, constância esta que permanece por tempo relativamente longo, freqüentemente todo um trecho

a nítida separação entre os elementos utilizados para responder às necessidades da relação atividade/estatismo, respectivamente *ostinati* e *pedais*

- apesar do conjunto formado por ostinati e pedais apresentar freqüentemente um primeiro plano de grande atividade, visto em plano médio (plano dos encadeamentos harmônicos, ou seja, da sucessão dos conjuntos verticais de alturas que caracterizam texturas qualitativamente) sua principal característica é uma certa “qualidade estática”, derivada da constância na atividade de seus constituintes

Destas observações podemos generalizar então que *ostinati* e *pedais* formam duas classes de camadas de materiais, distintas por seu grau de atividade/articulação, que dividem a

responsabilidade pela manutenção do conjunto harmônico. Ostinati e pedais interagem nesta obra de acordo com um princípio: as notas pedalizadas são retiradas daquelas que fazem parte das figuras em ostinato ou, vice-versa, os ostinati são criados em torno das notas pedais¹⁸. Os exemplos 1 e 2 demonstram este princípio da seguinte forma: ex.1 nota pedal LA, notas dos ostinatos LA, MI e FA; ex.2 nota pedal MIb, notas dos ostinatos SIb, MIb, SOL etc. Às vezes, porém, esta prática é menos clara:

ex. 5 (comps. 590/593)

Mesmo aqui, no entanto, o pedal MI nos violoncelos e contrabaixos é espelhado na segunda nota do corn Inglês. Já o exemplo 7, mais adiante, possui duas camadas de ostinati: a primeira, nas flautas, articula as notas pedais das cordas, DÓ e SÓL; a segunda, na harpa e na celesta, articula diatônica e cromaticamente, respectivamente, notas melódicas em torno das notas pedais e do acorde de DÓM por elas projetado.

A exceção que confirma a regra é conclusão lógica do princípio exposto acima: se pedais e ostinati repartem notas que integram o colchão harmônico do trecho, por que não articular notas diferentes em cada elemento textural de modo que, complementarmente, criarão o todo do colchão harmônico? Este é o caso, único na obra, do exemplo 6.

ex. 6 (comp. 129/131)

Até o primeiro compasso do exemplo (onde não há presença de pedais) os ostinati articulam as notas DÓ, SÓL e LÁ; os pedais, ao entrarem no segundo compasso (contrabaixos e trompas), acrescentam as notas LÁb e MIb ao conjunto de alturas (o LÁ nos segundos violinos já havia, sutilmente, sido transformado em LÁb). Pedais e ostinati formam assim, complementarmente, o

¹⁸ Este princípio exclui, logicamente, aquelas seções em que os ostinati são puramente rítmicos (Seção 1.1, introdução; Seção 9.1, introdução), ou nas quais os pedais interagem com linhas polifônicas, sem a presença de ostinati (Seção 9.3).

acorde LÁb-DÓ-MIb-SÓL.

Relacionando pedais e ostinati de acordo com este princípio de repartição e complementaridade de alturas, Villa-Lobos atinge o objetivo de integrar os dois elementos estruturais em um todo unificado, preservando no entanto o componente de individualidade que os distingüe.

O elemento textural que falta para completar a Função Harmônica¹⁹ é a *linha do baixo*. Tradicionalmente, o papel da linha do baixo é fornecer a linha textural mais grave, de maneira que as alturas por ela articuladas sejam as mais adequadas possíveis para um bom encadeamento harmônico. Vejamos, através de exemplos, como a linha do baixo pode cumprir seu papel tradicional e ainda se integrar coerentemente a um colchão harmônico de características tão particulares.

ex. 7 (comp.169/171)

No exemplo 7 a linha do baixo não se distingüe das demais vozes que formam a camada de notas pedais, configurando-se apenas como a linha mais grave a integrá-la (violoncelo II). Não há assim o menor risco de uma possível movimentação do baixo perturbar a qualidade estática do conjunto.

Também no exemplo 8 a *linha do baixo* não se distingüe da *camada pedal*, senão pelo fato de ambas as funções serem exercidas pela mesma linha instrumental. O outro lado da mesma moeda é exemplificado em 9, onde o *baixo* é uma, a mais grave, das *linhas de ostinati*.

¹⁹ Se Harmonia pode ser conceituada como a relação interlinear de eventos musicais tal como vista sob seu aspecto *qualitativo*, então Função Harmônica deverá ser entendida como aquela responsável pela caracterização textural no aspecto da *qualidade* das relações interlineares, vistas tanto verticalmente, em um dado momento, quanto horizontalmente, através da soma dos momentos verticais. O conjunto de alturas que exerce esta função qualitativa em determinado trecho será denominado *Conjunto Harmônico*. Elementos Texturais de Função Harmônica, então, serão aqueles que respondem, total ou principalmente, por esta função, através da determinação, por sua atuação, das alturas formadoras do Conjunto Harmônico, caso, particularmente nos trechos de textura como que ora estudamos, dos pedais, ostinati e linhas do baixo.

ex. 8 (comp. 1/2)

ex. 9 (comp. 126/127)

Ambas as práticas de situar o baixo - como uma das notas pedais ou como uma das linhas de ostinato - se adaptam perfeitamente às necessidades de um conjunto sonoro harmonicamente estático. Mas como então criar uma linha do baixo que possua identidade própria, movimento melódico - características que a difiram dos outros elementos texturais - e encaixá-la nas camadas de pedais e ostinati sem, no entanto, comprometer a estabilidade do plano médio? O começo da resposta é exemplificado em 10, onde contrabaixos, tuba, fagote e contrafagote executam um arpejo com âmbito de duas oitavas.

ex. 10 (comp. 38/39) - cordas; tuba e fagotes dobram os contrabaixos

Esta linha se distingue do restante do material, já que é bem diversa e característica. Integra-se perfeitamente no contexto, no entanto, já que suas notas, LÁ e MI, também estão presentes nos outros elementos de função harmônica (as figuras de ostinato encontradas nos violoncelos, harpas, tímpanos, 3^a e 4^a trompas articulam as notas LA, RE e MI). De fato, a linha do baixo se integra tão perfeitamente no contexto harmônico, que é de se perguntar se, apesar de claramente caracterizada melódica e orquestralmente, tal linha não seria apenas mais uma das camadas de ostinato. Uma vez que o baixo, além de individualizado caracteristicamente, é, via de regra, muito mais variado e movimentado do que os ostinati, não resta dúvida de que se trata de um elemento independente, apesar da estreita relação com os outros elementos texturais.

Todavia, a necessidade de caracterizar o baixo como um elemento independente advém, deste assumir formas mais individualizadas, como se observa no exemplo 11, retirado da mesma subseção que o exemplo anterior. A distinção entre a escala incompleta do baixo (contrabaixo,

cellos, fagote e contrafagote) e as outras camadas de material está clara, já que ela carrega uma identidade própria, de características melódicas e rítmicas diversas das outras. Ao aprofundarmos o olhar, no entanto, observaremos que ela articula em todos os tempos fortes a nota LA, nota *pedal* executada por sax, 3ª trompa, trompete e tímpano. Já em todos os tempos meio-fortes o baixo articula o MI; LA e MI são as notas do *ostinato* dos violinos. O baixo, assim, se por um lado mantém sua identidade como entidade em separado, por outro atua diretamente de acordo com o colchão harmônico formado por pedais e ostinati. É como se, mais do que um elemento em separado formador do conjunto harmônico, o baixo neste exemplo fosse como que um objeto linear, uma corda em posição horizontal afixada exatamente nos pontos de contato desta com a harmonia, e desta forma integrando-se totalmente à ela.

ex. 11 (comp. 27/29)

Os quatro compassos que se seguem ao último exemplo dão ainda mais um passo neste tipo de procedimento, a linha do baixo se conectando aos ostinati e pedais de forma um pouco mais tênue. Mas não há como negar o fato de que a *linha do baixo*, neste tipo de textura, sempre se subordina, em maior ou menor grau, à necessidade de manutenção do conjunto harmônico, conforme definido pelos elementos texturais vistos anteriormente, *pedais* e *ostinati*.

Nesse ponto precisamos fazer um parênteses, interrompendo momentaneamente nossa investigação em busca de um sistema que identifique e organize coerentemente os materiais musicais encontrados nos *Choros Nº6*, para aprofundarmos nossa visão sobre os aspectos qualitativos das relações entre os três elementos texturais já estudados e do conjunto harmônico por eles formado.

A Sonoridade Resultante dos Pedais, Ostinati e Linhas de Baixo

Um primeiro fato que deve ser observado com relação ao conjunto de alturas afirmado pelas três camadas de materiais texturais estudadas é de que existe uma relação de hierarquia entre as notas, estabelecida quantitativamente em função da maior ou menor presença destas no trecho, e qualitativamente em função da sua importância em planos mais profundos da estrutura e da natureza do elemento textural que as articulam. O princípio da hierarquia entre eventos de qualquer espécie em função de sua atuação nos planos estruturais profundos foi conceituada por Berry (1976,pg. 14), que diz:

“cada elemento-evento individual possui implicações imediatas (locais, plano superficial); aqueles que são mais fundamentais possuem também mais amplas implicações [planos mais profundos]”²⁰

Conjugando este conceito com o que foi dito acima, entendemos que uma altura - ou conjunto de alturas - que é continuamente articulada deve, em princípio, ser hierarquicamente mais importante para a definição e a estabilidade do conjunto harmônico do que outras alturas ou conjunto de alturas que entram e saem da partitura. Este é, afinal, o princípio do uso clássico de notas pedais, tanto quanto de ostinati (como exemplificado por sua forma mais antiga, o *basso ostinato*): fornecer um componente de estabilidade à um contexto em mutação. Desta forma, concluímos que as notas mais importantes para a fundamentação do conjunto harmônico são encontradas, respectivamente, nas linhas de *pedais* e *ostinati* - sendo a linha do baixo tão mais importante a este respeito quanto mais constante, ou seja, mais próxima de um pedal ou ostinato

20 “every individual element-event has immediate (local, foreground) implications; those that are more fundamental have broader implications as well”

21 É verdade que notas pedais também podem perfeitamente ser utilizadas apenas como elemento tímbrico, acessório do conjunto harmônico, e portanto de importância apenas local, no primeiro plano, como no segundo movimento, Coral/Canto do Sertão, da Bachianas N°4, do mesmo Villa-Lobos. Este no entanto não é o caso nesta obra, como se verificará ainda neste capítulo.

Um segundo fato a ser notado é que não há relação direta entre número de instrumentos ou linhas instrumentais atuando em um dado momento e a complexidade do conjunto harmônico. Ou seja, uma orquestração maciça pode nos revelar um conjunto simples, enquanto uma orquestração mais leve por vezes articula um número muito grande de alturas ao mesmo tempo²². Assim, no exemplo 12A abaixo, apesar de termos apenas cordas e harpa articulando as camadas de pedais e ostinati, o número de alturas envolvido é muito maior do que em 12B, onde cordas, metais e madeiras em conjunto articulam apenas 3 diferentes alturas.

exe. 12A (comp. 579) e 12B (comp. 26)

O exemplo 7 do capítulo anterior, por sua vez, apresenta apenas duas alturas fundamentais à afirmação da sonoridade, DÓ e SOL, nas cordas, o que garantiria um conjunto harmônico muito simples; porém este é enriquecido por seis alturas, notas melódicas articuladas por uma segunda camada de ostinati (celesta e harpa 1).

Feitas estas considerações, resta-nos verificar que sonoridades seriam estas formadas por notas pedais e ostinati, ou seja, quais as alturas mais presentes no conjunto harmônico, suas relações intervalares e suas implicações junto aos planos estruturais médio e profundo. Trata-se de sonoridades *diatônicas* baseadas em escalas também diatônicas, sustentadas pela *tônica* principal do trecho, concomitantemente ou não com sua *quinta justa superior*²³. Em havendo

22 A relação de complexidade se dá em função do número de classes de elementos texturais concomitantes, no sentido de que, quanto maior este número, maior a complexidade (as outras duas classes de elementos texturais que se somam às três já enfocadas serão assunto dos próximos capítulos).

23 Estas escalas não podem ser consideradas *tonais* senão LATO SENSU, já que nelas não atuam as *funções tonais* características de suas manifestações mais típicas, compreendidas entre o final do séc. XVIII e a maior parte do séc. XIX. Alguns autores se referem a determinados trechos como sendo *modais*, porém também este é um termo impreciso, uma vez que as relações intervalares e tonais características destes modos estão no mais das vezes implícitos ou fracamente representados, e muitas vezes ausentes de todo. Entre a cruz e a espada para optar entre dois termos de aplicação faltosa no caso estudado, seguiremos com o menos ruim, e empregaremos *tonalidade* e *tônica* sempre que nos referirmos a centros de polarização em plano médio, contanto que entedidos LATO SENSU, no contexto de uma fase de superação das funções tonais tradicionais e da primazia da tríade, típicos de tanta música escrita na primeira metade do século XX.

pedais, estas notas - a tônica ou a tônica e sua quinta justa superior - serão aquelas a ser sustentadas; não os havendo, então elas serão articuladas por meio de *ostinati*. Se encontramos ambos, pedais e *ostinati* simultaneamente, pedaliza-se pelo menos a tônica²⁴. São estas duas notas, a tônica e sua quinta justa superior, que tem papel mais fundamental nos planos estruturais não-imediatos; denominaremos-las *notas-base*, por proverem a *base harmônica* sobre as quais o conjunto harmônico se assenta.

Para exemplificarmos este papel devemos retornar uma vez mais ao exemplo 7 do capítulo anterior, onde as alturas articuladas pelas notas pedais nas cordas (DÓ e SÓL) formam um intervalo de quinta justa, que sugere - em um contexto diatônico e se não houver outras interferências - uma polarização na nota DÓ. De fato, quando a camada melódica entra no terceiro compasso (sax soprano e fagote) confirma-se esta sugestão. Não apenas isto, mas a quinta DÓ-SÓL se fará ouvir, por meio de pedais ou *ostinati*, ininterruptamente por 24 compassos consecutivos, ou seja, todo este tema será exposto sobre uma única base harmônica.

No exemplo 12B, também anterior, as notas pedais no sax-soprano, terceira trompa, trompete e tímpano sustentam a nota LÁ, enquanto os *ostinati* dos violinos articulam o intervalo de quinta LÁ-MI. Seguindo o raciocínio anterior, teremos um trecho polarizado na nota LÁ, o que se confirma nos próximos 28 compassos.

Até agora nos concentramos nas *notas-base*, verificando sua permanência como forma de ancorar as diferentes sonoridades encontradas em um trecho. Focalizemos agora as *notas-agregadas*, alturas que são acrescentadas às notas-base para caracterizar qualitativamente o conjunto harmônico, ou seja, dar individualidade, singularidade, a um conjunto de alturas que, de outra forma, seria indistinto devido à sua extrema simplicidade (sem agregados se configuraria apenas num intervalo de quinta justa) e ao fato de fornecer a base harmônica para tantos trechos no decorrer da obra. No último exemplo que tratamos (12B) verificamos uma segunda figura de *ostinato* ocorrendo nas trompas 1 e 2. A trompa 2 articula a nota MI, o que pouco acrescenta em

²⁴ Há uma única exceção nesta obra, a Subseção 3 da 9ª Seção (comp. 586), onde é a dominante Mi que se pedaliza.

termos qualitativos, já que apenas dobra uma das notas-base da sonoridade, já articulada pelos violinos; já a primeira trompa toca a nota FÁ. Esta nota acrescenta uma informação importante: através da quinta LÁ-MI encontrada no ostinato dos violinos sabemos ser o trecho polarizado em LÁ; ao agregarmos a nota FÁ caracterizamos esta polarização como tendo elementos de modos menores. No exemplo 7 as alturas encontradas na celesta e na harpa caracterizam DoM, além de darem colorido ao que seria sem elas apenas um intervalo DÓ-SÓL, vazio e sem cor. Não são estas *notas-agregadas* que definem tonalmente e estabilizam a sonoridade de um trecho, tarefa das *notas-base*; como já dissemos, a elas cabe dar identidade e caracterização ao trecho. A nota FÁ do exemplo 12B desaparece depois de apenas 8 compassos, enquanto as notas-base LÁ-MI permanecem sendo articuladas de uma forma ou de outra por todo o trecho - 40 compassos ao todo. No exemplo 7 as notas-agregadas permanecem enquanto se estende o trecho, por 24 compassos, enquanto a nota-base DÓ se prolonga para além deles, dentro da subseção seguinte.

Até agora vimos exemplos em que o conjunto harmônico permanece estático; qualquer noção de funcionalidade tonal sugerida pelas linhas melódicas será atenuado pelos pedais e ostinati. Ao lado deste, porém, Villa-Lobos utiliza um procedimento semelhante, mas onde ocorre troca de funções. No exemplo 13 as notas-base são as pedais FA-Sib, encontradas nas trompas 3 e 4; o ostinato nos fagotes dá movimento a estas notas, agregando ao conjunto harmônico a bordadura melódica DÓ. Sobre este pilar encontramos as clarinetas e a clarineta-baixo formando um segundo ostinato; no primeiro compasso do exemplo elas formam o acorde RÉ-FÁ-LÁ que, acrescido às outras alturas, forma o acorde da tônica de SibM com 7M; no compasso seguinte as clarinetas formam o acorde MIb-SÓL-Sib, subdominante sobre pedal FÁ (dominante) de Sib.

ex. 13 (comp. 466/468)

No trecho da partitura que se segue ao exemplo estes dois compassos formam um sistema de ostinati e pedais a ser repetido 35 vezes, com pequenas modificações que não alteram

fundamentalmente o caráter da troca tônica-subdominante. Também no exemplo 12A deste capítulo encontramos este procedimento, sendo a tônica definida pelo pedal MIB nos cellos e baixos, as violas e a mão esquerda da harpa articulando o acorde da tônica e todas as outras alturas sendo agregados diatônicos cuja função é a de enriquecer o conjunto harmônico. No segundo compasso, uma pequena troca de notas, SOL para LAB, nas violas e na harpa, é o suficiente para sugerir uma inflexão à subdominante.

Temos então, ao invés de um eixo único sobre a quinta do acorde da tônica, um eixo duplo tônica-subdominante, sobre o qual se sobrepõem as linhas melódicas. Sintomaticamente, a percepção de que há movimento harmônico neste caso é pouco maior, se de todo, do que no caso anterior, não apenas devido à obstinada repetição da célula bipolar, mas também porque a função que classicamente responde pelo movimento harmônico, a dominante, continua ausente.

Concluimos então com este parêntese que os conjuntos harmônicos, conforme articulados pelos pedais e ostinati (e auxiliarmente pelas linhas do baixo), responsáveis principais pela função harmônica, são fundamentalmente *diatônicos*, construídos por *notas-base* que definem a tônica ou a quinta da tônica, normalmente encontradas nas camadas de pedais, e sobre as quais se assentam *notas-agregadas*, alturas responsáveis por enriquecer harmônica e timbricamente a sonoridade. Concluimos também que esta harmonia diatônica é *não-funcional*, no sentido de que não exige resolução de alturas ou acordes e permanece estática por longos trechos.

Podemos agora voltar ao estudo das diferentes classes de camadas, a começar por aquelas de interesse melódico.

Material Melódico como Elemento Textural

Por sobre as camadas já estudadas de baixo, pedais e ostinatos, se estende o material melódico. A construção melódica desempenha papel fundamental no pensamento de Villa-Lobos, que, por pouco se utilizar de desenvolvimentos motivicos, acaba por empregar este material de maneira abundante e abrangente. Podemos agrupar o material melódico desta obra em dois grandes grupos: o primeiro, e de longe mais numeroso em exemplos, corresponde às linhas melódicas encontradas em contextos harmonicamente estáveis, incluindo-se aqui tanto as texturas formadas por elementos arrumados em camadas sobrepostas quanto trechos onde o compositor emprega a harmonia de forma funcional e não a desestabiliza através de modulações - este será o tipo de material estudado neste capítulo. O outro tipo de material melódico corresponde a trechos de instabilidade harmônica e será analisado oportunamente.

Se, como afirma Tarasti (1995, 108), cada *Choro* possui sua própria peculiaridade, e a deste seria uma certa “transparência pastoral”, então talvez possamos inferir que muito desta impressão se deve ao diatonismo que caracteriza praticamente todas as linhas melódicas de interesse temático²⁵. Este diatonismo já se revela quando, ao depararmos com pequenos fragmentos melódicos, notamos imediatamente serem eles construídos sobre trechos de escalas diatônicas, maiores ou menores. Fragmentos amplos ou reduzidos de escalas diatônicas respondem pela grande maioria das linhas melódicas criadas nesta peça, sendo a percepção destas escalas acentuada pela franca predileção pelo uso de graus conjuntos na criação melódica. Os exemplos abaixo demonstram a utilização tanto de melodias escalares propriamente ditas, ou seja, em forma linear (exs. 14A - fagote, e 14C) como de pequenos fragmentos não lineares (exs. 14A - saxofone-soprano, e 14B).

²⁵ Apenas uma seção de textura formada por elementos texturais arrumados em camadas sobrepostas apresenta material melódico temático de caráter cromático - a 5ª seção - e esta é uma seção de transição (ver índice temático por seções).

exs. 14A (comp.171), sax-sopr. e fagote

14B (comp. 26), oboés e clarinetas

14C (comp. 451/452), clarineta

Um dos contornos melódicos mais característicos desta peça é constituído por *melodias escalares ascendentes*. Em contextos harmonicamente estáveis estes fragmentos escalares, além de ascendentes, se caracterizam por serem diatônicos²⁶. Dois importantes temas englobam escalas diatônicas ascendentes: o da seção final, claramente inspirado nas melodias dos chorões populares (ex. 15A), e a lírica melodia da 3ª seção (ex. 15B). É curioso como simples escalas podem possuir tanto valor expressivo.

exs. 15A (comp. 649/651) - clarineta em sib

e 15B (comp. 195/198) - violinos

Outra forma de desenho melódico marcante na obra, talvez mesmo a mais característica, é a *circular*, ou seja, aquela melodia que parte de um ponto, descreve um movimento qualquer e volta para o ponto de partida. Em sua forma mais simples a circularidade do contorno melódico pode ser observada nos fragmentos abaixo, onde, após uma altura ser estabelecida (no caso, RÉ e DÓ, respectivamente) uma linha se desenvolve em torno dela, como que num improviso, reforçando-a, para então retornar à altura inicial - em suma, como se fora um prolongamento de uma mesma nota.

²⁶ Escalas e fragmentos de escalas não-diatônicas, cromáticas ou exóticas [ou seja, fora do âmbito diatônico (maior/menor, tonal/modal) e cromático da tradição ocidental] também são encontradas na peça, sendo mais frequentes as ascendentes que as descendentes. Elas jamais possuem interesse temático e sua forma de atuação e função serão discutidas no próximo capítulo.

exs. 16A (comp. 569) - clarineta em sib e 16B (comp. 462/464) - corne inglês

Há grande semelhança entre este tipo de fragmento melódico e um certo tipo de linha de ostinato bastante utilizado por Villa-Lobos, aquele que tem por princípio o uso da bordadura:

exs. 17A (comp. 465) - fagotes e 17B (comp. 194) - cordas graves

²⁷

Se o ostinato mais simples é um conjunto mínimo de alturas repetidas (duas), então sua forma mais elementar é a de uma bordadura, seja ela simples ou dupla ²⁸. Mesmo liberto da obrigação da repetição impingida pelo ostinato, o compositor parece ainda sentir a necessidade de prolongar determinadas alturas quando cria seu material melódico, e este procedimento de fixar uma altura desenvolvendo contornos em volta dela será amplamente utilizado em fragmentos e frases melódicas.

Uma forma menos direta de se prolongar alturas, e aplicada a frases um pouco maiores e mais complexas, é a inflexão à uma altura intermediária. Assim, a linha melódica se inicia em uma determinada altura A, inflexiona-se para B para então retornar circularmente a A, conforme o exemplo 18 faz com as notas SOL e MI.

ex . 18 (comps. 123/127) - 1^{os} violinos

Outro exemplo significativo é dado pela frase inicial do tema de abertura a cargo da flauta, cuja redução incluiria apenas um movimento MI-RE-MI (ex. 19A). Não é por coincidência que esta mesma redução se aplica ao desenho melódico da subseção seguinte (ex.

²⁷ Em ambos os exemplos os compassos apresentados servem como padrão de repetição, a prosseguir por toda uma subseção.

²⁸ O processo de ornamentação das linhas de ostinato não se restringe às bordaduras, apesar delas serem muito freqüentes; a nota FA no ex.1, capítulo 1 (trompas, comp. 27) pode ser entendida como uma apogiatura simultânea do MI, nota esta mais constantemente presente no ostinato de que o FA.

19B).

exs. 19A (comp.2/4) - flauta e 19B (comps. 26/29) - oboés e clarinetas

Muitos autores vêm uma forte influência do elemento indígena no emprego por Villa-Lobos de pequenos fragmentos de âmbito intervalar reduzido, como os descritos acima, e na insistência de sua repetição (Downes, 1969; Tarasti, 1980). *Choros* de inspiração indígena, como os de números 3 e 10, apresentam um sem número de pequenos fragmentos melódicos desta forma e Béhague (1994, 76) inclui este numa lista dos que evocariam música indígena ou primitiva. Não concordamos exatamente com esta inclusão; de fato, acreditamos que a influência real da música indígena na obra de Villa-Lobos tem sido em muito superestimada. Sobre o assunto diz Simon Wright (1992, 64):

“Apesar dos óbvios interesses antropológicos e ameríndios de Villa-Lobos, o uso de “indianismos” em sua obra, em comparação aos “afro-brasilianismos”, foi limitado. Ele confiava em apenas algumas poucas fontes para seu material, e quase sempre utilizava a técnica de silabificação motora estabelecida no Noneto por seu efeito ‘primitivo’ ”

²⁹

O elemento indígena seria, assim, um elemento *primitivista* entre tantos outros por ele empregados para erigir sua estética *fauvista* típica dos anos 20, e jamais utilizado inequivocamente neste Choro ³⁰. Estruturalmente falando, fragmentos melódicos de inspiração indígena, conforme aqueles dos *Choros 3* e *10*, tendem a ser repetidos várias vezes, à maneira de *ostinati*. Tal não é o caso nesta obra; as freqüentes repetições dos fragmentos melódicos no

29 “Despite Villa-Lobos obvious anthropological and Amerindian interests, the use of “Indianisms” in his output, as compared with “Afro-Brazilianisms”, was limited. He relied on a mere handful of sources for his material, and almost always used the motoric syllabification technique established in the Nonet for his ‘primitive’ effects.”

30 A título de curiosidade, poderíamos silabizar os dois *ostinati* da Seção 1.3 (ex. 1), com o que obteríamos uma imediata impressão indígena. Imediata porém falsa; os *ostinati* são uma recriação de ritmos afro-brasileiros, como fica claro se pulsarmos cada compasso em 2, ao invés de 4.

Choros 6 são usadas como recurso de criação melódica, não como *ostinati* harmônicos. Por tudo isso, alinhamo-nos com Neves (1977) e Nóbrega (1973), que consideram o *Choros N°6* como de inspiração antes de tudo popular, seja ela de origem rural (em especial a do sertão nordestino), seja baseada na música popular urbana do início do século XX. Este último autor, além de apontar a semelhança entre o desenho do tema inicial e o de um autêntico choro³¹, chega a dar nomes à algumas das seções da obra alusivos a gêneros populares, como *Valsa* e *Modinha*. Há ainda o testemunho do próprio compositor:

“Sua atmosfera harmônica, na maior parte das vezes, possui uma espécie de ficção do ambiente sertanejo do nordeste brasileiro. (...) O tema choroso e suburbano de seresteiro exposto pela flauta (instrumento efetivo das sentimentais serenatas populares) inicia o Choros N. 6 ...”³²

Independentemente da fonte de inspiração, não nos resta dúvida acerca da origem *primitivista/fauvista* do uso de fragmentos melódicos circulares ou polarizados. O *indigenismo* foi uma das formas que Villa-Lobos encontrou de abrigar a estética primitivista europeia - ela mesma livremente inspirada na arte não-ocidental - mas não é, necessariamente a única forma. Se este choro pode ser considerado de inspiração popular, então encontra-se aqui, no uso de fragmentos melódicos circulares ou polarizados, outra forma de adaptar ferramentas composicionais estrangeiras à uma música de estética nacionalista.

O uso de fragmentos melódicos circulares, polarizados e mesmo escalares formando camadas melódicas deve ser visto também através de sua interação com as camadas de função harmônica anteriormente analisadas. Uma melodia circular é como uma expansão de uma ou mais alturas, cujo ressoar constante garante um quê de estatismo. Uma melodia escalar, por sua vez, é talvez a forma mais clara de definir um conjunto de sons. O que une estas formas de criação melódica é sua capacidade de reiterar as sonoridades que apresentam - e esta parece ser a

31 Nóbrega cita *Nó*, de Candinho Trombone e *Lundú Característico*, de Antônio Callado, o qual exemplifica (op. cit., pg. 56). Neves (1977, 49) aproxima o tema às serestas.

32 Villa-Lobos, *Sua Obra*. 2ª Ed. MEC/DAC/Museu Villa-Lobos 1972

razão de sua utilização abundante, já que a reiteração de alturas ou sonoridades serve à criação e manutenção de sistemas sonoros estáticos, não criando tensões que requeiram ser resolvidas através de mudança dos conjuntos harmônicos. A camada melódica funcionaria assim, ela mesma, quase que como um elemento em ostinato, exercendo todas as características deste em termos de manutenção de sonoridades e atuando, portanto, em perfeita sintonia com as camadas de função harmônica.

Materiais Agregados

Adicionadas às camadas de material harmônico, e atuando lado a lado com as linhas melódicas, encontramos por vezes materiais com função dupla, harmônica e melódica, com características distintas, diferentes daquelas dos materiais estudados anteriormente. Este material já havia sido identificado de maneira bastante sucinta por Neves (1988, 69-70):

“Muitas vezes, estas zonas de acumulação (estruturas polifônicas complexas formadas por acumulação de células curtas e com corte rítmico marcado e repetitivo³³) têm sua densidade aumentada por melodias secundárias na forma de gamas ascendentes e descendentes. Aparecem, igualmente, melodias sobre modos exóticos, mas o tratamento harmônico deixa de explorar as potencialidades destes modos, fazendo deles elementos perturbadores do tonalismo (ainda que enriquecido) predominante.”

Ao investigar mais profundamente tal material, que denominaremos *material agregado*, pudemos sistematizar as seguintes características:

- o cromatismo ou a base em escalas não tradicionais, freqüentemente implicando indefinição tonal ou politonalismo em relação aos materiais concomitantes
- o desenho escalar (quando em forma melódica, a mais comum)
- o aparecimento em situações de desenvolvimento e transição

Seu papel seria o de *enriquecer qualitativamente o contexto textural* através do acréscimo, não

³³ Trata-se da descrição das texturas aqui estudadas, formadas por elementos em camadas, especialmente em momentos de adensamento de linhas texturais.

apenas de mais uma linha, mas de uma *linha dissonante, contrastante*, em relação às outras e ao contexto.

A primeira aparição deste tipo de material se faz nos compassos 23 a 26 (ex. 20), como introdução ao tema que vem a seguir; trata-se de um fragmento de escala cromática em quintas justas paralelas, que vai do intervalo LÁ-MI articulado pelo ostinato dos violinos, até (RÉ»DÓ)-LÁ por meio do 1º trombone e do 2º trompete (o que seria a nota final RÉ no trombone muda para DÓ, para se adaptar ao contexto harmônico, comp. 26).

ex. 20 (comps. 22/25) - violinos, trombone e trompete

Poucos compassos depois este mesmo material reaparece nos primeiros violinos apenas com a linha superior e invertido, como contraponto à melodia principal nas madeiras (ex. 21).

ex. 21 (comps. 30/33) - violinos

Apesar de neste caso específico ainda estarmos lidando com a apresentação do tema, esta linha de material agregado atua numa situação específica de desenvolvimento - a *expansão*³⁴: o tema já foi exposto na frase anterior, em um contexto absolutamente diatônico; nesta repetição do tema o compositor vê-se na necessidade de enriquecer o contexto, e utiliza como ferramenta para tal a adição de linha de material de características como a que descrevemos. Este procedimento também será utilizado nos compassos seguintes - no “b” do que constitui uma seção em forma ternária simples - a fim de enriquecer qualitativamente o contexto sonoro.

³⁴ Esta subseção, que vai do compasso 22 ao 53, é de caráter expositivo, já que apresenta um tema; a relação de suas partes - suas frases - com o todo é de *apresentação de material temático*. Mas a relação de suas partes entre si, o que envolve repetição, variação etc., é de *desenvolvimento*, termo utilizado aqui representando “o tratamento de materiais musicais para abrigar um *sentido de expansão* (aumento da abrangência da estrutura) ou exploração (mudanças significativas na direção harmônica) (...). Procedimentos de desenvolvimento são distintos geralmente dos de exposição ou afirmação de materiais musicais. A exposição apresenta idéias musicais; o desenvolvimento envolve o desdobrar estas idéias de várias maneiras” (Appel, 1975, 229). Nesta obra registram-se várias passagens de desenvolvimento no sentido aqui empregado, ou seja, de expansão, porém apenas uma em que o desenvolvimento busca a *exploração*, priorizando a fragmentação de materiais diversos como recurso a gerar instabilidade: aquela que vai dos compassos 54 a 66.

ex. 22 (comps. 34/35) - violas

Villa-Lobos também se utiliza deste material agregado para ligar (ex. 23) e finalizar seções - o mesmo material deste exemplo reaparece nos compassos 216/217, agora como finalização da seção (todos os exemplos anteriores apresentam o material agregado em forma melódica; este o apresenta em forma de ostinato).

ex. 23 (comp. 206/208)

Este tipo de material é responsável pelos momentos mais originais e instigantes da peça, sob o ponto de vista harmônico. No exemplo que se segue podemos observar o pedal FÁ no baixo e o ostinato nas trompas prolongarem parte da sonoridade do acorde de 7ª e 9ª maiores (mais a 6ª agregada) sobre FÁ, definido nos compassos 90 a 93. Enquanto flautas e sax executam a melodia, oboés e 1ª clarineta, por um lado, e segundos violinos e violas, por outro, articulam linhas de material agregado, no caso escalas diversas em forma de acordes. O conjunto sonoro, mesmo apresentando forte conotação politonal, ainda permanece firmemente ancorado pela nota pedal e pelo ostinato.

ex. 24 (comps. 97/99)

Em situações de desenvolvimento pouco comuns e muito significativas no contexto da obra, mesmo os outros tipos de material adquirem a característica de tendência ao cromatismo das linhas de material agregado, conforme vimos no exemplo 23. No exemplo 25 podemos observar novamente este processo: a partir do compasso 54 a linha melódica (flautas), desenvolvida do tema do compasso 26 (1ª Seção, 2ª Subseção), assume contornos cromáticos, assim como camada após camada de ostinati (cordas, clarinetas, fagotes e celesta).

Principalmente as linhas das madeiras possuem desenho melódico característico das linhas de material agregado (fragmentos escalares cromáticos), mas cuja repetição nos compassos seguintes as qualificaria como ostinati (padrão de repetição a cada compasso). Por baixo deste complexo sonoro encontramos a fundação sólida do ostinato no trompete e no trombone, articulando a nota-base da seção LÁ, e o baixo, articulando a quinta da tônica, MI, em contratempo. É pouco útil tentar afirmar categoricamente que as madeiras neste exemplo são linhas de material agregado que se comportam como ostinati, ou que, ao contrário, são ostinati cromatizados à guisa de material agregado, tanto quanto no exemplo 23 não se pode afirmar serem os violinos e madeiras ostinati cromáticos ou acréscimos cromáticos em forma de ostinato. O bom senso nos leva a crer que são ambos ao mesmo tempo; importante é a noção do papel da dissonância (cromatismo, em um contexto diatônico) como forma de enriquecer a textura e/ou gerar expectativa (no caso de os consideramos ostinati cromáticos, seria este então um caso de ostinati que propõe materiais harmônicos contrastantes aos ostinati principais).

ex. 25 (comp. 52/54)

A Sonoridade Resultante dos Elementos Texturais

Se, conforme vimos no sub-capítulo “A Sonoridade Resultante dos Pedais, Ostinati e Linhas do Baixo”, estes elementos texturais polarizam uma determinada altura, que atuará como a tônica não-funcional do trecho, frequentemente polarizando simultaneamente a sua quinta superior, então podemos supor que estes mesmos elementos texturais sugerem uma sonoridade com base em acordes de terças superpostas, já que, a partir de uma quinta justa, a sonoridade mais simples possível é um acorde perfeito, seja ele maior ou menor. Podemos ainda supor que, pelo menos inicialmente, este acorde de terças superpostas será aquele formado sobre a própria tônica - mais uma vez buscando a solução mais simples a partir da sonoridade proposta. Villa-Lobos não frustra estas expectativas; muito pelo contrário, confirma-as no mais das vezes na primeira articulação de cada trecho, mesmo naqueles em que não há a presença da quinta justa superior. Todavia, em momento algum a tríade fundamental é ouvida em toda a sua simplicidade³⁵; dentro da estética villa-lobiana para com relação aos ostinati, o acorde de terças sobrepostas sobre a tônica sempre apresenta algum tipo de modificação que distingue a ele e ao trecho.

O procedimento mais comum de distinção é o enriquecimento do acorde de três sons pela presença de alturas agregadas. No primeiro compasso da obra (ex. 8 do Sub-capítulo “Elementos Texturais de Função Harmônica”) estas alturas agregadas incorporam-se à tríade fundamental por distância de terças, formando um acorde de $9^{\text{a}}M(7^{\text{a}}M)$. Posteriores oscilações de alturas nas linhas acima do baixo não alterarão a disposição por terças sobrepostas. Agregados são incorporados de outra maneira na seção 9.1.4 (comp. 572, ex. 12A do Sub-capítulo “Elementos Texturais de Função Harmônica”). Neste exemplo o acorde de três sons da tônica encontra-se explicitado nas violas e na mão esquerda da harpa. Por sobre este acorde adicionam-se, além de dobramentos de algumas das notas anteriores, as alturas DÓ e FÁ (violinos e mão direita da

³⁵ Faz-se esta afirmação com relação apenas aos trechos de textura de camadas sobrepostas, nosso foco maior de atenção. A segunda Seção, por exemplo (comp. 153 em diante), cuja textura é homofônica, inicia-se com a articulação de uma cristalino acorde de Dóm.

harpa). Pode-se interpretar este aglomerado como mais um acorde de 9ª, no qual a 7ª foi substituída por sua apogiatura inferior. Baseado na liberdade com que o compositor emprega as notas da escala diatônica como agregados, no entanto, acreditamos que se trata de uma altura agregada por ela mesma, e não em substituição a qualquer outra (e por isto a denominação “*notas-agregadas*” dada no Sub-capítulo “A Sonoridade Resultante de Pedais, Ostinati e Linhas do Baixo”). De fato, a sexta nota da escala diatônica (e um pouco menos freqüentemente a segunda) é uma altura ostensivamente agregada nesta obra à tríade fundamental ³⁶.

Algumas vezes, devido à utilização de um número elevado de alturas em um acorde, torna-se difícil afirmar se trata-se de um acorde por terças sobrepostas ou com emprego de alturas agregadas. Se na Seção 8.1 por exemplo (capítulo “Estrutura Formal” ex. 5, cordas e harpa), está claro o emprego de um acorde de 13ª (com a 11ª alterada ascendentemente), ou seja, onde utiliza-se todas as notas da escala diatônica, na Seção 6 esta mesma 11ª encontra-se omitida quando da entrada do tema ³⁷. Torna-se portanto absolutamente possível afirmar que estamos diante de um acorde de 9ª com a 6ª agregada (mais uma vez a 6ª), e não de um acorde de 13ª. Nossa conclusão é que Villa-Lobos empregava com inteira liberdade as alturas da escala diatônica para enriquecer qualitativamente a sonoridade, formando-se, acima da tríade, acordes estruturados por terças superpostas ou não.

Um procedimento mais simples ocorre na Seção 1.3.1, onde, ao invés de acrescentar alturas ao acorde perfeito sugerido pelas notas-base, o mestre as omite, ou seja, não as apresenta através dos ostinati (ex. 1 do sub-capítulo “Elementos Texturais de Função Harmônica”). A terça que falta ao intervalo de quinta formado no ostinato dos violinos (mais uma 6ª agregada na primeira trompa) aparece na linha melódica, proporcionando uma complementariedade entre estes elementos texturais que não é percebida em outros trechos. A não articulação da terça da tríade pelos ostinati, ademais, em tudo serve a uma linha melódica formada por terças paralelas;

36 O emprego da sexta agregada ao conjunto harmônico é de grande importância, por exemplo, na Seção 1.2 (ex. 1, trompa 1, neste capítulo), aparecendo repetidas vezes.

37 Esta 11ª, no caso a nota DÓ, encontra-se presente na harpa nos seis compassos de introdução, porém não no desenho das violas e violinos que caracterizam a seção. Após isto, a nota é omitida também da harpa.

o prolongamento da terça pelos ostinati certamente interferiria com as terças articuladas na melodia. Se na Seção 9.1.4 (sub-capítulo “Elementos Texturais de Função Harmônica”, ex. 2), pelo contrário, a linha melódica também em terças paralelas apresenta-se por sobre um conjunto de ostinati em que a terça está presente, devemos levar em consideração que estes mesmos ostinati possuem uma articulação tão delicada (cordas em pizzicato e harpa *legerrissima*, todos em dinâmica *piano*) que na prática inexistente qualquer interferência. Além disso, é a passagem da terça (SOL) para quarta nota da escala (LÁb) que estabelece o eixo harmônico duplo característico do trecho, conforme vimos no capítulo “A Sonoridade Resultante dos Pedais, Ostinati e Linhas do Baixo”. Caso semelhante é o da seção 3 (ex. 7 do mesmo sub-capítulo anteriormente mencionado), onde os pedais nas cordas e o ostinato das flautas apresentam a quinta DÓ-SOL, cuja terça MI é ouvida unicamente (se, de todo) por uma nota solitária entre um aglomerado rapidamente articulado na harpa, em conjunto com a celesta. Mais uma vez as habilidades do orquestrador colocam-se à serviço do harmonizador.

Também é predominantemente por terças superpostas com adição de agregados que se alinham as alturas dos trechos mais instáveis da obra, a Seção N°5 e a transição 1.3.2. Nestes casos, no entanto, as terças não sugerem necessariamente um acorde maior ou menor. Visto que o procedimento padrão do compositor para adicionar tensão a uma passagem, tanto quanto instabilidade, é a utilização de cromatismos (conforme começamos a focalizar no capítulo dedicado ao “Material Agregado” e continuaremos desenvolvendo pelo trabalho), as terças nas seções instáveis alinham-se de forma menos sistematizada. A adição de agregados também contribui para a dificuldade de classificação das sonoridades destes trechos. Ao alinhar-se por terças superpostas o primeiro aglomerado da Seção 5 (ex. 26, comp. 253 - cordas) encontramos um acorde de 7ª diminuta e 9ª maior com fundamental na nota FÁ#. No entanto, a colocação do que seria a nona SOL# junto à fundamental FÁ# (violoncelos e violas) nos faz crer que este mesmo SOL# seria, mais propriamente, um agregado. Isto porque não há consistência durante o trecho do uso de acordes *tradicionais* por terças superpostas - eles ocorrem vez por outra, às vezes até mesmo diatônicos, como pode-se ver pelo acorde de 7ª da dominante do compasso

255, outras vezes com agregados e configurações as mais variadas - porém o trecho não se caracteriza por sua sonoridade. Pelo contrário, ele apenas ganha sua identidade harmônica quando acrescentamos a camada melódica (trompetes, trombones e tuba) e, ao fazê-lo, constatamos a grande dissonância produzida pelo seu choque com as camadas responsáveis pelo acompanhamento. Este choque áspero produz uma sensação de não-integração entre as classes de materiais que se configura na própria essência da instabilidade almejada pelo compositor. Ainda assim, pode-se afirmar que, tanto em trechos predominantemente diatônicos quanto cromáticos, as aglomerações sonoras são basicamente formadas por alturas superpostas por terças com livre adição de agregados e total liberdade de manipulação.

ex. 26 (comps. 252/255)

Todas estas observações, contudo, devem ser moderadas tendo em consideração o caráter único da natureza das relações interlineares entre os diferentes elementos texturais. Ao contrário de texturas homofônicas, onde várias linhas criam um conjunto harmônico sobre o qual apresenta-se outra linha que com as outras se relaciona, formando um acorde (qualquer que seja sua relação intervalar); ou de uma textura polifônica, onde linhas independentes de tempos em tempos alinham-se verticalmente em aglomerações com características intervalares mais ou menos definidas (tradicionalmente acordes por terças; no século XX de acordo com a estética pessoal de cada compositor, conforme definida para cada obra); nas texturas que analisamos em Villa-Lobos os elementos texturais têm um enorme grau de liberdade para formar aglomerações intervalares. A relação interlinear entre os elementos de função harmônica é naturalmente mais íntima, devido à sua própria razão de ser - se o conjunto harmônico é qualitativamente caracterizado por acordes desta ou daquela natureza, cabe a eles alinhar-se verticalmente para defini-lo - daí o âmbito relativamente limitado das relações entre suas alturas. Quanto às linhas melódicas ou ao material agregado, estes relacionam-se de maneira muito mais frouxa aos outros elementos, podendo fazê-lo de acordo com relações intervalares claras ou não.

Elementos para uma Análise Horizontal

No capítulo anterior observamos diferentes trechos da obra como que seccionados verticalmente, em busca de fatores de ordenação do material sonoro em cada momento; no capítulo “Estruturação Formal” verificaremos como este material se organiza horizontalmente, com relação ao tempo. Antes disto, porém, devemos concentrar nossos esforços na identificação de procedimentos que, empregados de forma consistente, nos ajudarão a fazer sentido de cada passagem, hierarquizando-a com relação ao todo. Nosso objeto de análise serão as mesmas seções cujo material é disposto em camadas, já que os poucos trechos ou seções que não se organizam desta forma o são de maneira bastante convencional³⁸. Muito do que se analisará, portanto, nos remeterá a conceitos desenvolvidos nos capítulos anteriores.

Introduzindo e Apresentando Temas

A fórmula preferida por Villa-Lobos para apresentar um novo tema é introduzir em alguns poucos compassos o ostinato do trecho, após o que entra a melodia principal. Notas pedais, assim como ostinati secundários, se porventura os houver, entram junto ou logo após o ostinato principal, criando um conjunto unificado. Desta forma o compositor dá tempo ao ouvinte de apreender a ambientação sonora antes de acrescentar com o tema a informação principal. O exemplo abaixo é quase uma exceção, ao apresentar apenas um compasso de introdução (ex. 1).

ex.1 (comps. 590/593)

38 A 2ª Seção (compassos 153/168), denominada por Nóbrega (1973) *Modinha*, é uma melodia acompanhada em um contexto tonal convencional. Já a Subseção 7.2 e o término do Finale (9.2) apresentam uma textura polifônica, que, em sua rica e fascinante mistura de convencional e pessoal, poderia ser denominada “Villa-Lobiana”, ou mais exatamente, “Villa-Lobiana” como nas *Bachianas Brasileiras*. Por isso, mereceria um estudo próprio, inteiramente dedicado à ela, o que foge ao âmbito desta dissertação.

Um uso mais elaborado desta fórmula é encontrado no início do primeiro Allegro. Após o estabelecimento do ostinato no compasso 22, os três compassos restantes para o cumprimento da quadratura são preenchidos por uma linha de *material agregado* que vai cromaticamente da quinta nota da escala à tônica (ver *Materiais Agregados*, ex. 20), logo depois entrando o tema, juntamente com pedal e ostinato secundário. Este procedimento, além de não obstruir o estabelecimento do ostinato característico da seção, o enriquece, e ainda introduz um tipo de material - no caso, fragmentos escalares cromáticos - que será amplamente utilizado daí em diante. Note-se que o ponto de partida (o intervalo LA-MI nos violinos) e o de chegada (DO-LA, trombone e trompete) da escala contribuem para definir a tonalidade da seção. Isto acontece enquanto defini-se pela quadratura a regularidade métrica do tema, em contraste com a liberdade da subseção anterior neste parâmetro.

O procedimento de estabelecer o ostinato antes da entrada do material temático torna-se uma necessidade tão forte que mesmo quando este material já é do conhecimento do ouvinte o compositor não se furta a reintroduzi-lo precedido por ostinato, se o contexto harmônico houver mudado. No exemplo 2A podemos observar o único instante na obra em que um tema é desenvolvido, no sentido de *exploração de novas possibilidades harmônicas*. Fascinante é que o tema, em si, nada muda; antes, permanece na mesma altura, repetindo a mesma relação intervalar - o que muda é todo o contexto harmônico que o envolve.

ex. 2A (comps. 73/76)

É devido a esta mudança no contexto harmônico que Villa-Lobos faz estabelecer nos oito compassos anteriores as novas *notas-base* MI - SOL# (ou LAb) - SIb (nos cellos, violas e segundos, respectivamente) que servirão de âncora do novo trecho³⁹ (ex. 2B).

³⁹ Excepcionalmente, as notas-base do trecho não são aquelas formadas pelo intervalo de quinta justa do acorde da tônica, conforme definimos no capítulo *Linguagem Harmônica dos Pedais, Ostinatos e Linhas de Baixo*. Interpretamos este fato como uma forma de produzir *instabilidade*, característica de trechos de desenvolvimento. A reintrodução posterior do tema em contexto diverso daquele de sua exposição vem confirmar esta interpretação.

ex. 2B (comps. 67/69)

Estas três alturas serão prolongadas, de uma forma ou outra, por toda a subseção. E, se encontramos o MI no baixo, ou invés da tônica SIb, como usual nos outros trechos, isto se deve à importância daquela altura na moldura de toda a grande seção que vai do primeiro ao 152º compasso, conforme veremos mais adiante.

Uma vez estabelecido o conjunto de ostinati e pedais, com suas respectivas notas-base, e durante toda a *apresentação* do tema, não haverá alteração ou acréscimo significativo nos parâmetros texturais de qualidade, quantidade, diversidade ou ativação de linhas - daí a “qualidade estática” já tão mencionada. Também a amplitude do espaço textural não sofre alteração, restringindo-se ao que foi delineado nos primeiros compassos do trecho. As pequenas exceções a este procedimento (intensificação de linhas texturais por dobramento instrumental; ostinati de ação temporal limitada etc.) têm efeito apenas local, pouco alterando o plano superficial, e em nada os planos mais profundos.

A ampla utilização dos procedimentos de introdução do tema por meio do pré-estabelecimento do conjunto ostinati/pedais (e suas conseqüências harmônicas já discutidas) e da não-alteração dos elementos texturais no decorrer do trecho leva-nos a concluir que estes últimos, tanto quanto a própria linha melódica, são responsáveis pela identidade da seção. Este conceito, na verdade já mencionado, é de fato facilmente confirmado pela simples audição. Também não se trata de conceito novo: dar tratamento de tema a uma textura, com todas as conseqüências estruturais que isto acarreta, já seria um procedimento comum às gerações pós-wagnerianas, e a caracterização textural das linhas responsáveis pelo acompanhamento tem origem muito mais remota - exemplos são tão comuns e evidentes que se tornam desnecessários. O original em Villa-Lobos está na consistência absoluta no emprego do procedimento. Mas a demonstração analítica do conceito nos leva a novos questionamentos: se, de fato o conjunto

ostinati/pedais (e suas notas-base etc.) constitui, tanto quanto a melodia, a essência de um tema - poderíamos mesmo dizer, uma só unidade - como fazer para expandir e transformar um tema que envolve tantos elementos constituintes?

Esta questão se faz especialmente importante quando notamos que o procedimento padrão de expansão temática utilizado nesta obra é a repetição integral do tema. A seção 3, subseção 1, nos serve de exemplo. Seu primeiro período (ex. 3A) apresenta o tema no sax-soprano, com contraponto no fagote; como acompanhamento, camadas de pedais nas cordas e ostinati na harpa e na celesta; as flautas executam uma figura de ostinato que serve de elemento de união entre os pedais - cujas mesmas notas elas articulam - e as outras linhas de ostinato, já que o grau de ativação de sua figura (em colcheias) se encontra no meio do caminho entre a não articulação das cordas e a articulação (em semicolcheias) dos outros ostinati.

ex. 3A (comp. 169/171)

⁴⁰

O segundo período repete integralmente o primeiro, porém reorquestrado. O fundamento da reapresentação do tema - aqui e em todas as outras seções - é justamente esta reorquestração, que se realiza invariavelmente em direção a maior intensidade dinâmica e maior densidade textural pelo acréscimo de linhas instrumentais. Assim, neste segundo período (ex. 3B, a partir do compasso 183), o tema é reapresentado pela primeira trompa e pelo oboé, com contraponto no primeiro trombone, com as seguintes mudanças nas camadas harmônicas: novo ostinato, mais movimentado, nas flautas (padrão de um compasso); pedalização por fagotes, mão esquerda da 2ª harpa e cordas graves; ainda outros ostinati nos primeiros violinos (semelhante ao anterior das flautas) e mão direita da 2ª harpa. Como elemento de coerência e ligação entre as frases, mantêm-se os ostinati na 1ª harpa e na celesta, além daquele encontrado na mão direita da 2ª

40 Algumas seções prestam-se especialmente à análise e, como focalizamos diferentes aspectos em diferentes capítulos, estas seções são por este motivo repetidas como exemplos. Particularmente, é este o caso da Seção 3 - o exemplo em questão e vários outros - devido à sua simplicidade, e dos exemplos retirados da Seção 1 pelo motivo oposto, sua relativa complexidade. Desta forma pretendemos prover uma visão ampla dos recursos empregados na obra.

harpa, introduzido anteriormente.

ex. 3B (comp.181/183)

É importante notar que entre a apresentação do tema, feita com parâmetros texturais e dinâmicos relativamente reduzidos, e a repetição reorquestrada do mesmo, com os mesmos parâmetros amplificados, nunca há algum tipo de ativação progressiva que sirva de ligação ⁴¹. Ou seja, não se encontra jamais um “crescendo” de parâmetros como movimento de linhas texturais rumo aos registros extremos, aceleração rítmica, oitavações ou mesmo simples intensificações dinâmicas - para não mencionar a possibilidade de mudança no contexto harmônico de menor para maior instabilidade através do uso de dissonâncias; todos estes procedimentos tradicionais estão descartados. Entre apresentação e reapresentação a mudança nos parâmetros texturais ocorre subitamente, sem preparação.

Outros exemplos significativos deste procedimento de expansão, porque extensos, serão encontrados na seções 2 ("Modinha", compassos 153/168) e 8 ("Cantiga", compassos 461/538) ⁴²

Seção 2 (Modinha)

	<u>orquestração na</u> <u>apresentação</u>	<u>orquestração</u> <u>na reapresentação</u>
linhas melódicas	Ob1	Fls, Sax-Sop, Cor1, Trp1., VlnI
camadas harmônicas (contraponto harmônico)	C.Ingl, Cl1, Cors, Hp.	Obs, C.Ingl, Cl, ClB, Fg1, Cor3, Trbs1/3, VlnII, Vla, Vcl
baixo	Fg., Hp.	Fg2, CFg, Tuba, Cb (8 ^a)

⁴¹ Ligações, em verdade, há, de formas que serão estudadas ainda neste capítulo; o que não ocorre é a alteração das linhas texturais, por meio de ativação, para conectar elementos contrastantes, a título de ligação.

⁴² A tabela se refere aos primeiros compassos de cada trecho, que definem o contexto textural geral de cada um deles.

dinâmica

mf

mf

total de linhas instrumentais 5 linhas, 7 instrumentos

6 linhas (linha extra nos 2^{as} Vlcs

e no Trb3), 18 instrs. +

cordas

Seção 8 (Cantiga)

43

	orquestração na apresentação	orquestração na reapresentação
linhas melódicas	Sax-Sop, C.Ingl	VlnI e II, Vlc, Piccs, Fls, Cls
camadas harmônicas (ostinati)	Cl, Clb, Fgs, (VlnII pizz.)	Fg1, Cors1/2, Trps1/2/3, Cel, Hp, Vla, Cb
(pedais)	Cors 3/4	Trbs 2/3,
dinâmica	p	mf
total de linhas instrumentais	4/5 linhas	7 linhas
	9/10 instr. + VlnII (I)	16 + cordas completas

Como pudemos observar, o procedimento de repetir integralmente o tema de forma reorquestrada se aplica não só à seções com texturas formadas a partir de ostinati e pedais, com seu contexto harmônico próprio, mas também àquelas com texturas de melodia acompanhada, como na Seção 2, ou polifônica, como a última parte do finale (compassos 643/753)⁴⁴. Em ambos os casos o procedimento obedece ao esquema menor grau/maior grau de intensidade de parâmetros texturais, conforme proposto neste capítulo. Desta forma, não se pode caracterizar o procedimento como uma resposta específica às necessidades particulares das texturas formadas a

43 Esta seção não se apresenta tão direta quanto a anterior, acontecendo, tanto na apresentação quanto na reapresentação, uma discreta intensificação por dobramento instrumental quando do clímax melódico, seguido de rarefação. Mais importante é que na reapresentação o tema, nos violinos, vem acompanhado de um contracanto nas flautas e clarinetas. Ambas as alterações, entretanto, se dão apenas no plano de superfície.

44 Apenas neste último caso a mudança de orquestração e de densidade se faz acompanhar de mudança de altura entre apresentação e reapresentação. Como se trata de um trecho de textura polifônica, o tema expande-se à maneira de uma fuga, com sujeito na tônica (Do#m) e resposta na subdominante.

partir de ostinati e pedais, como questionamos nas páginas anteriores. Trata-se antes de um procedimento *padrão* de expansão temática (ou seja, uma maneira elaborada com o intuito de *expandir* um tema *sem explorá-lo* - ver nota 34 na página 36), já que é aplicado a todos os trechos que incluem os temas principais, ou seja, aqueles encontrados nas seções 1 (em forma ternária), 2, 3, 6, 7, 8 e 9. Apenas não seguirão este esquema frases muito pequenas, que não chegam a formar períodos, e cuja importância no conjunto da obra não justifica sua expansão. O emprego ou não deste procedimento, aliás, foi um dos elementos fundamentais para organizar-se hierarquicamente os diferentes trechos.

De Fragmentos Melódicos a Temas

As idéias musicais apresentadas nesta obra podem ser divididas em dois grupos contrastantes. O primeiro é formado por idéias geradas a partir de pequenos fragmentos de destacado impulso rítmico e caráter articulado; o segundo reúne linhas melódicas longas, de interesse lírico e expressivo. É curioso notar que estas características influenciam não apenas os aspectos musicais mais imediatamente apreensíveis, tais como andamento, caráter expressivo etc., como também a estruturação destas idéias em frases e períodos formalmente construídos.

A ferramenta básica utilizada por Villa-Lobos para iniciar o desenvolvimento das idéias do primeiro grupo é a repetição clara e simples do fragmento melódico inicial no(s) compasso(s) seguinte(s). Muitas vezes este será repetido de forma integral e imediata (ex. 4A - compassos 171/172 - e B).

ex. 4A (comps. 171/174) - sax-soprano e fagote I

fragmento melódico (comp. 171) » repetição imediata (comp. 172)

ex. 4B (comps. 649/653) - clarinetas em sib

fragmento melódico (comps. 649.2 / 651.1) » repetição imediata com ornamentação

(comps. 651.2 / 653.1)

Ao se tratar de uma frase um pouco maior, onde o interesse não se concentra no fragmento inicial, mas na frase como um todo, será esta então repetida (Seções 9.1.2: Tema 1, comps. 553/568; e 9.1.4: Tema 2, comps. 576/585). No tema da 1ª seção ambos os procedimentos acima são empregados: o fragmento dos dois primeiros compassos é repetido nos dois seguintes - agora não literalmente, porém em forma seqüencial - e a frase resultante repetida integralmente (Capítulo I, *Elementos Texturais*, ex. 19B).

Retornando aos temas cujo interesse melódico se concentra no fragmento inicial, em ambos os exemplos 4A e 4B acima, o recurso empregado por Villa-Lobos para desenvolver o tema consiste em, após o fragmento inicial ter sido repetido imediatamente, fazê-lo ouvir ainda uma terceira vez, sendo que, nesta segunda repetição, o fragmento sofre transformação melódica, de forma a expandir-se e completar a frase ⁴⁵. Ou seja, cria-se um modelo, repete-se-o e, à 2ª repetição, força-se uma expansão que completa a frase. No entanto, na primeira vez em que aparece, na seção 4 (compasso 222 em diante, nas clarinetas), o fragmento melódico 4B não está exposto desta maneira. Ao não empregar o procedimento de construção de frase, interrompendo a geração desta (compasso 226), Villa-Lobos cria uma situação de incompletude, de maneira a apresentar sua idéia, repetí-la vezes suficientes para ser ela arquivada na memória do ouvinte, mas apenas satisfazê-lo quando da apresentação completa do tema, guardado para o fechamento da obra (9ª Seção, 2ª Subseção). Este procedimento de repetição e modificação certamente não é novo; Haydn já o usa freqüentemente em suas últimas sinfonias, principalmente ao desenvolver fragmentos motivicos para construir transições e desenvolvimentos - talvez o melhor exemplo disto seja encontrado em toda uma seqüência na transição do Allegro da Sinfonia N°100, “Militar” (comps. 50/58). É também neste sentido que em “Verklärte Nacht” (1899) Schönberg

45 Usa-se aqui o termo *frase* como conceituado, em termos um pouco amplos porém muito práticos, por Schoenberg, ou seja “a menor unidade estrutural (...), uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude (...). Alguns elemento freqüentemente aparecem mais de uma vez no âmbito de uma frase: (elementos de) características *motivicas*.” (Schoenberg 1996, 29).

utiliza esta técnica à exaustão, o que condiz com a estética de desenvolvimento contínuo que procurava então dominar e superar. O que talvez seja original em Villa-Lobos é o emprego desta ferramenta tradicional não em trechos de transição ou desenvolvimento, onde seria normalmente utilizada, mas na situação não-tradicional da criação melódica.

Os fragmentos melódicos do 2º grupo também se expandem por meio de repetições, porém de maneira menos rígida do que a descrita acima. Ao invés da repetição simples do fragmento ou da frase, incluindo ritmo e altura, aqui se reproduzirá o desenho do tema, seu contorno linear. Esta reprodução poderá ser feita por transposição de alturas (Seção 3, Subseção 2 - violinos; Seção 6 - trompa e cello; Seção 7, Subseção 2 - primeiros violinos); ou de forma mais livre, onde o contorno do fragmento inspira a expansão da melodia, porém sem a rigidez de formas rítmicas ou de alturas definidas (Seção 8, Subseção 2)⁴⁶. Mesmo o que poderia ser a única exceção nesta sistematização de procedimentos de composição melódica, a *Modinha* da 2ª seção, apesar de possuir laços muito mais tênues entre seu fragmento inicial e seu posterior desenvolvimento melódico, ainda assim é dele reminescente, através do intervalo de 6ª ascendente em anacruse que inicia os dois primeiros membros de frase⁴⁷; da insistência em afirmar o Mib nos membros de frase 3 e 4, nota esta que é a razão de ser do gesto inicial do motivo; e finalmente do fato da estrutura deste gesto - impulso ascendente ao Mib seguido de descida ao DÓ com apoio no RÉ - estar presente em todos os 4 membros de frase, de maneira mais ou menos clara. Não há portanto recorrência melódica propriamente dita, mas uma reafirmação do gesto inspirador original.

As observações acima abrangem todo o material melódico correspondente às seções principais da obra, ou seja se relacionam aos temas principais. Porém, também fragmentos melódicos de subseções introdutórias ou transicionais se comportam de maneira semelhante (ver Capítulo *Elementos Texturais* exs. 16A, repetição imediata e integral; ex. 14C, repetição

46 As melodias mencionadas se expandem por páginas e páginas da partitura, impossibilitando sua exemplificação.

47 A Seção 2 é aquela em que a divisão morfológica tradicional por períodos, frases e membros de frase melhor se aplica, talvez por ser também harmonicamente tradicional.

imediate e integral seguida de desenvolvimento motivico). Podemos concluir então que a repetição sistemática do fragmento melódico inicial, seja de forma clara e direta, seja apenas através de seu contorno ou gesto característico, está na base de toda a criação melódica nesta obra, excluindo por completo outras ferramentas como, por exemplo, o contraste entre fragmentos contíguos ou a criação contínua⁴⁸. Não deixa de ser uma conclusão surpreendente, em se tratando de compositor cuja obra é caracterizada pela exuberância temática (ou, talvez mesmo por esta exuberância, a repetição seja uma ferramenta necessária).

Ligações e Finalizações nos Temas

Para ligar um período à sua repetição Villa-Lobos usualmente utiliza procedimentos bastante simples: cadências (ex. 5), escalas (ex. 6), ou a simples manutenção do ostinato (ex. 7).

ex. 5 (comps. 181/183) - observar fagotes e contrafagotes (DóM)

ex. 6 (comps. 406/409) - oboés, corne-ingles, clarinetas e saxofone executam escalas ascendentes quebradas, enquanto clarineta-baixo, fagotes e contra-fagote articulam escala descendente; a harmonia (acorde de do#m) é sustentada pelas cordas

ex. 7 (comps. 494/501)

Neste último exemplo ainda temos finalizando o período o acréscimo de um novo elemento ao conjunto de ostinati (cordas graves, comps. 496/500), que, mesmo baseado no ritmo do ostinato secundário (madeiras/harpa), cria variedade até o reinício do tema. Na “Valsinha Rural” (seção 6, assim denominada por Nóbrega), entretanto, a simplicidade é extrema: o tema acaba em Mim

⁴⁸ Detalhamos assim o que Neves (1988, 69) já havia esboçado, ao dizer com relação aos Choros em geral que “no plano melódico, são frequentes as frases de âmbito muito curto e com a utilização de poucos sons, com retomadas obstinadas ou em variações, nos ‘desenvolvimentos’”.

(compasso 323) e reinicia reorquestrado na mesma harmonia (mas agora em SolM) três compassos adiante .

49

Um procedimento mais original é encontrado na Seção 3.2: a interpolação de uma sonoridade dissonante (ver também comentários aos exemplos 23 e 24 do capítulo anterior):

(ex. 8; comps. 206/208).

Todo este trecho encontra-se em DóM, sendo a finalização da melodia no acorde da dominante (comp. 206). No compasso seguinte, após os ostinati cessarem - e com eles o tema propriamente dito - os violinos introduzem novas alturas, desconectadas do contexto anterior (dó# e lab). Tais alturas podem, sem dúvida, ser interpretadas somente como apogiaturas do acorde da dominante. Porém, a sonoridade resultante da acentuação exagerada nas dissonâncias, conforme executada pelos 1ºs violinos, mais as novas alturas quando da entrada das flautas e oboés no compasso seguinte (208), mais a manutenção do acorde da dominante nos metais e nas cordas graves, é tão fora de contexto que nos parece ter como razão de ser acima de tudo a dissonância por ela mesma⁵⁰. Mesmo assim a sonoridade resolve na nota SOL e descende escalarmente em glissando - como exemplificado em 2 - para recomençar o tema. Alguns poucos compassos depois (comp. 216) o mesmo padrão é repetido, transposto para a tônica DÓ, como forma de finalizar a seção. E então, mais uma vez, surge nova sonoridade dissonante: um acorde nos metais que, absolutamente imprevisto, serve como finalizador da uma seção e elemento de ligação harmônica com a seguinte.

49 O acorde de Sim, executado pelas cordas na primeira vez, é rearticulado nas madeiras, inclusive na mesma altura, como forma de explicitar a continuidade. Como única modificação, a segunda clarineta agrega um solitário MI natural ao acorde, talvez para acrescentar um ar “maior” ao SolM que se inicia.

50 No próximo capítulo esta interpretação se verá reforçada pela aparição de sonoridades dissonantes (dissonantes em relação à cada trecho) em contextos paralelos.

(ex. 9; comp. 217/219)

Este processo não é único na obra, pelo contrário. O final da seção 2, “Modinha”, também é marcado pela presença de um acorde inesperado, também nos metais, também com uso de *sforzato*.

(ex. 10; comp. 167/168)

O acorde de SiM nos metais contra o DóM prolongado pelas cordas, vindo de uma seção claramente em Dóm, não deixa margem a dúvidas: o efeito desejado é o da dissonância extrema (relativa ao contexto) através do choque entre alturas. E este choque não é resolvido, como o anterior; antes, o acorde é “escorregado” para voltar a DÓ (com LÁ e RÉ como agregados nos trompetes) e iniciar a nova seção. Outros exemplos do uso de sonoridades dissonantes para balizar seções, seja como elemento finalizador ou de ligação, serão encontrados no próximo capítulo.

Este procedimento, pelo menos quando empregado como introdução ou transição entre seções, talvez possa ser encarado como a versão em pequena ou pequeníssima escala do emprego tradicional da dissonância como fator de instabilidade, papel este geralmente circunscrito à este tipo de passagem. O acorde ou o material dissonante atuam então como uma transição entre seções - toda uma transição contida às vezes em um único ataque - ou como a passagem complexa que precede e prepara a apresentação da mais simples .

51

51 Passagens inteiramente instáveis, de função análoga às seções de transição tradicionais, também são encontradas nesta obra: são as Seções 5 e 9.1.1 . O motivo de sua instabilidade é tanto o emprego de dissonâncias em grau mais elevado do que o contexto circundante quanto a ausência dos elementos texturais responsáveis pela estabilidade, pedais e ostinati, cuja presença poderia equilibrar de alguma forma o primeiro fator.

Estrutura Formal

Por mais peculiares que possam ser os procedimentos descritos nos capítulos anteriores, eles apenas fazem real sentido quando colocados em seu devido contexto: como elementos que conectam e dão coerência a uma forma ampla, em que várias pequenas seções se relacionam entre si de forma única e original. Os capítulos anteriores são como estudos preliminares para que, após compreendermos a gramática do compositor, possamos apreender sua retórica, o sentido do todo de sua obra, no caso, o *Choro N°6*.

Vários autores, como os contemporâneos de Villa-Lobos, vêem nas grandes obras um compositor pouco preocupado em estruturar formalmente suas obras; cada seção simplesmente aconteceria por si mesma, sem relação formal com as anteriores ou posteriores. Assim, cada peça seria como que uma rapsódia, uma sucessão de idéias musicais de estrutura pouco elaborada e desconexa .

⁵²

Não resta dúvida que a colocação e a interligação de idéias musicais feita por Villa-Lobos frequentemente pode não ser convencional, talvez devido à sua formação não acadêmica, talvez devido às suas próprias idéias estéticas - provavelmente um bom bocado de cada. Está claro que os elementos de suas peças estão conectados à estrutura de forma muito mais frouxa do que prezava a tradição anterior, frouxidão que, para ouvidos ainda acostumados à versão romântico-tardia das formas clássicas, apenas poderia soar como ausência de sentido. Mas isto não quer dizer, absolutamente, que não haja uma estrutura, um plano formal; apenas, estes baseiam-se em elementos e conceitos diferentes daqueles utilizados na música da geração anterior à sua, e muitas vezes não muito claros à primeira audição. Cada estética cria suas próprias convenções, e o mestre, ao criar a sua, não deixou de eleger seus paradigmas pessoais.

O que fica claro à primeira audição do *Choros N° 6* é uma sucessão de seções, pequenas

52 Simon Wright, por exemplo, afirma que a essência dos Choros é baseada “in spontaneous evolution and development rated far higher than any real formal consideration” (pág. 67).

e grandes, definidas pela ocorrência de um tema, sua sonoridade particular (conforme vimos anteriormente, tema e sonoridade rítmico-harmônica, definida pelo conjunto de ostinati, pedais etc., formam uma unidade quase indivisível), e os componentes que definem a sua execução: andamento, padrão rítmico, intensidade de dinâmica, etc. Baseado nestes conceitos o Prof. Eero Tarasti (Tarasti, 1995) divide esta obra em 16 seções, divisão esta que se encontra em coluna à direita de nossa tabela *Divisão em Seções*. Apesar de pequenas divergências quanto aos limites de algumas poucas seções - causadas talvez pela escolha do autor em utilizar números de ensaio como padrão de determinação, ao invés de números de compasso - não há como divergir de sua análise.

No entanto, em *Os Choros de Villa-Lobos*, seu autor, Adhemar Nóbrega (Nóbrega, 1973), ao descrever a obra ⁵³ se refere à pequenas seções que serviriam de “introduções”, “ligações”, etc. em relação à seções maiores. Assim, após se referir ao episódio ⁵⁴ que finda no número de ensaio 15, diz que “termina com ele a primeira seção da obra” ⁵⁵. Mais adiante ele se detém em uma série de pequenas seções (compassos 539 a 615) para depois informar que “tudo isso faz parte de uma preparação para o último episódio da obra” ⁵⁶.

Se tais observações são verdadeiras, baseam-se em que? Ao procurar elementos que respondessem à esta pergunta, descobrimos não apenas ser tal aglutinação de seções perfeitamente coerente, como, de posse destes elementos, torna-se possível fazer sentido formal de uma série de eventos que, de outra forma, poderiam soar absolutamente gratuitos. Acreditamos que assim pudemos ir mais fundo na busca da lógica que rege a criação do grande mestre.

53 “Descrever” é o termo apropriado; o autor, apesar de sua evidente intimidade com o assunto, se satisfaz em relatar ao leitor o que escuta como ouvinte. Suas observações, todas de absoluta coerência e *insight*, é bom que se diga, acontecem como que *en passant* - não se faz análise, propriamente dita.

54 Nóbrega utiliza consistentemente o termo “episódio” para se referir exatamente ao que denominamos neste capítulo “pequenas seções” ou “subseções”. Nos capítulos anteriores empregamos para a mesma função o termo genérico “trecho”, para evitar a noção de hierarquia que os termos “seção” e “subseção” implicam, e é neste sentido que continuaremos a usá-lo.

55 op. cit. página 58

56 op. cit. página 60

Para ilustrar os mais simples princípios de interligação entre subseções/episódios (em nossa tabela as subseções são numeradas de forma a identificá-las como unidades em relação ao conjunto) analisaremos a 3ª Seção (compassos 169/217). Este trecho se presta perfeitamente para o início de nossa discussão, pois tanto Tarasti quanto Nóbrega são unânimes em agrupar as duas subseções aí contidas em uma mesma seção - sendo elas diferenciadas por textura, rítmica, tema melódico, orquestração e até mesmo andamento. Nos exemplos 1A e 1B observamos o início de cada uma delas.

1A (comps. 169/171) e 1B (comps. 193/196)

O que chamou a atenção dos dois autores foi a semelhança motivica entre a célula melódica da entrada do tema da primeira subseção e a célula inicial da melodia do trompete na segunda, uma clara transformação da anterior.

Porém há outros fatores indicando uma ligação entre os episódios. Um fato não mencionado, mas certamente levado em consideração por ambos os analistas, é estarem ambos os trechos em DoM. Em si, o fato não é conclusivo, pois o trecho anterior, por nós denominado “Modinha”, é em Dom, e aparentemente não se coordena com os seguintes⁵⁷. No entanto, o primeiro episódio é construído sobre um pedal na nota DO, pedal este que é prolongado até depois do início do segundo episódio, onde então se movimenta. Conforme temos visto em tantos exemplos, pedais e ostinati são elementos fundamentais para a manutenção e articulação do conjunto sonoro, e aqui não seria diferente. Pelo contrário, há uma progressiva ativação do pedal que começa parado, e vai pouco a pouco sendo articulado ritmicamente até atingir o samba do segundo episódio [comparar os quatro momentos da linha do baixo: segundos violoncelos nos

⁵⁷ Na verdade, Nóbrega, mais uma vez sem mencionar qualquer razão para tal, afirma que há uma 2ª seção da Modinha até a seção por nós denominada 4 (dos compassos 153 a 251, portanto). Nada encontramos que justifique tal afirmação; o trecho que se segue ao analisado aqui (comps. 252/285) inclusive se inicia em Do#m e passa para Rem, o que invalida qualquer relação tonal com os anteriores. Os únicos fatores encontrados que poderiam conectar o último episódio aos demais seriam uma figuração nas flautas (a partir do compasso 238) que lembra o ostinato nos mesmos instrumentos encontrado no exemplo 1A, e o aparecimento de um pedal DO nos quatro últimos compassos do trecho (248/251). Parecem-nos fatores demasiado tênues para uma afirmação categórica.

compassos 169/175 (ex. 1a), contra-fagote e clarineta-baixo 176/182 (ex. 1c), contrabaixos e violoncelos 183/190 (ex. 1d) e novamente contrabaixos 193 em diante (ex. 1b)]. A preocupação consciente do mestre em trabalhar este elemento textural é evidente. O outro fator de interligação entre os dois episódios é de que, a ligá-los, encontramos uma escala - ou talvez devêssemos dizer duas, pois um glissando não deixa de ser uma escala. Conforme vimos no capítulo anterior, *Ligações e Finalizações nos Temas*, a utilização de escalas como elementos de ligação entre trechos de uma mesma seção é consistente, e acreditamos ser este caso apenas mais um exemplo desta utilização. Finalmente, o uso de acordes dissonantes como elemento balizador de início e término de seções foi exemplificado no capítulo anterior, entre outros, com os acordes que demarcam os limites extremos destes episódios (ver *Ligações e Finalizações nos Temas*, exs. 8, início da seção, e 9 final da mesma). Cada um destes procedimentos, mesmo o componente da semelhança motivica, quando analisado individualmente, talvez atue de forma por demais tênue para definir uma correlação entre partes. Em conjunto, no entanto, agem de tal maneira que não resta dúvida ao se afirmar que se trata, não de dois trechos hierarquicamente iguais relacionados, porém de um única seção dividida em duas subseções.

Mais complexos são os casos a seguir, onde Tarasti não liga os episódios e Nóbrega o faz, tipicamente sem dizer o porquê.

A Seção 8 começa em Do#m, tonalidade principal da seção anterior (comp. 442). Apesar da manutenção da tonalidade, percebe-se o início de um novo episódio por ter a seção anterior finalizado com uma cadência perfeita em contexto harmônico tonal funcional, e pela introdução de um conjunto de ostinati nas flautas e nos cellos. Por dentro este conjunto apresenta-se um tema em forma coral nos metais e madeiras. A verdadeira importância da dissonância provocada por esta entrada do acorde de DoM nos sopros sobre a base anterior em Do#m só se torna clara quando lembramo-nos do recorrente uso de dissonâncias para balizar seções (vide capítulo anterior). Aqui não é diferente: a sonoridade dissonante demarca o início de uma grande seção. No compasso 450 uma modulação para o tom homônimo, RébM, sinaliza a segunda parte da introdução, de grande importância por nos apresentar um novo elemento melódico (exemplo 2).

ex. 2 (comp. 451/453)

Este fragmento melódico é desenvolvido pela flauta até nos conduzir pelo oboé suavemente até o início da seção propriamente dita (comp. 465), não sem antes ouvirmos uma pequena frase no corne-inglês, clarineta e fagotes (462/464). Vejamos o que nos leva a afirmar que este trecho se configura numa introdução ao episódio posterior e integrado a ele, e não apenas uma seção de passagem, desarticulada das que a cercam.

Em primeiro lugar, a unificar as duas partes contrastantes desta subseção, temos a relação tonal Dó#m/RébM que a permeia, bem como a manutenção do ostinato articulado por flautas e violoncelos (depois clarinetas e violoncelos). Se a subseção é, portanto, um todo único, a relação entre as duas partes é a de introdução - como vimos anteriormente - para apresentação, no caso, apresentação de fragmento melódico antes do que tema. E a relação entre esta subseção e a seguinte também será de introdução para apresentação, da seguinte maneira. O primeiro elemento que relacionará as duas subseções é, mais uma vez, a semelhança motivica, conforme fica claro pela comparação entre o fragmento melódico da primeira subseção (exemplo 2) e o início do tema da segunda (ex. 3).

ex. 3 (comps. 470/471, corninglês e sax)

O segundo elemento de relação vem a ser a absoluta semelhança rítmica entre o ostinato da primeira subseção (ex. 4, flautas e violoncelos) e o segundo ostinato da segunda (ex. 3, clarinetas) .

⁵⁸

ex. 4 (comp. 451, flautas e violoncelos)

⁵⁸ Considerando-se que todo o Allegro Moderato é usualmente regido em dois, nem mesmo a diferença de aumentação existe.

Mas o trecho revela ainda uma preocupação com o estabelecimento e polarização de certas alturas que lança luz sobre o quão consciente era Villa-Lobos com relação à criação de uma linha tonal condutora entre as diferentes subseções. Um primeiro exemplo desta preocupação é encontrado entre os compassos 447 e 450, na passagem entre as duas partes da subseção introdutória. A melodia do coral finaliza na nota sól# (comp. 447) e é levada escalarmente - apenas nas madeiras - até um ré#, que é repetido com marcato. Isto porque o ostinato, antes em Do#m e agora em RebM, sofre pequena mutação no contralto de dó#-ré# para um tom acima, mib-fá (2ª flauta). Como a manutenção do ostinato tem uma significação profunda para a coerência e unidade de uma seção, o compositor achou por bem criar uma linha instrumental apenas para justificar melodicamente esta pequena mutação (ex.5).

ex. 5 (comps. 447/450)

Esta conclusão poderia ser vista como prematura, caso o exemplo fosse único; não é o que acontece. Ao final da primeira subseção (exemplo 6 abaixo), o fragmento melódico que a caracteriza (ex. 2) aparece uma última vez na flauta, que inicia uma descida escalar continuada pelo oboé (comps. 455/457). Esta descida se apoia nas notas DÓ e FÁ, como se apreende pela observação dos tempos fortes e fracos, configurando-se as outras apenas notas de passagem. Surge então no compasso 462 uma pequena passagem no corne-inglês, clarineta e fagotes que, apesar de utilizar-se do fragmento rítmico do motivo anterior, a primeira vista parece eludir qualquer explicação estrutural. Pode-se observar no entanto que o soprano, representado pelo corne-inglês, executa uma melodia - melodia circular, o que é particularmente significativo - cujo objetivo seria, por assim dizer, a polarização e o prolongamento da nota DÓ, cuja importância é fundamental na criação do ostinato que permeará todo e cada compasso do grande trecho que se segue (comp. 461, fagotes). Não menos significativo é o fato do motivo melódico desta nova subseção ser, também ele, baseado nas notas DÓ e FÁ (ex. 4 acima). Temos aqui

portanto, uma passagem de ligação que rerepresenta aos ouvidos dois elementos fundamentais na interligação entre os trechos: a célula rítmica da quiáltera de três descendente e o apoio das notas desta quiátera nas notas FÁ e DÓ.

ex. 6 (comps. 459/465)

A importância destas observações não pode ser subestimada. Em primeiro lugar porque demonstra ser Villa-Lobos, ao contrário do que ainda se imagina em alguns círculos, um compositor consciente das necessidades da linguagem que criou para si, e cuidadoso ao explorá-la. Em segundo lugar, porque “explica” eventos muitas vezes encarados como gratuitos, mera expansão impensada e incontrolada de sua força criadora. Uma passagem como a dos compassos 462/464, que poderia ser vista como inconseqüente, desprovida de nexos formais, torna-se assim uma pequena ponte que conecta as partes ao todo e prepara os ouvidos para a que se seguirá.

Todavia, deve-se ser cauteloso com afirmações desta natureza. É preciso um número razoável de exemplos para se denominar *procedimento* composicional o que poderia perfeitamente ser uma *ocorrência isolada*. As análises dos trechos a seguir porão de lado quaisquer dúvidas a este respeito.

A seção mais complexa, e ao mesmo tempo mais articulada da obra, é a inicial. Estendendo-se do primeiro ao 152º compasso, ela corresponde a cerca de um quinto de sua duração total, aproximadamente cinco de vinte e cinco minutos. De acordo com nossa análise esta grande seção subdivide-se em seis partes, agrupadas em duas grandes subseções, sendo quatro delas mais extensas e duas transições:

Subseção 1: Lento

- | | |
|---------------|------------------|
| - Introdução | - comps. 1 / 17 |
| - transição 1 | - comps. 18 / 21 |

Subseção 2: Allegro

- Tema I - comps. 22 / 53
- transição 2 - comps. 54 / 66
- Desenvolvimento - comps. 67 / 117
- Tema II - comps. 118 / 152

A articulá-las encontramos toda uma série de procedimentos, em sua maior parte desenvolvimentos dos que já observamos anteriormente, que demonstram as preocupações formais do compositor.

A introdução (ex. 7) inicia-se com ostinato rítmico na percussão, cujo padrão repetitivo é de dois em dois compassos. Ao mesmo tempo, um padrão é apresentado nas cordas, cuja função é determinar a sonoridade harmônica. O padrão de articulação da sonoridade é irregular, com preponderância inicial das ocorrências a cada três tempos. Também a configuração de suas alturas é mutante, porém o conjunto das sonoridades permanece firmemente ancorado por uma nota pedal DÓ encontrada nos contrabaixos que, estendendo-se por praticamente todo o trecho - e não sendo substituída por nenhuma outra - lhe determinará a tonalidade.

ex. 7 (introdução, comps. 1/5)

Esta determinação é desafiada pela melodia, a cargo da flauta, que se apresenta em Lá m e, após ocasionais inflexões, finaliza o trecho no compasso 17 nesta mesma tonalidade. A contraposição DóM/Lá m exercida através da concomitância de nota pedal e melodia, respectivamente, não é um fenômeno local, atuante apenas no primeiro plano, e de efeito meramente colorístico. Toda a grande Seção 1, conforme veremos, é gerada a partir deste conflito.

Ao término deste trecho, o colchão harmônico já retirado e o padrão rítmico na percussão se calando, a flauta conclui em sua tônica, LÁ (comp. 17). O que se segue nos quatro compassos seguintes é um pequeno evento que, exatamente como uma versão mais extensa daquele que

encontramos na Seção 8 (compasso 462), poderia ser encarado como supérfluo: um pequeno dueto entre flauta e saxofone soprano (ex. 8).

ex. 8 (comps. 18/23)

Não ocorrem modulações nas apresentações de novos fragmentos significativos com relação aos episódios anterior ou posteriores⁵⁹; o tema acaba em Lá^m e o seguinte começa em Lá^m, ou seja liga-se o nada a lugar algum. A bem da verdade, a seção seguinte, representada pelo ostinato dos violinos, poderia perfeitamente começar no compasso 18. Seria este então um exemplo da exuberância temática villa-lobiana em detrimento de uma firme estruturação formal? Naturalmente que não. O primeiro elemento a ser levado em consideração é a propriedade de intercalar dois episódios dominados por forte presença rítmica, respectivamente o ostinato na percussão da primeira subseção e o ostinato rítmico-harmônico dos violinos na segunda, com quatro compassos onde qualquer força rítmica se configura tênue e de importância secundária. “Limpa-se” assim os ouvidos de uma coisa antes de entrar-se em outra. Menos perceptível, porém esclarecedora, é a determinação das alturas fundamentais de cada episódio. No capítulo *Elementos Texturais*, seção *A Sonoridade Resultante de Pedais, Ostinatos e Linhas do Baixo*, introduzimos o conceito de *notas-base* como aquelas notas, geralmente encontradas em pedais e ostinati, sobre as quais se apoia o conjunto harmônico, conjunto de sons que caracterizarão qualitativamente o trecho. Nos trechos em questão as notas-base seriam: para a primeira subseção, o DÓ, encontrado no pedal dos contra-baixos, e o LÁ, polarizado pela flauta; para a segunda subseção, o LÁ e o MI, ambos encontrados no ostinato que inicia o trecho - e em outros elementos aos quais ainda nos referiremos. Pois as notas iniciais do trecho de flauta e sax são justamente o DÓ e o LÁ, como o anterior, enquanto as finais são LÁ e MI, como o que se seguirá. Não apenas isso, mas a própria melodia do sax é como uma reiteração do caminho que

59 Talvez se possa dizer que o fragmento que inicia o compasso 19 no saxofone origine o motivo da Seção 8.2; a distância que separa as seções, bem como a ausência de qualquer forma de conexão entre elas nos faz pensar, no entanto, em apenas uma manifestação inconsciente de semelhança.

vai da nota DÓ para a LÁ, sendo o DÓ polarizado circularmente do primeiro para o segundo compasso, e depois sendo levado ao apoio no LÁ - é como se, no âmbito restrito de uma pequena melodia, se recriasse o processo de inflexão tonal pelo qual, nesse momento, passa a obra como um todo.

A primeira parte da Subseção 2, por nós denominada “Tema I”, é uma forma ternária estruturada da seguinte forma:

- Introdução - comps. 22 / 25
- A (a + a) - comps. 26 / 33
- B (b + b' + b) - comps. 34 / 45
- A (a + a) - comps. 46 / 53

De acordo com o princípio auto-imposto de um ostinato ou conjunto de ostinati para cada tema, Villa-Lobos para o tema “a” (oboés, clarinetas e violas) designa um ostinato principal nos violinos e um secundário nas trompas 1 e 2.

ex. 9 (comp. 24/26)

Esta hierarquia entre ostinati não ocorre apenas em função da ocorrência do primeiro por número ligeiramente superior de compassos; a relação de importância - já evidenciada na introdução, definida pela inserção do ostinato principal - é determinada pela articulação neste ostinato do intervalo de quinta LÁ-MI que contém as notas-base do trecho ⁶⁰. Este intervalo é repetido em “B”, em ostinato nos sopros e cordas (iniciado nas trompas e segundos, ele passa para diferentes formações no correr do trecho) e na linha do baixo, de forma a sustentar a tonalidade da subseção. No entanto, em função do princípio de que para cada tema deve haver

⁶⁰ Ver capítulo *Introduzindo e Apresentando Temas* para referência quanto à introduções de temas; quanto a determinação das notas-base deste trecho, além de referir-se ao capítulo *A Sonoridade Resultante de Pedais, Ostinati e Linhas do Baixo*, repare-se como as notas LÁ e MI são reiteradas por ostinati e baixo, conforme exemplos do capítulo *Elementos Texturais*.

um específico conjunto de ostinati, a rítmica do ostinato de “B” encontra-se modificada, de modo a descaracterizá-lo de seu aparecimento em “A” (ex. 10).

ex. 10A (comp. 34) padrão rítmico de trompas (em fá) e segundos, reaparecendo mais tarde 10B (comp. 38) com ré agregado nas harpas (e violoncelos, depois violas...)

A reexposição de “A” traz-nos então a reexposição dos seus ostinati correspondentes.

Toda este “Tema I” é firmemente ancorado em Lám (em forma modal eólia), através de seus ostinati, seja em “A” ou em “B”, que, conforme acima mencionado, articulam a quinta LÁ-MI - notas-base reforçadas de uma maneira ou outra por pedais e pelas diferentes formas assumidas pela linha do baixo. Após a exposição do tema é chegada então a hora mudar-se a sonoridade (transição 2, comps. 54/66), um momento de grande expectativa, em se tratando de um trecho em que ostinati são elementos tão proeminentes. Isto porque ostinati criam uma expectativa de continuidade de certa maneira difícil de ser manipulada. Compositores de nossa época da escola “Minimalista” - que, ao lidar prioritariamente com elementos repetidos, acabam trabalhando com uma *ostinatização* de todos os eventos musicais - criaram uma técnica tão apurada em modificar imperceptivelmente cada ostinato que esta se tornou a essência do próprio estilo. Mais tradicionalmente, compositores contemporâneos de Villa-Lobos, como Stravinsky ou Bartók, geralmente terminavam um ostinato tão abruptamente como quando começavam .⁶¹

Eqüidistante de ambos os extremos, Villa-Lobos encontra uma forma pessoal e engenhosa para, ao mesmo tempo, manter o novo trecho unificado com o precedente e apresentar contraste (ex.

61 O trecho inicial da *Dança de Adolescentes*, da *Sagração da Primavera*, demonstra esta tendência à “imobilidade” e “não-desenvolvimento” dos ostinati: a figuração introduzida no número de ensaio 13 se mantém invariável durante todo o trecho, que vai até a fermata antes de 22; a única possibilidade de desenvolvimento, e que é efetivamente utilizada por Stravinsky, é a inserção de eventos entre uma ou outra aparição do ostinato ou durante e acima da mesma; ao mudar-se a sonoridade, o ostinato é sumariamente substituído por outros elementos (a partir de 22). No *Divertimento para Cordas* de Bartók elementos repetidos - que, devido ao pequeno número de repetições talvez não possam, canonicamente, ser chamados de ostinati, mas que atuam como elementos de coerência rítmico-harmônica da mesma forma - são introduzidos e retirados rapidamente de cena, cada qual destes elementos criando um pequeno trecho, único em si mesmo (um elemento para os compassos 1 a 9, outro para 10, retorno ao inicial em 13, ainda outro apenas para os compassos 19 e 20, etc.) (Igor Stravinsky. *The Rite of Spring*, Ed. Revisada de 1967, Boosey & Hawkes/Béla Bartók. *Divertimento for String Orchestra*, Ed. Boosey & Hawkes, 1940).

11).

ex. 11 (comps. 52/54)

Repetição e contraste estão ambos presentes no desenvolvimento da melodia, a cargo das flautas, que, modificada em seu contorno e em sua relação intervalar, ainda se encontra plenamente reconhecível. Às modificações da melodia fazem eco as várias alturas agregadas ao novo conjunto sonoro, tais como as notas alteradas encontradas nas cordas (menos primeiros), celesta, fagote e clarineta. Mas, se a cada tema corresponde um ostinato ou conjunto deles, como acreditamos, então algo dos ostinati que acompanham o tema deve subsistir no novo episódio. E, de fato, é o que encontramos nos trompetes e nos trombones⁶², que articulam, agora apenas na nota LÁ, o fragmento rítmico que caracteriza o ostinato inicial da subseção. Quanto à quinta MI, que fazia parte originalmente da figura em ostinato, ela se encontra no baixo, executado por contra-baixos, tímpanos, tuba e contra-fagote num ataque curto, em termos temporais, porém incisivo e marcante, devido à soma do aparato instrumental, ao isolamento no registro grave e à articulação em contra-tempo. As duas notas permanecem fazendo parte do novo tecido, portanto, e servindo como elementos de coesão. Curiosamente, o LÁ, que era continuamente articulado como a nota mais grave do trecho anterior, é substituída na mesma função pelo MI. Paulatinamente, ambos os elementos são retirados de cena: o fragmento do ostinato em LÁ no compasso 60, após seis repetições, e o baixo em contratempo no MI três compassos adiante. Chegamos então ao clímax do trecho, lugar de indefinição tonal, já que por dois compassos todas as “âncoras” (notas-base) são retiradas (comps. 63/64). Após uma ligação formada por escalas⁶³

62 O compositor não indica se trompetes tocam a 2 ou solo, o que também é o caso com as clarinetas. Assumimos que, como há tal indicação para os trombones, os trompetes devem acompanhá-los.

63 Conforme mencionado em *Ligações e Finalizações nos Temas*, escalas constituem um dos procedimentos favoritos de ligação. Especialmente em passagens cujo contexto não-funcional não permitiria a inclusão de cadências, ou a presença de ostinati tornaria difícil a flexibilização da pulsação, escalas agem eficientemente para ligar um trecho à outro, até pela possibilidade de inclusão das alturas dos conjuntos sonoros circundantes. Neste caso específico, as alturas do novo ostinato, mi-sol#-sib, são adiantadas na escala antes da primeira aparição do mesmo.

contrárias simultâneas iniciamos novo episódio, o de desenvolvimento (comp. 67).

ex. 12 (comps. 63/66)

Esta transição (transição 2) representa provavelmente o momento mais engenhoso da preocupação de Villa-Lobos com o estabelecimento e manipulação das notas de importância tonal, as notas-base. Se, no “Tema I”, as notas-base eram LA-MI, sendo o LA, a tônica do modo, tonalmente mais importante⁶⁴, a nota-base mais importante nos 23 primeiros compassos do “Desenvolvimento” (compassos 67/117), será o MI, baixo sobre o qual se assentará o ostinato do episódio. Visto que Villa-Lobos muito freqüentemente coloca a nota-base mais importante como a mais grave do conjunto sonoro (Introdução e Tema I, na 1ª Seção; seções 3 e 8 etc.), a inversão do LÁ pelo MI nesta posição (comps. 54/59), mais a calculada supressão do LÁ (comp. 60 em diante), fazem com que a importância relativa desta última nota vá decrescendo de seu momento de plenitude (Tema I) até seu momento de não-importância (Desenvolvimento), enquanto ao mesmo tempo o MI vai crescendo de seu momento de apenas relativa importância (Tema I) até máxima importância (Desenvolvimento).

A intenção dos procedimentos acima descritos culminam na passagem do “Desenvolvimento” para o “Tema II”. Este “Desenvolvimento” apresenta duas partes:

- Introdução e reapresentação do tema - comps. 67/74, 75/89
- Transição - comps. 90/116

Na “Introdução” é apresentado o conjunto harmônico correspondente ao trecho, MI-SOL#-SIb, em ostinato respectivamente nos violoncelos, violas e segundos. O desenho rítmico

64 O próprio compositor indica esta hierarquia de importâncias através da articulação do LA por maior número de instrumentos (tímpanos, trompetes, 3ª trompa, sax) e da forma com que a nota é articulada, ou seja, o LÁ é também pedalizado (ver *A Sonoridade Harmônica Resultante de Pedais, Ostinati e Linhas do Baixo*). Além disto, o LÁ ainda figura no baixo nos tempos fortes, ao invés do MI, que aparece apenas nos fracos (comparar as linhas do baixo dos compassos 26/29 e 34/35).

em que esta sonoridade se articula muda várias vezes, porém este conjunto de três sons permanece. Por sobre a introdução do ostinato encontram-se duas camadas de material agregado; a primeira [metais (comps. 67/69) e depois madeiras (comps. 70/71 e 72/73)] prepara a reapresentação do tema, na trompa (comp. 75) e depois com os primeiros. A segunda se encontra nos primeiros violinos (comps. 69/75), que executam um fragmento de escala exótica formador de um ostinato com padrão de repetição a cada dois compassos; além de, como a camada de material agregado anterior, esta contribuir para a expansão do âmbito textural e ligação entre alturas, é importante salientar sua contribuição rítmica, ao adicionar o grau de ativação mais elevado do trecho (movimentação contínua em semicolcheias) e conseqüentemente criar movimento e tensão rítmicos.

ex. 13 (comps. 67/69)

A interação conjunta destes materiais resulta em instabilidade em vários parâmetros: harmônico, pela soma das dissonâncias; tonal, por sua indefinição; rítmico, por sua ativação alta, relativamente ao trecho anterior⁶⁵. Este contexto se torna relativamente estável⁶⁶ no momento da reentrada do tema (compasso 75), quando as camadas agregadas se resolvem, e a nova linha que entra nos flautins e oboés - um fragmento escalar em ostinato de constância de dois compassos - define a escala em que se ambienta o trecho. Foi esta reapresentação do tema, agora cercado por novo contexto harmônico, tímbrico e rítmico, que nos fez denominar este episódio de “Desenvolvimento”, já que se trata de trabalho sobre material temático anteriormente exposto. A escala nas madeiras é formada pelas seguintes alturas: sib, dó, ré, mi, fã, sol e lãb, ou seja, uma escala maior com a quarta aumentada e a sétima abaixada⁶⁷. Esta modalidade mista

65 Referimo-nos aqui ao conceito progressão/recessão/estatismo e respectivas expectativas, conforme exposto na introdução.

66 Estável com relação ao trecho anterior; com relação ao todo da 1ª Seção o trecho é instável.

67 Esta organização escalar parte da análise circunscrita à sonoridade das madeiras; o complexo sonoro como um todo dá margem a diversas interpretações. Uma outra possibilidade, mais em conformação com o ostinato, seria a de uma escala como as mesmas alturas, porém com tônica em MI.

lídia/mixolídia é de natureza nordestina, o que confirmaria o testemunho do compositor. Estruturalmente fascinante é a forma com que Villa-Lobos adianta a sonoridade da escala, articulando suas notas mais características - a tônica e as notas que a diferem da escala maior tradicional - já no primeiro compasso da nova seção, através do ostinato das cordas (compasso 67). No entanto, pela única vez em toda a peça, o compositor não coloca o que poderia ser a tônica ou a dominante no baixo (Sib ou Fa), mas a subdominante (Mi natural). Que tal decisão foi pacientemente tomada não resta qualquer dúvida, como pudemos observar por todos os procedimentos descritos nos parágrafos acima, com relação ao trecho de transição 2 (comps. 54/66). De fato, tanto quanto uma transição de sonoridades, aquela é uma transição de pedais na linha do baixo, linha esta fundamental para a estabilidade do conjunto sonoro. A escala de ligação (comps. 65/66) confirma tal visão: ela não apenas adianta as alturas que compõem o ostinato que vem a seguir, mas sua linha inferior conecta exatamente um MI grave ao MI pedal do episódio.

A partir do compasso 90 começa uma outra transição, trecho de relativa instabilidade, já que seus conjuntos sonoros, que apresentam linhas em tonalidades exóticas e conflitantes, se sucedem rapidamente. Como elemento de coerência entre este trecho e a seção como um todo, ressurge o ostinato secundário da subseção “Tema I” (originalmente comp. 26, trompas 1 e 2), inicialmente na mesma altura (a partir do compasso 99, trompas). Como transição, a função do trecho instável é ligar o trecho anterior ao “Tema 2”, subseção que finaliza a grande seção de abertura. Este episódio, apesar de comparativamente curto, é responsável pelo equilíbrio da seção. O ostinato secundário do “Tema 1” é estendido e ampliado até aqui, onde, aparecendo em quintas (mais a sexta agregada nos segundos), se remete ao ostinato principal daquela mesma subseção (ex. 14).

ex. 14 (comps. 118/120 - segundos violinos e violas)

Temos então um princípio de simetria ligando as subseções denominadas “Tema 1” e “Tema 2”,

trechos estes conectados por semelhança motivica entre ostinatos.

Porém, a interligação entre as subseções externas, e conseqüentemente suas relações com os trechos de transição e introdução - em suma, o princípio que conecta todos os episódios da grande seção entre si e em relação ao todo - acontece através de processos estruturalmente mais significativos, ainda que mais sutis, do que a mera reutilização de motivos. Este procedimento leva em consideração as notas-base que atuam nos conjuntos sonoros de cada episódio; daí termos chamado atenção repetidamente para as notas formadoras dos ostinati, pedais e linhas do baixo. Se destacarmos as notas-base de cada parte da seção, observando em cada uma delas o que acontece com relação à estas importantes notas, teremos:

Subseção 1: Lento

- | | |
|---------------|--|
| Introdução | - nota-base: <u>DÓ</u> (com instabilidade DóM/Lám) |
| - transição 1 | - troca de notas-base de DÓ para LÁ-MI |

Subseção 2: Allegro

- | | |
|-----------------|---|
| Tema I | - notas-base: <u>LÁ</u> -MI (em ordem de importância) |
| - transição 2 | - troca de notas-base para MI-LÁ |
| Desenvolvimento | - notas-base: <u>MI</u> -SÓL#-SIb |
| Tema II | - nota-base: <u>DÓ</u> (após breve apoio em LÁ) |

Ou, mais sucintamente e a partir das notas-base dos trechos tonalmente estáveis:

DÓ(LÁ) - LÁ - MI - (LÁ)DÓ

Observe-se que é descrito um arco de DÓ a DÓ sobre o acorde de Lám - acorde encontrado nas notas iniciais da melodia da flauta que abre a peça. E por que Lám, ao invés de DóM ou qualquer outro tom ou acorde? Porque é este acorde, estendido horizontalmente como sub-estrutura, que

resolve a instabilidade DóM/Lám gerada na introdução .

68

Toda a configuração do “Tema 2” parece confirmar esta interpretação: o rápido apoio do baixo na nota LÁ, enquanto o ostinato articula DÓ-SOL (comps. 117/120), espelha a instabilidade de DÓ no baixo e Lám na flauta encontrada na introdução; o empréstimo plagal do acorde de LábM (comps. 129/141), que confirma o apoio em DÓ, ao mesmo tempo em que nos prepara para o Dóm da próxima seção.

ex. 15 (comps. 128/132)

No entanto, resta ainda uma pergunta: se, formal e motivicamente, este último episódio equilibra os episódios iniciais, por que então Villa-Lobos utilizou como elemento simétrico a repetição de um motivo encontrado em ostinato, e não um motivo temático (pelo contrário, o trecho é marcado por um novo e marcante tema)? Porque, se formalmente o “Tema 2” equilibra a “Introdução”, motivicamente ele o faz com o “Tema 1”, concentrando assim dois elementos de coerência ao mesmo tempo. Por outro lado, o mestre pode estar se utilizando neste caso de um recurso clássico, tradicional: se, como sugerem várias interpretações, a principal função de um segundo tema em uma forma sonata clássica *não seria* a de fornecer contraste entre os temas - fato demonstrado pelos inúmeros movimentos monotemáticos encontrados na obra tanto inicial quanto tardia de Joseph Haydn - porém *demarcar claramente o ponto formal mais importante da obra*, no caso clássico, a modulação estrutural para a dominante ou o relativo⁶⁹, então talvez não tenha sido mera coincidência ter Villa-Lobos exposto aqui um novo tema - e um tema de esfuziante alegria - justamente quando do retorno das notas-base para seus apoios iniciais.

Encarada a inserção de novos temas desta maneira, como um procedimento que visa

68 A instabilidade DóM/Lám é resultante, conforme já vimos, da superposição da melodia da flauta (Lám) sobre o baixo DÓ - a modalidade de Lám eólia (que é, grosso modo, a utilizada no “Tema 1”), é a mais próxima possível do acorde de DóM que inaugura a obra: além de possuírem todas as notas de ambas as escalas em comum, ainda são relativos, dentro do conceito tradicional. Uma antecipação desta instabilidade, no entanto, pode ser observada na segunda articulação das cordas no primeiro compasso - uma oscilação DÓ - LÁ - DÓ em acordes de 9ª. Com um pouco de imaginação pode-se ver aí, no primeiro evento da peça, uma antecipação de toda a Seção 1.

69 Segundo Charles Rosen (Rosen, 1997), o ponto de “dissonância estrutural” .

demarcar trechos⁷⁰, e após termos observado tão cuidadosamente a migração das notas-base da Seção 1, a interpretação da seção final se torna um empreendimento comparativamente simples, apesar da riqueza de material nela presente. À maneira de tantas outras, esta seção também começa com uma pequena introdução (comps. 539/548); a complexa percussão e os efeitos sonoros nos outros naipes agem da mesma forma que os acordes ou trechos dissonantes que vimos anteriormente, tornando este trecho aquele que demarca os limites formais da grande seção (o ataque de um acorde dissonante efetivamente ocorre em 548). O fator de ligação com os episódios seguintes é o baixo, pedalizado na nota Mib (ex. 16).

ex. 16 (comps. 543/545)

Aliviada a percussão, tem início o primeiro episódio temático da seção (Tema 1, comps. 549/564). Estruturalmente falando, a função deste episódio, todo em Mibm, é reforçar o sentido de permanência do pedal Mib, imóvel aqui e desde o trecho anterior. A transição que se segue (comps. 565/571, ex. 17) tem função dupla. Em termos de grande forma serve para chamar atenção para a linha do baixo, tão imóvel até aqui que perigava ser esquecida; movimentando-a, o compositor lembra ao ouvinte que este pedal é o pilar que sustenta a estrutura, e já o prepara para sua eventual mudança.

ex. 17 (comps. 569, 575)

Mais localizadamente, o trecho exemplifica, talvez como nenhum outro, o cuidado com que Villa-Lobos introduz e polariza novas alturas, quando estas possuem importância melódica ou estrutural, procedimento este para o qual estamos chamando atenção insistentemente, já que explica tantas das ocorrências na obra, seja em primeiro plano, seja em plano profundo. Aqui temos uma melodia circular na clarineta que não passa de uma polarização e reafirmação da nota RÉ; esta altura, estranha ao trecho anterior, é introduzida com outras pelo acorde que demarca o final daquele episódio, e que se prolonga para dentro deste (cordas, comps. 565/567). A razão desta individualização da altura de dentro do acorde e conseqüente polarização é inequívoca: preparar a sonoridade para o próximo episódio (Tema 2), cujo tema se inicia justamente por esta nota (ex. 18).

ex. 18 (comps. 576/578)

Ao final de mais este episódio sobre o pedal Mib ocorre a mudança, já ameaçada na transição: o baixo muda, definitivamente, para MI natural. E, para demarcar esta importante mudança estrutural, mais um pequeno episódio (Tema 3, comps. 586/615), agora sobre o novo pedal (ex. 19)⁷¹.

70 E não temos encontrado uma preocupação quase obsessiva do compositor em demarcar, evidenciar, cada trecho e seus limites, através de acordes ou passagens dissonantes, inserção e retirada de ostinati etc.?

71 A razão desta mudança nos escapa; se Villa-Lobos tivesse permanecido com o pedal em Mib, então é lícito supor que todos os episódios subsequentes soariam um semitom abaixo. Com isto, a obra terminaria em Dóm, ao invés de Dó#m, o que equilibraria perfeitamente a grande seção inicial, a grosso modo em DóM. Por tudo o que estamos vendo nestes parágrafos, é claro o envolvimento do compositor com o baixo e com as sonoridades geradas a partir dele e para demarcá-lo, apesar de não compreendermos o porquê deste percurso. Como só resta ao analista trabalhar a partir do fato consumado...

ex. 19 (comps. 590/593)

Ao final deste episódio, e para fechar toda a primeira subseção do Finale, mais um acorde dissonante desgarrado do contexto precedente, mais um sinal demarcatório (ex. 20).

ex. 20 (comp. 616/619)

Fecha-se aqui um trecho de quase 100 compassos, cuja maior característica é apresentar temas curtos, sem importância motivica em relação ao todo da obra, cuja função estrutural é demarcar cada etapa da lenta jornada do baixo de MIB para MI natural. A partir deste momento, e até o final da obra, se sucede um trecho de grande coesão (Finale, Subseção 2), até porque trabalha-se com apenas dois temas, cuja construção, bastante clara e tradicional, não escapa a qualquer ouvinte. Uma esquematização de sua forma seria:

Subseção 2

- A. Introdução - comps. 616 / 642 fragmentos da “Seresta” (seção 4) são utilizados para conduzir a música até a repetição do motivo inicial, a cargo de uma viola solista
- B. Seresta
1. Tema e Resposta - comps. 643 / 668 o tema da “Seresta Interrompida” (Seção 4), que apareceu incompleto naquela ocasião, é apresentado aqui de forma completa, em fuggatto
2. Desenvolvimento - comps. 668 / 706 fragmentos melódicos do sujeito, contra-sujeito etc. são desenvolvidos como em um divertimento
3. Reexposição - comps. 707 / 753 o sujeito da seção é reexposto com valores dobrados (violinos e violas), ao mesmo tempo em que o motivo inicial é rerepresentado uma terceira vez (metais, a partir do comp. 714), conduzindo ao fim

Conclusão

Em um século caracterizado por contrastes, como foi o século XX, a emancipação da dissonância que se inicia nas décadas imediatamente anteriores a seu início prefigura um sopro de liberdade tanto quanto uma questão primordial. Desde os tempos medievais do *diabolus in musica* a dissonância foi associada ao caos e à desordem. As regras e subterfúgios utilizados desde então para incorporar as dissonâncias ao tecido musical constituem talvez o capítulo mais interessante dos antigos manuais de contraponto e, ao colocá-las em prática, os grandes mestres alcançaram freqüentemente o mais alto grau expressivo de sua música, já que a dissonância respondia à uma geração de tensão bastante desejada.

Ao liberar a dissonância de quaisquer regras, no entanto, o compositor do século XX viu-se diante do problema de organizá-la, já que a sua utilização de forma absolutamente livre mostrou-se insatisfatória. Isto porque a liberdade total de todos os sons leva ao caos, e este não sobrevive enquanto arte por mais do que alguns poucos minutos. O desejo natural por equilíbrio - quaisquer que sejam suas bases - leva vários artistas do século XX à busca de alguma forma ou método de organizar seu material, e a vida produtiva de cada um dos mais importantes compositores do século é, em si mesma, uma história pessoal desta busca. Quanto aos compositores que decidiram continuar se servindo de materiais tradicionais, estes viram-se diante de um dilema: como empregar estes materiais sem tornar sua música simplesmente obsoleta? Alguns, como um Rachmaninow, decidiram seguir seu caminho aparentemente sem considerar estes questionamentos, preferindo ser sinceros a si mesmos a acompanhar os tempos - uma exceção, se não levamos em consideração os compositores hollywoodianos. Mas este não era um caminho aceitável para a maioria, e seguramente não para as mentes mais curiosas e inquietas.

Em 1921, diz Béla Bartók, com relação a Kodaly: “Sua arte, como a minha, tem uma raiz

dupla: procede da música folclórica húngara e da música moderna francesa”⁷². É este mesmo o caminho de Villa-Lobos, o caminho de tantos nacionalistas do início do século XX: reunir em uma mesma estética o material tradicional - o folclore e a música popular nacional - e os novos recursos da música de vanguarda européia. E como outros compositores ditos nacionalistas, Villa-Lobos teve de descobrir uma maneira própria, pessoal e coerente, de lidar com materiais antagônicos: de um lado a simplicidade, o diatonismo e a limitação de parâmetros; de outro a urgência de superar as barreiras e incorporar todas as sonoridades.

O ostinato para Villa-Lobos - e a prática da repetição de elementos, fragmentos e componentes, de modo geral - serve a este propósito de união entre simples e complexo, entre diatonismo e cromatismo: o elemento fixo ou constante, longe de ser um recurso fácil para o acompanhamento de melodias, é a base sobre ou ao redor da qual materiais de características diversas se sobrepõem; é a âncora de estabilidade que possibilita a liberdade das outras linhas texturais. Ao organizar os outros elementos texturais, o ostinato é o componente que organiza verticalmente as alturas, e através delas o nível de dissonância. Fixando determinadas alturas, ostinato e elementos a ele subordinados (pedais e, em menor grau, linhas do baixo) respondem pela identidade harmônica do trecho. Materiais conflitantes (*materiais agregados*) são incorporados à sonoridade de forma a manter pontos de contato com o material anterior. Forma-se assim um sistema engenhoso e coerente, empregado consistentemente através da obra, que enriquece qualitativamente os materiais mais tradicionais, ao mesmo tempo que regula o emprego dos mais dissonantes.

Este complexo sistema vertical faria pouco sentido se Villa-Lobos, como a maior parte de seus contemporâneos, utilizasse os ostinati por poucos compassos de cada vez, ou unicamente como figura de acompanhamento. Pelo contrário, conforme freqüentemente reiteramos, ele os emprega por longos trechos. Isto está diretamente relacionado a um outro procedimento, verificável à primeira audição: a definição de *áreas texturais* longas e contínuas, caracterizadas

⁷² Bartók, Béla. *Essays*. pg. 469 “Zoltán Kodály”. selected and edited by Benjamin Suchoff. EUA, University of Nebraska Press/Lincoln & London 1992

pela constância e relativa homogeneidade de textura, qualquer que seja o parâmetro em foco (número de linhas texturais, amplitude, movimentos rítmicos etc.). Este procedimento é tão característico de Villa-Lobos que seções como as de número 2, 6 ou 7.2, onde encontramos texturas homofônicas *sem a presença de ostinati*, possuem padrões texturais tão fixos e individualizados quanto aquelas em que os encontramos. Naquelas seções onde o ostinato não se faz presente, a variação qualitativa, ou seja, a movimentação harmônica dos elementos texturais, garante o interesse pelo material durante o desenrolar do trecho. Nas outras seções, contudo, tal interesse não se sustentaria por si só, devido justamente à natureza repetitiva de pedais, ostinati e das linhas de baixo a eles comumente associadas - para não mencionarmos a tendência repetitiva das próprias linhas melódicas. Daí a necessidade da criação de um sistema vertical que possibilite a integração de materiais destinados a prover variedade, ou que possibilite a mudança de alguns dos elementos sem alteração profunda do padrão textural.

Poderia esperar-se que, uma vez desenvolvido tal sistema, sua área de influência se confinasse aos trechos em que se o emprega? Ao sumarizar sua análise desta obra Tarasti afirma que

“no todo, a forma do *Choros N°6* aparenta ser uma série rapsódica de eventos isolados, que não são unificados nem no plano tonal nem no plano motivico” ⁷³

Acreditamos ter demonstrado que, pelo contrário, um número muito grande de “eventos isolados” não se encontram, de forma alguma, isolados, mas antes, se relacionam entre si exatamente nos planos tonais e motivicos. Apenas este relacionamento acontece de acordo com padrões próprios determinados pelo compositor, padrões cuja identificação só nos foi possível graças a anterior sistematização dos elementos texturais. A partir deste conhecimento, pudemos determinar que o “plano motivico” não se dá apenas entre motivos *temáticos*, mas entre fragmentos rítmicos, melódicos ou harmônicos encontrados nos ostinati ou outros elementos

⁷³ “On the whole the form of *Choros N°6* seems to be a rhapsodic series of detached events, which are unified neither on the tonal nor the motivic level (as, for example, in *Choros N°10*)” (Tarasti, 1995, pg. 115).

texturais. E que o plano tonal não é estabelecido de acordo com as funções tonais tradicionais, porém com as alturas polarizadas pelos elementos texturais predominantes (as notas-base). Uma vez que este Choro é predominantemente diatônico, a relação das notas-base com uma tonalidade tradicional determinada é evidente e imediata. Porém, em pelo menos um trecho (subseção 1.3.3) nenhuma noção tradicional de tonalidade pode ser aplicada; contudo, o conceito de notas-base permanece perfeitamente adequado para explicar as relações tonais ali atuantes. Será instigante verificar se em contextos semelhantes porém mais complexos, como os Choros N^{os} 8 ou 11, este conceito ainda nos ajudará a entender as forças empregadas e relacioná-las a níveis estruturais mais profundos, conforme fizemos com o Choros N^o6. Se tal relação efetivamente se fizer possível, então teremos colaborado decisivamente para a evolução do estudo villa-lobiano, especialmente no que se refere ao pouco estudado aspecto da estruturação formal de sua obra.

O fato é que Tarasti, concentrando seu enfoque apenas no primeiro plano, viu-se cercado por uma miríade de elementos musicais espalhados tanto horizontal como verticalmente. Teve então de basear-se nas *áreas texturais*, a partir das quais delimitou 16 seções nos Choros N^o6. Tendo por base as relações entre elementos texturais, as relações tonais entre notas-base, e a identificação dos procedimentos de ligação desenvolvidos pelo compositor, pudemos focalizar planos mais profundos, e assim congregar várias áreas texturais em um todo maior, chegando ao número de apenas 9 seções. Considerando-se que duas delas são transições entre seções maiores (Seções 4 e 5) resta-nos apenas 7 grandes seções, número ainda considerável, mas talvez insuficiente para considerarmos a obra como de forma “rapsódica”.

Nossa busca por um entendimento dos procedimentos e da lógica formal nos Choros N^o6 forçou-nos a concentrar nossos esforços nos principais problemas ao entendimento da peça, em particular, e dos Choros orquestrais de modo geral: as relações verticais entre os diferentes elementos texturais em trechos com forte presença de ostinati e as relações subestruturais entre as seções. Foram pouco comentadas seções como as de N^o 2, 6 ou 7, onde a clara textura homofônica ou polifônica, junto a uma harmonização quase tradicional, não levantam as

questões normalmente associadas aos Choros. Na verdade, o que mais estas seções despertam é a sincera admiração pela imensa beleza encontrada em sua simplicidade. Deve-se ressaltar, no entanto, a presença nelas de tantos dos mesmos procedimentos encontrados nas outras seções, especialmente aqueles relacionados à constância dos padrões texturais e da expansão formal por meio da repetição reorquestrada.

Acreditamos ainda que o presente estudo talvez seja importante para colaborar na questão da datação da obra (conforme mencionado na introdução, há dúvidas quanto a ser verdadeira a data de 1926 para sua composição, tendo-se levantado a hipótese de 1942 ser um ano mais provável). A comparação das seções baseadas no uso de ostinati e pedais no Choros N°6 com seções paralelas em obras de diferentes períodos pode ajudar em muito o esforço de datação. As semelhanças entre as Seções 2, 7.2 e principalmente o fugato da Seção 9 com a estética das Bachianas Brasileiras (década de 1930) é evidente, mas talvez apenas um exame caligráfico e de papel possa esclarecer serem estas seções resquícios ou antecipações de outro período composicional.

Finalmente, está claro que o Choros N°6, como a obra de Villa-Lobos em geral, é muito mais livre formalmente que composições de outras escolas ou períodos. Não nos parece, mesmo, que os aspectos formais tenham ocupado espaço preponderante na mente do compositor, ao contrário de tantos de seus contemporâneos. Mas havia, sim, um espaço significativo para estas preocupações e o mestre estava consciente do que fazia a respeito da forma, como revelam suas próprias palavras em relação a esta obra (itálicos nossos):

“(...) novos episódios musicais aparecem, como se fossem novos episódios da vida, e no entanto são mudanças de situação *puramente musicais* ou *intercalações, pontes ou preparações para outros aspectos técnicos da obra.*”⁷⁴

Foi para identificarmos estas intercalações, pontes e preparações que nos dedicamos a este

74 Villa-Lobos, Sua Obra (pg. 200).

trabalho, e em função delas que aprofundamos nossa visão do uso dos elementos texturais e dos procedimentos composicionais mais característicos do compositor. Apenas após esta identificação foi-nos possível compreender as relações estruturais da obra.

No entanto, queremos crer que os procedimentos composicionais aqui descritos suplantam os limites de uma única peça, no caso o Choros Nº6, podendo muito provavelmente ser encontrados em outras obras em situações paralelas. Mais uma vez, apenas continuada pesquisa poderá confirmar ou não tal expectativa. Se em outras peças orquestrais de Villa-Lobos, como outros Choros ou mesmo peças de outras séries, se verificar a existência dos procedimentos aqui descritos ou se determinar válidos os conceitos aqui emitidos, então teremos contribuído para o entendimento da obra do mestre, e nossa tarefa terá tido êxito. Porém, ainda que tal não se verifique, e que nossas descobertas apenas sejam válidas dentro do contexto de uma obra, mesmo assim terá valido a pena, pelas revelações que este estudo nos trouxe. Restamos desejar que o mesmo possa ajudar aos intérpretes desta magnífica composição a atingir uma compreensão mais abrangente da mesma, já que acreditamos que só é possível interpretar - no verdadeiro significado do termo, e não apenas “fazer executar” pela orquestra - a partir da compreensão, ainda que restrita devido às nossas limitações individuais, do significado de cada detalhe no todo e do todo em si mesmo - acima de todas, foi esta a real motivação deste trabalho.

Bibliografia:

- Andrade, Mário. *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo, Chiarato 1928
- Antokoletz, Elliott. *Twentieth Century Music*. New Jersey, EUA, Prentice Hall 1992.
- Appel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 9th Ed., Cambridge, EUA, Harvard Univ. Press, 1975
- Austin, William W. *Music in The 20th Century - From Debussy through Stravinsky*. Nova Iorque, EUA, W.W.Norton & Company, 1966
- Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. Nova Iorque, EUA, Dover Publications 1987 (edição original por Prentice Hall 1976)
- Bauer, Marion. *Twentieth Century Music*. Nova York, EUA, G.P.Putnam's Sons 1947
- Béhague, Gerard. *Heitor Villa-Lobos - The Search of Brazil's Musical Soul*. Austin, Texas, EUA, Univ. of Texas Press 1994
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Nova York, EUA, W.W.Norton 1992
- Downes, Olin. *Villa-Lobos e as Fontes do Nacionalismo na Música*. in "Presença de Villa-Lobos" vol. 4. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos 1969
- Duarte, Roberto. *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos, vol. 1*. Rio de Janeiro, Eduff 1989
- Fernandes, Marlene Migliari. *Erosão - Processos de Estruturação em Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, Edição da autora 1999
- Freitas e Castro, Ênio de. *Aspectos da Harmonia e Forma em Villa-Lobos*. in "Presença de Villa-Lobos" vol. 7. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos 1972

- Green, Christopher. in *History of Western Art* , cap. Alienation and Inovation, ed. Denise Hooker. Nova York, EUA, Barnes & Noble Books 1994
- Green, Douglas M. *Form in Tonal Music - An Introduction to Analysis*. Nova Yorque, EUA, Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1965
- Hudson, Richard. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. ed. Sadie, Stanley. Londres, Inglaterra, MacMillian Publ. 1980
- Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. São Paulo, Ed. Movimento 1981
- Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos - Compositor Brasileiro*. 11^a ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia 1989
- Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira 1994
- Maul, Carlos. *A Glória Escandalosa de Heitor Vila Lôbos (sic)*. Rio de Janeiro, Livraria Império Editora 1960
- Michels, Ulrich. *dtv - Atlas zur Musik 10 ed*. Munique, Alemanha, Deutscher Taschenbuch Verlag 1986
- Neves, José Maria. *Villa-Lobos e os Choros*. in “Revista Brasileira de Musica” vol. 17. Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ 1988
- Neves, José Maria. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo, Ricordi Brasileira 1977
- Nóbrega, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*, 2^a Ed. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Museu Villa-Lobos 1973
- Peppercorn, Lisa. *Villa-Lobos - The Illustrated Lives of the Great Composers Series*. Nova Iorque, EUA, Omnibus Press 1995
- Peppercorn, Lisa. *Villa-Lobos - The Music*. EUA Pro/Am Music Resources Inc. 1991

- Rimsky-Korsakov, N. *Principles of Orchestration*. Nova Iorque, EUA, Dover Publications Inc. 1964 (republication of Edition Russe de Musique, 1922)
- Rosen, Charles. *Sonata Forms - Revised Edition*. EUA, W.W.Norton 1988
- Rosen, Charles. *The Classical Style - Haydn, Mozart, Beethoven. Exp.Ed.* EUA, W.W.Norton 1997
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo, EdUsp 1996
- Souza Lima, . *Comentários sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória/Museu Villa-Lobos 1968
- Tarasti, Eero. *Heitor Villa-Lobos - The Life and Works*. North Caroline, EUA, McFarland & Company 1995
- Tarasti, Eero. *Heitor Villa-Lobos e a Música dos Índios Brasileiros*. in “Presença de Villa-Lobos” vol.11 (1ªed.). Rio de Janeiro, Mc/Seac/Museu Villa-Lobos 1980
- Villa-Lobos. *Sua Obra*. 2ª Ed. (escritos atribuídos a Villa-Lobos e coletados por sua esposa) Rio de Janeiro, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos 1972
- Wright, Simon. *Villa-Lobos*. Oxford Univerity Press, Nova York, EUA 1992