

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

**Procedimentos Compositivos nos Choros Orquestrais
de Heitor Villa-Lobos**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Professora Doutora Carole Gubernikoff.

Guilherme Bernstein Seixas

RIO DE JANEIRO, 2007

S462 Seixas, Guilherme Bernstein.
Procedimentos composicionais nos Choros Orquestrais de Heitor
Villa-Lobos / Guilherme Bernstein Seixas, 2007.
137 f.

Orientador: Carole Gubernikoff.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Doutorado em Música,
Rio de Janeiro, 2007.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959 – Crítica e interpretação. 2. Composição (Música). 3. Choros (Música). I. Gubernikoff, Carole. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 781.61



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

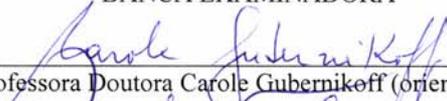
TÍTULO DA TESE

“PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NOS CHOROS
ORQUESTRAS DE HEITOR VILLA-LOBOS”

por

Guilherme Bernstein Seixas

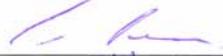
BANCA EXAMINADORA



Professora Doutora Carole Gubernikoff (orientadora)



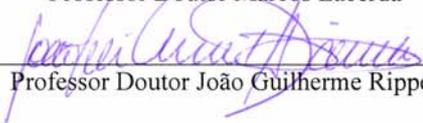
Professor Doutor Ricardo Tacuchian



Professor Doutor Caio Senna



Professor Doutor Marcos Lacerda



Professor Doutor João Guilherme Ripper

Conceito: Aprovado

AGOSTO DE 2007

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554
<http://www.unirio.br> cla-ppgm@unirio.br

Tese dedicada aos meus pais,
especialmente ao Prof. Doutor Aurélio Pitanga Seixas Filho,
cuja insistência será eternamente celebrada.

“Música é a realidade que o homem busca para além da vida”

Bruno Walter¹

¹ Cit. AUSCHER, Janine. *Bruno Walter*. Revista Brasileira de Música (Ordem dos Músicos do Brasil), ano 1, nº1 abril/junho de 1962 pg.20

RESUMO

Este trabalho está dividido em duas grandes partes. Na primeira, foram investigadas as origens poéticas e técnicas das influências que, em Villa-Lobos, provocaram a criação dos *Choros*, respectivamente, a ideologia poética do Primitivismo, e os procedimentos encontrados na música russa e francesa da virada para o século XX. Com relação ao Primitivismo, verificamos suas características mais significativas e as relacionamos com a música assim identificada; com relação à técnica composicional, investigamos o desenvolvimento histórico das texturas produzidas através do uso de elementos animados ritmicamente de forma a criar os *ostinatti* típicos da música da *Belle-Èpoque*. Na segunda parte do trabalho, investigamos os *Choros* orquestrais de Villa-Lobos, identificando seus procedimentos de construção mais típicos e suas conseqüências na criação e estruturação de cada obra. Para questões de influência e datação, freqüentemente observados nos *choros*, são propostas respostas embasadas em evidências de estilo composicional. Propusemos também uma nova forma de abordar a questão formal nos *choros* orquestrais do compositor.

Palavras-Chave: Villa-Lobos, *Choros*, estruturação musical

ABSTRACT

This thesis is divided in two larger parts. On the first we focus on the poetical and technical influences which generated the creation of the *Choros*, respectively, the Primitivistic ideology and the compositional procedures found in Russian and French music of the turn to the XXth century. Primitivism most significant characteristics were verified and related to the music identified as such. The historical development of the textures produced by the rhythmic animation of elements such as to generate the *ostinatti* typical of the *Belle-Èpoque* music was investigated. On the second part, we investigated Villa-Lobos' orchestral *choros*, identifying their most typical compositional procedures and their consequences in creating and structuring each work. For matters of influence and dating, frequently observed in relation to the *choros*, we propose answers based on stylistic evidence. We also propose a new way of focusing on the matter of form in Villa-Lobos' orchestral *choros*.

Key-words: Villa-Lobos, *Choros*, musical structure

SUMÁRIO

I. Introdução	pg. 6
II. Metodologia	pg. 9
III. A Linguagem dos Choros Orquestrais	pg. 16
Parte 1: Primitivismo e Modernismo	pg. 16
1.1 O Primitivismo como alavanca para o modernismo – uma ideologia	pg. 16
1.2 O Primitivismo na música	pg. 22
1.3 A Ritmização dos elementos musicais como ferramenta do Primitivismo Musical	pg. 23
1.3.1 Aspectos melódicos	pg. 24
1.3.2 Aspectos Harmônicos	pg. 27
1.3.3 Aspectos Rítmicos	pg. 28
1.3.4 Ritmização e Organização Estrutural	pg. 31
1.4 A significação dos elementos primitivistas – quando pré-história e modernismo se encontram	pg. 34
1.5 O Ostinato Modernista – uma história	pg. 37
1.5.1 Origens e características do ostinato até meados do século XIX	pg. 37
1.5.2 Rimksy-Korsakov	pg. 39
1.5.3 Mussorgsky	pg. 44
1.5.4 O ostinato modernista em Debussy	pg. 48
1.5.5 Quadro de técnicas de animação rítmica e procedimentos composicionais	pg. 55

Parte 2:	Os Choros	pg. 57
2.1	Introdução: Os dois <i>modi operandi</i> na obra orquestral de Villa-Lobos	pg. 57
2.2	A Linguagem dos Ostinatos nos Choros Orquestrais	pg. 60
2.2.1	Introdução	pg. 60
	Quadro dos Choros	pg. 62
	Quadro de Obras Correlatas aos Choros	pg. 62
2.2.2	Problemas referentes à cronologia dos Choros	pg. 63
2.2.3	Gênese	pg. 64
2.2.4	Textura de Camadas e Blocos Sobrepostos	pg. 69
	2.2.4.1 Ritmização e Polarização dos Elementos Melódicos	pg. 70
	2.2.4.2 Interação Vertical dos Elementos Texturais: Aspectos Harmônicos	pg. 74
	2.2.4.3 Material Contrastante: Elementos Dissonantes e Dinamização	pg. 78
	2.2.4.4 Síntese dos Procedimentos de Sobreposição Vertical	pg. 80
2.2.5	Interação Horizontal dos Elementos Texturais	pg. 82
	2.2.5.1 Sistemas Ostinatizados e Conseqüências Estruturais	pg. 82
	2.2.5.2 Procedimentos Composicionais nas Relações Horizontais	pg. 84
	Quadro comparativo de técnicas composicionais	pg. 91
	2.2.5.3 Interpretando Eventos Texturais como Geradores de Linhas Estruturais	pg. 93
2.2.6	Estruturação Formal	pg. 95
	2.2.6.1 Choros n.10: gráfico, comentário analítico e relações estruturais	pg. 96
	2.2.6.2 Choros n.8: gráfico e comentário analítico	pg. 103
	2.2.6.3 Choros n.6: gráfico, comentário analítico e relações estruturais	pg. 109
	2.2.6.4 Choros n.9: gráfico e comentário analítico	pg. 121
	2.2.6.5 Choros n.12: gráfico e comentário analítico	pg. 126
2.3	Conclusão	pg. 129
IV. Bibliografia		pg. 133

I. Introdução

A série dos *Choros* constitui o mais celebrado conjunto de obras escrito por Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A execução dos primeiros *Choros* na Paris dos anos 20, surpreendeu os ouvintes com uma erupção de vitalidade e originalidade, e eles então foram considerados por muitos como a parte mais criativa e característica de sua criação - conceito que manteve seu valor até nossos dias. Villa-Lobos, portanto, deve em grande parte a eles sua consagração como compositor de importância e seu destaque no cenário internacional². No plano estético, ao combinar de forma única elementos da música de vanguarda européia sua contemporânea com brasileirismos de várias procedências, integrando-os em processos pessoais de composição, os *Choros* foram fundamentais para a afirmação do estilo 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)³.

Apesar disso, vários autores vêem nos *Choros*, como aliás nas grandes obras de Villa-Lobos em geral, um compositor pouco preocupado em estruturar formalmente suas obras. Seu próprio amigo e admirador, Artur Rubinstein, era de opinião que “o melhor do compositor estaria nas pequenas peças, onde o imenso dom da invenção musical de Villa-Lobos compensaria a ausência de forma e a recusa à disciplina, típica das peças maiores”⁴. Nas grandes obras cada seção simplesmente aconteceria por si mesma, sem relação formal com as anteriores ou posteriores. Cada peça seria como que uma rapsódia, uma sucessão de idéias musicais de estrutura pouco elaborada e desconexa⁵. A visão, relatada por Gilberto Mendes, de um Villa-Lobos “intuitivo, formalmente desorganizado e sem nenhum interesse do ponto de vista da estruturação musical”, foi comum por várias décadas e em vários círculos musicais brasileiros e internacionais⁶. Sua “irracionalidade” ainda é celebrada⁷.

Não resta dúvida que a colocação e a interligação de idéias musicais feita por Villa-Lobos freqüentemente pode não ser convencional, talvez devido à sua formação não acadêmica, talvez devido às suas próprias idéias estéticas - provavelmente a ambas as coisas. Está claro que os elementos de suas peças estão conectados à estrutura de forma muito mais livre do que prezava a tradição anterior, liberdade que, para ouvidos ainda acostumados à versão romântico-tardia das formas clássicas, apenas poderia soar como ausência de sentido. Mas isto não quer dizer,

² “(...) o conjunto da obra (a série dos *Choros*) representa a mais valiosa contribuição brasileira à música contemporânea” - MARIZ (1994). Também o diz Maria Alice Volpe em recente artigo para o periódico *Diapason* (n.3, pg.34).

³ Também de acordo estão BÉHAGUE (1994), NEVES (1977 e 1988), TARASTI (1995) e WRIGHT (1992).

⁴ RUBINSTEIN, A. “My Many Years” cit. WRITH (1992, 49)

⁵ 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” (WRIGHT 1992, 67). Também William Austin fala de “formas frouxas e clichês harmônicos” (AUSTIN 1966, 483).

⁶ Revista DIAPASON, n.3 pg.28.

⁷ “Villa-Lobos é a encarnação sonora da alma brasileira. Pela irracionalidade, gigantismo da obra e talento espontâneo.” Op. cit. pg27.

absolutamente, que não haja um sentido na organização textural, que não haja uma estrutura, um sentido formal; apenas, estes se baseiam 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 Villa-Lobos, ao criar a sua, não deixou de eleger seus paradigmas pessoais. Este trabalho tem por objetivo encontrar os conceitos que inspiraram os choros e sistematizar os procedimentos que os organizam e estruturam.

Em busca desses elementos e conceitos norteadores do pensamento villa-lobiano, empreendemos um longo percurso. Uma vez que a criação musical ou artística não existe por si só, mas é antes o resultado de uma visão estética, tanto individual quanto coletiva, voltamo-nos, em primeiro lugar, para a poética inspiradora dos primeiros choros e das obras suas contemporâneas - o Primitivismo, tal como entendido nas primeiras décadas do século XX. A identificação de várias obras de Villa-Lobos com o Primitivismo, em especial aquelas da década de 1920, é generalizada. ANTOKOLEZT (1992, 231), ao analisar o *Choros n.10*, menciona-lhe "o primitivismo de Stravinsky absorvido em um idioma altamente pessoal (...)" e mais uma série de procedimentos que seriam "essenciais para evocar qualidades primitivistas". Na literatura sobre Villa-Lobos, e em especial com relação aos choros, abundam menções a "traços primitivistas" e "motivos grotescos", "interesse antropológico" e "efeito primitivo", "caráter selvagem", "selvageria (...) da idade da pedra" e "indianismo primitivista", bem como de técnicas associadas ao primitivismo musical, tais como "material temático consistindo de pequenas idéias estendidas sobre poucas notas", "temas criados pela repetição de curtos motivos" ou "anguloso fundo rítmico"^{8 9}. Comparações com o Stravinsky da *Sagração da Primavera* são numerosas e evidentes em excesso para serem contabilizadas; mas também se encontram comparações como o Milhaud da *Creation du Monde*, Krenek e o jazz, Poulenc e a música negra americana e o restante do *Les Six* - em suma, compositores ligados, na década de 1920, à busca por sonoridades não-européias, "exóticas"¹⁰. Se Villa-Lobos como compositor não é colocado por inteiro como primitivista, isso se dá pela abrangência e variedade de sua obra tanto como pelo caráter restrito, no tempo e com relação à técnica, com que o termo também pode ser aplicado¹¹.

Não apenas musicólogos e autores atuais relacionam Villa-Lobos ao Primitivismo. A Paris da década de 1920, palco da apresentação de Villa-Lobos ao mundo, associava homem e música a este movimento artístico¹². Segundo Anais Fléchet, a crítica francesa dos anos 20 possuía uma

⁸ TARASTI (1995, 97 e 99), WRIGHT (1992, 64), PEPPERCORN (1991, 100), Florent Schmitt, Paris Matinal 24/10/1927, cit. NÓBREGA (1975,74), Revista DIAPASON n.3 pg.32, PEPPERCORN (1991, 85) e NÓBREGA (1975, 73), respectivamente.

⁹ Os procedimentos de inspiração primitivista aqui mencionados serão identificados e analisados no capítulo 1.3.

¹⁰ TARASTI (1995, 102 e 105) e ANTOKOLEZT (1992, 230).

¹¹ Mais sobre transitoriedade e permanência do Primitivismo no capítulo 1.4.

¹² FLÉCHET (2004, 66).

visão uniforme do compositor, uma visão primitivista completa, no que há de mais simbólico neste tipo de pensamento: invocava-se os termos “imensidão, riqueza e violência” às suas obras como à sua origem nacional e geográfica, equivalendo-se a sua audição a uma “revelação” – a revelação do “outro”, um outro radical e brutalmente diferente do europeu civilizado¹³. As implicações do pensamento poético e da técnica musical primitivista em Villa-Lobos marcaram profundamente sua obra como um todo e especialmente o assunto de nosso trabalho, os choros orquestrais. Foram estas as obras cruciais de seu desenvolvimento técnico-musical e foi por elas – ou, mais exatamente, pelos *Choros n.3, 4, 7, 8 e 10*, juntamente com outras obras correlatas executadas na Paris da década de 20, como o *Noneto*, as *Cirandas* etc – que Villa-Lobos firmou sua fama internacional e seu prestígio nacional.

Em função disso, investigamos o Primitivismo, primeiro como inspiração e ideologia poética, depois como proposta estética e técnica musical, em busca de elementos que respondessem de maneira promissora à questão da organização textural e formal. Esses elementos convergiram em uma técnica de animação rítmica que denominamos primeiramente *ostinato primitivista*, em indicação clara ao contexto de seu surgimento, e depois *ostinato modernista*, em vista de seu deslocamento para outros contextos poéticos. A partir desse ponto, voltamos no tempo para traçar uma linha evolutiva do ostinato modernista e das técnicas associadas à sua utilização - técnicas de animação do movimento rítmico e do uso do ostinato modernista como animador rítmico – e estudamos as possibilidades organizacionais dos elementos ritmicamente animados. Observamos também a estreita correlação entre as técnicas de animação rítmica e o contexto poético em que são empregadas por cada compositor. Estas técnicas nos serviram de fundamento de comparação com aquelas desenvolvidas por Villa-Lobos. Apenas então retornamos à questão principal deste trabalho: a organização textural e formal dos choros.

Mesmo nos capítulos introdutórios dedicados aos choros já é evidente nossa preocupação com relação às questões texturais. Ao abordarmos o problema da cronologia dos choros ou investigarmos as diferentes concepções que regem choros e bachianas, estamos, indiretamente, discutindo organizações texturais. Tal fato se dá por acreditarmos estar na organização textural a chave para a compreensão da estruturação formal em Villa-Lobos, tanto no que se refere à estruturação de cada seção musical, individualmente, como à sua relação com as demais seções e ao todo da obra. Nos capítulos finais sintetizamos elementos auxiliares para a compreensão das obras orquestrais de Villa-Lobos e chegamos a conclusões instigantes quanto à estrutura formal dos choros.

Alguns dos choros orquestrais estarão ausentes de nosso trabalho. O de número 11 por tratar-se de concerto para piano mais do que obra meramente orquestral (comparar com o uso

¹³ Idem pgs. 59,60 e 62.

orquestral, *obligato*, dos pianos nos Choros n.8). Quanto aos de número 13 e 14, suas partituras não estão disponíveis, tendo sido extraviadas ou, como sugerem alguns autores, jamais compostas¹⁴.

Antes de iniciar nosso percurso, é importante mencionar uma curiosidade. Duas grafias permeiam as partituras de Villa-Lobos: *chôros* e *choros*, sem qualquer critério. Nos *Choros ns. 3 e 10*, ambas partituras editadas por Max Eschig, aparece na folha de rosto *Choros*, e no cabeçalho da partitura *Chôros*. Provavelmente a grafia original era com acento, como se encontra nas partituras manuscritas (*Choros 9 e 12*) e de acordo com as normas de escrita do início do século XX. Seguiremos no entanto a grafia mais moderna e prática, sem acento, de acordo com as últimas reformas gramaticais e encontrada em livros mais recentes.

II. Metodologia

Dois autores foram especialmente relevantes na concepção do pensamento norteador deste trabalho. O primeiro é Felix Salzer, discípulo de Heinrich Schenker, cujo livro *Structural Hearing* serviu-nos de base para a compreensão da teoria schenkeriana¹⁵. Segundo Salzer, o pensamento de Schenker, apesar de concebido para teorizar a música dos séculos XVIII e XIX, pode e deve transcender este período, sendo aplicado a vários tipos de música compostos no século XX¹⁶. Estamos de acordo com esse raciocínio e empregamos diversos conceitos schenkerianos traduzidos para a realidade da música de Villa-Lobos. Desta forma, o conceito de "significância do acorde" (*chord significance*)¹⁷ é estendido para qualquer evento, vertical ou horizontal, relacionado a um conjunto de notas e sua significação na estrutura musical; e os conceitos de "acordes estruturais" (*structural chords*) e "acordes de prolongação" (*prolonging chords*)¹⁸ permanecem na essência de quando falamos de "eventos estruturais" e "eventos locais".

O segundo autor de relevo é Wallace Berry, imprescindível como referência quando se lida com questões relativas à textura musical. Seu livro *Structural Functions in Music* possui três grandes capítulos, o segundo do qual trata especificamente de questões texturais. Não passa despercebido ao leitor deste o fato de que, nesse e no capítulo anterior, dedicado à Tonalidade, abundem exemplos de reduções em tudo similares às schenkerianas. De fato, o pensamento

¹⁴ NÓBREGA (1975, 129/132) menciona ambas as partituras como extraviadas, porém as comenta com base em documento deixado por Villa-Lobos contendo passagens rascunhadas de ambas. PEPPERCORN (1991, prefácio), como veremos em detalhe mais adiante, duvida de sua existência.

¹⁵ Também FORTE (1982).

¹⁶ SALZER (1952, 282)

¹⁷ "Significância do acorde (...) aponta para o propósito especial, arquitetônico, de um acorde na frase." - "*chord significance (...) points out the special, architectonic purpose of a chord within a phrase.*" Op. cit (10).

¹⁸ Respectivamente, acordes de significação na estrutura formal e acordes de passagem, que apenas prolongam no tempo a atuação dos acordes principais-estruturais. Ver SALZER (1952, 11/14).

schenkeriano permeia muitos dos conceitos do livro, o que nos parece natural em se tratando das necessidades analíticas do autor¹⁹.

Além desses dois autores, é preciso citar Arnold Schoenberg, a quem recorreremos para definir conceitos como coerência, compreensibilidade e percepção. Ainda que não passem de rascunhos, suas anotações sobre o assunto, coletadas na década passada em forma de livro, iluminam pela simplicidade, clareza e... coerência²⁰.

Com relação à literatura sobre Villa-Lobos, dois autores sobressaem em nosso estudo, por razões opostas e contudo complementares. Adhemar Nóbrega, com seu *Os Choros de Villa-Lobos* (1975), pertence às gerações mais antigas, de comentadores que conheceram e privaram da intimidade com o compositor. Como tantos de sua geração, seu livro é de caráter mais descritivo do que analítico, e no entanto, 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. Tentar decifrar esses comentários nos foi muito útil como caminho para compreender o pensamento de Villa-Lobos. Contraponto a Nóbrega foi Eero Tarasti, musicólogo de vulto no cenário atual. Sua obra *Heitor Villa-Lobos - The Life and Works* (1995) obriga-se a uma missão muito 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 profundidade. Antes disto, a parte do livro dedicada à vida de Villa-Lobos é a mais completa e abrangente que tivemos em mãos, incluindo capítulos específicos sobre a história da música na América Latina e a formação do Modernismo no Brasil. Por estes motivos, e pelo sucesso da empreitada, 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.

Também abrangente é *Heitor Villa-Lobos - The Search of Brazil's Musical Soul* (1994), de Gerard Béhague. Após descrever com relativa brevidade a trajetória pessoal de Villa-Lobos e colocá-la em perspectiva histórica, o autor 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. 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

¹⁹ BERRY (1976, 112/113)

²⁰ SCHOENBERG 1994

forneem uma vis3o generalizante do estilo do mestre. A alegada familiaridade pessoal de Peppercorn com o compositor contribui para levantar ou esclarecer quest3es de interesse, por3m n3o compensa o desconforto causado por uma certa condescend3ncia para com o objeto de seu estudo, que permeia todo o livro. Tamb3m importante 3 a obra *Villa-Lobos, o Choro e os Choros* (1977) de Jos3 Maria Neves, onde se tra3a a origem de v3rias das caracter3sticas mais caras ao mestre. Especificamente para este trabalho, no entanto, foi de maior relev3ncia um pequeno artigo do mesmo autor, publicada pela Revista Brasileira de M3sica (1988), onde s3o discutidos muitos dos procedimentos que aqui investigamos. Mais recentemente, Marlene Migliari Fernandes, ao analisar o poema sinf3nico “Eros3o”,²¹ revela uma s3rie de procedimentos, especialmente no 3mbito das rela33es mot3vicas, que ajudam a iluminar o pensamento do compositor. Men33o deve ser feita ainda a Elliott Antokoletz, cujo subcap3tulo dedicado a Villa-Lobos e 3 an3lise do Choros n.10 no livro *Twentieth Century Music* 3 surpreendentemente elucidativo para uma obra de car3ter geral. Apesar de todos estes avan3os, muito ainda deve ser investigado, no 3mbito dos procedimentos composicionais, para que possamos compreender mais profundamente o sentido estrutural das obras de Villa-Lobos e o sentido de seu discurso. Muitas lacunas ainda permanecem, notadamente sobre a forma de organiza33o de suas obras orquestrais, tanto no par3metro vertical quanto no horizontal. E esta lacuna 3 particularmente frustrante no caso das obras que responderam por sua entrada no mundo art3stico internacional, os Choros.

Em uma determinada obra, todo evento musical produz conseq33ncias em seu contexto imediato; aqueles que s3o mais fundamentais t3m igualmente implica33es mais amplas – e provavelmente mais profundas. Desenvolvida a partir de defini33es de Wallace Berry²², essa formula33o tem como conclus3o l3gica que os eventos ouvidos reiteradamente por longos trechos provavelmente formam uma subestrutura a partir do qual os outros elementos se articulam. Dos eventos que podem ter conseq33ncias profundas e duradouras, os que parecem mais aptos a tal s3o as notas pedais e os ostinatos²³, pelo simples fato de soarem por mais tempo ou com maior proemin3ncia, ou seja, por terem maior oportunidade para exercerem sua influ3ncia. Seguindo esse racioc3nio, eventos musicais de apari33o ocasional em princ3pio ter3o menos import3ncia para a estrutura profunda de uma obra.

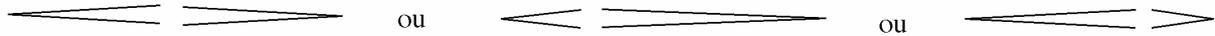
BERRY (1976, 8 e 9) desenvolve ainda o conceito, vivenciado por todos, mesmo que

²¹ Fernandes (1999)

²² “every individual element-event has immediate (local, foreground) implications; those that are more fundamental have broader implications as well.” BERRY (1976,14).

²³ O termo “ostinato” estar3 sendo empregado neste trabalho sempre com rela33o ao *ostinato modernista*, conforme conceituado mais adiante.

intuitivamente, de que quaisquer parâmetros musicais 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 a atividade recomeça, como exemplificado visualmente pelos sinais de dinâmica



ou ainda pela fórmula

simples < complexo > simples

Para que esse fenômeno se dê é necessário que um dado estágio de estatismo seja ativado, ou seja, que lhe seja acrescido em algum momento um elemento ativador, desestabilizador ou, neste contexto, dissonante. Assim, se um elemento musical qualquer é ativado ritmicamente, ou se um determinado contexto textural se vê acrescido de novas alturas, novos focos de “atrito harmônico” (uma progressão de atividades rítmicas ou adição e acréscimo de dissonâncias, respectivamente), então se criará uma expectativa de que, após alcançar-se certo grau de ativação, estes elementos tenderão à recessão (menor atividade rítmica, redução do número de alturas dissonantes) até um estágio ideal de repouso. Seguindo este raciocínio, Berry chega à conclusão de que há “*dissonâncias*” e “*resoluções*” dentro de todos os parâmetros musicais²⁴ – a que, a título de clareza e síntese, acrescentamos a correlação:

estatismo = resolução ⇔ ativação = dissonância

Apesar da clareza do enunciado, os termos “dissonância” e “resolução” não são efetivamente opostos. Musicalmente, dissonâncias exigem resoluções, ou seja, a maior tensão tende à menor tensão, quaisquer que sejam os parâmetros observados, mas, terminologicamente, as oposições se fazem entre

dinamismo ⇔ estatismo, dissonância ⇔ consonância, progressão ⇔ recessão.

A partir desses conceitos e chamando atenção para o fato de que nem todas as situações são tão fluidas quanto a sugerida pela esquematização acima, consideramos a possibilidade de que trechos inteiros de uma composição musical podem ser considerados “áreas de dissonância”, ou

²⁴ “(...) there are ‘dissonances’ and ‘resolutions’ within all of music’s parameters.” BERRY (1976, 13)

seja, aquelas caracterizadas pela instabilidade, ou “áreas de resolução”, caracterizadas pela estabilidade. As áreas denominadas tradicionalmente por “desenvolvimento” ou “transição” correspondem às áreas de dissonância, e “exposição” ou “re-exposição”, correspondem às de estabilidade, sendo “introduções”, “passagens” etc., áreas intermediárias de dissonância ou resolução, de acordo com as particularidades de cada caso. E, uma vez que “dissonância” apenas pode ser conceituada relativamente, ou seja, em relação a algum outro elemento que seja “estável”, então "exposições", "desenvolvimentos" e "re-exposições" terão, em cada caso específico, diferentes gradações de dissonância.

Este enfoque pode ser aplicado tanto ao plano vertical quanto ao horizontal. Quando nos referimos a seções consonantes (estáticas) em oposição a dissonantes (dinâmicas), estamos observando uma sucessão de eventos e de suas possibilidades de inter-relacionamento no tempo. Mas a mesma dualidade estatismo \Leftrightarrow dinamismo ou consonância \Leftrightarrow dissonância pode ser observada no âmbito harmônico. Assim, certos sistemas sonoros tendem ao estatismo e outros ao dinamismo e um conjunto consonante pode ser ativado por uma dissonância para se dinamizar ou vice-versa – sendo a definição do que é consonante ou dissonante determinada pelo contexto estilístico de cada obra, escola ou período.

Essa abordagem, acrescida da hipótese de que certos eventos ou elementos musicais têm conseqüências em níveis de estrutura profundos, leva-nos à conclusão de que existem dissonâncias e resoluções estruturais, eventos ou áreas cujas conseqüências com relação ao todo resultam mais fundamentais do que sua existência local. Este pensamento está de acordo com o conceito schenkeriano de que

"a compreensão dos organismos sonoros (*tonal organisms*) é uma questão de escuta. O *ouvido deve ser* sistematicamente *treinado* para ouvir não apenas uma sucessão de notas, linhas melódicas ou progressões harmônicas, mas também *sua significação estrutural e coerência*." ²⁵

Como ferramenta para explicitar essa significação estrutural utilizamos gráficos de redução, semelhante a gráficos analíticos schenkerianos. A semelhança se deve a um encontro de intenções. De uma forma simplificada, pode-se dizer que, segundo SALZER (1952) o pensamento schenkeriano enxerga os eventos musicais de superfície como ornamentos de uma estrutura mais profunda. As notas, tais como as escutamos, são realizadas no nível mais superficial [*Vordergrund* –

²⁵ "Understanding of tonal organisms is a problem of hearing; the ear has to be systematically trained to hear not only the succession of tones, melodic lines and chord progressions but also their structural significance and coherence" (SALZER, 1952, xvi)

foreground – primeiro plano]²⁶; abaixo deste nível encontra-se um plano médio harmônico [*Mittelgrund* – *middleground* – plano médio] e, reduzindo-se este a sua essência, um plano fundamental [*Untergrund* – *background* – plano fundamental]²⁷. Nosso objetivo com os gráficos dos Choros também é o de reduzir a complexidade da realidade musical à sua essência harmônica e determinar os diversos planos estruturais; daí a utilização de um gráfico à semelhança do schenkeriano. Em princípio isto significaria uma redução da orquestração a segundo plano, como freqüentemente acontece com os gráficos schenkerianos. A escolha das notas a serem incluídas em nossos gráficos, no entanto, também levará em conta a proeminência ou insistência de certas notas em cada contexto, o que inevitavelmente nos fará levar a orquestração em consideração.

No gráfico, o valor simbólico das notas não possui significação rítmica, mas expressam uma hierarquia estrutural. Notas brancas representam alturas de ordem estrutural mais profunda, enquanto as notas pretas representam polarizações mais superficiais. Notas reduzidas representam coleções de alturas responsáveis pela qualificação harmônica local, das quais as brancas e negras de tamanho maior se destacam, representando polarizações mais e menos importantes, respectivamente. As hastes, sejam em notas brancas ou pretas, indicam relação com outras notas, relação explicitada através de linhas horizontais, como colcheias, ou em relação às notas reduzidas à sua volta. Linhas contínuas denotam maior e descontinuas menor significação. Sempre que possível, as notas estarão representadas na oitava em que se encontram na partitura; todavia, ocasionalmente se buscará uma oitava mais conveniente para explicitar correlações. Notas entre parênteses, no entanto, independem de colocação determinada, por representarem polarizações não necessariamente explicitadas por elementos musicais como notas pedais ou ostinatos, mas resultantes do todo das interações harmônicas. Eventualmente, ao relacionar as notas que compõe os sistemas harmônicos (representados graficamente como acordes de notas pequenas), repetimos alturas. Nestes casos, assim o fazemos pela importância da distribuição intervalar na composição da sonoridade harmônica – procedimento muito encontrado nos Choros n.8 e n.10. Por outro lado, evitamos determinada notação – como algarismos romanos ou colcheias como *appogiaturas* – que pudessem evidenciar excessivamente o caráter funcional da harmonia. Muitos trechos dos Choros orquestrais, especialmente nos de número 6, 9 e 12, são ou possuem tendência à funcionalidade; porém, nos pareceu inadequado, para a interpretação do todo de cada obra, evidenciar exageradamente a funcionalidade destes trechos. Outros eventos considerados importantes, mas de difícil notação dentro dessas premissas, serão explicitados textualmente.

Nos gráficos dos choros ns.8, 9 e 12 acrescentamos nossa interpretação das funções de muitos dos trechos por meio da simples colocação dos termos “intro” (introdução), “tema”, “trans”

²⁶ Entre colchetes colocamos os termos, respectivamente, originais em alemão, usualmente utilizados em inglês nos EUA, e em português, como acreditamos mais apropriados, e os quais empregaremos neste trabalho.

²⁷ FORTE (1982, 131/132).

(transição) etc. Estes termos não podem ser entendidos de maneira muito rígida. “Tema”, na maior parte dos casos por nós relatados, significa um trecho de grande significação retórica e ponto de partida ou chegada de trechos de desenvolvimento ou transição (um momento de relativo estatismo e consonância), mas não necessariamente aquele em que encontramos uma linha melódica plenamente exposta. Os “temas” villa-lobianos podem ser melódicos, mas também rítmicos, harmônicos ou um conjunto de elementos, e às vezes sua reduzida duração pode tornar difícil a determinação de sua real importância no discurso musical. Nos choros ns.6 e 10 a descrição das funções das seções encontra-se exposta em tabelas específicas.

Além do que já foi dito acima, com relação à terminologia, sempre que nos defrontamos com a necessidade de utilizar termos de uso corrente, como “célula”, “motivo” etc., recorremos a Arnold Schoenberg, cujas definições, claras, concisas e funcionais, funcionam como antídoto para a ambigüidade que o dia-a dia traz a qualquer vocábulo²⁸. Em questão mais específica, procuramos distinguir neste trabalho os termos “expansão” e “desenvolvimento”. Este último aparece relacionado a procedimentos ligados à tradição clássico-romântica que envolvem “*mudanças significativas na direção harmônica*” (*desenvolvimento motivico, desenvolvimento temático*)” [APPEL, 1975, 229], e que sugerem uma significação *horizontal, estrutural*. Apesar de não imediatamente reconhecíveis em grande parte dos choros, acreditamos que situações análogas às de desenvolvimento ocorrem de maneira engenhosa e sua identificação constitui uma de nossas principais metas. Empregamos *expansão* onde ocorre “*o tratamento de materiais musicais para abrigar um sentido de expansão (aumento da abrangência da estrutura)*” [idem] situação de maior significação *vertical*, já que ocorrendo por *sobreposição de camadas de materiais*.

²⁸ Principalmente SCHOENBERG 1996, mas também SCHOENBERG 1994. Também utilíssimo nesse sentido é o *Grove Dictionary of Music and Musicians*.

III. A Linguagem dos Choros Orquestrais

1. PRIMITIVISMO E MODERNISMO

1.1 O Primitivismo como alavanca para o modernismo – uma ideologia

“Ainda existem começos primitivos na Arte, tais como se encontrariam outrora em museus etnográficos ou simplesmente em nossas casas, no quarto das crianças. (...) ... isso deverá ser encarado muito mais a sério do que todas as pinacotecas, desde que se trate de reformar a Arte dos nossos dias.”²⁹

Paul Klee

Primitivismo é um termo com várias implicações. Como pensamento filosófico (por vezes chamado de Anarco-Primitivismo) propõe o retorno da sociedade a um estágio pré-industrial ou mesmo pré-agrícola. Antes de ter sido um movimento artístico, foi uma postura de fascínio e admiração pela arte da África e da Oceania que chegava às capitais do norte da Europa em finais do século XIX – atitude derivada diretamente do exotismo romântico da primeira metade do mesmo século. Também romântica foi a atitude rousseauiana de encarar essa arte pelos seus aspectos de “pureza moral” e ver nessas sociedades o “paraíso perdido”³⁰. Como movimento artístico e *stricto senso*, conforme empregaremos nesse trabalho, refere-se à influência de culturas de sociedades não-industrializadas, especialmente as de África e Oceania supra citadas, nas obras de artistas de finais do século XIX e inícios do XX. Presente de uma forma ou outra em todas as artes, sua influência foi sentida mais profundamente e por um maior número de artistas nas artes plásticas. Vejamos como se chegou a ele.

Em todos os tempos e todas as atividades humanas têm sido uma constante a invocação do passado para a realização de mudanças no presente. Lutero invocou o retorno à pureza da cristandade primitiva para iniciar a Reforma protestante. Os pintores ingleses Pré-Rafaelitas, no século XIX, desejavam a ingenuidade medieval perdida com o Renascimento. E os renascentistas, por seu turno, emulavam as glórias de um passado clássico cujas ruínas povoavam seu cotidiano. Esses e outros movimentos semelhantes possuem pelo menos dois aspectos de sua visão de mundo

²⁹ PARTSCH, S. *Klee*. Benedikt Taschen Verlag, Colônia, Alemanha, 1993, pgs. 17/18, citado em português segundo *Paul Klee Schriften* (Escritos de Paul Klee), Colônia, 1976.

³⁰ Guggenheim Museum. http://www.guggenheimcollection.org/site/movement_works_Primitivism_0.html

em comum: a identificação de um estado contemporâneo de decadência ou impasse, generalizado ou específico da área em questão; e uma proposta de retorno à uma Idade do Ouro, um passado real, imaginário ou mesmo poético, onde decadência ou impasse inexisteriam. As primeiras décadas do século XX presenciaram essa situação de maneira generalizada nas artes.

A crescente industrialização da Europa, iniciada após as Guerras Napoleônicas, entra em uma espiral ascendente nas últimas décadas do século XIX. Em especial depois da Guerra Franco-Prussiana (1871), as metrópoles da Europa Ocidental e Central vêm-se cercar mais e mais de objetos e cenários industriais³¹. A reação a essa realidade mutável é inicialmente incerta e ambígua. Ao mesmo tempo em que, desde meados do século – como no Palácio de Cristal da Grande Exposição de 1851 em Londres – a arquitetura utiliza novos materiais para a estrutura, como o aço e o vidro industrial, recorre-se esteticamente ao passado, aos “neos”, para cobri-la. Assim, se Pierre-François-Henri Labrouste desenvolve métodos revolucionários de utilização do ferro-fundido na Biblioteca Nacional de Paris (1859/67), ele o moldará em formas inspiradas em Bizâncio, para as cúpulas, e na Grécia, para as colunas jônicas estriadas³². Essa solução de compromisso – técnica contemporânea e inspiração no passado – dominaria a arte por várias décadas. Edifícios neogóticos, como o Parlamento da Inglaterra e tantos edifícios de mesmo uso pelo mundo, como a prefeitura de Viena, o parlamento canadense ou a assembléia estadual de Connecticut, e um ecleticismo neoclássico ou neobarroco para os teatros de ópera de Paris e Frankfurt, Rio de Janeiro e Manaus, se espalhariam pelo mundo³³. Pintores de sucesso em salões e exposições oficiais esticam os conceitos românticos e neoclássicos *ad nauseam* em gigantescas telas feitas para saciar o gosto burguês, misturando cenas de batalhas a orgias romanas³⁴. Em ambos os casos, trata-se de construir sobre as fundações tradicionais. Neoclassicismo e romantismo (incluindo-se o *revival* do gótico) eram materiais à mão, movimentos de inícios do século re-trabalhados continuamente para atender às demandas do mercado crescente – mesmo que, meio século ou mais depois, já não lhes restasse nada do espírito original.

Em um segundo momento, no entanto, sensibilidades mais atentas ao paradoxo da questão – industrialização e transformação crescentes vestidos com trajes do passado – esboçam uma via diferente de solução. Ao surgir para a cena pública, a partir de 1874, o Impressionismo busca como que uma “tentativa de integrar a arte num mundo em que a multiplicidade de imagens era cada vez maior”³⁵, não tanto através da escolha e desglamourização dos objetos retratados, herança do realismo, mas pela forma com que as rápidas e aparentemente incompletas pinceladas retratavam a

³¹ BARDI (1971, 1477)

³² GLANCEY (2001, 138); KAMINSKI (2001, 568)

³³ GLANCEY (2001, 152)

³⁴ HOUSE, J. *Realism and Impressionism*. em HOOKER (1989, 316 e 321)

³⁵ BARDI (1971, 1452)

velocidade das mudanças da época, como sentidas pelos contemporâneos, e a correspondente valorização do instante – um “resumo da experiência do mundo moderno”³⁶.

Mas a conciliação de uma estética com o momento atual, ainda que coroada com o sucesso dos Impressionistas, não foi permanente nem duradoura e, num terceiro momento de nossa narrativa, já na última década do século XIX, novas propostas artísticas demonstram a insatisfação com o momento presente. Comum à essas propostas, uma busca por um tempo outro que não o agora – mas não um tempo real; um tempo poético. Utilizando-se de um arsenal técnico desenvolvido do impressionismo, mas “acrescentando-lhe a representação do que há de irracional e espiritual no ser humano (...), o subjetivo e o enigmático”, pintores como Gauguin³⁷ e Redon iniciam o Simbolismo nas artes plásticas³⁸. Não há mais, para essa escola, o aqui e o agora. Assim como as cores já não partem daquelas da natureza, como a perspectiva e a composição não almejam a ilusão do real, o instante presente é suspenso num eterno poético. O discurso simbolista é embebido em grandes doses de romantismo, apesar de sua prática não o ser. Redon diz que seu objetivo é “*tudo quanto ultrapasse, ilumine ou amplifique o objeto e eleve o espírito às regiões do mistério...*”, mas essas regiões não são encontradas na natureza, no exotismo ou na paixão, mas no interior onírico do ser: “*Só pela vontade nada se faz em arte. Tudo se faz pela submissão ao inconsciente*”³⁹. O Simbolismo torna-se atual por meio de um paradoxo: rejeitando o momento presente, pleno de rígidos controles e empecilhos burgueses, ele parte para um tempo poético feito de símbolos e do inconsciente, o recesso humano mais íntimo, e assim aproxima-se do que havia de mais avançado naquele momento histórico: Freud⁴⁰. A busca pelo passado mítico chega ao presente da forma mais inesperada.

Ao iniciar-se o século XX, surge nos grupos artísticos e intelectuais mais radicais um entendimento de que a reação ao materialismo e ao positivismo da época não poderia mais surgir de dentro da cultura européia oficial, aquela tradicionalmente ensinada nas Universidades, Academias e Conservatórios⁴¹. Enquanto o Simbolismo pretendia ignorar essa cultura oficial como base de criação, a *Art Nouveau*, ou *Jugendstil*, pretendia dar um passo adiante e rejeitá-la por completo,

³⁶ HOUSE, J. *Realism and Impressionism*. em HOOKER (1989, 326)

³⁷ Paul Gauguin (1848-1903) é usualmente rotulado, levando-se em conta pouco mais do que seu aspecto técnico e temporal, como Pós-Impressionista, juntamente com Vincent van Gogh e Paul Cézanne, artistas de resto radicalmente diferentes dele – o que explicita a amplitude do termo. Conceituando-o a partir de sua escolha de objetos, composição e poética (objeto da presente discussão), bem como a forma de utilizá-los, como não classificá-lo como *simbolista*? Como mais faria sentido uma tela como “*Que somos, de onde viemos, para onde vamos*”? E no entanto Gauguin é também primitivista (ver o longo ensaio dedicado a ele em PERRY 1998, 8/34).

³⁸ BARDI (1971, 1452)

³⁹ BARDI (1971, 1452/3)

⁴⁰ GAY (2002, 48 e 292).

⁴¹ As academias de artes tomam vulto após a Restauração, a partir de 1815; os Impressionistas aparecem por volta de 1870. Os conservatórios de música são obra de meados do século XX; Debussy e Scriabin começam a transgredi-los na última década do mesmo século. Parece que 50 anos, ou duas gerações, bastaram para caducar aquelas instituições.

negando valor tanto às Academias de Belas-Artes quanto aos Salões de Exibição⁴², vale dizer, dizendo não tanto às instituições quanto o modo de vida burguês⁴³. Dessa rejeição partem vários movimentos. Dentre os mais significativos, os *Fauves* e o grupo *Die Brücke*⁴⁴ namoram uma espécie de idílio pré-industrial, feito de cenas pastorais e de banho; Kandinsky e Mondrian buscam o espiritual nas formas abstratas⁴⁵ e, posteriormente, dadaístas e surrealistas retomarão o passado mítico simbolista dos sonhos e do inconsciente freudiano⁴⁶.

No entanto, rejeitar os preceitos da própria cultura foi um precedente crucial. A partir daí certos grupos diriam que a cultura europeia estaria por demais comprometida com a decadência burguesa para ser reformada por dentro – não apenas a cultura acadêmica, oficial, mas também a da realidade cotidiana⁴⁷. E, graças ao Colonialismo, fruto do mesmo materialismo tão rejeitado pela intelectualidade, a Europa industrializada agora havia chegado ao interior da África e da Ásia, e os artistas tinham acesso, seja por meio de viagens pessoais, ou por exposições museológicas, a outras culturas em que se basear, culturas que acreditavam ser “a criação espontânea de povos libertos das restrições burguesas, ligadas ao mágico e ao espiritual”⁴⁸. De acordo com a mentalidade da época sobre o papel do artista de vanguarda, este deveria “ir embora para as supostas margens da civilização” (real ou imaginariamente), tornar-se um “comunicador direto, uma espécie de selvagem inato, a quem os objetos e estímulos de uma cultura não-sofisticada *capacitam*, e não simplesmente inspiram” e então conseguir “um modo de expressão mais direto, ‘primitivo’” - vale dizer, “original”, não conspurcado pela civilização urbana⁴⁹. É isso que torna o Primitivismo único. Seu passado mítico, pela primeira vez, não é o europeu – real, poético ou simbólico – mas o de outra cultura. O objeto não é encarado como “o Outro”, como nos exotismos românticos ou simbolistas de Delacroix, Ingres ou mesmo Gauguin, mas é apropriado pelo artista como seu.

⁴² GREEN, C. *Alienation and Innovation*. em HOOKER (1989; 358)

⁴³ Comparemos com os Impressionistas, que rejeitavam as academias (as instituições oficiais) para retratar as pessoas e a vida urbana (os próprios burgueses em seu *modus vivendis*).

⁴⁴ Denomina-se *Fauves* ao grupo de então jovens artistas que, expondo suas obras radicais em conjunto no Salão de Outono de 1905, em Paris, em sala na qual havia um clássico busto de mulher, recebeu o comentário do crítico Louis Vauxcelles: “Donatello em meio às feras (*fauves*)” [CHALUMEAU, JL. *Fauvismo*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, Espanha 1997, pg. 5]. Sob influência estética direta deste grupo, do qual se destacava Henri Matisse, formou-se o grupo *Die Brücke* (A Ponte) em Drenden, Alemanha, em 1905. Também o *Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), grupo formado em Munique a partir de 1912, partilhou das mesmas diretrizes estéticas, ainda que seus objetos de representação não fossem tão obviamente de natureza primitivista quanto os grupos anteriores [ELGER, D. *Expressionismo*. Taschen 1998, pgs. 7, 15 e 133].

⁴⁵ GREEN, C. *Alienation and Innovation*. em HOOKER (1989; 365, 376/7). As técnicas de representação do “primitivo” na pintura dos *Fauves* (“selvagens”, os primitivistas por excelência nas artes plásticas) – a “deformação subjetiva da Natureza” através do “decorativismo” e a exploração da superfície e bidimensionalidade, o acabamento intencionalmente “tosco” como representação de um “infantilismo” e “impetuosidade juvenil e bárbara” etc (PERRY 1998; 46/62) – têm paralelo direto e fascinante com as técnicas musicais para o mesmo fim e que, tanto umas quanto outras, serão reutilizadas em contextos diversos. Infelizmente, trata-se de discussão extensa que foge às nossas possibilidades.

⁴⁶ GREEN, C. *Between Utopia and Crisis*. em HOOKER (1989; 392/3)

⁴⁷ ELGER (1998; 183)

⁴⁸ GREEN, C. *Alienation and Innovation*. em HOOKER (1989; 364)

⁴⁹ PERRY (1998; 8 e 19)

O discurso Primitivista foi construído com pedaços ideológicos dos movimentos anteriores:

- do Impressionismo ou do Simbolismo literário, a rejeição às instituições burguesas;
- de todos os movimentos posteriores ao Impressionismo, a correlação entre vida burguesa e decadência artística / repressão moral;
- do Simbolismo nas Artes Plásticas e na Literatura, a busca por um passado mítico longe do tempo-espaço da história européia e dentro do mais íntimo humano, seu inconsciente;
- mais uma vez como os Simbolistas, mas também como os Românticos antes deles, a idealização da pureza perdida da infância e o mito do bom selvagem; em ambos, criança e selvagem, a pureza moral de onde emana o espiritual da arte não corrompida, novo passado mítico⁵⁰;
- como os *Fauves*, e o *Die Brücke*, a troca do materialismo pelo idílio.

De original,

- o exotismo invertido, uma vez que se incorpora o selvagem à própria cultura, ainda que não se isente de chamá-lo de “primitivo”⁵¹;
- a técnica modernista mais avançada de seu tempo (quanta poesia na incoerência!);
- a influência técnica de culturas não-européias em formas, volumes e cores na realização artística.

A essência do Primitivismo se encontra portanto em dois aspectos. Em primeiro, rejeição à sociedade burguesa, seus valores e sua arte – esta representada, de maneira simplista, pelas técnicas da perspectiva, pela busca da representação da natureza e demais técnicas desenvolvidas a partir do renascimento, na pintura, ou da forma / discurso e progressão linear / tonal, na música⁵². Em segundo lugar, pela tentativa de reformar a arte do começo do século XX (e, quem sabe, até mesmo

⁵⁰ É a inspiração no selvagem, não na criança, que define o primitivista. No entanto, conforme podemos observar pela citação que inicia este capítulo, estas duas fontes de espiritualidade – às quais se junta o inconsciente – estão unidas indissolúvelmente no pensamento primitivista. Ambas provêm diretamente do pensamento Romântico, mas é importante notar que para este “o bom selvagem” nunca foi “fonte de espiritualidade criadora”; este papel, no século XIX, coube ao *Folskgeist*, o “espírito do povo”, uma visão nacionalista, portanto, ao contrário da visão mais cosmopolita encontrada na virada do século (por paradoxal que a junção Primitivismo/Cosmopolitismo possa parecer).

⁵¹ Em virtude das possíveis conotações preconceituosas associadas ao termo “primitivo” com relação à arte e a totalidade da cultura de sociedades não-européias, tem sido quase uma norma, nas últimas décadas, grafá-lo entre aspas (como PERRY 1998, o Museu Guggenheim etc.). Também assim procederemos nesse caso, mas, por não nos competir reavaliar uma palavra consagrada historicamente e que foi usada tanto pejorativa quanto positivamente (PERRY 1998;5) – além da questão eminentemente prática de colocar aspas infundáveis vezes – manteremos a grafia padrão para *Primitivismo*.

⁵² Como diz ADORNO (1978; 121), com relação ao Stravinsky de *Le Sacre*, “Stravinsky é um moderno pelo que já não pode tolerar; é propriamente um moderno na aversão contra toda sintaxe musical”. A ligação entre valores primitivistas – no caso a rejeição aos valores da arte burguesa – e modernismo não poderia ser mais evidente.

a sociedade) com as técnicas mais radicais, utilizando a arte primitiva – apreendida via de regra não *in loco*, mas através de “museus etnográficos”. Enfim, re-contextualizar o primitivo de acordo com o “código artístico de vanguarda” da época e assim chegar a uma Arte Nova, Moderna – busca estética tanto quanto ato de crítica social⁵³. Em seus melhores momentos, como em *Les Demoiselles d’Avignon* (1907), de Picasso, o Primitivismo encontra um instante de equilíbrio entre o objeto e a formulação primitivos (as máscaras africanas evidentes nas figuras exteriores e o formalismo dos modelos), a técnica modernista mais avançada (espaços lisos e largos espaços de cor pós-impressionistas com geometrismo proto-cubista) e alusões à tradição europeia (as cenas de banhos e nus de Poussin e Bouchet a Ingres e Renoir) – tudo sem esquecer de chocar os burgueses⁵⁴.

No entanto, como afirma o articulista no *site* do Museu Guggenheim, Primitivismo é “menos um movimento estético do que uma sensibilidade ou atitude cultural”. Ao que acrescentaríamos: de um determinado momento histórico, o período áureo da *Belle Époque*, de finais do século XIX à Primeira Guerra Mundial e um pouco além. Por ser uma atitude cultural, muitos artistas passaram por uma fase primitivista, na qual assimilaram-lhe um ou outro aspecto, enquanto poucos, se é que algum, podem ser considerados inteiramente como tal. Por ser limitado temporalmente, atitudes correlatas em épocas posteriores ou em nosso próprio tempo (como o fenômeno da *World Music*, no âmbito da música *pop* dos anos 1990, por exemplo), não são denominadas “primitivistas” com real propriedade.

É uma sensibilidade primitivista que inspira *Paisagem de Collioure* (1905), de Henri Matisse e *Três pessoas sob a relva* (1906), de André Derain, ou “*Doas Moças*” (1910), de Ernst-Ludwig Kirchner e *Improvisação 6 – Africana* (1909), de Wassily Kandinsky. No entanto, quando da produção das obras citadas, os dois primeiros pertenciam ao movimento *Fauve*, o terceiro ao *Die Brücke* e o último ao *Die Blaue Reiter*, estes dois considerados como parte do movimento maior do Expressionismo. Pertencer a movimentos diferentes, cada qual possuindo seu conjunto de idéias (registradas por escrito através da grande imprensa ou de periódicos próprios e constituídos tanto por pontos em comum quanto por divergências), não foi obstáculo para que criassem de fonte comum. Alguns dos artistas desses grupos, como Otto Mueller e Max Pechstein, associados ao *Die Brücke*, produziram quadros e gravuras nitidamente primitivistas bem dentro dos anos 20. Porém, como seus colegas bem antes, também eles partiram para novos rumos. E na arte de todos – na inspiração idílica aqui, na pincelada ali, ora nas formas, ora nas cores – encontramos os ecos da fase primitivista. O Primitivismo foi, portanto, uma fase em que sensibilidades aguçavam-se em determinada direção, fase transitória, porém marcante. Na Música aconteceu o mesmo fenômeno.

⁵³ PERRY (1998; 56/57)

⁵⁴ O quanto Picasso foi efetivamente influenciado por máscaras africanas, se ele as conheceu antes ou depois da confecção do quadro, como ele tornou “seu” um objeto de outra cultura, descontextualizando-o para servir seus propósitos e quanto cada uma destas questões realmente importa têm sido foco constante de discussão há várias décadas. Um resumo, em tudo semelhante a este parágrafo, pode ser encontrado em PERRY (1998; 4).

1.2 O Primitivismo na Música

Como *Les Demoiselles d'Avignon* na pintura, o Primitivismo também tem um marco na música, mais ruidoso e, pelo menos na época, de maior alcance⁵⁵: *Le Sacre du Printemps* (“A Sagração da Primavera”, 1913). De outras obras da época emana o mesmo espírito (o *Allegro Bárbaro* (1911) de Bartok, que Stravinsky então não conhecia, lhe é inclusive anterior), em *Petroushka* (1911) encontram-se muitos dos mesmos procedimentos, mas é na *Sagração da Primavera* que todos os novos recursos composicionais vão atingir o público e o meio artístico de maneira inequívoca. Além disso, e de encarnar à perfeição a ideologia primitivista⁵⁶, o palco privilegiado dos *Ballets Russes* na Paris centro do mundo e a celebridade imediata derivada do escândalo sem precedentes centralizam n’*A Sagração* uma importância capital. Essa importância foi imediatamente reconhecida pelos seus contemporâneos e sua influência espalhou-se instantaneamente, como testemunhado por seu filho, Theodore:

“Il est évident qu’une œuvre comme le Sacre apparaît comme une véritable révolution dans l’art musical de l’époque»⁵⁷

Ao mesmo tempo, a ligação entre primitivismo e o que havia de mais moderno musicalmente foi de uma só vez estabelecida (“*une étiquette qui fuit (...) définitivement attachée a Strawinsky avec le Sacre est celle du compositeur ‘révolutionnaire’ et ‘moderne’ par excellence*») ⁵⁸. Partiremos então desta obra para explorarmos a estética primitivista na música.

A história do escândalo na estréia da *Sagração* é bem conhecida e não nos cabe recontá-la. Importante são as palavras usadas por cronistas da época para descrever a música: violenta, brutal, selvagem⁵⁹. Considerando-se que o tema do balé, o sacrifício ritual de jovens virgens a deidades pagãs de uma Rússia pré-cristianizada, é talvez o mais bárbaro que se poderia imaginar na sociedade da época (divisado exatamente para chocar os burgueses, como na melhor tradição

⁵⁵ Apesar de conhecida pelo seu círculo íntimo, o próprio Picasso considerava *Les Demoiselles d'Avignon* tão perturbadora que a tela não foi exposta por quase uma década após sua produção (*site* do Cleveland Museum).

⁵⁶ “Toute réflexion faite, *le Sacre est encore une ‘oeuvre fauve’*, une oeuvre fauve organisée (COCTEAU, Jean. *Le Coq et l’Arlequin*, cit. ADORNO 1978 ; itálicos nossos).

⁵⁷ STRAWINSKY, T. (1948; 18)

⁵⁸ op. cit. pág.38

⁵⁹ Se os procedimentos musicais empregados são ou não “bárbaros”, por origem étnica ou recriação pessoal do artista, ou se os mesmo recursos poderiam não sê-lo, não nos cabe julgar hoje, apesar de seu estudo ser revelador. Basta-nos que os contemporâneos tenham entendido a música dessa maneira para que a aceitemos como tal. É a mesma postura invocada por DALHAUS (1980; 86/87) com relação ao Nacionalismo, com a qual concordamos com relação a qualquer vivência artística: “*if a composer intended a piece of music to be of national character and the hearers believe it to be so, that is something the historian must accept as a fact, even if stylistic analysis (...) fails to produce any evidence*”.

vanguardista da qual o Primitivismo era a melhor tradução), então a intenção realizou-se perfeitamente. E quais seriam os elementos musicais responsáveis por tal interpretação?

O tratamento harmônico é considerado radical. Blocos de notas ou camadas melódicas formam complexos agregados, de sabor diatônico, cromático ou modal, dos quais freqüentemente resulta uma politonalidade (ou polimodalidade). As próprias melodias são freqüentemente construídas modal ou octatonicamente⁶⁰. Mas o elemento mais imediatamente citado é o ritmo, mais especificamente, a repetição de curtas e marcantes figuras rítmicas com acentos imprevisíveis (causados por articulações colocadas em locais improváveis do compasso ou por compassos em constante mutação) e a polirritmia (ou polimetria) resultante da sobreposição de materiais rítmicamente conflitantes (em perfeita conjunção com o politonalismo harmônico). É o ritmo que, com sua violência, dá poder de choque a todos os outros elementos («*la tension soutenue de cette musique, sa violence rythmique, sa rudesse harmonique, cette agressivité...* »⁶¹). Esses materiais formam ostinatos⁶² que ocorrem tanto em segundo plano, como acompanhamento de outros materiais, como em primeiro plano, como protagonistas. E, de forma extremamente significativa, é esta energia rítmica que dá sentido aos materiais e coloca a Sagração em sua posição única, como afirma o Grove Dictionary⁶³ [Utilizamos como base para este parágrafo as opiniões de CARPEAUX (1977; 291) e PAHLEN (1963; 280/81), além das informações contidas nos *sites* citados na bibliografia. Esses dois livros, destinados a amadores de épocas passadas, não costumam ser citados em trabalhos acadêmicos, e há boas razões para tal. No entanto, eles, exatamente como os *sites*, nos fornecem preciosas indicações sobre a “opinião geral” acerca do assunto, opinião que, conforme nota 58, deve ser levada em alta consideração. Um trabalho crítico de valor histórico permanente, no entanto, é o epitáfio de Jeremy Noble para o *Musical Times* ⁶⁴].

1.3 A Ritmização dos Elementos Musicais como Ferramenta do Primitivismo Musical

Como, segundo os cronistas acima citados, entre os vários elementos responsáveis por caracterizar o Primitivismo na música de Stravinsky, o ritmo, a “energia agregadora” (nota 62), se destaca, isolaremos, a seguir, alguns aspectos individuais na música da *Sagração da Primavera* para observar como se processa sua interação através de uma ritmização ou animação rítmica

⁶⁰ Há todo um desenvolvimento teórico a respeito da base octatônica da harmonia stravinskyana (ver TARUSKIN em KERMAN 1990). Como, para este estudo, nos interessam pouco quais as alturas utilizadas por Stravinsky e muito como ele as emprega, não prosseguiremos com o assunto.

⁶¹ STRAWINSKY, T. (1948; 39)

⁶² As definições de ostinato, suas limitações etc. serão discutidas oportunamente.

⁶³ “*Stravinsky's forms are additive rather than symphonic, created from placing blocks of material together without disguising the joins. The binding energy is much more rhythmic than harmonic, and the driving pulsations of The Rite marked a crucial change in the nature of Western music*” – The Grove Concise Dictionary of Music, verb. *Stravinsky*.

⁶⁴ <http://www.musicaltimes.co.uk/archive/obits/197106stravinsky.html>

progressiva. Para tal, usaremos exemplos retirados sobretudo de um trecho em que as novas técnicas stravinskianas se manifestam de maneira muito clara e concentrada: a “*Dança das Adolescentes*” – “*Augúrios da Primavera*”.

1.3.1 Aspectos melódicos

A “*Dança das Adolescentes*” é a segunda seção da “*Sagração da Primavera*”. A primeira, simplesmente denominada “*Introdução*”, em que pese um contexto de grande complexidade rítmica, se caracteriza nesse aspecto mais pela sutileza do que pelo vigor, seja pela orquestração predominantemente textural, seja pelos andamentos moderados ou mesmo lentos, ou ainda pela indicação inicial de “tempo rubato”. As maneiras tipicamente stravinskianas de animação já se encontram aqui mas, como diz Boulez, “exceto na *Introduction*, *Le Sacre* foi escrito com largueza; quero dizer (...) planos muito contrastantes, uma escrita global”⁶⁵. Em busca dessa largueza, concentraremos nossos esforços na *Danses des Adolescentes*.

Ouve-se uma pequena transição [número de ensaio 12], onde aparece de maneira fragmentada o primeiro padrão-motor⁶⁶ evidente da obra (introduzindo-se, assim, o caráter do trecho que virá a seguir [4 compassos após o nº 12]), e passa-se então para os *Augúrios da Primavera*⁶⁷. Condizentemente com um trecho de caráter rítmico, característico da obra como um todo e em contraste com a introdução que o precede, o primeiro elemento eminentemente melódico aparece apenas no 18º compasso do trecho, notas repetidas seguidas de um fragmento de escala cromática descendente⁶⁸.

⁶⁵ BOULEZ (1960, 76). Essa introdução já revela os motivos circulares (a melodia inicial do fagote, por exemplo) e a animação rítmica rigorosamente planejada (evidente entre os números de ensaio 6 e 9) que caracterizam esta peça e tanto da obra posterior de Stravinsky.

⁶⁶ Utilizamos o termo “padrão-motor” como empregado, quase que *en passant*, em MEYER (1960, 5) – *motor pattern*. Com ele nos referimos a um padrão “que faz mover” ou que “dá movimento a um maquinismo” [Dicionário Aurélio, verb. *motor*]. Em nosso trabalho esta função será desempenhada via de regra por ostinatos, porém qualquer figura rítmica de acompanhamento pode ser um “padrão-motor”, independente do caráter do trecho.

⁶⁷ Essa transição [12] é curiosa. Se, como nos fala o Grove Dictionary, Stravinsky compõe “*arrumando o material sem distinguir as junções*” (nota 62), como explicar a introdução de uma célula rítmica para preparar o trecho de caráter rítmico seguinte – e logo no início da obra, ou seja, gerando expectativa? Claro, ao contrário da tradição clássico-romântica, essa célula não possui referência temática ou motivica com o que a segue *imediatamente*, retornando apenas no corne-inglês [n.14], após o “choque” provocado pela entrada das cordas em [13]. Mas não estará exatamente aí a originalidade em descobrir novas formas de fazer os mesmos procedimentos (no caso, introduzir idéias temáticas)? Após o [22] essa célula será em grande parte responsável por unificar, de maneira bastante peculiar, as duas grandes seções do trecho. Como veremos com Villa-Lobos, freqüentemente trechos que são considerados gratuitos funcionam na verdade como introduções, transições etc.

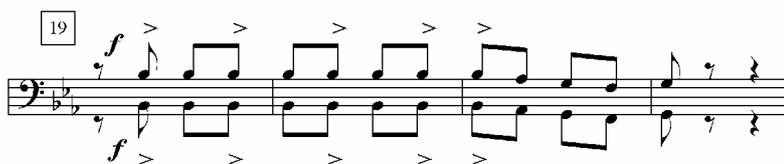
⁶⁸ Usamos como referência a edição revisada, de 1947.

Ex. 1.3.1 A Stravinsky: A Sagração da Primavera – 2 compassos depois do n^o de ensaio 15, trompete



Não desenvolvido, a não ser pela aparição de notas repetidas e fragmentos cromáticos descendentes de efeito colorístico, ele apenas dará lugar a nova idéia melódica 20 compassos depois.

Ex. 1.3.1 B Stravinsky: A Sagração da Primavera – n^o de ensaio 19, fagotes



Construída com notas repetidas seguidas de um fragmento de escala diatônica descendente, constitui a idéia de caráter temático da qual a primeira agora se revela introdução. Um curto desenvolvimento em cânone entre oboés e fagotes é toda a exploração que o compositor lhe dedica e a seção termina bruscamente na barra dupla (antes do n^o 22). Toda a seção seguinte, do n^o 22 ao 36, terminando o trecho, introduz e explora uma idéia *a là* “*Petrushka*” repetida muitas vezes em variantes⁶⁹.

Ex. 1.3.1 C Stravinsky: A Sagração da Primavera – n^o de ensaio 25, trompa



A idéia da primeira seção do trecho (Ex.1.3.C) aparece uma única vez (n^o 26) e uma melodia contrastante surge nos trompetes (5 compassos depois do n^o 28), concomitantemente à idéia principal da seção (nas flautas), para não mais retornar.

Pouco numerosas como são, exemplificam no entanto perfeitamente a típica “melodia do *Sacre*”. Antes de melodias, são, como diz Adorno, “partículas melódicas” e, se “são, geralmente, de tipo diatônico, folclóricas na inflexão ou simplesmente tomadas da escala cromática”⁷⁰, isto faz parte da estética stravinskiana de evocar sonoridades “que chegam do fundo dos séculos”⁷¹, assim como seus contemporâneos o entendiam. É esta necessidade de evocação poética que justifica a

⁶⁹ Comparar com o tema da “*Feira de Shrovetide*”, logo ao início de *Petrushka*: encontramos o mesmo tipo de melodia diatônica, modal, circular, de âmbito escalar reduzido e inúmeras vezes repetida.

⁷⁰ ADORNO (1978; 119).

⁷¹ COCTEAU, J. *Lê Coq et L’Arlequin*. pag. 64. cit. Em ADORNO (1978).

limitação melódica a um conjunto tão reduzido e rígido de alturas⁷². Tanto quanto sua brevidade e restrição, o que caracteriza essas poucas idéias melódicas é o fato de serem formadas por curtos motivos circulares. Curtos pela pouca extensão; motivos, e não temas, por não se apresentarem jamais completamente articulados, mas antes, como um conjunto reduzido de gestos musicais construídos de maneira marcante e característica⁷³; e circulares por retornarem insistentemente à altura inicial [a idéia *petrushkiana* (Ex.1.3.1C) e seu contraste] ou circulararem, também insistentemente, entre dois pólos [as demais].

Aqui voltaremos ligeiramente para trás, para a *Introdução* anterior à *Dança das Adolescentes*, para explorar um pouco a questão da polarização de alturas nos motivos circulares. Pierre Boulez, em seu famoso artigo sobre a *Sagração* (BOULEZ, 1995), dedica páginas importantes à melodia executada pelo oboé a partir do número de ensaio 9. Sua razão para tal é identificar “um refinamento (...) grande na assimetria e na simetria dos períodos”⁷⁴, ou seja, explorar a estruturação da linha melódica. Não nos deteremos neste assunto, já que este tipo de estruturação, que “não se reencontram (sic) mais na sua obra, a não ser em certas passagens do *Rossignol*”⁷⁵, não terá conseqüências na obra de Villa-Lobos, a não ser em seu aspecto mais simples, o do desenvolvimento melódico através de variantes (em desenho rítmico) do motivo original. No entanto, em meio à sua análise, Boulez menciona a existência de duas “notas-pivô” na melodia: FÁ e DÓ (assinaladas pelo círculo cortado).

Ex. 1.3.1 D Stravinsky: A Sagração da Primavera – n° de ensaio 9, oboé

Acreditamos que esta denominação foi aplicada em função delas servirem como apoio dos diferentes fragmentos melódicos. Estas notas-pivô correspondem às polarizações. Como se pode observar no exemplo, a linha melódica circulara entre estes dois pólos, a eles sempre retornando, sem dar chance a um desenvolvimento linear, ou seja, sem possibilitar novas explorações melódicas

⁷² Esta necessidade de evocação poética parece escapar a Adorno, que não compreende a razão de “(...) trata(r)-se de uma eleição limitada dos doze sons (...), como se os outros fossem tabu e não pudessem ser tocados”. ADORNO (1978; 119).

⁷³ Definições e diferenças entre motivo e tema a partir de SHOENBERG (1996; 35 e 47).

⁷⁴ BOULEZ (1995, 85)

⁷⁵ Idem.

além das variações de desenhos rítmicos em torno dos mesmos pólos. Isto implica também que não haverá exploração harmônica horizontal, linear, já que não haverá novas notas na melodia a sugerir novos acordes para sua harmonização. As conseqüências harmônicas do emprego constante de motivos melódicos desta natureza serão explorados mais adiante, em capítulo dedicado ao elemento melódico em Villa-Lobos. Por ora basta reforçar a observação anterior de serem os fragmentos melódicos circulares típicos da *Sagração* e de sua representação do primitivismo.

1.3.2 Aspectos Harmônicos

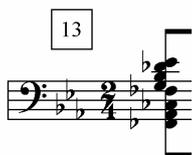
Um trecho como a “Dança das Adolescentes” não poderia ser composto com apenas as poucas idéias melódicas descritas acima. De que natureza são os materiais que as cercam verticalmente, enquanto são expostas, e horizontalmente, quando se calam? Mesmo apresentando, aqui e ali, tendência a “cantar” uma melodia, todos os outros materiais são de caráter harmônico. Na verdade, cada novo contexto harmônico que se apresenta, nos n^{os} 13, 14, 16, e 24, é constituído em suas várias camadas horizontais exatamente como os materiais melódicos acima descritos, como curtos motivos circulares. No entanto, algumas características revelam sua função harmônica. São excessivamente curtos, e portanto não-característicos o suficiente para serem tratados como motivos melódicos propriamente ditos; são repetidos imediatamente após seu enunciado; e, o aspecto definitivo, constituem núcleos verticais, sozinhos ou em conjunto com outras idéias concomitantes. São construídos como acompanhamento de outras camadas de materiais, ainda que nem sempre esteja claro o que devem acompanhar⁷⁶.

Qualitativamente, seu aspecto mais evidente é o politonalismo, o que os complexos harmônicos característicos das duas seções nos provam (**Ex.1.3.2 E**, acorde invertido de sétima dominante sobre mi bemol [segundos violinos e violas] sobreposto ao de fá bemol maior [violoncelos e contrabaixos]; e **Ex. 1.3.1 F**, segundos violinos, violas, violoncelos e violinos *solí* em fá maior [como a trompa do **Ex.1.3.2 C**, que soa simultaneamente], *tutti* de primeiros em si bemol menor – com transposições de oitava)⁷⁷.

⁷⁶ Como nos exemplos **1.3.3 G**, **1.3.3 H** e **1.3.I**.

⁷⁷ Diz Taruskin (Taruskin/Kerman, 1990, pgs. 89/90), que alguns autores (van der Toorn e Forte, especificamente) negam tanto o politonalismo em Stravinsky quanto mesmo a possibilidade de existir politonalismo de todo. Concordamos com ele que axiomas teóricos jamais impediram compositores de compor – como um Milhaud, por exemplo, que se via como politonalista e continua sendo considerado pelo IRCAM como tal (<http://brahms.ircam.fr/textes/c00001496/index.html>). De qualquer forma, como citado mais uma vez no artigo mencionado, Stravinsky por toda a sua vida falava de “música em duas tonalidades (“*music in two keys*”; pág. 84), o que nos dá a devida autoridade para utilizar o conceito de politonalidade quando necessário.

Ex. 1.3.2 E Stravinsky: A Sagração da Primavera – n° de ensaio 13



Ex.1.3.2 F Stravinsky: A Sagração da Primavera – n° de ensaio 25



Característica fundamental, esses complexos sonoros não pedem qualquer resolução ou continuidade além deles mesmos. São “estáticos em si mesmos e permutáveis no tempo. O jogo de forças harmônicas fica substituído pela modificação dessas próprias forças” ⁷⁸. Dai a “forma aditiva criada por blocos de material sem emendas” (ver nota 62). Mas o que promove esta tendência ao estatismo do material harmônico talvez não seja tanto o jogo interno de alturas quanto a força rítmica que lhe é inculcada.

1.3.3 Aspectos Rítmicos

Muito já se disse sobre os acentos imprevisíveis, a poliritmia e a polimetria encontrados na Sagração (e nós mesmos já mencionamos o assunto acima). São essas características rítmicas, associadas aos densos aglomerados verticais, que criam a identidade sonora mais imediatamente perceptível da peça. Talvez o escrito mais célebre sobre a rítmica da *Sagração* – e certamente um dos de maior autoridade – é “*Stravinski permanece*”, de 1951, onde Pierre Boulez analisa longos trechos da obra. Não nos propomos tal empreitada, por ser nosso objetivo muito diferente do de Boulez. Acreditamos que seu olhar não se dirige tanto ao ritmo em si quanto para com “os procedimentos rítmicos lineares (...) podem fornecer uma estrutura de desenvolvimento” [Boulez, 1995, 95]. Já nosso objetivo é mais elementar: após situar brevemente o universo rítmico stravinskiano, observaremos como se procede a ritmização do material musical, ou seja, como a força rítmica transforma fragmentos motivicos em padrões-motores e como esses afetam os elementos circundantes – e não como a manipulação rítmica cria estruturas formais.

Outros trechos são mais ricos em poliritmia do que o destacado por nós. Mas o número de ensaio 16 nos fornece um exemplo simples de tercinas (violas) contra divisões binárias (todo o

⁷⁸ ADORNO (1978; 145).

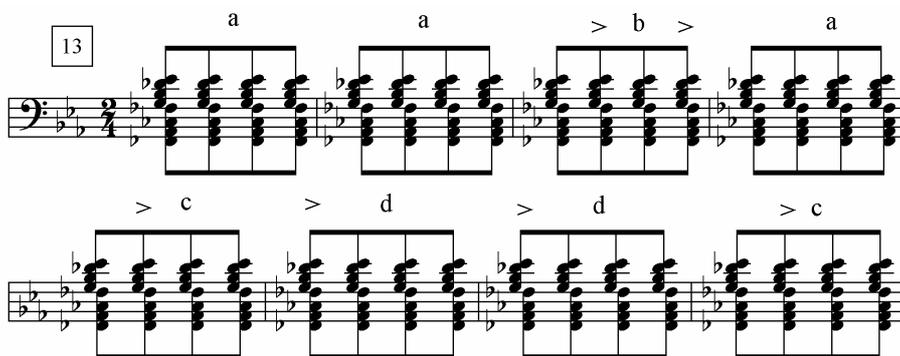
resto). A mesma passagem possui um exemplo muito claro de polimetria: os motivos do cornelês e das violas estendem-se por apenas um compasso, após o que são repetidos, enquanto o motivo dividido entre contrabaixos e violoncelos estende-se por um compasso e meio⁷⁹.

Ex. 1.3.3 G Stravinsky: A Sagração da Primavera – número de ensaio 16



Quanto aos acentos imprevistos, o trecho “clássico” de referência é o início do trecho [n.13]. Uma olhada um pouco mais profunda na “imprevisibilidade” rítmica, no entanto, nos revela a engenhosidade do pensamento arquitetônico de Stravinsky. A passagem de 13 a 14 é formada por 8 compassos articulados, de acordo com a colocação dos acentos, em dois grupos de 4⁸⁰, da seguinte forma, perfeitamente equilibrada: aaba + cddc.

Ex. 1.3.3 H Stravinsky: A Sagração da Primavera – número de ensaio 13



O n. 18 verá a repetição exata desta fórmula, enquanto a segunda parte de 14 começará a seqüência a partir do segundo compasso, formando “abac”. Significativamente, sempre que os acentos retornam, eles o fazem de acordo com as fórmulas rítmicas anteriores, fragmentos das seqüências colocados aqui e ali (“b” em 4 depois de 19, “cd” em 2 antes de 20). Porém seqüências novas (como acentos na terceira colcheia, por exemplo) não são formadas.

O conceito por trás da invenção de um trecho como o exemplificado parece ser o da variação na colocação do acento de execução. Ou seja, repetição variada, sendo o componente a ser

⁷⁹ *Ritmo* é a “maneira com que uma ou mais pulsações (ou articulações) não acentuadas se relacionam com uma acentuada”, enquanto metro ou metria é “a medida do número de pulsos entre eventos mais ou menos regulares”. Essas definições, encontradas em MEYER (1960, 4 e 6) [parêntesis nosso], nos ajudam a definir os conceitos de poliritmia e polimetria como empregados acima.

⁸⁰ Ou, segundo Boulez, 4 grupos de 2 (BOULEZ, 1960,90).

variado, aqui, muito elementar. Este exemplo possui dois aspectos em comum com o exemplo **Ex. 1.3.1 D**. Em ambos os casos trata-se de curtos motivos repetidos com variação, seja variação no contorno melódico e desenho rítmico de cada fragmento, como no exemplo **1.3.1 D**, seja variação no padrão de acentuação rítmica de cada fragmento, como no exemplo acima. Também em ambos os casos a pulsação permanece constante (na semínima), independente do trecho se desenvolver sobre métrica única (**Ex. 1.3.3 H**: compasso 2/4 imutável) ou variável (**Ex. 1.3.1 D**: compassos 3/4, 2/4, 3/4, 3/4 e 2/4, sucessivamente). Este aspecto as posiciona de maneira muito diferente da *Danse Sacrale*, último quadro da obra, por exemplo, em que concomitantemente às variações no desenho rítmico encontramos também mudanças na pulsação, que oscila entre a colcheia e a colcheia pontuada⁸¹.

Ex. 1.3.3 I Stravinsky: *A Sagração da Primavera, Danse Sacrale (L'Élue)* – n° de ensaio 142

Identificamos na *Sagração*, portanto, dois procedimentos de variação motívica (entre motivos circulares e/ou ostinizados): a variação de desenho rítmico sobre pulsação metricamente constante e a variação de desenho rítmico sobre pulsação metricamente variável⁸².

No entanto, a maneira com que Stravinsky explora seus motivos não é de interesse fundamental a este trabalho, mas sim o que anima ritmicamente cada elemento textural. Nos exemplos acima a animação rítmica é percebida pela natureza com que cada nota é articulada – curta, non-legato, pizzicato ou mesmo de forma percussiva (ou seja, evitando-se a linha em legato típica do século anterior) – e pela repetição de notas, acordes ou motivos de maneira imediata, com ou sem variação. Estas ferramentas simples – articulação non-legato e repetição imediata, com ou sem variantes – formam a base da animação rítmica característica do Primitivismo.

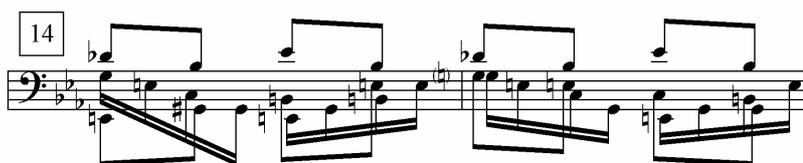
⁸¹ Para uma análise estrutural da *Danse Sacrale*, vide BOULEZ (1995, 119/129).

⁸² Um terceiro procedimento de variação em motivos ostinizados, que se tornará típico do Stravinsky do período neoclássico, é aquele encontrado nas primeiras páginas da *História do Soldado* (1918). Ostinato e pulsação, esta representada pela métrica de forma muito clara, se desenvolvem de maneira simultânea porém independente, numa elaboração sofisticada das técnicas anteriores. Curiosamente, este procedimento fascinante e de grande influência em outros compositores não será típico de Villa-Lobos – que de resto também não se caracterizará pelo segundo procedimento stravinskiano identificado acima, o de mudanças na natureza da pulsação, muito pontuais em sua obra.

1.3.4 Ritmização e Organização Estrutural

É a força rítmica, ou seja a ritmização dos elementos musicais, que transforma fragmentos motivicos em padrões-motores e materiais harmônicos em ostinatos⁸³. A circularidade em detrimento da linearidade, vista anteriormente, contribui sobremaneira para a descaracterização melódica dos motivos. Além disso, idéias de qualquer tipo têm seu caráter melódico obscurecido pela sobreposição em camadas, pela repetição contínua e reiterada e pela interrupção brusca. Via de regra, o motivo assim apresentado perde o interesse melódico e acaba por ser percebido como uma simples camada de acompanhamento, ainda que freqüentemente não haja o que acompanhar. A soma dos procedimentos de ritmização do material melódico descritos neste parágrafo é a ostinatização, ou seja, a transformação em ostinato, das partículas ou fragmentos melódicos, como exemplificado no pequeno trecho abaixo.

Ex. 1.3.4 J Stravinsky: A Sagração da Primavera – número de ensaio 14



Conforme foi observado anteriormente, é também a ritmização que dá sentido aos materiais harmônicos – claro, isso é verdade em possivelmente qualquer música, mas aqui o aspecto rítmico é colocado em proeminência devido aos dois aspectos já mencionados, articulação non-legatto e repetição imediata (além, claro, do aspecto colorístico, ou seja, a instrumentação empregada tendo por objetivo evidenciar a estrutura). Mais especificamente, a animação rítmica transforma materiais harmônicos em ostinatos – e a falta de animação rítmica torna os outros materiais melódicos. Todos os materiais harmônicos que descrevemos acima como motivos são formadores de ostinatos. E é deles que parecem surgir os materiais melódicos, como o tema nos fagotes no número de ensaio 19 [Ex.1.3.1 B], derivado do impulso rítmico e das acentuações do ostinato inicial [número de ensaio 13, terceiro compasso; Ex.1.3.3 H] tanto como da nota repetida pelos trompetes [Ex.1.3.1 A]. A criação de novos motivos a partir de ostinatos ou de motivos ostinatizados pré-existent é uma constante na *Sagração*⁸⁴.

O resultado da ritmização progressiva dos materiais é que o ritmo assume a função de organizador formal, fazendo com que *os ostinatos*, expressão da força rítmica, *organizem as*

⁸³ Claro que a organização rítmica só cria ostinatos havendo insistência nas mesmas alturas; não a havendo, trata-se de padrões-motores genéricos. Porém essa insistência, por si mesma, não cria ostinatos, mas notas pedais. A relação entre estes dois elementos, ostinatos e notas pedais, é muito íntima e importantíssima para nosso trabalho e será vista em profundidade mais adiante.

⁸⁴ Vide BOULEZ (1995, 129/131).

estruturas musicais. Enquanto o material melódico, repetido e descaracterizado melodicamente, perde interesse, e portanto capacidade organizacional (vide o n.15 [Ex.1.3.1 A], onde o motivo eminentemente melódico se esgota em 6 compassos sem produzir conseqüências), os motivos obstinados e suas variações tornam-se interessantes o suficiente para que a entrada de uma nova camada deles funcione como se um novo tema surgisse⁸⁵, ou dão cor nova a uma mesma melodia⁸⁶. Ou seja, ostinatos tomam o lugar dos motivos melódicos como principais unidades formadoras do discurso formal. É colocando ostinatos ora aqui ora ali, interrompendo um ou criando outro novo – ostinatos, e não exatamente temas ou motivos – que o compositor organiza a estrutura musical. Assim, a primeira seção da “Dança das Adolescentes” (dos n^os 13 a 22), é constituída de apenas 2 agregados harmônicos geradores (n^os 13 e 14, Ex.1.3.2 E e Ex.1.3.4 J, respectivamente)⁸⁷, que dão conta de 69 compassos – uma suprema economia de meios. Isso só é possível porque o ostinato gera movimento e a variação e manipulação rítmica geram interesse.

Quanto às estruturas, se denominarmos A os períodos criados a partir do ostinato / agregado harmônico de 13 e B os de 14, veremos como a seção é organizada como ABABA(A). Mais significativamente, o que ordinariamente seria percebido como tema, a idéia melódica do trecho [Ex.1.3.1 B], apenas aparece após 42 compassos, quando o ostinato que, em princípio, seria seu acompanhamento, já parecia ter esgotado suas possibilidades. Não sem razão o ostinato de 13 é considerado tema, o “primeiro exemplo” (...) “de um tema rítmico propriamente dito”, “fenômeno mais importante (...) no domínio temático de *Le Sacre*” (BOULEZ, 1995, 90). O que ocorre é que, graças à animação rítmica, materiais harmônicos tornam-se temáticos (o ostinato do número de ensaio 13, Ex. 1.3.3 H) e materiais eminentemente temáticos (a linha de trompete do número de ensaio 15, Ex. 1.3.1 A) empalidecem frente aos ostinatos.

O ostinato serve também a outro propósito que não o da explicitação da energia rítmica – a subversão da sintaxe musical tradicional (de maneira análoga a que a articulação *non-legatto* subverte a linha *legatto*, expressiva, da tradição anterior). Isto ocorre devido ao fenômeno, já mencionado, da tendência ao estatismo das sonoridades ritmizadas em ostinato. Como não pedem resolução, já que suas próprias repetições as resolvem, as sonoridades em ostinato permanecem suspensas; como a tensão interna não é resolvida, mas suspensa, as forças tonais de encadeamento linear desaparecem. Se naquela época, poeticamente, essa característica estática buscava levar o ouvinte ao esquecimento da noção de tempo, e assim regressar ao “tempo imemorial primitivo”, em âmbito exclusivamente musical ela nega um princípio fundamental da tradição ocidental desde pelo

⁸⁵ Como os trompetes em evidência número de ensaio 33.

⁸⁶ Como nos números de ensaio 28 ou 31.

⁸⁷ Consideramos o trecho que vai de 16 a 18 como um desenvolvimento do n^o de ensaio 14. Se a essência de 14 é a oposição MiM / DóM (violoncelos em pizzicato / fagotes), ela mesma é encontrada fundamentando 16 (contrabaixos em pizzicato / violas), apenas mais “apimentada” pelos violoncelos e depois elaborada. Unificando ambos os trechos, e diferenciando as frases de desenvolvimento daquelas temáticas, o corne-inglês com o ostinato da transição.

menos meados do século XVIII e exacerbada na música alemã (mas também a européia de modo geral) da segunda metade do século XIX: o dinamismo formal e o desenvolvimento, tonal e/ou motivico⁸⁸. Se há estatismo não há dinamismo; se há repetição não há desenvolvimento. Com a palavra, o próprio Stravinsky:

“(a função do ostinato) é estática – quero dizer, é o antidesenvolvimento”⁸⁹

Todavia, como a música necessita se expandir, ainda que não se permita fazê-lo através de desenvolvimento, e como a repetição não pode ser infundável (especialmente em se tratando de mente irrequieta como a do autor da *Sagração*), Stravinsky recorre a uma série de técnicas para explorar seu material sem desenvolvê-lo (naturalmente que desenvolver um material musical também é explorá-lo; mas, para efeito de clareza, manteremos a diferenciação entre o geral – explorar o material, qualquer que seja a maneira de fazê-lo – e o específico – desenvolver o material tonal ou motivicamente, de acordo com a tradição européia do século XVII em diante). Entre essas técnicas:

- interromper o sistema de ostinatos bruscamente, substituindo-o por outro
- jogar com a colocação horizontal de dois ou mais sistemas de ostinatos, manipulando suas métricas e obtendo inserções de diferentes tamanhos
- adição vertical de material ao sistema de ostinatos, como novas camadas
- manipulação de desenho rítmico e pulsação dentro de um mesmo sistema (variação)
- manipulação instrumental / orquestral das vozes da orquestra, de maneira semelhante à variação de cores orquestrais tradicionais⁹⁰

Essas técnicas não são exclusivas do Stravinsky da *Sagração*. Nos cerca de quinze anos anteriores, Claude Debussy desenvolveu técnicas em tudo semelhantes para responder a algumas das mesmas necessidades musicais. O que os diferencia, entre outras coisas, é o contexto poético para o qual tais técnicas foram desenvolvidas. Em conjunto, as técnicas derivadas do uso do ostinato modernista serão decisivas para o desenvolvimento da linguagem musical na primeira metade do século XX. Grande número de compositores, entre eles Villa-Lobos, se utilizarão desses exemplos para criar suas próprias técnicas de manipulação de material – ou talvez seja mais

⁸⁸ ADORNO (1978; 128)

⁸⁹ STRAVINSKY (1984; 20). A perfeita consciência de Stravinsky das conseqüências do uso do ostinato e sua utilização deliberada, com evidente finalidade ideológica de contraposição à estética romântica, põe em cheque as acusações de que ele sofreria de uma “*dificuldade de escrever*” derivada de uma “*fraqueza*” no “*sentido do desenvolvimento*” (BOULEZ; 1995, 77), ou de que sua música seria “*fenômeno marginal (...) porque evita a discussão dialética com o decurso musical no tempo, discussão que representa a essência de toda grande música*” (ADORNO; 1974, 144). Exigir desenvolvimento de Stravinsky, pelo menos o da *Sagração*, é o mesmo que esperar figurativismo em Mondrian ou naturalismo em Klee – totalmente despropositado.

⁹⁰ Sobre essas técnicas, e mais particularmente as duas primeiras, ver CONE, E. *Stravinsky: The Progress of a Method*. em BORETZ, B. e CONE, E. *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Greenwood Press Publ. 1983.

apropriado dizer, desenvolverão particularidades dentro dos mesmos princípios técnicos.

1.4 A significação dos elementos primitivistas – quando pré-história e modernismo se encontram

Como atitude cultural, o Primitivismo foi limitado temporalmente e superficial na profundidade de suas reformas. E no entanto a sensibilidade para o primitivo e para culturas exóticas permanece, indo e vindo como uma força latente nas artes e no espírito criador desde então. De impacto imediato, as ferramentas desenvolvidas pelos artistas envolvidos com o Primitivismo (mesmo aqueles primitivistas em apenas uma única obra) tiveram importância crucial no desenvolvimento das novas tendências estéticas que marcaram a primeira metade do século XX. A busca por estruturas simplificadas do rosto humano, por meio de sua “mascarização” primitivista, tão evidente nas telas preparatórias para *Les Femmes d'Alger*⁹¹, levou Picasso a desenvolver técnicas de representação que permeiam toda sua obra posterior, das faces de *Guernica* às cerâmicas dos anos 40 (ainda em 1925 encontramos uma obra sua tão Primitivista, em caráter e confecção, quanto *A Dança*). E a estética primitivista das gravuras de Kirchner, Pechstein e outros artistas ligados de uma maneira ou outra ao grupo *Die Brücke* será reaproveitada pouco depois como expressionista e, curiosamente, transformar-se-á em nacionalismo brasileiro com Lasar Segall.

Mas, além da questão técnica, o Primitivismo apenas pôde deixar marcas em etapas posteriores da arte por ecoar, em suas premissas ancestrais exógenas, a modernidade de seu tempo, e por criar a atmosfera de renovação desejada por número significativo de artistas. Sem essa possibilidade de dupla significação, senão do todo da estética, pelo menos de suas partes, o Primitivismo teria morrido em pouco tempo sem gerar frutos.

No tocante à música: a circularidade das idéias musicais, tanto melódicas quanto harmônicas, representa o ritual primitivo em suas intermináveis horas de movimentos repetidos, mas também o círculo das engrenagens, rodas dentadas e esteiras de montagem característicos da etapa fordista⁹² da produção econômica de então. O ostinato é o rito pagão mas também a rotina fabril⁹³. Todos estes movimentos industriais somam-se para produzir uma polirritmia que no entanto

⁹¹ PALAU I FABRE (1981). *Les Femmes d'Alger* também mostra claramente a linha de desenvolvimento que vai do Primitivismo ao Cubismo, por muitos dos autores pesquisados considerado o movimento mais influente do século XX.

⁹² De “fordismo”, em referência a Henry Ford, fundador-presidente da Ford Motor Company, e do seu sistema original de produção em série, baseado na especialização, repetição e racionalização da atividade fabril, e exemplificado pela produção maciça de seu modelo T (conhecido popularmente no Brasil como “Ford bigode”).

⁹³ A ligação entre primitivismo e infância, ressaltada várias vezes desde a citação introdutória, não ficou circunscrita às artes plásticas, mas estendeu-se também para a música, e das maneiras mais insuspeitas. Se o ostinato é a ferramenta por excelência do primitivismo, ao digitar-se a palavra no buscador *google*, o pesquisador se verá à frente de centenas de páginas de instituições de ensino musical onde o ostinato figura como ferramenta de ensino – primariamente direcionado a crianças (e também descobrirá que ostinato, *riff* e *loop* são a mesma coisa [!] no *site* da BBC [!!!]).

não encontra paralelo nas sociedades ditas primitivas, seja musical, seja poética⁹⁴. As dissonâncias são o produto do encontro dessas engrenagens, um politonalismo industrial que se reflete nos barulhos atordoantes e disparatados da grande metrópole, fonte criativa de futuristas e expressionistas, tanto quanto na selva primordial (ou na floresta tropical, como veremos). O primitivismo da *Sagração* retrata de forma poética o meio selvagem pré-histórico, mas de forma real os *Tempos Modernos* de Charles Chaplin. É fenômeno correlato às cidades pintadas por Ernst Ludwig Kirchner, tecnicamente idênticas às suas banhistas primitivistas de dez anos antes. No aspecto eminentemente técnico, o ostinato primitivista, com sua subversão da sintaxe musical tradicional via estatismo, é um recurso usado deliberadamente para se contrapor à essência da tradição musical imediatamente anterior, de certa forma como, na pintura, a exploração da bidimensionalidade se contrapõe a quatro séculos de desenvolvimento da técnica da perspectiva. Como diz Carpeaux, a *Sagração* é “o retrato musical de ‘nossa’ (deles) época de máquinas (...), obra de primitivismo produzida com os recursos do mais requintado intelectualismo”⁹⁵. O ostinato é a energia ancestral e também a atual. É primitivismo e modernismo. É a essência do comentário de Adorno de que “*em Stravinsky, modernismo e arcaísmo são dois aspectos do mesmo fenômeno*”⁹⁶.

Mas, na técnica musical, essa dupla significação poética se restringiu aos ostinatos. Outras ferramentas de representação poética, como determinadas escalas, da maneira como utilizadas em contextos primitivistas, não são passíveis de transposição para outros contextos – note-se como as escalas “folclóricas” da música de Bartók sempre nos remetem às suas origens étnicas, não obstante o grande cosmopolitismo da técnica com que as emprega (mesmo fenômeno da impressionista escala de tons inteiros e Debussy). É o contrário do que ocorre com os ostinatos e seu conjunto de recursos, amplamente maleável tanto poética- quanto tecnicamente. Se compositores como o Villa-Lobos dos *Choros* e o Darius Milhaud de *La Création du Monde* (“A Criação do Mundo”) empregaram a conjunção de ostinatos e politonalismo dentro do mesmo contexto primitivista, ela também foi capaz de outros tipos de representação. Na *Pastorale d’Ètè*, de 1921, Arthur Honegger utiliza a moderna técnica dos ostinatos em um contexto neoclássico. A peça, uma elegia às encenações teatrais aristocráticas do século XVIII, busca um ar de refinamento e sofisticação – nada mais distante da procura pelo primitivo. O próprio Stravinsky, em sua fase neoclássica, emprega ostinatos semelhantes aos de sua fase russa, mas em contexto simbolicamente cosmopolita, urbano e contemporâneo (e ideologicamente avesso a qualquer ligação imagética), em obras como o *Concerto em Ré para cordas* ou a *Sinfonia em Dó*. Como já observamos, Debussy, antes mesmo de

⁹⁴ Excetuando-se a complexa polirritmia e polimetria de certas culturas musicais africanas, inclusive aquelas da região do Golfo da Guiné que muito profundamente influenciaram a música brasileira. Entretanto, a música dessas culturas era pouco conhecida na Europa e portanto não tinha qualquer influência sobre a música de concerto da época em questão.

⁹⁵ CARPEAUX (1977; 291)

⁹⁶ ADORNO (1978; 124)

Stravinsky, criou uma linguagem de ostinatos absolutamente independente da poética primitivista, sofisticada e impactante o suficiente para merecer um capítulo à parte nas próximas páginas deste trabalho. Por outro lado, ostinatos e politonalismo foram ferramentas sempre eficazes para a representação de máquinas, como em *Pacific 231*, também de Honegger (a representação de uma locomotiva homônima), *a Fundação de Aço*, do compositor soviético Alexander Mossolov (1923) ou *Impressões de uma Usina de Aço*, de Cláudio Santoro. Se os últimos exemplos corroboram a imagem de *Tempos Modernos*⁹⁷ causada pelas ferramentas primitivistas, a sua utilização em contexto neoclássico, sem busca por qualquer imagem poética, confirma suas qualidades modernistas, sua possibilidade de projetar modernidade independentemente de quaisquer evocações extra-musicais.

Como Picasso, Kirchner e outros artistas, também Stravinsky e Villa-Lobos foram primitivistas por curto período. A ideologia primitivista foi para eles um catalisador de energia fundamental para a realização do impulso criativo em determinada fase – sempre a fase crucial do desenvolvimento rumo à maturidade artística. Uma vez concretizado o impulso em obra, o primitivismo como filosofia arrefece; mas as técnicas a ele relacionadas passam a se incorporar ao repertório criativo de cada artista, surgindo por toda a *oeuvre* posterior sob outras abordagens poéticas. O termo Primitivista é atribuído mais facilmente a uma obra ou conjunto de obras do que a um artista – exatamente o caso de Villa-Lobos.

Em suma: nas Artes Plásticas ou na Música, o Primitivismo, considerado como movimento artístico, foi transitório, tendo vida curta e âmbito limitado. Porém as técnicas surgidas a partir dele, eternamente reinterpretadas e assumindo simbologias próprias de novas épocas e estilos, foram incorporadas de forma permanente.

⁹⁷ *Tempos Modernos* (*Modern Times*, EUA 1936), filme do cineasta britânico Charles Chaplin, em que o personagem principal, *The Tramp* (Carlitos, no Brasil), tenta sobreviver num mundo sufocado pelas máquinas e seu trabalho desumano.

1.5 OSTINATO MODERNISTA - UMA HISTÓRIA

1.5.1 Origens e características do ostinato até meados do século XIX

Como pudemos observar, é o ostinato, juntamente com as técnicas derivadas de sua utilização sistemática, a ferramenta mestra do primitivismo e da sua forma de modernismo. É também o ostinato o alicerce dos Choros. Façamos, portanto, um recuo histórico, buscando compreender como surgiu e se desenvolveu esta ferramenta essencial para o modernismo de inícios do século XX e para a música de Villa-Lobos.

O termo *ostinato* (it: “obstinado”) surge como adjetivo, na expressão *basso ostinato* (“baixo obstinado”), muito antes de se substantivar⁹⁸. Trata-se de uma frase na linha do baixo repetida diversas vezes enquanto as partes superiores mudam e, nessa forma, é extremamente comum na literatura organística dos séculos XVII e XVIII, aparecendo principalmente nos pedais, nas formas da *Chacona* e da *Passacaglia*. Em contexto diferente, o mesmo procedimento aparece, entre outros tantos exemplos, na ária *When I'm laid on earth*, da ópera *Dido e Enéas*, de Henry Purcell, e no *Crucifixus* da Missa em Si menor de J.S.Bach.

Muito mais tarde o termo se substantiva, aparecendo junto a outros, como ostinato rítmico, ostinato harmônico etc., sempre se referindo a algum “padrão musical em constante repetição enquanto os outros mudam ao seu redor”⁹⁹. Os ostinatos rítmicos são aqueles desenhos derivados de danças ou marchas, como na parte de caixa clara do Bolero de Maurice Ravel ou o segundo movimento da Sinfonia n.7 de Beethoven, respectivamente, ou aspectos rítmicos de um motivo a ser repetido, como no primeiro movimento da Sinfonia n. 5 do mesmo Beethoven. Ostinatos harmônicos são encadeamentos de acordes, completos ou sugeridos, que retornam ao início da seqüência. São desenvolvimentos diretos do *basso ostinato* original, onde o *cantus firmus*, por assim dizer, desaparece, permanecendo sua moldura harmônica. As *Variações sobre um Tema de Haydn*, de Brahms, são seu exemplo mais famoso no repertório sinfônico.

Todavia, um elemento que nos parece fundamental na definição e apreensão de um ostinato como tal não costuma ser mencionado: seu caráter, sua “personalidade”¹⁰⁰. Um elemento repetido apenas se faz ostinato se a ele somam-se particularidades, especificidades. Padrões rítmicos de danças, como os que caracterizam valsas ou *tarantellas* são, *stricto senso*, ostinatos rítmicos. No entanto, não são encarados como tal. O padrão rítmico de dança (a “levada”, como se diz cotidianamente no âmbito da música popular brasileira) é uma moldura rítmica que caracteriza

⁹⁸ Como palavra italiana, *ostinato* faz plural *ostinati*. Entretanto, de acordo com o uso corrente em nosso meio musical, e evitando pedantismos, empregamos o plural aportuguesado *ostinatos*.

⁹⁹ SADIE (1980, vol.14, pg. 11; verb. “ostinato”)

¹⁰⁰ O *Grove* (SADIE, 1980) comenta sobre o caráter de um ostinato como um meio expressivo; o aspecto a que nos referimos não é esse, mas ao que o define como ostinato, e não como qualquer outro elemento repetido.

todas as músicas de um tipo determinado de dança e nenhuma em particular. Todas as valsas são iguais no ritmo ternário que as define como valsas.

Mesmo a repetição e o ritmo, fundamentais para que exista um ostinato, não são suficientes para defini-lo como tal. Padrões de acompanhamento em acordes arpejados ou repetidos também são, *stricto senso*, ostinatos rítmicos. Porém não nos lembramos disso ao ouvir ou interpretar o *Rondó da Sonata para piano em Dó* de Mozart K309, onde acordes harpejados sempre acompanham as entradas da idéia principal, ou a canção de Schubert *An Die Musik*, onde a totalidade de seus 43 compassos é preenchida por acordes repetidos na mão direita. Referi-mo-nos a esse aspecto como "um padrão repetido". Acordes harpejados ou repetidos podem ser característicos de uma música ou de um trecho musical, mas também o são de inúmeras outras músicas e trechos musicais.

O enfoque muda completamente ao observarmos o padrão de acompanhamento da canção *Gretchen am Spinnrade*, do mesmo Schubert, ou as notas repetidas nos sopros ao iniciar-se a *Sinfonia Italiana* (n.4 em Lá, op.90) de Mendelssohn. Não é a expressividade do desenho que sugere, ao mesmo tempo, a roca em que Margarida fia e sua ansiedade pelo nunca efetivado retorno de Fausto, no primeiro caso, ou a vivacidade de articulação, sugerindo a dança italiana da Tarantella, no segundo, que nos leva a considerá-los como ostinatos. Tampouco o é o ritmo ou a repetição, elementos encontrados também nos exemplos anteriores. Consideramo-los desenho em ostinato e ritmo em ostinato, respectivamente, porque o desenho melódico e as notas repetidas, no Schubert, e a orquestração característica¹⁰¹, no Mendelssohn, tornam aqueles padrões únicos, distintos dos demais padrões com os quais se assemelham.

Ex. 1.5.1.A Schubert: Gretchen am Spinnrade, comps. 1 e 2

Allegro non troppo

pp

Ex. 1.5.1.B Mendelssohn: Sinfonia n.4 em Lá, "Italiana", comps. 1 e 2

Allegro Vivace

fp

flautas
clarinetas
trompas
fagotes

¹⁰¹ Note-se a ausência de oboés e os intervalos "abertos" na região aguda, em disposição não-tradicional.

Acreditamos que apenas os padrões repetidos possuidores de um caráter particular, adquirido através de especificidades rítmicas, melódicas ou harmônicas, são, na prática, denominados "ostinatos", e em nossa opinião esta distinção prática é fundamental em sua conceituação.

Uma característica fundamental dos ostinatos observados até aqui, ou seja, até meados do século XIX, é a de que eles são harmonicamente dinâmicos. Com isso queremos dizer que o elemento em repetição é o desenho rítmico ou o melódico, porém não a harmonia. Esta se desenvolve de acordo com os padrões normais do estilo musical em questão e, com ela, o ostinato, que modifica suas notas de acordo. Assim, um ostinato rítmico faz um fragmento rítmico explorar novos acordes e tons - novas regiões expressivas - e torna-se tão dinâmico quanto o encadeamento de acordes que lhe serve de estrutura. Entretanto, o *ostinato modernista*, como passaremos a chamá-lo para fins de diferenciação, é bastante diferente. Conforme observado na *Sagração da Primavera*, ele consiste de pequenos fragmentos rítmico-harmônicos, definindo e não admitindo desenvolvimento tradicional, como entendido nos séculos XVIII e XIX, em ambos os parâmetros. Concluímos portanto que a diferença-chave entre os ostinatos pré-modernistas e este é que, harmonicamente, os primeiros são dinâmicos enquanto o segundo é estático – a “verticalização sonora imóvel”, nas palavras de Boulez¹⁰². Já o ostinato modernista permanece sobre as mesmas alturas, “agindo como notas pedais ornamentadas no estabelecimento de centros tonais” (Grove). Como um pedal, ele só admite desenvolvimento vertical, por acréscimo de camadas; mas, diferentemente deste, e devido às qualidades da formação harmônica (tonalismo complexo ou politonalismo), explorar novos “acordes” esta fora de seu âmbito. Não admitindo desenvolvimento tradicional, o ostinato não cede seu lugar com facilidade; o trecho construído a partir dele não se funde com o seguinte, não flui para a próxima idéia – daí “as formas de Stravinsky serem aditivas e não sinfônicas, criadas a partir de blocos de material postos lado a lado sem se disfarçar as junções”¹⁰³ – simplesmente, não há junções.

1.5.2 Rimsky-Korsakov

Podemos enxergar as sementes das características stravinskianas no uso dos ostinatos na obra de seu mestre, Rimsky-Korsakov. Compositor harmônico por excelência, Korsakov, por sua escrita, transparece verdadeira fixação por trabalhar cada uma de suas linhas de acompanhamento. Deixar um acorde simplesmente sustentado, repetido ou figurado de maneira não-característica devia parecer-lhe de banalidade insuportável. Por outro lado, o material musical de que se utilizava,

¹⁰² BOULEZ (1995, 90).

¹⁰³ SADIE (1980). Vide 62.

de inspiração folclórica russa, se nem sempre era simples verticalmente, pressupondo o uso de acordes relativamente complexos, o era horizontalmente, implicando repetições muito previsíveis de frases, o que o levava a permanecer por longos momentos sobre o mesmo acorde ou grupo de acordes. Entre o dilema da necessidade de prolongar harmonias por longos trechos e sua exigência pessoal por trabalhar acompanhamentos, Korsakov desenvolveu uma enorme e brilhante gama de técnicas de ostinatar os elementos pedais. Esses pedais ostinativados reforçam a circularidade dos temas folclóricos ou de inspiração folclórica, ao mesmo tempo em que criam sua própria noção de circularidade. Todas essas características – tão caras ao seu pupilo Stravinsky – são observadas no Allegretto em Ré bemol da Suíte Sinfônica da Ópera *Sadko*.

Ex. 1.5.2.A Rimsky-Korsakov: Suíte Sinfônica da Ópera *Sadko*

"Sadko": Tableau Symphonique pg.28

Allegretto

Clarinetas em Sib
Harp
Viola
Violoncello 1
Violoncello 2
Contrabasso
Fl.
Cl.
Fgs.
Tts.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. 1
Vc. 2
Cb.

Todo o trecho exemplificado se desenvolve sobre o pedal duplo RÉ bemol – LÁ bemol, no seu estado não-animado encontrado nos violoncelos II. O compositor dá movimento ao pedal através de uma primeira camada de pizzicatos (contrabaixos e violoncelos I), reforçada pela mão esquerda da harpa, e uma segunda camada de síncopes nas clarinetas, reforçadas ritmicamente e enriquecidas timbricamente pela mão direita da harpa. Note-se que, ao dar movimento aos pedais, criando o que freqüentemente se denomina de forma algo paradoxal como *pedal articulado* ou *pedal rítmico*¹⁰⁴, Korsakov incorre no caso comentado há pouco da caracterização rítmica de um elemento repetido; ao inserir ritmo - um ritmo característico, particular – a elementos que teriam apenas importância harmônica, já que apenas repetem as mesmas alturas, o compositor promove como que um primeiro passo rumo a ostinização das camadas harmônicas¹⁰⁵. No caso específico do trecho comentado, as camadas de pizzicatos e clarinetas (apenas nos primeiros 8 compassos) talvez devam ser chamadas de pedais articulados – um termo ambíguo para uma situação de transição. Mas o efeito total de ambos combinados, o ritmo , é sem sombra de dúvida um ostinato, um desenho característico da dança que ele buscava representar no palco da ópera original.

A frase seguinte, que apenas repete literalmente a mesma melodia nos violinos, acrescenta os ostinatos propriamente ditos. O mais simples consiste apenas de pizzicatos nas violas e violoncelos I sobre as mesmas notas do pedal duplo – um ostinato apenas um passo além da situação intermediária descrita no parágrafo anterior. Flautas e segundo fagote repetem o ostinato rítmico da dança, anteriormente nas clarinetas, enquanto estas e o primeiro fagote executam novo ostinato, circular a cada dois compassos, e que acrescenta novas cores harmônicas ao trecho, ainda mais acentuadas no segundo membro de frase (harmonias que surgem como passagens ou bordaduras da mesma harmonia fundamental). São, por sobre uma linha de pedais, ao todo 6 camadas de ostinatos. Por 16 compassos, a harmonia é estruturalmente a mesma. A circularidade alcança, como acontecerá com Stravinsky, também a melodia, que consiste de apenas dois compassos, repetidos e depois variados sempre de dois em dois compassos.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Boulez (1995,78) emprega este último termo, *pedal rítmico* e, no entanto, se refere especificamente a um ostinato – termo curiosamente jamais utilizado no restante de seu texto. Naturalmente que certas distinções não lhe seriam pertinentes, mas, para nosso estudo específico do assunto, o termo seria mais bem empregado como *pedal ritmizado*.

¹⁰⁵ É verdade que tal entendimento é aberto a interpretações; o que deve ou não ser considerado característico, ritmicamente falando? Todavia, esta possibilidade de discordância é parte da essência da interpretação musical. Um interprete que considera determinado elemento um pedal dificilmente chamará atenção para ele durante sua execução (pelo menos não de forma rítmica); um segundo interprete que considera o mesmo elemento um ostinato provavelmente fará com que o público o ouça de outra maneira. Qual das interpretações será mais adequada a cada trecho será tanto objeto de discussão quantas cabeças na platéia pensarem sobre o assunto.

¹⁰⁶ Parece-nos que a construção por 2 compassos imediatamente repetidos é um procedimento favorito entre os compositores ideologicamente ligados à inspiração folclórica ou popular, encontrada em nacionalistas como Mussorgsky, Borodin (companheiros de Korsakov no Grupo dos Cinco), Grieg ou no Chopin das Mazurkas. Curiosamente, um compositor mais independente, como Tchaikovsky, mesmo quando inspirado no folclore, raramente recai neste procedimento, preferindo a repetição do padrão a cada 4 ou mais compassos, ou seja, a cada frase, o que propicia uma harmonia dinâmica, não circular (exemplos em Tchaikovsky da repetição binária podem ser encontrados

Um último exemplo de Korsakov, retirado da ópera *Snegourotchka* (Branca de Neve), número de ensaio 5, se faz necessário para demonstrarmos a riqueza e criatividade da sua técnica de ostinatização dos elementos harmônicos.

Ex.1.5.2.B Rimsky-Korsakov: *Snegourotchka*, n. 5

The image displays a page of a musical score for Rimsky-Korsakov's *Snegourotchka*, n. 5. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for 2 Flutes and Piccolo (pizzicato), Oboe, Clarinet in G (mf), Bassoon, 4 Horns (mf), Timpani, Violin I (diviso, pizzicato), Violin II (diviso), Viola (cantabile, mf), and Cello (cantabile, mf). The second system continues with the same instruments. The music features complex rhythmic patterns, particularly in the flute and violin parts, and sustained harmonic textures in the lower strings and woodwinds. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

no "Finale-Tema Russo" da *Serenata para Cordas op.48* e em "O Mujiqe tocando Acordeom" do *Álbum para a Juventude op.39*, enquanto as repetições por frase em peça de inspiração folclórica podem ser exemplificadas pela "Mazurka", "Canção Russa", "Dança Popular Russa" e "Polka", do mesmo op.39).

O pedal mi, nos contrabaixos, é reforçado pelo tímpano, articulado por oboé e segundos violinos em pizzicato e ainda pelo desenho em forma de quase *grupetto* executado pelos primeiros violinos. Clarinetas e fagotes poderiam apenas sustentar as notas dos acordes; todavia, ao repetir o mesmo padrão a cada dois compassos, seu desenho se caracteriza como ostinato. E a melodia da flauta, que poderia ser tida por um contracanto, também se ostinatiza através da repetição *in loco*, não seqüencial¹⁰⁷.

Nestes exemplos ficam caracterizados dois elementos fundamentais da técnica de Korsakov: a sobreposição em camadas de elementos gradativamente ostinatizados e a tendência ao estatismo harmônico, através da soma de ostinatos e melodias circulares, servindo o todo como veículo para uma harmonia exótica e rica em quantidade de alturas. Outro aspecto importante de sua técnica é a elaboração com que são trabalhadas as transições entre sistemas de ostinatos, através de uma condução linear de grande habilidade e naturalidade. Graças a esta elaboração, Korsakov alcança grande fluidez na condução harmônica, diminuindo a tendência ao estatismo dos sistemas ostinizados.

Estas características derivam da biografia de Korsakov. Apesar de primeiramente influenciado, como os demais integrantes do “Grupo dos Cinco”, pelo antiacademicismo de Dargomijsky¹⁰⁸, ao ingressar como professor no conservatório de São Petersburgo (1871), Korsakov volta-se, ainda que não totalmente, a algumas das técnicas ou conceitos tradicionais da música ocidental¹⁰⁹. Entre estes conceitos, o da fluidez de linhas e o do fino acabamento que não permite cortes demasiado “abruptos”. Mas a razão para a adoção destas técnicas ocidentais que resultam em fluidez e “bom acabamento” é também poética. Korsakov é compositor por excelência de obras de temática fantástica, inspiradas em lendas, mitos e contos antigos russos, como em suas principais óperas, *Snegourotschka*, *Sadko*, *Mlada*, *A Lenda da Cidade Invisível*. A estas óperas o compositor deu conotações simbolistas, fruto de suas próprias idéias espirituais ricas em panteísmo¹¹⁰. Não é apenas pela presença de seres fantásticos, como o Rei Oceano, ninfas e seres marinhos que a ópera *Sadko* é fantástica. Volchova, filha de Oceano, empreende com o herói título, Sadko, uma viagem ao outro lado da vida, ao reino dos mortos, com tudo que essa idéia pode gerar de simbolismo e misticismo, para de lá regressarem transmutados¹¹¹. Também Fevroniya, heroína de *A Lenda da Cidade Invisível de Kitezkh*, possui dons de comunicação espiritual com a natureza e

¹⁰⁷ Outros exemplos em Korsakov de circularidade melódica podem ser encontrados em *Snegourotschka* n.215 e no solo de corni inglês da abertura *Ivan, o Terrível*, e da ostinatização do material de acompanhamento na *Lenda do Czar Saltan* n.127 e em *Mlada*, ato 3 n.30, (também curioso exemplo de superposição de camadas).

¹⁰⁸ O “Grupo dos Cinco”, expressão pela qual ficou conhecido no ocidente o grupo formado por Borodin, Cui, Balakirev, Mussrotsky e Rims-Korsakov (conhecidos na Rússia por *Moguchaya Kuchka*, “punhado de bravos”), começou por se reunir semanalmente na casa do compositor autodidata e antiacadêmico radical Dargomijsky (VOLKOV 1995,98/99).

¹⁰⁹ MORILLO, Roberto Garcia. *Rimsky-Korsakov*. Ricordi Americana, Buenos Aires 1945.

¹¹⁰ BATA (1999, 515).

¹¹¹ IDEM, pg.517

o mundo mágico. Nesta ópera, que é considerada “o Parsifal Russo”, tão evidente é sua atmosfera impregnada de simbolismo poético e musical, a cidade que é transportada para o outro mundo para escapar das garras dos guerreiros mongóis é tornada ícone de uma “Rússia Sagrada” idealizada, a “Mãe Rússia”, típica de um misticismo eslavo arcaizante muito em voga nos primeiros anos do século XX¹¹². O simbolismo de Korsakov talvez possa ser resumido mais adequadamente por suas próprias palavras:

“A Música, como uma arte fundamentalmente criativa, é uma arte do pensamento poético.”

Nikolai Rimski-Korsakov¹¹³

Técnica e temática se unem. As frases harmonicamente ricas se relacionam com o orientalismo ou uma atmosfera mágica; a repetição das frases sob pedais e ostinatos cria um ar hipnótico; um encadeamento linear refinado, cujo resultado é fluidez no desenrolar das pequenas estruturas, se encarrega de jamais quebrar a atmosfera de idealismo reinante. Em *O Pássaro de Fogo* Stravinsky é um discípulo de Korsakov. A escolha para o balé de uma temática folclórico-simbolista, como nas principais óperas de seu professor, leva Stravinsky à associação natural entre objeto temático e técnica musical para representá-lo.

1.5.3 Mussorgsky

Ao procurar representar o povo russo por um lado mais realista, como na *Feira de Shrovetide* (primeiro e quarto quadros de *Petrushka*), Stravinsky volta-se para aquele que havia sido o colega de quarto problemático de seu mestre, Modest Mussorgsky (que deixou inacabada a ópera *A Feira de Sorochintsy*, baseada em Gogol). Um pouco mais tarde, ao “desdenhar a beleza formal, o polimento técnico e outras manifestações da ‘arte por si mesma’”¹¹⁴, em busca do primitivo original da Sagração, essa influência só faria aumentar. Pois é em Mussorgsky que encontramos o passo definitivo para a transformação do ostinato em ferramenta modernista.

Mussorgsky é um dos personagens mais fascinantes da música russa de seu tempo. Membro mais isolado e de difícil relacionamento entre os “Cinco”, “se considerava coletivista, politicamente

¹¹² PARIN, Alexei. *Fevronyia and Russia, Kitezh and the Heavenly Jerusalem*. Parte do libretto *The Legend of the Invisible City of Kitezh and Maiden Fevronyia* da temporada 2002/2003 do Teatro Mariinsky, São Petersburgo, pg. 11.

¹¹³ “Die Musik als eine grundlegende schöpferische Kunst ist eine Kunst des poetischen Gedankens.” Citado do site da Ópera de Frankfurt, Alemanha, programação da temporada 2006/2007:

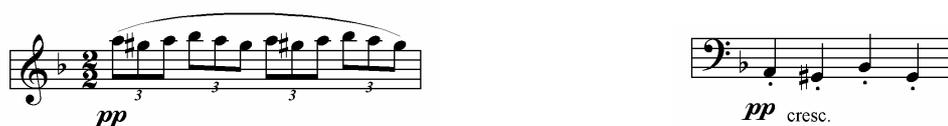
<http://www.oper-frankfurt.de/index.cfm?siteid=7&stueck=6>

¹¹⁴ SADIE (1980), verb. Mussorgsky.

radical e ‘realista’”¹¹⁵. Vivendo intensamente o período de abolição da servidão na Rússia, em que as novas liberdades individuais andavam de braços dados com sonhos de fraternidade total entre os homens de classes sociais diferentes, “rechaçava as convenções artísticas e sociais (de seu tempo)”, pretendia “descer a arte das alturas e levá-la ao nível do povo”; “não buscava a beleza, mas a verdade”¹¹⁶. Viveu e acabou por falecer como um *yurodivy*, o aldeão idiota, algo santificado pela sua loucura, que andava maltrapilho pelos povoados da Rússia medieval e povoa a arte e a literatura de seu país¹¹⁷ – o mesmo *yurodivy* que confronta a ordem vigente na pessoa de Boris Godunov¹¹⁸. O resultado deste ideal e desta personalidade é uma arte que pretende fazer “coexistir o grotesco e o majestoso” em uma música “vívida, confusa, febril e apaixonante”¹¹⁹.

Mussorgsky começa *Uma Noite no Monte Calvo*¹²⁰ com a introdução de um ostinato nos violinos e, dois compassos depois, outro nos baixos. Ambos polarizam a nota lá, com bordaduras sucessivas; em ambos nota-se o processo de composição por meio da elaboração de pedal articulado.

Ex.1.5.3.A e 1.5.3.B Mussorgsky: Uma Noite no Monte Calvo



A melodia, se podemos assim chamá-la, surge nos compassos 5/6, por cima dos ostinatos, e tende a se ostinatar, já que sua maneira de se desenvolver é apenas pela repetição exata. Linha melódica e ostinatos se confundem em sua circularidade, animação rítmica e repetição sistemática.

Ex.1.5.3.C Mussorgsky: Uma Noite no Monte Calvo



¹¹⁵ VOLKOV (1995, 104).

¹¹⁶ NEWMARCH, R. cit. MORILLO (1943, 15)

¹¹⁷ BATA (199, 410) e VOLKOV (1995, 106/107).

¹¹⁸ Primeiro quadro do quarto ato da versão de 1869 da ópera *Boris Godunov*. A auto-identificação de Mussorgsky com a figura do *yurodivy* teria ido a ponto do compositor assinar várias de suas cartas com o nome *Svetik Savishna*, título de canção sua sobre poema também de sua autoria, em que o personagem principal é um idiota tentando em vão declarar seu amor a uma linda mulher (VOLKOV 1995, 107).

¹¹⁹ VOLKOV (1995, 105).

¹²⁰ Infelizmente, utilizamos para análise a versão de Korsakov, ainda a principal sendo utilizada em concertos, e não a original (que, aliás, também possui diversas e conflitantes versões e edições...).

O trecho é sucedido por outro ostinato que, interessantemente, após 10 repetições (um ostinato, segundo o *Grove*, já seria caracterizado com apenas 3 repetições), é utilizado como desenho em ostinato, explorando novas harmonias.

Ex.1.5.3.D Mussorgsky: Uma Noite no Monte Calvo



Esse fato é interessante porque demonstra uma transição; os primeiros ostinatos da peça já se comportam como ostinatos modernistas, definindo ritmo e harmonia ao mesmo tempo e não permitindo desenvolvimento, apenas substituição por outra idéia; o segundo, apesar de aparentar ser também modernista, acaba por dar lugar a encadeamentos harmônicos, o que de certa forma o descaracteriza como tal (ele passa de ostinato modernista a desenho, ou padrão, em ostinato). Ao final da passagem, nova idéia é ostinatizada por repetição (3 repetições) até chegarmos a algo como uma cadência. A ausência de um conceito tradicional de desenvolvimento é enfatizada a seguir: o trecho descrito é repetido imediatamente, quase por inteiro, apenas um semitom acima.

Toda a música que se segue indica o caminho para a estética Primitivista, a estética dos ostinatos, conforme a descrevemos para *A Sagração da Primavera* de Stravinsky:

- os acompanhamentos são compostos de motivos curtos, ritmicamente animados, que polarizam uma altura ou intervalo e, quando não são ostinatos propriamente ditos, tendem a ostinatização por repetição a cada um ou dois compassos [exs.: 7 depois de E, F/G, H, etc.].
- cada pequeno trecho, formado por dois ou quatro compassos, é imediatamente repetido, evitando-se qualquer noção de desenvolvimento [exs.: F, G, H, I ...].
- o mesmo se dá com os motivos melódicos, em maior [B, C] ou menor grau [5 depois de G],
- trechos e trechos se sucedem sem que haja um elemento melódico preponderante, mas antes havendo uma sucessão de ostinatos ou fragmentos que se ostinatizam ora em maior ora em menor evidência [H, I, K].
- cada trecho é sucedido por outro clara-, senão abruptamente, sem “disfarçar as junções”¹²¹.

¹²¹ Autores mais antigos já haviam observado vários desses procedimentos: “... *Musorgsky no encadena acordes entre si, sino que los opone (...)* [comparar com a segunda e a última observações]; *un procedimiento favorito de Musorgsky es el pedal armónico, simple o múltiple, superior o inferior* [tendência a ostinatização]” (MORILLO 1943, 44).

Estes mesmos procedimentos composicionais podem ser encontrados em página após página de outras obras de Mussorgsky, como os corais da ópera *A Feira de Sorochintsy* (onde se sucedem repetições binárias de pequenas unidades; **Ex.2.3.E**) ou os acompanhamentos orquestrais da ópera *Boris Gudonov* (**Ex.2.3.F**), com suas múltiplas camadas de padrões em ostinato.

Ex.1.5.3.E Mussorgsky: *A Feira Sorochintsy*, Ato 1, número de ensaio 99.

The musical score for Ex.1.5.3.E consists of three systems. The first system is for the 'Coro' (Chorus), with a treble and bass clef staff. It features a melodic line with a dynamic marking of *ff*. The second system is for the 'Redução orquestral' (Orchestral Reduction), also with treble and bass clef staves. It features a more complex melodic line with a dynamic marking of *f*. The third system is a piano accompaniment consisting of a single staff with a complex, rhythmic pattern. Annotations above the first system indicate a 'padrão' (pattern) for the first two measures and a 'repetição (variada ao final para fins de prosseguimento)' (repetition, varied at the end for the sake of continuation) for the next two measures. Annotations below the third system indicate a 'padrão' for the first two measures and 'repetições' (repetitions) for the following measures.

Ex.1.5.3.F Mussorgsky : *Boris Godunov*, número de ensaio 13

The musical score for Ex.1.5.3.F consists of two systems. The first system is for the vocal part, with a treble and bass clef staff. It features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The second system is for the piano accompaniment, with a treble and bass clef staff. It features a complex, rhythmic pattern with a dynamic marking of *ff*. Annotations above the first system indicate a 'padrão' (pattern) for the first two measures, a 'repetição variada' (varied repetition) for the next two measures, a 'padrão' for the next two measures, a 'repetição' (repetition) for the next two measures, and a 'conclusão' (conclusion) for the final measure. Annotations below the second system indicate a 'padrão' for the first two measures and 'repetições' (repetitions) for the following measures.

A Noite no Monte Calvo, de 1867, é, como a maior parte da obra de Mussorgsky, anterior aos exemplos retirados de Korsakov. É uma arte baseada em pressupostos diferentes, algo crua e

bruta, que ideologicamente recusa o refinamento e a sofisticação técnica, como a realidade que o compositor buscava retratar. Não surpreende, portanto, que sua arte tenha sido mal compreendida em sua época. Tchaikovsky, formado na primeira turma do Conservatório de São Petersburgo e, como tal, um “verdadeiro músico profissional”, de sólida formação européia¹²², não o tinha em alta conta. Muito pelo contrário. Sobre *Boris Godunov* (1874), após haver estudado completamente a partitura, escreve ao seu irmão dizendo ter mandado a ópera “para o inferno com todo meu coração; é a mais banal e primária paródia musical”¹²³. O crítico Laroche não foi tão polido; chamou a ópera, pelos jornais, de “defecação musical”, lamentando que “o maestro, músicos e cantores” tenham sido obrigados a “tratar com tal substância fedorenta”¹²⁴. Por outro lado, também não surpreende que Mussorgsky tenha sido usado como ponto de partida para novas explorações estéticas. Sua busca permanente por soluções fora do convencional dá margem a freqüentes descobertas. Como disse Debussy, “Mussorgsky é como um selvagem que descobre a música a cada passo”¹²⁵. A técnica dos ostinatos em Korsakov não deixa de ser um desenvolvimento do conceito musical de Mussorgsky, arredondando suas bordas e dando polimento às suas junções – como que o atenuando, de forma a adaptá-lo ao final do século XIX e aos ideais estéticos de Korsakov. Stravinsky também faz de Mussorgsky um ponto de partida mas, ao invés de atenuá-lo, o intensifica. Exatamente a aspereza e a dureza que chocaram o público em meados do século XIX voltariam a chocar quase meio século depois. Porém, dessa vez, chocar o público estava na ordem do dia.

Por outro lado, se no Stravinsky da *Sagração* as bordas são cruas e evidentes, como que inspirado no exemplo de Mussorgsky, a verticalização progressiva de elementos, ou seja, o acréscimo paulatino de materiais harmônicos ou melódicos ostinatizados (como no n.16 da “*Dança das Adolescentes*”, nosso trecho-exemplar) nos parece evidentemente korsakoviano. Se, esteticamente, a *Sagração* se inspira mais em Mussorgsky, como anteriormente o *Pássaro de Fogo* com relação a Korsakov, tecnicamente o Stravinsky de 1913 deve a ambos em igual medida.

1.5.4 O ostinato modernista em Debussy

A história que traçamos, de Mussorgsky e Korsakov a Stravinsky, é uma construção linear. Essa construção nos serve porque delinea uma cadeia de influências e percepções não apenas técnicas mas também poéticas. Será o desenvolvimento das técnicas do ostinato em conjunção com

¹²² VOLKOV (1995, 130).

¹²³ Idem (1995, 118).

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche Antidilettante*. Paris 1921, cit. MORILLO (1943, 23).

a poética *folk*¹²⁶ aplicada ao caso russo que levará ao primitivismo de Stravinsky. E, como esse é o ponto de partida poético do primitivismo em Villa-Lobos, essa narrativa nos convém. Entretanto, nas décadas finais do século XIX a música russa e suas particularidades chamaram a atenção não apenas do grande público ocidental como de grande número de compositores. Antes de *Petrouska* e da *Sagração*, outro compositor soube entender essa música e transformá-la à sua maneira. Nos anos imediatamente anteriores às estréias dos grandes balés russos, Claude Debussy (1862-1918) desenvolveu uma gama de técnicas composicionais relacionadas aos mesmos recursos e problemas aqui tratados que pelo menos iguala, se não mesmo supera, aquela desenvolvida por Stravinsky.

O quanto da técnica de Debussy é fruto de apreensão direta dos exemplos russos e o quanto foi desenvolvido independentemente é difícil distingüir. Apesar de, já em 1882, quando de sua primeira viagem à Rússia, como pianista de M. von Meck, Debussy ter entrado em contato com muito da música de Mussorgsky, Korsakov e seus conterrâneos, não há registros de que este contato tenha-lhe causado grande impressão, e será apenas depois de 1889 que ele estudará a partitura para canto e piano de *Boris Godunov*¹²⁷ - período já relativamente adiantado do desenvolvimento de seu personalismo musical, mas ainda bem antes do início da composição do *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892). Seja como for, o próprio Debussy reconhecia com relação a Mussorgsky que teria havido "mais do que influência"¹²⁸.

Por outro lado, não seria surpreendente, considerando-se a relação de amizade e mútua admiração artística entre os dois compositores, que Stravinsky tivesse desenvolvido ou aperfeiçoado sua técnica diretamente de Debussy, e uma narrativa mais correta do desenvolvimento do ostinato incluísse este último logo depois de Korsakov. Se não o fizemos, foi por ter em mente não apenas a questão técnica, mas também o conteúdo poético - as técnicas de desenvolvimento de ostinatos em Debussy, ainda que em quase tudo semelhantes às de Stravinsky ou da escola russa, não poderiam estar mais distantes de seus objetivos *folk* ou primitivistas. Mesmo que Villa-Lobos tenha gerado a idéia poética dos "Choros" a partir da ideologia e da estética primitivistas, é fato o seu contato com a música francesa ainda no Rio de Janeiro da *Belle-Èpoque*, conforme veremos oportunamente, e portanto é mais do que provável que, sob o aspecto técnico, suas fontes incluam tanto ou mais Debussy do que Stravinsky. Por tudo isso, justifica-se uma incursão um pouco detalhada nas técnicas composicionais do mestre francês.

¹²⁶ Muito sucintamente, a doutrina do *folk* (ger.: "povo", "nação"), desenvolvida principalmente a partir do pensamento nacionalista romântico do filósofo alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803), prega a identificação (parcial ou total) do indivíduo com o coletivo nacional, nos aspectos físico, cultural e espiritual. A temática de todas as obras dos compositores russos aqui citadas, inclusive as do Stravinsky da fase russa, estão profundamente imbuídas de diferentes facetas desta doutrina, seja pelo lado mais idealista, como Korsakov, seja mais realista, como Mussorgsky. A ideologia Primitivista é claramente dependente do pensamento *folk*, ainda que este seja direcionado apenas aos povos distantes idealizados, e Villa-Lobos também sofrerá sua influência de maneira notória na idealização e espiritualização de um caráter nacional brasileiro (coletivo) materializado em sua criação (indivíduo).

¹²⁷ BARRAQUÉ (1967, 27)

¹²⁸ Op.cit. (pg.77); itálicos do presente autor.

O poema sinfônico *La Mer* (O Mar), de 1905, inicia-se como poderia fazê-lo uma obra de Korsakov. Didaticamente, Debussy introduz a cada compasso um elemento: primeiro a nota pedal, depois o ostinato, finalmente a linha melódica sobre a base já formada.

Ex.1.5.4.A Debussy : La Mer - I. De l'aube à midi sur la mer (5 primeiros compassos)

Como em Korsakov e Mussorgsky, o ostinato em Debussy parte da animação rítmica de materiais harmônicos, como pedais (observar o pedal articulado nos contrabaixos do exemplo anterior), ou acordes (exemplo seguinte).

Ex.1.5.4.B Debussy : La Mer – II. Jeux de Vagues – 3 compassos após o número de ensaio 19, violas e violoncelos

Também digno de nota é o oscilar entre notas transformado em ostinato pela repetição imediata, como nas partes de harpa e violoncelo do exemplo 1.5.4.A.

Mais freqüente do que o acréscimo paulatino de camadas é o surgimento súbito do ostinato, muitas vezes em formações bastante complexas, em torno do qual diferentes camadas de material melódico são adicionadas e retiradas. O ostinato que inicia o movimento propriamente dito (no

Modéré, sans lenteur, após a introdução) apresenta-se completo após apenas um compasso e mantém-se inalterado pelos próximos 10, enquanto diferentes materiais melódicos funcionam como introdução (harpas e fagotes nos dois primeiros compassos) e tema principal (em forma a/b/a: madeiras/trompas/madeiras, não transcrito).

Ex.1.5.4.C Debussy : La Mer - I. De l'aube à midi sur la mer - Modéré sans lenteur (4 compassos antes do número de ensaio 3)

The image shows a musical score for three instruments: Vln. II (div.), Vla. (div.), and Vc. (div.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The Vln. II part starts with a forte (*f*) dynamic and a series of sixteenth-note chords. The Vla. part starts with a forte (*f*) dynamic and a series of sixteenth-note chords. The Vc. part starts with a piano (*p*) dynamic and a series of sixteenth-note chords. The score is divided into three measures, each with a dynamic marking of *f* or *p* and a series of sixteenth-note chords.

Os procedimentos de animação rítmica do elemento melódico que encontramos em Stravinsky já se fazem presentes integralmente em *La Mer*. Entre eles esta a presença predominante de melodias circulares, seja em curtos motivos ou em temas mais extensos. Como em Mussorgsky, as melodias circulares tendem à repetição imediata.

Ex.1.5.4.D Debussy : La Mer – II. Jeux de Vagues – número de ensaio 19, primeiro oboé (com dobramento de 1ª clarineta)

The image shows a musical score for the first oboe part of Debussy's *La Mer*, II. *Jeux de Vagues*, rehearsal mark 19. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is *Assez animé*. The score shows a circular motif consisting of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This motif is repeated immediately. The score is divided into two measures, each with a dynamic marking of *p* and a series of sixteenth-note chords.

Também muito freqüentes são os fragmentos escalares, à semelhança de Stravinsky (ver **exs. 1.3.1.A e B**).

Ex.1.5.4.E Debussy : La Mer – II. Jeux de Vagues – número de ensaio 16, corne inglês

The image shows a musical score for the English horn part of Debussy's *La Mer*, II. *Jeux de Vagues*, rehearsal mark 16. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is *Assez animé*. The score shows a scalar fragment consisting of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The score is divided into two measures, each with a dynamic marking of *p* and a series of sixteenth-note chords.

Da mesma forma que, em Stravinsky (e como veremos em Villa-Lobos), os fragmentos escalares ou os motivos circulares definem qualitativamente a harmonia, total ou parcialmente, também estes fragmentos possuem a mesma função em *La Mer*. No exemplo que se segue, as flautas definem o acorde de Ré 5^adim/7m, enquanto o oboé executa notas de passagem.

Ex.1.5.4.F Debussy : La Mer – II. Jeux de Vagues – 2º compasso após o número de ensaio 18
(transposto oitava abaixo)

Independente de serem os elementos melódicos circulares ou fragmentos escalares, Debussy, em *La Mer*, tende a ostinatizá-los por repetição, sejam principais ou secundários.

Ex.1.5.4.G Debussy : La Mer - I. De l'aube à midi sur la mer - 4 compassos antes do n.1
(material melódico principal; será re-exposto integralmente 6 compassos adiante)

Ex.1.5.4.H Debussy : La Mer - I. De l'aube à midi sur la mer - n. 5 (material melódico secundário, transformado em ostinato por 10 repetições)

Os exemplos fornecidos demonstram como Debussy apreendeu as técnicas de Korsakov e Mussorgsky e as transformou para seus próprios fins. Não limitado por um programa estético de caráter folclórico ou primitivista, ele pôde desenvolver sua técnica com grande elaboração. Não

apenas seus ostinatos são de grande complexidade, como muitas vezes os de Korsakov, mas é freqüente que fragmentos melódicos se transformem em ostinatos e vice-versa, ostinatos originando melodias. Característica fascinante e original é a substituição de um ostinato por outro com apenas duas repetições¹²⁹ e o fato de, apesar disso, o fluxo musical não perder em fluidez, não se fragmentar. Talvez, pelo contrário, a pouca repetição evite um certo excesso de estatismo harmônico que só pode ser sucedido com grande choque.

Ex.1.5.4.I Debussy: La Mer - I. De l'aube à midi sur la mer - un peu animé (2 compassos antes de 5, apenas sopros; os ostinatos correm das trompas e clarinetas [primeiro compasso] para os oboés [segundo comp.] e flautas e clarinetas [terceiro]; notar o fragmento melódico ostinatizado por repetição [flautas, primeiro e segundo compassos do exemplo])

The musical score consists of four staves. The top staff is for Flute (Fls.), the second for Oboe (Obs.), the third for Clarinet (Cls. som real), and the bottom for Cor (som real). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The flute and cor parts play a melodic line with triplets, while the oboe and clarinet parts play a rhythmic ostinato pattern. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *pp*. The score is divided into three measures, with the first measure showing the initial melodic fragment and the subsequent measures showing its repetition and development.

O uso de ostinatos em um fluxo intermitente, sem a delimitação brusca dos blocos de materiais, é uma das características mais sofisticadas de sua técnica pessoal. O procedimento fundamentalmente responsável por essa fluidez no discurso debussiniano é o da condução linear. Aparentemente dispersos texturalmente – resultado de uma orquestração não convencional – os eventos musicais são de fato inter-relacionados, formando uma linha de condução harmônica. Para enxergar-se essa linha, no entanto, é necessário atermo-nos não a uma linha em si (que freqüentemente não há) ou às funções tonais tradicionais (já que ausentes), mas às polarizações locais. No exemplo abaixo observamos como, após ter-se firmado em uma determinada escala de tons inteiros por 3 compassos (no exemplo apresentamos apenas o último), Debussy faz com a linha seja conduzida escalarmente

¹²⁹ *Stricto Senso*, duas repetições não seriam suficientes para caracterizar um ostinato. Entretanto, as características de circularidade e estatismo harmônico, já tao mencionadas, nos levam a identificar o material inequivocadamente como ostinato modernista.

para a próxima escala de tons inteiros, mesmo que o ponto de chegada da linha seja executado por outro instrumento.

Ex.1.5.4.H Debussy: La Mer – Jeux de vagues (3 compassos depois do número de ensaio 23)

Considerando-se que cada ostinato possui algum tipo de relação motivica com o todo, sua alternância rápida, seu constante “aparecer-desaparecer”, sob a mesma ou novas formas, funciona como numa espécie de desenvolvimento contínuo. É nesse sentido que "Debussy, com *La Mer*, inventou um procedimento de desenvolvimento no qual as próprias noções de exposição e desenvolvimento coexistem em um brotar ininterrupto (...)"¹³⁰.

Porem, Debussy não utiliza apenas relações motivicas para unificar seu discurso. A verdadeira dimensão sinfônica da obra se revela nas articulações tonais entre as seções – tanto mais surpreendente por se tratar de obra não funcional. A tonalidade principal de *La Mer* é réb Maior, como apresentado no tema principal do primeiro movimento (ver **Ex.1.5.4.C**) e nos finais dos movimentos extremos. Desta maneira, a introdução (do início ao *Modéré, sans lenteur*, 4 compassos antes do número de ensaio 3, ver **Ex.1.5.4.A** e comparar com gráfico abaixo), em si menor, aparece como uma relação tonal longínqua. Mas os pontos de referência tonal de réb já aí se encontram – em verdade, formam o eixo sobre o qual a introdução é estruturada. A melodia iniciada nas violas articula as notas DÓ#-FÁ# e SOL#, além da “tônica” SI. A conclusão dessa linha é o gesto musical¹³¹ do oboé, afirmando o SOL# ao procurar fugir dele pelas suas notas contíguas, LÁ e FÁ#. Enarmonizando-se essas notas obtemos RÉb, SOLb e LÁb, exatamente as notas tonais de réb Maior – sendo que o gesto musical do oboé evidencia exatamente o que virá a ser a dominante do tom principal que surge logo a seguir. Qualquer possibilidade de se tratar de algum tipo de coincidência é logo descartada. A melodia das violas é repetida insistentemente por 8 compassos na transição entre introdução e tema principal (número de ensaio 2), evidenciando sua função e

¹³⁰ BARRAQUÉ (1967, 147)

¹³¹ Utilizamos o termo “gesto musical” por absoluta falta de terminologia adequada. Tema? Motivo? Ambos os termos sugerem que haverá algum tipo de expansão ou desenvolvimento, além de denotarem algum tipo de estruturação da linha em si. Não é o caso. Trata-se talvez de um “tema-objeto”, a ser discutido no parágrafo seguinte.

revelando como Debussy pôde criar, em um ambiente harmônico revolucionário, não-tonal, relações tonais estruturais, ou seja, relações eminentemente sinfônicas.

Ex.1.5.4.I Debussy: La Mer – redução gráfica da introdução (início a 4 compassos antes do número de ensaio 3).

The image shows a musical score for the introduction of Debussy's 'La Mer'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure is labeled 'Violas' and contains a series of eighth notes. The second measure is labeled 'Oboé' and contains a series of eighth notes. The third measure is labeled 'Madeiras' and contains a series of eighth notes. The fourth measure is labeled 'Modéré' and contains a series of eighth notes. Below the staff, there are three labels: 'Pedal' under the first measure, 'oscilação no baixo' under the second and third measures, and 'resolução' under the fourth measure. A box with the number '2' is placed above the second measure.

Jean Barraqué, em sua análise desta obra, menciona dois outros procedimentos importantes para nosso trabalho. O primeiro é a complexidade da poliritmia. Seguindo tendência de sua época, Debussy alarga as possibilidades da exposição simultânea de ritmos e metros diferentes, tendência esta que prosseguirá em níveis de complexidade na geração seguinte. Mais revolucionário é o uso do que Barraqué denominou de "tema-objeto": uma idéia que não se presta à elaboração temática, que não se desenvolve, mas antes, de maneira dramática, "prende os sentidos pela imobilidade de suas aparições" ¹³². Transmutada de várias maneiras, a idéia do "tema-objeto", de aparição dramática e nunca desenvolvido, será utilizada largamente por Stravinsky (o "tema-rítmico" da *Sagração*) e Villa-Lobos.

1.5.5 Quadro de técnicas de animação rítmica e procedimentos composicionais

Fornecemos abaixo um quadro comparativo entre os graus de animação rítmica impostos à sua música pelos compositores que destacamos como fundamentais no desenvolvimento do ostinato modernista, incluindo também alguns procedimentos composicionais e conseqüências de seu emprego. É preciso levar-se em consideração que um quadro desta natureza é por definição generalizante e simplista, incorporando apenas o que de mais característico se apresenta de cada compositor e não podendo excluir exceções ou elaborações destes itens. Ainda assim, acreditamos na utilidade de uma comparação estreita entre as técnicas aqui enfocadas.

¹³² BARRAQUÉ (1967, 152 e 154): "ce thème (...) prend le sens, dans la fixité de ses apparitions, (...) d'un 'thème-object'".

KORSAKOV	MUSSORGSKY	DEBUSSY	STRAVINSKY (na <i>Sagração</i>)
Temas característicos e independentes	Temas (ou muitas vezes curtos motivos) característicos e independentes	Temas e motivos tanto independentes quanto gerados uns dos outros	Motivos (não exatamente temas) curtos, gerados uns dos outros (auto-referentes)
Tendência a circularidade dos elementos melódicos	Circularidade acentuada dos elementos melódicos e tendência a sua ostinização	Coexistência de motivos circulares ostinizados com melodias e motivos lineares	Motivos circulares ostinizados em total proeminência
Harmonia tonal ou modal, com tendência cromática ou octatônica (orientalista) e acordes complexos	Harmonia mais diatônica e acordes de 3 sons (sonoridade russa, não oriental)	Sistemas harmônicos complexos, de grande originalidade e variedade (sem politonalismo)	Sistemas harmônicos tendendo ao politonalismo, ricos em quantidade de alturas
Sobreposição gradual, em camadas, de elementos ostinizados	Sobreposição imediata de elementos ostinizados	Sobreposição ora gradual ora imediata de elementos ostinizados	Sobreposição ora gradual ora imediata de elementos ostinizados
Tendência ao estatismo harmônico (através da soma de ostinatos e melodias circulares)	Tendência ao estatismo harmônico	Tendência ao estatismo harmônico mitigada pela aparição sobreposta de novas idéias (fator vertical) e pela repetição limitada dos elementos e sistemas de ostinato (fator horizontal)	Tendência ao estatismo harmônico
Presença de desenvolvimento motivico tradicional	Ausência de desenvolvimento motivico tradicional	Re-elaboração dos procedimentos tradicionais de desenvolvimento motivico	Exploração (por variação) substituindo o desenvolvimento motivico tradicional
-	-	Ostinatos não sofrem variação (enquanto ostinatos)	Variações em motivos ostinizados
Desenhos rítmicos geralmente simples sobre pulsação metricamente fixa	Desenhos rítmicos geralmente simples sobre pulsação metricamente fixa	Poliritmia sobre pulsação metricamente fixa	Poliritmia sobre pulsação metricamente tanto fixa quanto variável
Grande elaboração e fluidez nas “juntas” entre sistemas de ostinatos (condução linear)	Corte imediato, algo abrupto e sem transição entre sistemas de ostinatos	Perfeita fluidez preponderante (condução linear); contraste como elemento expressivo	Corte imediato, propositadamente abrupto e enfatizando o contraste nas “juntas”
-	-	“tema-objeto”	“tema-rítmico”

PARTE 2: OS CHOROS

2.1 Introdução: Os dois *modi operandi* na obra orquestral de Villa-Lobos

Nenhuma generalização dá conta da realidade como um todo. Generalizar é simplificar o que é complexo e pode deixar de lado dados de importância fundamental. Tratando-se especialmente de generalizações de estilo composicional, deve-se ter em mente que "cada categoria estilística é uma ultra-simplificação, porque cada obra de arte possui mais facetas do que se pode descrever por um rótulo" ²⁰³.

No entanto, acreditamos que generalizar é uma necessidade humana tão básica quanto o ato de pensar; é dar forma ao amorfo, compreensão ao desconhecido. E, ainda assim, mesmo uma boa generalização é uma simplificação imperdoável. É com total consciência das possibilidades e limitações da empreitada que propomos a seguinte interpretação para a obra orquestral de Villa-Lobos – ainda mais temerosa pela abrangência de sua criação musical. Todavia, os autores ligados à obra de Villa-Lobos sugerem, de forma mais ou menos clara, algo dessa sistematização, que nos será útil em todo o trabalho.

Nóbrega (1974, 24) propõe uma divisão da obra de Villa-Lobos em quatro partes, das quais as duas centrais, representadas pelas séries dos *Choros* e das *Bachianas*, respectivamente, corresponderiam à sua maturidade criativa. Tarasti (1995, 151) enxerga nessas duas séries duas estéticas diferentes e contrastantes, os *Choros* representando o "*Brasileirismo em uma forma de vanguarda internacional*" e as *Bachianas* "*expressando nacionalidade em uma forma muito mais popular, inteiramente tradicional*". Nossa proposta tem origem tanto em suas observações quanto em nossa experiência.

São basicamente duas as maneiras do Villa-Lobos maduro construir música orquestral. A primeira, surgida na década de 1920, é a dos choros e consiste em "contexto(s) de camadas e blocos". Ela corresponde à face "*fauve*", primitivista, do compositor, em que são preponderantes elementos como pedais, ostinatos, células rítmicas intensamente repetidas, construção por células²⁰⁴ e choques de sonoridades. Da mesma forma que se liga poeticamente com o primitivismo, esta

²⁰³ "... every stylistic category is an oversimplification because every work of art has more facets than can be described by a label." (DERI 1968, 22)

²⁰⁴ Utilizamos o termo "célula" quando neste mesmo contexto outros autores utilizaram "motivo" (notadamente PEPPERCORN em Heitor Villa-Lobos, *Ein Komponist aus Brasilien*. Atlantis Verlag 1972, citado por TARASTI 1995, 182) por acreditarmos que um motivo, para ser considerado como tal, precisa necessariamente ter conseqüências ao longo da obra, definição que está em perfeito acordo com SCHOENBERG (1996, 35) quando diz que "*quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele (o motivo)*". Ora, em Villa-Lobos as células podem ou não ter conseqüências e podem ou não revelar afinidade entre si. É o caso preponderante no choro mencionado por Peppercorn, o de n.10, mas não em outros, o que não invalida a definição do contexto textural. Procuraremos utilizar os dois termos neste texto de maneira criteriosa, em um e outro caso.

maneira de conceber a música se relaciona com os desenvolvimentos na animação rítmica dos elementos musicais observados nos capítulos anteriores e será amplamente descrita nos capítulos seguintes. A segunda, desenvolvida na década de 1930, é a das bachianas, e se caracteriza por uma textura multilinear tradicional, seja quando numa melodia acompanhada seja num contexto polifônico. A delineação das funções dos elementos musicais, melodia, acompanhamento, baixo, linhas contrapontadas etc é sempre muito clara. Em sua maior parte, encontramos uma harmonia acordal de terças sobrepostas, com relações harmônicas funcionais²⁰⁵, ou modalmente funcionais, ainda que acréscimos de 2^{as}, 6^{as}, 7^{as} etc enriqueçam a sonoridade, verticalmente falando, e influenciem em uma condução linear original. Sua construção se dá por temas, mais do que por curtos motivos, e linhas melódicas, mais do que por fragmentos circulares. Há clareza na delimitação de seções, construídas em princípios tradicionais de repetição e contraste. Em todas estas particularidades evidencia-se um contraste marcante com a “estética dos ostinatos” e com os procedimentos de animação rítmica aqui estudados.

Ex.2.1.A Bachianas Brasileiras n.4, 2^o movimento, compassos 17/20

No exemplo 2.1.A, a melodia nos violoncelos e violas é acompanhada por um encadeamento de acordes e uma linha de baixo muito claros e definidos (trompas + contrabaixos e contrafagote, respectivamente); estes mesmos acordes são articulados pelos violinos, com acréscimos de notas melódicas, ao que se adiciona a nota pedal superior SI (flautas etc.); trata-se de uma textura tradicional de melodia acompanhada, em um contexto modal. É uma música de fortes raízes na tradição europeia clássica-romântica e também na folclórica e popular brasileira. Tarasti acrescenta que nas *Bachianas* encontramos pequenas formas de acordo com princípios binários ou ternários e

²⁰⁵ TARASTI (1995, 181)

uma idéia de *cantabile* que perpassaria toda a série²⁰⁶. Na realidade, e apesar de um tradicionalismo evidente, Villa-Lobos desenvolve maneiras muito originais de trabalhar os elementos musicais.

Nosso objetivo ao enunciar uma “maneira dos choros” e uma “maneira das bachianas” não é certamente o de qualificar e diferenciar as duas séries, uma vez que todos os autores que abordaram Villa-Lobos já o fizeram. Não seria possível que os conceitos estéticos que nortearam a “síntese dos elementos rítmicos e modais do Brasil” em um “tecido caleidoscópico”²⁰⁷ imbuído da vanguarda parisiense dos anos 20 (os Choros) pudessem ser os mesmos a gerar uma evocação abasileirada de um barroco “fonte folclórica universal, rica e profunda.”²⁰⁸ As diferentes poéticas o previnem. O que gostaríamos de apontar é a co-existência destes *modi operandi* em toda a obra orquestral do compositor – ou pelo menos aquela escrita após os anos 20, sua fase madura. Esta co-existência se apresenta ora de forma muito demarcada, em movimentos ou seções contrastantes, ora mais ou menos integrada em um mesmo trecho. Assim, no *Descobrimento do Brasil* sucedem-se trechos construídos de uma ou outra maneira: *Cascavel* (da 2ª suíte) e *Ualolocê* (da 3ª suíte) à maneira dos choros; *Adágio Sentimental* (2ª suíte) e *Festa nas Selvas* (3ª suíte) à maneira bachianas. Há trechos em que um modo se segue a outro, como na *Introdução e Alegria* (1ª suíte do *Descobrimento do Brasil*). As *Suítas* para orquestra seriam primordialmente “à maneira das bachianas”, inclusive com uso de marchas harmônicas; o *Nonetto*, apesar da formação camerística, é construído “à maneira dos choros”; e mesmo um choro, como o *Choros n.6*, possui trechos muito caracteristicamente “à maneira das bachianas”, como a “modinha” (números de ensaio 15 a 16) e a “valsa” (números de ensaio 28 a 33), por exemplo, com os limites entre eles muito claramente marcados. Esta abordagem do fazer orquestral de Villa-Lobos pode ser útil mesmo para obras anteriores aos choros. Se é apenas com dificuldade que as sinfonias da juventude se adaptam à nossa visão dual - como de resto também as da maturidade - uma obra como *Amazonas* se encaixa muito bem na “maneira dos choros”. Mas é principalmente em obras como *Alvorada na Floresta Tropical*, composta em 1953, que esta abordagem se justifica, uma vez que nela as duas estéticas convivem lado a lado, produzindo uma obra em que encontramos procedimentos ora de uma ora de outra maneira, as duas técnicas se auto-influenciando.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ ANTOKOLETZ (1992, 230/231).

²⁰⁸ VILLA-LOBOS (1972, 187).

Ex.2.1.B Alvorada na Floresta Tropical [compassos 11 a 13] - à maneira dos choros

celesta trp

vc e fg

cb, cfg e piano

8vb

Note-se no exemplo **Ex.2.1.B** a presença de ostinatos (baixos), acordes e células melódicas *ostinatizados* por repetição (celesta e trompete) e linha melódica circular, todas características marcantes da animação rítmica primitivista, ostinatizante, identificada com a “maneira dos choros”.

Ex.2.1.C Alvorada na Floresta Tropical [número de ensaio 6] - à maneira das bachianas

cordas e madeiras em uníssono

No exemplo **Ex.2.1.C** encontramos uma melodia modal direcionada à subdominante (repare-se no seqüenciamento melódico a cada 2 compassos) acompanhada por acordes descendentes paralelos. O claro delineamento das funções, a estruturação rítmica simples, sem animação de elementos, a harmonia acordal e a expansão linear da melodia são particularidades características da “maneira das bachianas”.

2.2 A Linguagem dos Ostinatos nos Choros Orquestrais

2.2.1 Introdução

Villa-Lobos escreveu ao todo dezessete obras com o nome de *Choros*, das quais treze fazem parte da série *Choros*. Treze porque, afora os *Choros Bis* e o *Quinteto em forma de Choros*, escritos

a parte, as duas últimas obras da série, os de números 13 e 14, tiveram seus manuscritos extraviados, não havendo cópias das mesmas nem notícia de sua execução, apenas anotações breves de algumas idéias anotadas por Villa-Lobos em função de palestra no antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico²⁰⁹ (isto se tiverem sido realmente compostas, e não apenas esboçadas mentalmente, conforme parecia ser hábito do compositor²¹⁰). 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 algumas vezes nos Festivais Villa-Lobos.

Tomando como ponto de partida o gênero do choro popular carioca, Villa-Lobos percorre 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 se referir diretamente ao 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 serem concebidas.

²⁰⁹ NÓBREGA (1975, 129).

²¹⁰ Esta prática é afirmada por NÓBREGA (1975) e tem o acordo de NEVES (1973).

Quadro dos Choros²¹¹

Choros	Data	Instrumentação	1ª Audição	Editor
n.1	1920	Violão	-	Ed. Arthur Napoleão
n.2	1924	Flauta e clarineta	17-9-1925 por Ary ferreira e Antão Soares	Ed. Max Eschig 1927
n.3	1925	Coro masculino, clarineta, saxofone, fagote, 3 trompas e trombone	Paris, 5-12-1927	Ed. Max Eschig 1926
n.4	1926	3 trompas e trombone	Paris, 24-10-1927	Ed. Max Eschig 1928
n.5	1925	Piano	-	Ed. Max Eschig
n.6	1926	Orquestra	Rio, 18-7-1942 Orquestra do Theatro Municipal, reg. do autor	Ed. Max Eschig
n.7	1924	Flauta, oboé, clarineta, sax-alto, fagote, tam-tam, violino e violoncelo	Rio, 19-9-1925	Ed. Max Eschig 1955
n.8	1925	Orquestra e 2 pianos	Paris, 24-10-1927 orquestra dos "Concertos Colonne", reg. do autor	Ed. Max Eschig 1928
n.9	1929	Orquestra	Rio, 15-7-1942 Orquestra do Theatro Municipal, reg. do autor	Ed. Max Eschig
n.10	1926	Orquestra e coro misto	Rio, 15-11-1926 (?)	Ed. Max Eschig 1928
n.11	1928	Piano e orquestra	Rio, 18-7-1942 Orquestra do Theatro Municipal, solista José Vieira Brandão	-
n.12	1929	Orquestra	Boston, 21-2-1945 Orq. Sinf. de Boston, reg. do autor	-
n.13	1929	Duas orquestras e banda	-	manuscrito extraviado
n.14	1928	Orquestra, banda e coros	-	manuscrito extraviado
Choros (bis)	1929	Violino e violoncelo	Paris, 14-3-1930	Ed. Max Eschig 1930
Introdução aos Choros	1929	Orquestra e violão	Rio, 1942 Orq. da Rádio Nacional, reg. do autor	-
Quinteto em forma de choros	1928	Flauta, oboé, corne-inlês, clarineta e fagote	Paris, 14-3-1929	Ed. Max Eschig 1971

Quadro de Obras Correlatas aos Choros²¹²

Obra	Data	Instrumentação	1ª Audição	Editor
Danças Africanas (versão p/ orquestra)	1916 (data provável da versão original, p/ piano)	Orquestra	Rio de Janeiro, 9-12-1922, Theatro Municipal, reg do autor	Ed. Max Eschig
Amazonas	1917	Orquestra	Paris, 30-5-1929, Maison Gaveau, reg. Gaston Poulet	Ed. Max Eschig
Uirapuru	1917	Orquestra	Buenos Aires, 25-5-1935, Teatro Colon, reg. autor	Associated Music Press
Noneto	1923	Flauta, oboé, clarineta, saxalto, fagote, celesta, harpa, piano, coro misto e percussão	Paris, 30-5-1924, reg. do autor	Ed. Max Eschig

²¹¹ Transcrito de NÓBREGA (1975, 26), de acordo com VILLA-LOBOS (1972).

²¹² A partir de VILLA-LOBOS (1972).

2.2.2 Problemas referentes à cronologia dos Choros

Um problema instigante quanto à cronologia dos *Choros* foi levantado por Lisa Peppercorn no prefácio de seu livro *Villa-Lobos - The Music* (Peppercorn 1991, páginas não numeradas). Afirma ela ter sido prática do compositor estrear suas obras na primeira oportunidade que lhe surgisse, criando mesmo a oportunidade para tal, se necessário fosse. Essa 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 compositor e o de número 12 em 1945 em Boston, pela Boston Symphony Orchestra²¹³. Por que teria o compositor esperado duas décadas 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 seguintes²¹⁴ - um comportamento que nos remete à típica atitude do compositor apaixonado por sua obra recente. Peppercorn sugere que estas obras teriam, na verdade, sido escritas no início dos anos 40. Esta teoria não encontra ressonância em outros musicólogos 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 12*, e 1928 para o de *N°11*. Apesar disso, acreditamos que Peppercorn está certa. A evidência histórica que levanta é corroborada pela análise das partituras em questão.

Ao observarem-se as datas de estréia dos choros podemos agrupá-los em dois conjuntos: aqueles apresentados em primeira audição nos anos 20 (segunda metade da década) e aqueles nos anos 40 (primeira metade). Os Choros estreados na década de 1920, sejam orquestrais ou de conjunto (n.ºs. 3, 4, 7, 8 e 10), e mesmo obras semelhantes da mesma época, como o *Noneto*, *Amazonas* e *Uirapuru*, são inteiramente construídas "à maneira dos choros", enquanto que os Choros estreados na década de 1940 intercalam seções "à maneira dos choros" com seções "à maneira das bachianas". Modinhas, valsas e serestas se sucedem como seções bastante independentes nos Choros 6, 9 e 12 e Nóbrega efetivamente lhes dá nomes como esses. O próprio Villa-Lobos escreve na partitura dos Choros 12 que a seção iniciada no número de ensaio 48 é uma "*Valsa Chorosa*". Mesmo os trechos "à maneira dos choros" nas obras de estréia tardia são estruturados de forma mais claramente delineada, seus elementos construtivos relacionando-se de

²¹³ Nóbrega (1975, 26), quadro "Cronologia dos Choros".

²¹⁴ 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.

forma mais evidente e "consonante". Por contraste, os choros estreados nos anos 20 possuem uma atmosfera aparentemente mais "caótica" e elementos mais ritmicamente animados²¹⁵. Poeticamente falando, são mais caracteristicamente primitivistas. A essa progressiva "domesticação" da energia villalobiana corresponde uma troca de inspiração: os dos anos 20 são indigenistas e *fauve*; os dos anos 40 seriam mais afro-brasileiros, inspirando-se na música popular, urbana ou rural²¹⁶ - abrangentes de todo o espectro do "ser brasileiro". Nóbrega (1975, 119/120), ao comentar o de n.12, identifica essa mudança de estilo e a atribui à maturidade alcançada pelo compositor. Concordamos, mas não podemos dizer que ela foi alcançada em apenas 3 anos - de 1926, data do *Choros n.10*, a 1929, data do n.12 - até porque o *Choros n.6*, supostamente escrito no mesmo 1926 do n.10, possui as mesmas particularidades de estilo do n.12 (ou do n.9). As evidências, portanto, levam-nos a nos alinhar com a teoria de Peppercorn e considerar cada choro como fruto da época de sua estréia. Em recente livro, o antropólogo Paulo Renato Guérios já dá esta teoria por fato. Guérios afirma ter Villa-Lobos mudado para mais cedo as datas de composição de suas obras como forma de mascarar a influência sofrida por Stravinsky²¹⁷.

De qualquer forma, foram naturalmente apenas os choros estreados na década de 1920 que conquistaram a Villa-Lobos um lugar de destaque no cenário musical, tendo-lhes havido grande circulação. Aqueles estreados mais tarde - ainda que acreditemos terem sido compostos na mesma época - não teriam como representá-lo perante o público e a crítica contemporâneos.

2.2.3 Gênese

Os choros dos anos 1920 são fruto de uma evolução não-linear no estilo criativo de Villa-Lobos. Até meados da década de 1910 Villa-Lobos absorveu a atmosfera francófila que caracterizava o ambiente cultural carioca; sua música de câmara deste período, como de resto a de outros brasileiros seus contemporâneos, demonstra adiantado conhecimento da poética e da técnica adquiridas da música francesa da *belle-époque*²¹⁸, e vários de seus títulos são mesmo em língua

²¹⁵ Estas diferenças de estruturação se tornarão mais claras nos próximos capítulos, quando analisaremos a textura "à maneira dos choros" e suas particularidades.

²¹⁶ Vide descrições em NÓBREGA (1973) e VILLA-LOBOS (1975).

²¹⁷ GUÉRIOS (2006, 139). O autor não cita as fontes testemunhais ou documentais que o teriam levado a chegar a tais conclusões.

²¹⁸ TARASTI (1995, 277/278), CORRÊA DO LAGO (2005, 17).

francesa²¹⁹. Porém, ao mesmo tempo em que compunha obras como as duas primeiras sonatas para piano e violino (datadas de 1912 e 1914, respectivamente) ou os dois primeiros trios com piano (1911 e 1915), plenas do espírito, sonoridade e técnicas afrancesadas, Villa-Lobos também compunha seu primeiro quarteto de cordas (1915)²²⁰ e as *Danças Africanas* (1914-1917)²²¹, demonstrando seu interesse pela nacionalização de sua temática musical. O que esta variedade de interesses parece demonstrar é que a atenção de Villa-Lobos não se dirigia a nenhuma direção específica, mas a todas, uma de cada vez. Isso seria perfeitamente consistente com o que se esperaria de um compositor na década de 1910 no Rio de Janeiro: cosmopolitismo - mediado pela música modernista francesa²²² - demonstrado em técnicas diversas para assuntos diversos, com pitadas de exotismo aqui e ali²²³. O propalado nacionalismo do final da vida de Alberto Nepomuceno - obras de inspiração nacional compostas entre outras tantas de feitura "universal", ou seja, européia - pode ser entendido da mesma forma²²⁴.

Por tudo isso, configura-se um lampejo de gênio - senão mesmo um milagre artístico - o surgimento, em 1917, dos poemas sinfônicos *Uirapuru* e *Amazonas*, em que a poética nacionalista (mais ainda não exatamente primitivista) e a técnica do ostinato modernista encontram-se plenamente desenvolvidas em obras mestras de técnica orquestral e concepção sinfônica. Autores importantes creditam esta revolução técnica e estética na música de Villa-Lobos às visitas, em 1913 e 1917, dos *Ballets Russes* de Serguei Diaghilev²²⁵, cujas performances de obras de compositores modernistas franceses e nacionalistas russos causaram impressão na sociedade artística brasileira. Especificamente, o encontro com a música de Stravinsky ter-lhe-ia aberto a visão e influenciado

²¹⁹ Como o subtítulo *Désespérance*, para sua primeira sonata para violino e piano. Seguindo o ambiente cosmopolita do Rio de Janeiro, Villa-Lobos, como Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald antes dele, também compôs canções em francês e italiano (*Les Mères*, 1914; *Il Nome di Maria*, 1915).

²²⁰ Com subtítulos em português, juntamente com os nomes genéricos em italiano de andamentos, (como Cantilena, Brincadeira, Melancolia e Saltando como um Saci), e música já levemente inspirada no folclore brasileiro (VILLA-LOBOS 1972, 230).

²²¹ As "*Danças Africanas*", para piano ("*Farrapos*" comp. 1914/estreada em 1915, "*Kankukus*" 1915/1917 e "*Kankikis*" 1915/1919, posteriormente orquestradas), apesar do título, não se inspiram em motivos africanos, mas, segundo o compositor, em índios de Mato-Grosso miscigenados com descendentes de africanos (subtítulo: "*Dança dos Índios mestiços do Brasil*") [VILLA-LOBOS 1972, 213]. "*Farrapos*" possui um padrão rítmico típico do samba amaxiado do início do século XX (SANDRONI, C. *Feitiço Decente*. Jorge Zahar Ed. 2001, pg 32) e Peppercorn afirma que se chamava originalmente "Samba", nome mudado quando da publicação (PEPPERCORN 1991, 5). *Kankikis* também possui padrão rítmico nitidamente calcado na música afro-brasileira.

²²² CORRÊA DO LAGO (2005,54)

²²³ Sobre a necessidade de exotismo nessa fase da produção de Villa-Lobos, ver PEPPERCORN (1991, 4).

²²⁴ BERNSTEIN SEIXAS, G. *As Canções de Alberto Nepomuceno e o Desenvolvimento de uma Linguagem Nacionalista Brasileira*. Trabalho complementar para o curso de Mestrado. UFRJ 1999 (pg.10).

²²⁵ PEPPERCORN (1991, 85): "*The performances of the Russian Ballets in July 1917 (Petrouschka, L'oiseaux de Feu and Feu d'artifice) evidently inspired Villa-Lobos to write (...) Uirapuru*"; TARASTI (1995, 41): "*another important impulse was undoubtedly the visit of the Diaghilev ballets in 1917, when Stravinsky's Petrouschka, Firebird and Feu d'artifice (as well as Ravel's Daphnis and Chloë) were performed*".

definitivamente. Em recente trabalho, no entanto, Manoel Corrêa do Lago (CORRÊA DO LAGO 2005, 11/12, 70) demonstra documentalmente a impossibilidade da influência de Stravinsky em Villa-Lobos através dos *Ballets Russes*, já que daqueles concertos não faziam parte obras como *O Pássaro de Fogo*, *Petroushka* ou *A Sagração da Primavera* - informações contrárias são simplesmente erradas - mas apenas *L'Après-Midi* (Debussy), *Gaspar de La Niut* (Ravel) e outras já conhecidas e absorvidas pelo meio musical carioca desde a década anterior.

É possível, todavia, que, se o encontro artístico entre Stravinsky e Villa-Lobos não se deu pela absorção da música executada orquestralmente, ele possa ter se dado pelo estudo da música impressa ou escutada em círculos íntimos. No mesmo trabalho de Corrêa do Lago encontra-se uma citação de artigo escrito por Darius Milhaud à *Revue Musicale*, datado de 1920, em que o compositor francês afirma possuir a Biblioteca do então Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, incorretamente chamado por Milhaud de "Conservatório do Rio de Janeiro") uma coleção completa das mais recentes partituras orquestrais de Debussy e de todos os modernistas franceses²²⁶. Stravinsky não é citado, e a presença de suas obras na Biblioteca do Instituto é apenas uma possibilidade. Também é possível, mesmo provável, segundo Corrêa do Lago, que Villa-Lobos tenha escutado trechos de *Petrouschka* e a *Sagração da Primavera* através da execução privada de Rubinstein, em 1920, ou de outros músicos, brasileiros e estrangeiros, pertencentes aos círculos mais conectados à música européia de vanguarda. Em *A Música do século XX no Acervo Janacopoulos / UniRio*, Corrêa do Lago nos informa que “numa entrada de seus diários, em 1918, também relatada por Rubinstein, Claudel escreve: ‘À noite, na casa dos Guerra [família importante por sua posição cultural na cidade do Rio de Janeiro à época, N.A.], a *Sagração da Primavera* a quatro mãos (Milhaud) e o *Pássaro de Fogo*’”²²⁷. Guérios e Jardim afirmam que Villa-Lobos teria copiado a mão partitura de Stravinsky²²⁸. Identificamos tal afirmação com a presença de cópia escrita por Villa-Lobos, datada de 1920, do ciclo de canções *Pribaoutki*, de Stravinsky (compostas em 1914), na coleção de partituras de Vera Janacopoulos, conservada na Biblioteca da Universidade Federal no Estado do Rio de Janeiro – UniRio, descoberta por Corrêa do Lago.

Uma outra teoria, bastante difundida, é de que Villa-Lobos teria encontrado sua linguagem musical madura apenas em Paris, após ouvir extasiado à "*Sagração da Primavera*". Esta teoria tem por base uma nota publicada na revista *Ariel*, em janeiro de 1924, pela mão de Manuel Bandeira

²²⁶ CORRÊA DO LAGO (2005, 18).

²²⁷ Idem (2005, 69/71) e CORRÊA DO LAGO, M.: *A Música do século XX no Acervo Janacopoulos / UniRio*. Revista Brasileira n.2, Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, maio de 1999.

²²⁸ GUÉRIOS (2006, 137) ; JARDIM (2006, 60).

que, tendo encontrado o amigo compositor, diz tê-lo ouvido dizer que *Le Sacre du Printemps* o teria “abalado perigosamente”²²⁹. Paulo Renato Guérios, em artigo para o periódico DIAPASON, parece ser apenas o mais recente a mencioná-la²³⁰. Ora, quando Villa-Lobos viaja à Europa, em julho de 1923, *Uirapuru* e *Amazonas* já estão completadas há quase seis anos e a partitura do *Nonetto*, obra correspondente aos choros técnica e poeticamente, está quase finda²³¹. Ou acredita-se em Guérios, e estas obras teriam sido concebidas mais tarde, após a audição da *Sagração*, e suas datas alteradas, ou os elementos para a concepção dos grandes choros orquestrais já faziam parte da paleta composicional de Villa-Lobos desde a saída do Rio de Janeiro. Alguns desses elementos, pelo menos, sem dúvida já estavam incorporados ao fazer villalobiano. Os ritmos bárbaros – ou no caso, afro-brasileiros, o que para parisienses dos anos 20 seria o mesmo – já haviam estreado em Villa-Lobos com as *Danças Africanas* (compostas entre 1914 e 1917 em versão para piano, estréia da versão orquestral em 1922, no Theatro Municipal, vide nota e quadro acima). E ostinatos e gestos razoavelmente *fauves*, ou pelo menos vanguardistas, já haviam sido incorporados desde pelo menos a primeira série da *Prole do Bebê* (composta em 1918, estreada em 1922 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro por Artur Rubinstein) – apesar de, nesta obra, a influência técnica ser claramente derivada de Debussy, Ravel e Albeniz²³², nomes que, como já vimos, estavam muito presentes na vida musical carioca.

O que nos leva a uma última possibilidade: Villa-Lobos ter chegado a um ponto avançado no desenvolvimento da técnica do ostinato modernista por si mesmo, em um caminho independente mas paralelo ao de Stravinsky, já que o ponto de partida do compositor russo – a música de Mussorgsky, Korsakov e Debussy – era bem conhecido e estudado por Villa-Lobos²³³. Provavelmente, um pouco de cada possibilidade deve ser adicionado para se chegar à verdade final sobre o assunto.

Isso com relação à técnica musical. Com relação à ideologia nacionalista e ao projeto de abasileiramento da arte através de uma primitivização de seu conteúdo, há precedentes em outros meios. Bem antes de Alberto Nepomuceno e Darius Milhaud lamentarem publicamente a falta da incorporação da música popular e folclórica brasileira à música de concerto nacional (1917 e 1920, respectivamente)²³⁴, nossos meios artísticos de vanguarda já pregavam, de uma ou outra forma, que,

²²⁹ JARDIM (2006, 24 e 59).

²³⁰ DIAPASON, Ed. Duetto, São Paulo, julho/agosto de 2006, n.3 pgs.37/38.

²³¹ TARASTI (1995,324) e PEPERCORN (1991, 43/50). Em outro capítulo, Tarasti diz mesmo que "*o Nonetto pode de fato ser já considerado um 'exercício' para os Choros n.10*" (1995,88).

²³² TARASTI (1995, 267).

²³³ CORRÊA DO LAGO (2005, 68)

²³⁴ Idem (2005, 36)

à assimilação das técnicas modernas estrangeiras deveria corresponder a "procura consciente e sistemática de brasilidade"²³⁵. Idéias modernistas / nacionalistas circulavam em nossos meios literários desde pelo menos 1915, com o nome de "Futurismo" (depois substituído por "Modernismo") e, se Mário e Oswald de Andrade apenas lançariam seus derradeiros manifestos ideológicos em 1928 (*Ensaio sobre a Música Brasileira* e *Manifesto Antropófago*, respectivamente), seus pensamentos encontravam-se amplamente difundidos desde a década anterior²³⁶. De fato, ideologicamente, Villa-Lobos e Oswald de Andrade foram perfeitamente consonantes em suas agendas de intenções artísticas. Pode-se mesmo afirmar que a obra de Villa-Lobos é a realização musical do ideal oswaldiano de conciliar o vanguardismo aprendido na Europa do pré-guerra (especialmente Futurismo e Primitivismo) com a nacionalização da arte através do primitivismo nativo, indígena e popular²³⁷.

Todo esse caldo cultural fazia parte do mundo artístico em que Villa-Lobos vivia e estaria mais efervescente do que nunca em sua mente nos meses imediatamente anteriores a sua primeira ida a Europa. Pouco antes, Villa-Lobos havia sido a figura musical preponderante na Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, que lhe proveu ampla oportunidade de compartilhar idéias com as principais personagens intelectuais do modernismo no Brasil, em especial Mario de Andrade²³⁸. Com técnica e ideologia adquiridas, faltava-lhe, portanto, apenas a centelha poética primitivista para acender-lhe o caminho estético dos choros. E talvez aí a França, com seu meio cultural amplamente aberto ao que considerava "as forças vivas, brutas mas pulsantes" das civilizações primitivas, tenha-lhe fornecido esta centelha²³⁹ – independentemente da influência de Stravinsky.

Difícil como é determinar a influência definitiva que encaminhou Villa-Lobos no rumo do Primitivismo e do ostinato modernista, o fato é que já nos poemas sinfônicos *Uirapuru* e *Amazonas* a técnica do ostinato modernista se encontra plenamente desenvolvida. Mesmo que neles os ostinatos não se apresentem com a mesma independência ou articulação formal que nos Choros n.10 ou 8, eles aí se fazem mais presentes do que nos Choros ns.6, 9 e 12, que, conforme dissemos, apresentam quase uma fusão com o estilo das Bachianas. O "milagre" da perfeição técnica instantânea alcançada por Villa-Lobos nesses poemas sinfônicos poderia ser explicado seguindo-se o raciocínio de Peppercorn e Guérios de que as datas reais também para essas obras seriam as de

²³⁵ MARTINS, W. cit em: COUTINHO, A. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, Globoal Ed. São Paulo, 2001, pg.1085, verb. Modernismo

²³⁶ COUTINHO, A. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, Globoal Ed. São Paulo, 2001, pg. 1083, verb. Modernismo.

²³⁷ Op. cit (2001, 236) verb. ANDRADE, Oswald.

²³⁸ TARASTI (1995, 65).

²³⁹ FLÉCHET (2004, 67/69). Ver também TARASTI (1995, 71).

estréia, não as escritas nos manuscritos. Para nós faria perfeito sentido, sob o aspecto da técnica formal e da orquestração, que ambas tivessem sido concebidas e / ou parcialmente compostas na data tradicionalmente lhes atribuída, 1917, e corrigidas e aperfeiçoadas pouco antes de suas respectivas estréias (1935 e 1929, respectivamente). Artur Rubinstein, conforme relato em TARASTI (1995, 43), nos informa que, quando de seu primeiro encontro com Villa-Lobos, em um cinema na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, em 1920, lhe foi executado um *choro* para orquestra de autoria do brasileiro denominado *Amazonas*. O quanto, se é que algo, da obra estreada em 1935 já constituía o que se ouviu naquela ocasião, jamais se saberá. Porém a teoria do esboço mental como data de composição (acreditada por NÓBREGA e NEVES, conforme já observamos²⁴⁰), ou de uma obra semi-composta a espera de revisões e retoques anteriores à estréia nos parece muito tentadora – para muitos, se não quase todos os problemas de datação em Villa-Lobos.

2.2.4 Textura de camadas e blocos sobrepostos

A "textura de camadas e blocos sobrepostos" é predominante e característica nos choros orquestrais, por isso denominamos os trechos assim construídos como “à maneira dos choros”. Sua particularidade mais evidente é a presença de ostinatos, notas pedais e elementos ostinatizados, como células repetidas e melodias circulares, dispostos em camadas relativamente estáticas harmonicamente. Essa textura por camadas e blocos corresponde à versão pessoal de Villa-Lobos da técnica do ostinato modernista, cujo desenvolvimento acompanhamos. “Polaridades extremadas” (como citado por Antokoletz) podem ou não estar presentes; ou, melhor dizendo, podem acontecer verticalmente (ao mesmo tempo, harmonicamente, uma “dissonância” propriamente dita) ou horizontalmente (em momentos diferentes, uma “dissonância estrutural”).

Façamos, à guisa de paralelo com as técnicas de Korsakov, Mussorgsky, Stravinsky e Debussy, uma pequena análise dos elementos texturais empregados nessas seções características e dos seus processos de ritmização e polarização.

²⁴⁰ Vide nota 8.

2.2.4.1 Ritmização e Polarização dos Elementos Melódicos

Uma das características marcantes dos Choros orquestrais é a freqüente ostinização dos elementos melódicos por meio da animação rítmica e da repetição de fragmentos. O processo é semelhante ao descrito no capítulo 1.3 com relação à "Sagração da Primavera", porém de maneira alguma idêntico. Acreditamos que em Villa-Lobos a função melódica - assim como as funções e a própria identidade dos demais elementos texturais - é preservada em grau maior do que na "Sagração" - especialmente nos choros dos anos 1940. Para que as funções dos elementos permaneçam razoavelmente distintas e ainda assim eles se ostinatem, é necessária uma gama de técnicas originais, cujo resultado é uma certa fusão e ambigüidade dos elementos. Os compassos iniciais do Choros n.12 nos oferecem um fascinante exemplo dessa fusão de funções; a linha melódica, após 3 compassos e meio, transforma-se, por repetição fragmentar, em ostinato (a partir do 5º compasso do exemplo).

Ex. 2.2.4.1 A - Choros n.12, compassos 1/11 (Is. Violinos)

Allegro non troppo

mf

A instância mais célebre desse procedimento é certamente a seção coral do Choros n.10. O motivo melódico introduzido pelos segundos tenores sofre uma engenhosa (e, dentro do contexto, sutil) ostinização, através da articulação selecionada das notas por ele polarizadas (no trecho "Ti-tu-ti-tó" etc., 3º compasso do exemplo, tenores).

Ex. 2.2.4.1 B - Choros n.10, número de ensaio 6

Cont.

Ten.

mf Ja katá kamarajá, Jakatá kamara já, Ja katá kamarajá, Kamarajá kamara já, Ti tu ti tó ti tu Ká yál Ti tu ti tó ti tu Ká yál

mf Tayapó ka marajó, Tayapó kamara jó, Tayapó kamara jó, kamarajó, Kamara jó,

sfz

Por sobre essa linha melódica agora transformada em acompanhamento aparecem gradualmente novas entradas do motivo por terças ascendentes, em contexto de desenvolvimento motivico. Sete

compassos adiante, contudo, o próprio motivo transforma-se em ostinato, pelo processo freqüente da repetição (tenores e contraltos), quando uma variação aumentada dele mesmo passa ao plano melódico preponderante (baixos).

Ex. 2.2.4.1 C - Choros n.10, 3 compassos depois- do número de ensaio 7

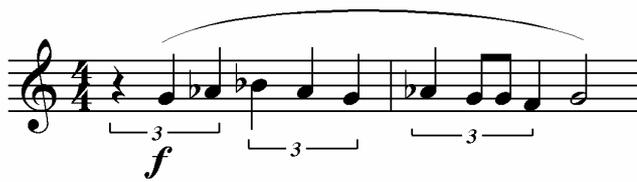
A partir daí, o motivo, articulado nas diversas vozes, desempenhará as funções de ostinato e melodia simultânea- ou alternadamente (de acordo com o que se interpreta das dinâmicas marcadas para cada voz) até a definição final como ostinato de acompanhamento da melodia "Rasga o Coração".

Essa fusão de funções ocorre primordialmente no tipo de forma melódica mais característico e freqüente nos choros, em particular dos primeiros: os pequenos motivos. Entre eles, são muito numerosas as melodias circulares, ou seja, aquelas em que a linha melódica parte de um ponto, descreve um movimento qualquer e volta para o ponto de partida. A polarização deste ponto é imediata e evidente.

Ex. 2.2.4.1 D - Choros n.6, comp. 569 (1a. clarineta solo, som real)

Ex. 2.2.4.1 E - Choros n.12, comp.6 (contrabaixos, som escrito)

Ex. 2.2.4.1 F - Choros n.10, 2 compassos depois de K (fagote solo)



[polarização SOL]

Talvez ainda mais numerosos sejam os motivos que circulam entre duas notas, polarizando-as [ex.3.2.4.1 G], ou polarizando uma nota com inflexão intermediária [ex.3.2.4.1 H].

Ex.2.2.4.1 G - Choros n.10, 8 comps. depois de C (1a. trompa, som real)



[polarização secundária MI- polarização principal SOL]

Ex.2.2.4.1 H - Choros n.6, número de ensaio 13 (1os. violinos em oitavas)



[polarização SOL- inflexão MI- polarização SOL]

As polarizações tornam-se mais evidenciadas pela repetição; como acontece com todos os exemplos acima, pequenos motivos são sistematicamente repetidos nas obras.

Além da polarização de notas, o âmbito abarcado por este tipo de melodia curta, repetida, também tem outras conseqüências harmônicas: ele define alturas que integrarão o sistema harmônico. O mesmo acontece, de maneira mais evidenciada, com outro tipo comum de melodias nos choros, aquelas formadas por fragmentos escalares, diretos ou elaborados.

Ex. 2.2.4.1 I - Choros n.10, 3 compassos depois do n.1 (flauta)



Ex.2.2.4.1 J - Choros n.6, número de ensaio 11 (flauta)



Muitos autores vêm uma forte influência do elemento indígena no emprego por Villa-Lobos de pequenos fragmentos melódicos de âmbito intervalar reduzido, como muitos dos descritos acima, e na insistência de sua repetição (DOWNES, 1969; TARASTI, 1980). Choros de inspiração indígena, como os de números 3 e 10 (e também o *Nonetto*), apresentam um sem número de pequenos fragmentos melódicos desta forma e BÉHAGUE (1994, 76) inclui mesmo o de número 6 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, concordamos com Simon Wright (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’ ”²⁴¹

O elemento indígena seria, assim, um elemento *primitivista* entre tantos outros por ele empregados para erigir sua estética *fauvista* típica dos anos 1920. E por razões tanto poéticas quanto técnicas.

O uso de fragmentos melódicos circulares e escalares deve ser visto através de sua ritmização, polarização e interação com as camadas de função harmônica. 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 razão de sua utilização abundante nesse tipo de textura, já que a reiteração de alturas ou sonoridades serve à criação e manutenção de sistemas sonoros estáticos/ostinatizados, não criando tensões que requeiram ser resolvidas através de mudança dos conjuntos harmônicos. A camada melódica atua assim, ela mesma, como um elemento em ostinato, exercendo as funções deste em termos de manutenção de sonoridades e interagindo,

²⁴¹ “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.”

portanto, em sintonia com as camadas de função harmônica (os ostinatos propriamente ditos, mais pedais e acompanhamentos), com as quais se integra, fenômeno observado em vários dos exemplos por todo o trabalho. As células melódicas intervalarmente curtas, ritmicamente animadas e repetidas, portanto, independente de nos remeter à música indígena ou afro-brasileira, possuem função harmônica precisa na construção textural "à maneira dos choros". Ainda assim, deve-se ressaltar que sua presença não é exclusiva e, nos choros tardios, acaba por se tornar circunscrita a situações específicas como as que analisamos acima.

2.2.4.2 Interação Vertical dos Elementos Texturais: Aspectos Harmônicos

Todo evento musical gera conseqüências harmônicas, porém alguns elementos texturais nascem da própria necessidade desta geração harmônica e para ela existem, como os *pedais*²⁴². Dividindo com os pedais a responsabilidade primordial pela criação e manutenção do conjunto harmônico na textura de camadas e blocos sobrepostos encontram-se os *ostinatos*. Ambos os elementos atuam como "âncoras" harmônicas e, neste aspecto, pedais e ostinatos apenas se distinguem por seu grau de atividade rítmica / articulação²⁴³. Junto a eles atuam as camadas de elementos melódicos ostinatizados, cujas polarizações atuam primordialmente no sentido de integrá-las aos elementos precedentes, mais do que na "ancoragem" do conjunto harmônico²⁴⁴.

A interação mais comum entre esses elementos ocorre quando o pedal sustenta o conjunto harmônico acima ou ao seu redor - uso clássico do pedal, presente em inúmeros trechos "à maneira dos choros". Nesses trechos, o conjunto harmônico com o qual os pedais interagem é representado por ostinatos ou por fragmentos melódicos ostinatizados. No exemplo 2.2.4.2 A os pedais DÓ e MI (cordas) interagem com ambos ostinatos (sopros) e fragmentos melódicos ostinatizados (cordas) simultaneamente [observar o caráter estático das linhas melódicas, cuja única solução de continuidade parece ser a repetição ou a substituição abrupta; observar também como a linha melódica inicial, nas cordas superiores, acaba por se fundir à linha de pedal MI].

²⁴² É nesse sentido que SCHOENBERG (1996, 58) chama o *pedal* de elemento de "construção", "pois ele retém o movimento progressivo da harmonia".

²⁴³ Conforme discutido no capítulo 2.1. 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 inter-relações do que por elementos texturais gerados especificamente para este fim. 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 regressão de atividade. Trata-se de uma realidade musical muito diferente daquela aqui analisada.

²⁴⁴ Ancoragem que, todavia, também acontece com razoável freqüência, como no exemplo 3.2.4.2 B, abaixo.

Ex.2.2.4.2 A - Choros n.12, número de ensaio 42

Outra forma de interação entre pedais e ostinatos pode ser observada no exemplo **2.2.4.2 B**, abaixo, onde os pedais inserem-se no conjunto de ostinatos através do prolongamento de uma de suas notas (a nota LÁ, exemplificada na redução apenas nas trompas, mas presente também em trompete, saxofone e tímpanos - ostinatos articulam as notas LÁ-MI-FÁ).

Verticalmente, as camadas de elementos texturais - baixos, ostinatos, linhas melódicas etc. - são dispostas de maneira a formar sistemas harmônicos coerentes e articulados. Notas pedais e ostinatos articulam determinadas alturas ao redor das quais as outras camadas se alinharão. No exemplo acima, **2.2.4.2 A**, os pedais DÓ-MI determinam a terça sobre o qual se erguerá o acorde de DÓM com agregados. O ostinato nos sopros articula os demais notas do acorde, com 5^a, 6^a, 7^a e 9^a, evitando no entanto a nota FÁ#²⁴⁵, característica demais, e portanto guardada para as inflexões melódicas. Todavia, a forma mais simples deste procedimento é a apresentação gradual dos elementos texturais, arrumados em camadas sucessivas segundo o modelo tradicional já visto em Korsakov. O primeiro dos choros de conjunto, o de número 3, para coro masculino e septeto de sopros, utiliza exatamente este procedimento em seu primeiro sistema de ostinatos. Após a introdução sobre o tema "Nozani na ore kua" em entradas contrapontadas (até o número de ensaio 4), o ostinato nos baixos determina a tonalidade do novo trecho, Sib menor (n.5); a melodia é apresentada em seguida (n.6), partindo e circulando em torno da própria nota Sib.

²⁴⁵ O FÁ# é a nota característica do modo maior com 4^a aumentada (ou modo de FÁ ou modo lídio), única nota que o diferencia da tonalidade maior tradicional, em princípio esperada após a articulação dos pedais.

Ex. 2.2.4.2 A 2 - Choros n.3 (o ostinato nos barítonos e baixos começa 4 compassos antes)

A segunda sub-seção do Choros n.6 elabora e sofisticada esse procedimento korsakoviano na apresentação gradual dos elementos: primeiro o ostinato, que polariza a quinta LÁ-MI (violinos, desde 4 compassos antes do exemplo), simultaneamente ao pedal (a mesma quinta LÁ-MI, no saxofone e na flauta, também desde 4 compassos antes do exemplo); depois o baixo (violoncelos e contrabaixos), polarizando as mesmas notas, um segundo ostinato (trompas), que reforça o MI e acrescenta ao sistema de ostinatos a nota FÁ, e a melodia (violas, dobradas por madeiras, não presentes no exemplo), que polariza DÓ-MI, formando o acorde de Lá menor com 6^a menor acrescida, com inflexão intermediária SI-RÉ. O conjunto harmônico é sustentado por pedais na 3^a trompa, 1^o trompete, saxofone e tímpanos, todos articulando a nota LÁ em diferentes oitavas (pedal apenas exemplificado na redução pela 3^a trompa).

Ex. 2.2.4.2 B - Choros n.6, compassos 26/29

Ex. 2.2.4.2 B2 - Choros n.6, comps. 22 a 33, redução harmônica



A esse sistema são acrescentadas camadas de elementos (Ex. 2.2.4.2 B 2, contracanto, representado na clave superior, escala cromática de LÁ a LÁ) que progressivamente acrescentam dissonâncias ao contexto, sempre como notas melódicas. Os novos elementos se integram harmonicamente ao que lhes antecede por meio das notas que polarizam, pertencentes ao ostinato original ou que a ele se acrescentam. Na recapitulação, cinco páginas adiante, são apresentados materiais melódicos que incluem toda a gama cromática; ainda assim estes novos elementos se integram perfeitamente ao sistema.

No exemplo 2.2.4.2 C, sem a concorrência de pedais, as sucessivas linhas melódicas vão formando, através de suas polarizações circulares e repetições, o sistema de ostinatos / elementos ostinatizados.

Ex.2.2.4.2 C - Choros n.10, letra de ensaio I

Ex.2.2.4.2 C 2 - Choros n.10, letra de ensaio I, redução harmônica



O ostinato criado por saxofone e fagote define o acorde Maior/menor de Lá^b; a linha do oboé se integra ao ostinato como um acréscimo de 7^a e 9^a ao acorde; o mesmo pode ser dito pela linha da

flauta, agora acrescentando a 9^a e 11^a. A harpa elabora sobre as alturas já apresentadas, com pequenos acréscimos como appoggiaturas. O conjunto, como no exemplo 2.2.4.2 B, é estático; as dissonâncias internas do acorde (3M/3m, 7^a, 9^a...), não o dinamizam, não o fazem pedir resolução. A variação motívica no trompete e na clarineta se integra harmonicamente sem problemas no sistema já apresentado: as notas polarizadas são M_{Ib} e DÓ, com inflexão no SI=DÓ_b, exatamente aquelas do acorde de Láb Maior/menor.

2.2.4.3 Material Contrastante: Elementos Dissonantes e Dinamização

Os aspectos vistos acima demonstram como os diferentes elementos texturais se integram e harmonizam entre si. O resultado é um sistema harmonicamente estático. Contudo, dentro deste relativo estatismo, Villa-Lobos introduz um tipo de material especificamente criado para dinamizar os sistemas de ostinatos. Este material já havia sido identificado de maneira 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 repetitivo²⁴⁶) 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 contrastante*, pudemos sistematizar as seguintes características:

- cromatismo ou base em escalas não tradicionais, freqüentemente implicando indefinição tonal ou politonalismo em relação aos materiais concomitantes
- desenho escalar - quando em forma melódica
- formação por agregamento - quando em forma acordal
- aparecimento em situações de expansão, desenvolvimento e transição

Seu papel seria o de *enriquecer qualitativamente o contexto textural* através do acréscimo, não apenas de mais uma linha, mas de uma *linha dissonante, contrastante*, em relação às outras e ao

²⁴⁶ Trata-se da descrição das texturas aqui estudadas, formadas por elementos em camadas, especialmente em momentos de adensamento de linhas texturais.

contexto, e com isso criar variedade e provocar dinamismo no sistema harmônico, expandindo o trecho. A necessidade do emprego de tal material é derivada das restrições geradas por um sistema harmônico mantido ancorado por notas pedais e polarizações e portanto relativamente estático. Limitado na possibilidade de redirecionar harmonicamente o material temático, resta a Villa-Lobos a possibilidade de expandir a estrutura por meio de variações criadas por sobreposição harmônica.

O motivo principal do Choros n.12 é ouvido em sua versão diatônica inúmeras vezes; a ele são sobrepostos materiais gradualmente mais cromatizados, aparentemente sem relação direta com o motivo senão pelo contraste evidente, em um variar / acrescentar contínuo. No exemplo **2.2.4.3 A**, entre materiais harmônicos relativamente consonantes e em um trecho de 23 compassos (números de ensaio 1 a 3), destacamos o motivo original e duas variações melódicas que demonstram a cromatização gradual do sistema (delimitações 3 e 5).

Ex. 2.2.4.3 A - Choros 12, números de ensaio 1 a 3, redução harmônica



Outra utilização típica é encontrada na primeira seção do Choros n.6. Aqui o material contrastante possui a função primordial de direcionar a apresentação do tema e pouco depois, ao dinamizá-lo, provocar sua expansão. Na primeira delimitação da redução (Ex.2.2.4.3 B), trombone e trompete criam expectativa, por meio de escala cromática ascendente, para a apresentação do tema (segunda delimitação, correspondente ao Ex. 2.2.4.2 B). Logo após esta apresentação, inteiramente diatônica, elementos cromáticos aparecem gradualmente e, através da tensão harmônica resultante do choque entre materiais, dinamizam o tema, expandindo-o (terceira delimitação, correspondente ao Ex. 3.2.4.2 B2, violinos, e quarta delimitação, sopros e cordas). Observe-se que o material contrastante, não obstante suas características cromáticas, inicia-se e conclui nas mesmas notas das "âncoras tonais"²⁴⁷.

²⁴⁷ O RÉ inicial na última delimitação é uma exceção em termos. Presente para perfazer a harmonização em 4as, a nota já se encontra articulada como passagem e como polarização intermediária da melodia (ver Ex. 3.2.4.2 B).

Ex. 2.2.4.3 B

The musical score for Ex. 2.2.4.3 B consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a complex, overlapping melodic line with many chromatic alterations and accidentals. The middle staff is in alto clef and contains a series of chords and intervals. The bottom staff is in bass clef and contains a few notes, including a long note that spans across the first two staves. Vertical dashed lines indicate specific points of interest in the music.

Outras utilizações deste material contrastante podem ser mais sutis. No exemplo 2.2.4.2 C, em um conjunto harmonicamente consonante, o motivo articulado por trompete e clarineta atua como elemento ativador: o cromatismo, o timbre, a dinâmica, a articulação em *sforzando* e a desconexão do evento com relação ao que o cerca fazem dele o agente desestabilizador que provoca o movimento para frente, a expansão.

Quando em forma vertical, a estrutura dos acordes formados pelo material contrastante pode ser elusiva, em função do acréscimo de notas por simples agregação - diatônica ou cromática. Muitas vezes, várias das notas formadoras podem ser compreendidas como *apoggiaturas* soando simultaneamente às notas reais, num efeito de "sujar" uma sonoridade anteriormente simples, em busca do efeito "bárbaro", contrastante [Choros n.9, número de ensaio 27; Choros n.10, letra de ensaio E]. É preciso então buscar entre o conjunto orquestral, separando polarizações locais e efeitos, as notas que seriam "reais" ²⁴⁸.

2.2.4.4 Síntese dos Procedimentos de Sobreposição Vertical

Sistematizando os subcapítulos anteriores, chegamos ao seguinte conjunto de procedimentos composicionais em relação ao parâmetro vertical:

- 1) articulação das alturas que "ancoram" as sonoridades do trecho, por meio de pedais, ostinatos ou materiais melódicos ostinatizados;

²⁴⁸ Na Seção 5 do Choros n.6, a lógica dos acordes apenas começa a se esclarecer quando se estrutura os acordes a partir da parte da celesta e dos sopros, que explicitam a relação entre notas reais e *apoggiaturas* em trêmulo.

- 2) acréscimo de camadas consonantes em qualquer elemento textural que se integram às anteriores; o complexo é harmonicamente estático;
- 3) acréscimo de camadas dissonantes de qualquer natureza (harmônico, melódico etc); o complexo é comparativamente dinâmico.

Ainda que raramente de forma tão gradual e esquemática, este seria o *modus operandi* das texturas de camadas e blocos sobrepostos, ou seja, dos trechos "a maneira dos choros".

2.2.5 Interação Horizontal dos Elementos Texturais

2.2.5.1 Sistemas Ostinatizados e Conseqüências Estruturais

De forma semelhante às técnicas de trabalhar ostinatos modernistas observadas em Debussy e Stravinsky, nos Choros orquestrais os elementos texturais ostinatizados não atuam necessariamente como acompanhamento de uma melodia. Ao contrário, sistemas ostinatizados possuem grau de identidade e particularidade fortes o bastante para não se subordinarem a linhas melódicas - por vezes até mesmo prescindem delas - e para agirem como elementos geradores, caracterizadores ou unificadores dos trechos em que aparecem.

Ex. 2.2.5.1 A – Choros n.10, compassos 6 a 11

cordas em pizz. + piano e harpa

trompa *ff*

O exemplo 2.2.5.1 A apresenta uma célula ostinatizada (e pedal) gerando um trecho sem concurso de linha melódica – este curto trecho não apresenta qualquer elemento melódico, mas é caracterizado apenas pela repetição de dois acordes, como num ostinato.

Ex. 2.2.5.1 B - Choros n.6, 5 compassos após o número de ensaio 40

Fls. *mf*

Vcs. e Cbs. Trpetes. *f*

p

Neste exemplo, retirado do Choros n.6, o elemento melódico, a cargo dos trompetes, (dobrados por oboés, clarinetas e saxofone, não representados) aparece em evidência, em termos de dinâmica e timbre. No entanto, é o ostinato que caracteriza o trecho, fazendo-se presente em 19 de

seus 23 compassos e, ligeiramente transformado, servindo de base à seção seguinte (77 compassos); por outro lado, este elemento melódico não aparece em toda a obra além desses 4 compassos²⁴⁹.

Ex. 2.2.5.1 C – Choros n.10, letra I

Também no exemplo 2.2.5.1 C o ostinato é mais importante do que o elemento melódico – este é o início de um longo trecho de 43 compassos em andamento lento e forma aba', caracterizado não pelo motivo (não se pode falar de melodia propriamente), a cargo do trompete e das clarinetas, mas pelo ostinato formado por saxofone e fagote (ao qual se aglutinam as linhas de oboé e flauta, formando um sistema integrado). O motivo, além de surgir aqui como interjeições desconexas, aparece antes e depois do trecho em questão; portanto, se ele pode unificar os vários trechos em que aparece, o que acontece de fato, não pode caracterizar nenhum especificamente. Pelo contrário, o ostinato e o complexo sonoro que ele define, um acorde de Lá bemol Maior / menor, são os elementos definidores deste trecho em oposição aos que o cercam (ver ex. 2.2.4.2 C 2).

Uma vez estabelecida a independência das camadas formadas por pedais, ostinatos, etc. para com relação às linhas melódicas e reconhecido o valor intrínseco do material ostinatizado como elemento construtivo, chega-se a um ponto de ruptura para com o procedimento composicional tradicional de expansão temporal, baseado nas relações lineares (desenvolvimento melódico) e interlineares (polifonia / harmonia). Em tal contexto, as relações baseadas no material melódico - relações temáticas ou motívicas - devem passar para um segundo plano de importância. Não que relações motívicas não aconteçam; porém, se nos três exemplos acima (e em tantas outras instâncias) os elementos melódicos não se fazem presentes ou não são determinantes ou

²⁴⁹ A possibilidade de tratar-se os dois exemplos acima de arbitrariedades do compositor, sem qualquer consequência, como alguns autores sugerem para instâncias como estas, não pode ser levada a sério, como ficará demonstrado.

característicos da estruturação musical, seja vertical, seja horizontalmente, então a chave para compreender-se esta estruturação deve se encontrar em outros elementos. Adiantando-nos um pouco em nossas conclusões, podemos afirmar que as relações motivicas são mais presentes, coerentes e estruturais entre os motivos dos ostinatos do que nos motivos ou temas das camadas melódicas.

Lembrando-nos do princípio, invocado no capítulo "Metodologia", de que eventos que se fazem ouvir por mais tempo devem em princípio ter conseqüências mais profundas - e conseqüências em níveis mais profundos da estrutura - chegaremos a conclusão de que serão as notas polarizadas e prolongadas por ostinatos e pedais, bem como as notas polarizadas pela soma dos elementos ostinatizados, que sustentarão a estrutura formal. Mais exatamente, o esqueleto formal dos choros será formado pelo caminho percorrido pelas notas polarizadas e suas relações entre si e entre os grupos de alturas concorrentes e contrastantes.

2.2.5.2 Procedimentos Composicionais nas Relações Horizontais

Ao nos referirmos à manipulação dos sistemas de ostinatos em Villa-Lobos, utilizamos a palavra "abrupta" para descrever a maneira com que normalmente um sistema é substituído por outro (capítulo 2.2.4.2). Esta descrição encontra paralelo na maneira com que nos referimos às "interrupções bruscas" no jogo de ostinatos da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, o "colocar blocos de material sem disfarçar as juntas" (Grove Dic., nota 62 do capítulo 1), característica que acompanha, de uma maneira ou outra, este tipo de construção textural desde Mussorgsky. Todavia, em Villa-Lobos, ao observarmos o conjunto das notas polarizadas e seu caminho linear, perceberemos vários procedimentos que nos indicam uma lógica própria nessa manipulação dos sistemas de ostinatos. Alguns desses procedimentos - o deslizar dos pedais ou polarizações um semitom, a preferência pela condensação ao invés da repetição de seções - fazem parte do repertório comum de procedimentos construtivos modernistas²⁵⁰. Certos procedimentos - como a alternância de pedais ou o surgimento de pedais ou polarizações novos retirados de um ostinato anterior - parecem-nos caracteristicamente villalobianos, provavelmente transformações modernistas de procedimentos estudados em Korsakov. Outros tantos procedimentos encontram claro paralelo nas práticas já observadas em Mussorgsky, Debussy e Stravinsky, com maior ou menor grau de transformação pessoal.

²⁵⁰ DERI (1968, 100 e 103).

Um procedimento recorrente nos choros estreados nos anos 1920 é o da alternância de ostinatos, ou seja, a interrupção momentânea de um sistema por outro, por poucos momentos, e o ressurgimento do primeiro. Ao ressurgir, o sistema de ostinatos pode se apresentar em variantes rítmicas ou harmônicas, a título de variação, mantendo no entanto suas polarizações principais. Nestes casos, cada sistema de ostinatos permanece em evidência por um tempo relativamente curto. No *Noneto* encontramos essa alternância já nas primeiras páginas, em um esquema que pode ser resumido da seguinte maneira:

Sistema de ostinatos (relação motívica)	A	B (A)	C	B (A)	D (A/B) D2	D'	D2'	D''
Quantidade de compassos	6	3	2	4	2	2	2	6
Localização (n. de ensaio)	2	3	3/4	4	5	5/6	5/6	6

Toda a primeira parte do Choros n.10, do início à letra I, inclusive, e praticamente a totalidade do Choros n.8, é construída desta maneira. Os sistemas de ostinatos sucedem-se muito rapidamente e, quando ressurgem, o fazem de maneira muitas vezes sutil, em que a relação de identidade só é perceptível através das polarizações (detalhes no capítulo 2.2.6.1 e 2.2.6.2).

Nos choros estreados nos anos 1940 a alternância de ostinatos não é tão rápida ou significativa, preferindo Villa-Lobos estender o campo de ação de cada sistema de ostinatos por trechos mais longos. Em função disso, surgem outros tantos procedimentos de manipulação dos ostinatos e suas polarizações.

No Choros n.12, o ostinato principal polariza a nota inicial, LÁ, em um âmbito de quarta justa. O ostinato sofre uma sutil manipulação de maneira a polarizar inicialmente a quarta superior, e, após 8 repetições, outra sutil mudança o faz retornar à polarização inicial. O ostinato é tratado como um motivo a ser desenvolvido, sendo o âmbito de seu desenvolvimento a mesma quarta de seu âmbito intervalar.

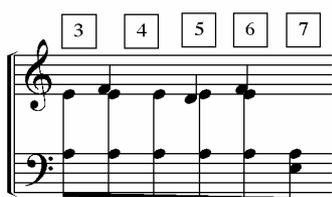
Ex. 2.2.5.2 A - Choros n.12

The musical notation illustrates the development of the main ostinato in Choros n.12. It is presented in bass clef with a 7/8 time signature. The piece is divided into three distinct sections:

- Polarização principal:** The first section, labeled "Ostinato principal", consists of 14 repetitions of a rhythmic motif within a 4-note interval. This section is marked with "âmbito de 4a".
- Polarização secundária:** The second section, labeled "manipulação", consists of 9 repetitions of a modified rhythmic motif. This section is marked with "Expansão à 4a", indicating a shift in the intervallic structure.
- Retorno à polarização principal:** The third section, labeled "manipulação", consists of 9 repetitions of the original rhythmic motif, returning to the initial 4-note interval. This section is marked with "Retorno à polarização principal".

A seção inicial do Choros n.6 apresenta uma lógica semelhante, porém bem mais complexa. Dos números de ensaio 3 a 8, num total de 41 compassos, um mesmo intervalo é responsável pela ancoragem harmônica: a quinta justa LÁ-MI. Por mais que Villa-Lobos adicione camadas de material temático ou contrastante, com as quais cria variação e interesse nas camadas superficiais, mais próximas da experiência consciente do ouvinte, trata-se de uma extensão tal que a mera ressonância das notas pedais geraria monotonia, ainda que se trate de camada mais profunda, mais longe desta mesma experiência. Para evitá-la, o compositor recorre a vários procedimentos. O trecho começa, no número de ensaio 3, com o ostinato que polariza a quinta. Cinco compassos depois do número de ensaio 3 uma nova linha de ostinatos é adicionada (trompas 1 e 2), reforçando uma das notas-âncora, MI, porém, mais importante, acrescentando uma nova nota, FÁ. Em 5 depois do número de ensaio 4 o FÁ é retirado, e 4 compassos depois, ao número de ensaio 5, acrescenta-se ao sistema de ostinatos a nota RÉ, que permanecerá por apenas 8 compassos. Em 6 a nota FÁ retorna e em 7 apenas a quinta LÁ-MI é ouvida novamente. O jogo de acrescentar / retirar notas à quinta original, modificando qualitativamente o sistema, descreve pois um arco, voltando ao intervalo original. Concomitantemente com as instâncias de troca qualitativa ocorrem também mudanças rítmicas nos padrões de ostinatos, reforçando o senso de variação. A variação rítmica mais dramática ocorre em 7, quando a nota MI abandona o padrão rítmico, sendo articulada como padrão independente. O desenrolar desses procedimentos pode ser acompanhado na redução abaixo.

Ex. 2.2.5.2 B - Choros n.6, números de ensaio 3 a 8, polarizações pelos ostinatos



lá-mi lá-mi-fá lá-mi lá-mi-ré lá-mi-fá lá-mi

Mesmo após o número de ensaio 8 as notas-âncora continuam seu caminho estrutural. O LÁ é abandonado por 57 compassos; porém, por toda esta extensão, e com exceção apenas de 9 compassos de transição tonal, o MI continuará servindo de sustentação às camadas circundantes. Quando o MI cessa de soar, o LÁ retorna (1 compasso antes de 13), agora não mais como polarização principal, mas, rapidamente, como pedal no baixo, e de maneira permanente, como nota agregada, junto ao ostinato secundário. A coerência continua no intervalo formador do ostinato

principal seguinte: outra quinta justa, agora DÓ-SOL (com 6^a agregada, como no ostinato de 3) [ver gráfico no capítulo 3.2.6.1].

Jogar com as notas-âncora da harmonia, em procedimentos semelhantes aos acima descritos, é característico do que há de mais sofisticado nos choros. Ainda a título de exemplificação, citamos a seção em andamento *Lent* nos Choros n.10, onde as notas-âncora LÁb-DÓb/DÓ-MIb aparecem e desaparecem em variadas combinações rítmicas, lineares e instrumentais, em um total de 42 compassos.

Villa-Lobos também se utiliza dos ostinatos como se fossem temas. Não no sentido da *Sagração*, da auto-suficiência total no âmbito restrito de poucos compassos, impossibilitado de se desenvolver, mas pelo contrário, no sentido clássico-romântico, de material importante a ser desenvolvido ou re-exposto. No Choros n.9, o ostinato surgido no número de ensaio 2 nos baixos (derivado diretamente da ostinatização do elemento melódico inicial [violinos, violas etc., primeiro compasso]) serve, primeiramente, como acompanhamento de uma nova melodia, atuando por 15 compassos. Em seu retorno, depois de toda uma seção (mais de 40 compassos, 2 antes de 9), o sistema adquire uma conotação de transição de sonata: apresenta-se para em seguida se desenvolver - tarefa confiada principalmente ao ostinato, não à melodia - e fechar o trecho de forma suspensiva (2 compassos antes do número 12). Também no Choros n.6 o ostinato da Seção Principal (mencionado nos parágrafos acima) reaparece para equilibrar a forma. Ao início da seção ele atua junto ao tema principal, ancorando as notas da modalidade de LÁ menor em compasso 4/4 (número de ensaio 3); após retornar em subseção de desenvolvimento (número 11), o mesmo ostinato atua junto a outro tema, agora em Dó Maior em compasso 3/4 (número 13)²⁵¹.

O contrário deste procedimento também é técnica favorita: enquanto o ostinato é utilizado como tema, ou seja, material de desenvolvimento, o material melódico (tradicionalmente o material a ser desenvolvido por excelência) é freqüentemente utilizado apenas como demarcação estrutural²⁵².

Um procedimento dos mais significativos nos choros é o da relação motívica. Nesse âmbito encontra-se o motivo principal dos Choros n.10, cujas variantes diatônica e cromática fornecem um elemento de coerência à obra como um todo [ver capítulo 3.2.6.1]. Entretanto, chamamos a atenção para uma relação motívica pouco notada: aquela que acontece entre os ostinatos. Da mesma maneira que, no parágrafo anterior, descrevemos como o ostinato principal do Choros n.6 sofre variações ao reaparecer em subseções diferentes, podemos identificar a relação entre diferentes seções através da semelhança entre seus ostinatos. No próprio Choros n.6, interligando uma série de

²⁵¹ Estas seções serão analisadas em detalhes nos capítulos 2.2.6.3 e 2.2.6.4.

²⁵² Exemplos desse procedimento serão vistos no capítulo 2.2.6.

eventos a partir do número de ensaio 40, encontra-se um ostinato várias vezes transformado [ver capítulo 2.2.6.3]. No Choros n.9, são também as transformações motivicas do ostinato principal que promovem a expansão e a coesão formal do trecho que se estende do número de ensaio 53 ao 60, o ostinato secundário promovendo a expansão ainda um pouco além [número de ensaio 63]. Mesmo o ostinato principal já se origina de outro anterior [número de ensaio 41] (todos os ostinatos se originam do acorde de RÉ menor com 7^a ou FÁ Maior com 6^a - o que significa a utilização das mesmas notas)²⁵³.

²⁵³ Outro exemplo significativo da relação motivica entre ostinatos, ainda no Choros n.9, ocorre entre a seção que vai do número de ensaio 23 ao 27 e a que se inicia em 27. Através do desenho rítmico e das polarizações dos diferentes ostinatos das seções, compreendemos que a primeira atua como introdução à segunda.

Ex. 2.2.5.2 C - Choros n.9

The image shows a musical score for Choros n.9, measures 41 through 60. The score is written for piano in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, and 53. The second system contains measures 54, 55, 56, 57, 58, 59, and 60. Measure 57 is marked with a box containing the number 57. Measure 60 is marked with a box containing the number 60, and the text '2 depois de' is written above it. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Da mesma maneira que a relação motivica, também é significativa, com relação à coesão formal, a extrapolação das relações intervalares para a estrutura. Muitos eventos aparentemente não correlatos nos Choros n.12 são na verdade relacionados intervalarmente. A melodia inicial, a cargo dos primeiros violinos, é uma sucessão de 4^{as} (um tipo de melodia bastante comum em Villa-Lobos); o motivo principal em ostinato possui um âmbito de 4^a, e eventos como acordes de ligação [anacruse de 2, 21] ou linhas melódicas [2 compassos após 12, baixo em 15, 27 etc.] também são baseados nesta relação intervalar - o que poderia ser apenas lógico, dada a relação motivica entre tantos destes eventos. Todavia, a relação intervalar possui correlação com a estrutura, uma vez que o caminho estrutural da primeira seção [dos números de ensaio 1 a 7] percorre exatamente uma 4^a - ver exemplo 2.2.5.2 A acima. Essa correlação "intervalo-estrutura" é ainda mais surpreendente no Choros n.10 [ver capítulo 2.2.6.1].

O material contrastante, descrito em capítulo anterior, também possui utilização horizontal, como introdução, separação ou finalização de seções. Como introdução, seu caráter "perturbador" atua para criar expectativa [Choros n.6, número de ensaio 34 ou 6 compassos depois do número de ensaio 40; Choros n.10, letra A]; como separação, o material funciona quase como uma baliza, a delimitar diferentes áreas de influência temática [Choros n.6, 2 compassos antes de 57; Choros n.9, 4 compassos antes de 30]. Como finalização, seu uso corresponde a uma cadência suspensiva [Choros n.10, 2 compassos antes de 3; Choros n.12, 3 compassos antes de 7]. Naturalmente, a função formal do material contrastante admite interpretação; o número de ensaio 4 dos Choros n.3

pode ser como compreendido como introdução à seção seguinte [5] ou como separação entre ela e a anterior - ou pode servir a ambas as funções simultaneamente. Em qualquer destes casos, acordes contrastantes "embaralham" a percepção, como que criando uma *tabula rasa* para o começar de algo novo. Inteiras seções, de caráter relativamente cromático ou dissonante, podem ser interpretadas como material contrastante, atuando em função de introdução ou separação com relação às vizinhas [Choros n.10, número de ensaio 5; Choros n.6, números de ensaio 26/27 ou 49/50; respectivamente] (maiores detalhes nos capítulos que se seguem).

Sistematizando as observações anteriores, podemos chegar à seguinte síntese quanto aos procedimentos composicionais:

Lista de procedimentos composicionais horizontais

1. colocação dos elementos texturais em camadas
2. material melódico-temático como demarcador de pontos estruturais
3. expansão / desenvolvimento dos ostinatos
4. variação rítmica / melódica do ostinato que polariza as âncoras tonais
5. alternância de pedais dentre as polarizações do sistema
6. adição ou subtração de notas prolongadas
7. interligação de polarizações entre pedais, ostinatos e linhas melódicas
8. cromatização dos materiais para efeito de expansão (dinamização do sistema)
9. material contrastante como dissonância temporal (balizamento de seções e em introduções e desenvolvimentos)
10. relação motívica entre ostinatos de diferentes seções ou subseções
11. relação motivo – sub-estrutura

Procedimentos mais típicos dos primeiros choros [porém não exclusivos]

12. ostinatos atuam de maneira mais independente
13. alternância rápida entre sistemas de ostinatos

Procedimentos mais típicos dos choros tardios [porém não exclusivos]

14. colocação mais gradual das camadas de material
15. ostinatos atuam de maneira mais subordinada às linhas melódicas

16. "introduções", "temas" e "desenvolvimentos" sobre mesmos sistemas de ostinatos
17. presença de seções "a maneira das bachianas"
18. nas seções "a maneira das bachianas" os ostinatos, se presentes, atuam claramente como acompanhamento (ostinato "clássico", não-modernista)
19. relação "sistema de ostinatos - tema [material melódico característico de uma seção]" e respectiva manipulação

Quadro comparativo de técnicas de animação rítmica e procedimentos composicionais

Apresentamos o seguinte quadro a título de comparação entre as técnicas de Villa-Lobos e as técnicas anteriormente identificadas em Korsakov, Mussorgsky, Stravinsky e Debussy. As mesmas observações quanto aos limites das generalizações impostas à realização de um quadro desta natureza, feitas ao capítulo **1.1.5**, devem ser levadas em consideração neste caso.

KORSAKOV	MUSSORGSKY	DEBUSSY	STRAVINSKY (na <i>Sagração</i>)	VILLA-LOBOS (nos Choros dos anos 20)	VILLA-LOBOS (nos Choros dos anos 40)
Temas característicos e independentes	Temas (ou muitas vezes curtos motivos) característicos e independentes	Temas e motivos tanto independentes quanto gerados uns dos outros	Motivos (não exatamente temas) curtos, gerados uns dos outros (auto-referentes)	Motivos curtos auto-referentes	Motivos curtos auto-referentes e temas independentes
Tendência a circularidade dos elementos melódicos	Circularidade acentuada dos elementos melódicos e tendência a sua ostinatização	Coexistência de motivos circulares ostinatizados com melodias e motivos lineares	Motivos circulares ostinatizados em total proeminência	Preponderância de motivos circulares ostinatizados	Coexistência de motivos circulares ostinatizados com melodias e motivos lineares
Harmonia tonal ou modal, com tendência cromática ou octatônica (orientalista) e acordes complexos	Harmonia mais diatônica e acordes de 3 sons (sonoridade russa, não oriental)	Sistemas harmônicos complexos, de grande originalidade e variedade (sem politonalismo)	Sistemas harmônicos tendendo ao politonalismo, ricos em quantidade de alturas	Sistemas harmônicos tendendo ao politonalismo, ricos em quantidade de alturas	Sistemas harmônicos tendendo ao tonalismo expandido
Sobreposição gradual, em camadas, de elementos ostinatizados	Sobreposição imediata de elementos ostinatizados	Sobreposição ora gradual ora imediata de elementos ostinatizados	Sobreposição ora gradual ora imediata de elementos ostinatizados	Preponderância de sobreposição imediata de elementos ostinatizados	Preponderância de sobreposição gradual de elementos ostinatizados
Tendência ao estatismo harmônico (através da soma de ostinatos e melodias circulares)	Tendência ao estatismo harmônico	Tendência ao estatismo harmônico mitigada pela aparição sobreposta de novas idéias (fator vertical) e pela repetição limitada dos elementos e sistemas de ostinato (fator horizontal)	Tendência ao estatismo harmônico	Tendência ao estatismo harmônico mitigada pela substituição de idéias em rápida sucessão	Tendência ao estatismo harmônico
Presença de desenvolvimento motivico tradicional	Ausência de desenvolvimento motivico tradicional	Re-elaboração dos procedimentos tradicionais de desenvolvimento motivico	Exploração (por variação) substituindo o desenvolvimento o motivico tradicional	Exploração (por variação ou substituição de idéias) tomando o lugar do desenvolvimento motivico tradicional	Presença discreta de desenvolvimento motivico tradicional, juntamente com a exploração do tipo anterior
-	-	Ostinatos não sofrem variação (enquanto ostinatos)	Variações em motivos ostinatizados	Variações em motivos ostinatizados	Variações em motivos ostinatizados
Desenhos rítmicos geralmente simples sobre pulsação metricamente fixa	Desenhos rítmicos geralmente simples sobre pulsação metricamente fixa	Polirritmia sobre pulsação metricamente fixa	Polirritmia sobre pulsação metricamente tanto fixa quanto variável	Polirritmia preponderantemente sobre pulsação metricamente fixa ²⁵⁴	Polirritmia preponderantemente sobre pulsação metricamente fixa
Grande elaboração e fluidez nas “juntas” entre sistemas de ostinatos (condução linear)	Corte imediato, algo abrupto e sem transição entre sistemas de ostinatos	Perfeita fluidez preponderante (condução linear); contraste como elemento expressivo	Corte imediato, propositadamente abrupto e enfatizando o contraste nas “juntas”	Corte imediato, enfatizando o contraste	Corte imediato, enfatizando o contraste
-	-	-	“tema-rítmico”	“tema-rítmico” e “tema-objeto”	temas de caráter tradicional preponderantes

²⁵⁴ JARDIM (2006, 73) diz que encontramos em Villa-Lobos “padrões rítmicos que tentam fugir da métrica”. Entretanto, observa-se que as instâncias de troca de pulsação são raras, ao contrário ao que de mais típico se encontra em Stravinsky (a partir do último quadro da *Sagração*, a *Danse Sacrale*). Os desenhos rítmicos variam quase sempre em torno de pulsações fixas. Os compassos, em Villa-Lobos, podem mudar muito, mas a pulsação via de regra permanece metricamente constante em subdivisões binárias ou ternárias, pouco havendo exploração motívica através do câmbio da pulsação.

2.2.5.3 Interpretando Eventos Texturais como Geradores de Linhas Estruturais

Além do valor intrínseco da própria investigação e de permitir-nos compreender o processo composicional em cada trecho, a identificação dos procedimentos composicionais efetuada acima nos permite revelar quais eventos musicais produzem conseqüências mais ou menos profundas. A partir disso, podemos interpretar os eventos musicais de maneira coerente, identificando a importância relativa das diversas polarizações. Dessas polarizações surgirá o esqueleto formal de cada obra - e sua interpretação em forma de gráfico ou de tabela em que cada seção é interpretada à luz de sua função com relação às demais. Todavia, antes de apresentar os gráficos completos, acreditamos ser importante exemplificar como se comporta nosso pensamento ao interpretar eventos musicais como geradores de linhas estruturais – ou seja, o que consideramos significativo o suficiente para ser notado no gráfico. Para esse fim, utilizaremos o trecho inicial do Choros n.10.

Na redução abaixo, verifica-se como todos os elementos se relacionam com a nota pedal SOL, sustentada pelas trompas: a flauta, executando o motivo do azulão-da-mata, polariza a nota FÁ# (ao que secundariamente se acrescenta o Sib das clarinetas, omitido), produzindo a dissonância, o atrito necessário à ativação do trecho, ao movimento para frente; os compassos em ostinato nas cordas (vide Ex. 2.2.5.1 A) se relacionam ao SOL por consonância, já que, estabelecidas em um claro Dó Maior, polarizam a nota DÓ, que forma com o pedal a quinta fundamental desta tonalidade, DÓ-SOL; a primeira clarineta retoma o motivo do azulão da mata na mesma nota, uma oitava abaixo, criando a mesma tensão inicial e provocando a movimentação para trecho seguinte.

Ex. 2.2.5.3 – Choros n.10, compassos 1 a 13

O trecho resulta em uma pequena seção ABA, onde A (flauta) é a dissonância ativadora articulada quase que simultaneamente ao elemento estabilizador, o pedal SOL; B (ostinato) é a consonância que tanto resolve a dissonância anterior quanto esclarece o ponto de estatismo do trecho, no caso,

DÓM e sua polarização DÓ-SOL; A (clarineta) é a repetição da dissonância ativadora. Predominantemente dissonante, a seção é por isso dinâmica, pede resolução na que a segue.

Na letra de ensaio E o elemento estabilizador é o ostinato nos sopros (o piano lhe acrescenta apenas uma apoggiatura não resolvida); ao mesmo tempo, ele é desestabilizador com relação ao trecho anterior, pelo acréscimo de dissonâncias; novas camadas de dissonâncias são adicionadas nas cordas, trompetes e flautas; há uma progressão de intensidade cuja resolução [1 antes de F para F] é uma nova seção, claramente estática em DÓ sobre o pedal da tônica.

Ex. 2.2.5.3 B – Choros n.10, letras E / F²⁵⁵



A sistematização do procedimento composicional no parâmetro horizontal se revela idêntica ao do parâmetro vertical, ou seja, estabelecimento do elemento de estabilidade, através de pedais e ostinatos, adição de camadas dissonantes e resolução na mesma ou em outra seção. É importante salientar a relatividade do conceito de consonância / dissonância; o mesmo evento musical pode servir como ambos, dependendo do ponto de comparação, como o ostinato do último exemplo.

Comparando o exemplo 2.2.5.3 A com o gráfico dos Choros n.10 (capítulo 2.2.6.1) verificaremos ser ele praticamente idêntico ao início do gráfico. No entanto, ao compararmos o exemplo seguinte, 2.2.5.3 B, com sua correspondência no gráfico, a área entre as letras de ensaio E e F, torna-se difícil identificar os pontos comuns. Uma observação mais detalhada revelará então que os conjuntos verticais representados na redução por notas brancas, no pentagrama inferior, e por notas pretas unidas por traço inferior, no pentagrama superior, encontram-se representados de forma única no gráfico, pelo "acorde" entre E e F no pentagrama superior. Os eventos que na redução eram representados de maneira a proporcionar uma visão de sua temporalidade - os "acordes" são repetidos ao início e fim do trecho em que suas polarizações atuam - são reduzidos

²⁵⁵ A relação de quartas, neste caso na linha superior, "urlinie", é uma curiosa constante em Villa-Lobos. O exemplo 3.2.5.3 A também apresenta uma relação de quartas, que fundamentam o acorde inicial da obra. Em ambas as situações, devido à curta duração e à sua localização em plano superficial, estas não terão conseqüências estruturais.

em mais um nível no gráfico, aparecendo nele apenas como um evento isolado. Já o caminho LÁb-FÁ-DÓ, no pentagrama inferior em ambos os casos, com o DÓ no gráfico pulando para o superior, encontra-se plenamente preservado, apenas trocando-se as oitavas em que aparecem por conveniência de escrita e clareza.

Procuramos demonstrar, portanto, como foram confeccionados os gráficos das obras, a partir das observações dos capítulos anteriores e em progressiva redução dos eventos nos planos estruturais.

2.2.6 Estruturação Formal

O capítulo que se segue apresenta os gráficos dos choros orquestrais acompanhados de comentários analíticos específicos. Os sub-capítulos, um dedicado a cada choro, são distribuídos na ordem cronológica das estréias de cada obra, de acordo com nossa opinião quanto à questão da datação das obras de Villa-Lobos, anteriormente esclarecida. Os sub-capítulos dedicados aos Choros ns.10 e 6 são mais extensos que os demais, uma vez que os tomamos como modelos para a interpretação dos outros estreados nas mesmas décadas – respectivamente, 10 e 8, estreados na década de 1920, e 6, 9 e 12, estreados na década de 1940. A exceção à estrita ordem cronológica é a colocação do Choros n.6 antes do n.9. Estreado apenas três dias após o Choros n.9 – ou seja, de acordo com nossa visão, compostos ao mesmo tempo – porém muito mais presente em nossas salas de concerto, seu uso como modelo se revelou mais conveniente para nosso estudo, devido a complexidade e lógica em suas articulações formais. Um auxílio que recebemos do compositor para a seccionalização de cada obra foi o fato de que, nos choros dos anos 40, a barra dupla encontrada frequentemente nas partituras, indicativa de mudança de andamento, geralmente condiz com a separação entre seções, grandes ou pequenas. Já com relação aos choros dos anos 20, tal não acontece. As barras duplas são, nos choros ns. 10 e 8, apenas indicação de mudança de compasso. Talvez resida aí mais uma evidência da passagem do tempo, e das respectivas convenções ao notar suas composições, entre os dois grupos de choros.

2.2.6.1 Choros n.10: gráfico, comentário analítico e relações estruturais

Gráfico

Choros n.10 - Gráfico (1a. seção)

The image shows a musical score for Choros n.10, first section. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked with letters A through H in boxes above the staff, indicating structural units. The second system is marked with letters I through L in boxes above the staff, and numbers 1 through 6 in boxes below the staff, indicating rehearsal points. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. At the bottom right of the second system, the word "segue" is written.

Comentário Analítico

A divisão do Choros n.10 em duas grandes partes, com o ponto de divisão no número de ensaio 5, é unânime entre os autores que escreveram sobre a obra, com a variante de se considerar o trecho denominado *Lent*, de I a 3, como uma subseção da parte anterior ou como seção autônoma. De 5 a 6 encontramos uma introdução à entrada do coro, que ocorre neste último número, e daí em diante a obra segue sempre em Fá # menor, com funcionalidade direcionada a subdominante (como convém a um trecho de tendência modal), sobre pedal articulado da tônica e frequentemente também da quinta. Os curto trechos que fogem a essa descrição [12] servem como contrastes pontuais, de tendência ao imediato retorno ao pólo tonal / modal predominante. A questão formal no Choros n.10 acontece na parte anterior, e é a ela que nos dedicaremos - daí a abrangência limitada do gráfico.

O início da peça se dá por meio de um curto acorde dissonante. Quando ele se cala, se destaca a nota SÓL, prolongada por duas trompas. É em torno dela que acontecem todos os eventos até a letra A, o canto do azulão-da-mata (que apresenta um fragmento de escala octatônica polarizada na nota FÁ#), os ostinatos em Dó Maior (ver exemplo 3.2.5.3 A) e a reapresentação do canto do pássaro oitava abaixo. Os movimentos escalares que caracterizam o trecho entre os números de ensaio A e B foram reduzidos às suas relações mais simples. O que elas demonstram é a

relação entre a nota SÓL e a nota DÓ# na linha de trombone. A relação entre esse mesmo DÓ# e o DÓ natural polarizado anteriormente, inicialmente apenas implícita, é posta em evidência pela linha de contrabaixo, piano e fagote 3 compassos antes de B: alternando entre SOL, DÓ e DÓ#, esta linha explicita as relações mais fundamentais do trecho. Aos primeiros acordes de B percebe-se a importância do DÓ#: servir de dominante para o trecho em FÁ# que se inicia. Este trecho B, apesar de curtíssimo, consistindo de apenas 4 compassos, é de vital importância: pela primeira vez na obra ouvimos uma tonalização razoavelmente simples, na verdade uma cadência modal em FÁ#, que serve de ponto de estabilização (ou referência de estabilização) para toda a primeira parte.

Apesar de um complexo sistema de alturas “embaralhar” a percepção tonal logo nos primeiros compassos de C, o pedal MI, que lentamente se encaminha cromaticamente para novo pedal DÓ# (cordas solistas), provê o elemento de estabilidade em um trecho novamente instável. Este caminhar consiste na versão cromática do motivo principal em variante aumentada. Em sua variante diminuída, esta versão do motivo surge de maneira mais perceptível poucos compassos adiante (cordas tutti), em meio a desenhos escalares e escalas paralelas de notas brancas e pretas (trompas e fagote) - uma prática favorita. O motivo principal é representado graficamente como duas colcheias entre parênteses, como para reproduzir a polarização local e seu âmbito. Eis como ele se apresenta na partitura e sua redução:

Ex. 2.2.6.1 A – Choros n.10 [13 compassos depois da letra C, violoncelos (em oitava com violas e segundos violinos)]



Nóbrega denomina essa versão cromática do motivo principal de “tema de Mokocêcê maká”, dando-lhe a origem nos índios parecis²⁵⁶.

A versão diatônica do motivo principal, surge entre as duas aparições da versão cromática, nos trombones, em variante rítmica. Essa mesma versão diatônica, em sua forma rítmica mais simples, será a célula básica da segunda grande seção, a coral, e como tal será exemplificada abaixo, juntamente com sua redução.

²⁵⁶ NOBREGA (1975, 91/92).

Ex. 2.2.6.1 B – Choros n.10 [número de ensaio 6, tenores (escrito oitava acima)]



Tarasti considera este o motivo principal da obra, e o denomina “Jakatá kamarajá”, de acordo com o texto cantado, nome aliás pelo qual é muito propriamente conhecido popularmente. Nóbrega considera os exemplos 9 e 10 “temas” distintos, mas Tarasti não deixa de observar que são versões cromáticas e diatônicas do mesmo motivo (1995, 124)²⁵⁷. Em espaço de poucos compassos, portanto, as duas versões do motivo, cromática e diatônica, são apresentadas. O gráfico representa estas apresentações como as reduções dos dois exemplos anteriores e de variantes facilmente identificáveis da relação de terça menor, de acordo com eventos e polarizações locais.

O motivo principal aparecerá diversas vezes até a letra I, por sobre camadas muito distintas de ostinatos, como que numa exploração de suas diversas possibilidades. Ora o contexto será harmonicamente mais complexo, como em D (alternância brancas e pretas), ora mais simples, como em F (Dó Maior). Entre estas duas claras aparições, uma pequena transição contrastante (E) em contexto harmônico que “embaralha” a percepção dos trechos que limita. Nessa transição, o tema principal, surgindo de maneira incipiente e fragmentária nos contrabaixos, conduz uma linha de prolongação em plano médio da quinta de Mib (alcançado por semitom no trombone), ou seja, LÁb, para a nota FÁ e daí para a polarização do trecho seguinte, Dó.

Ex. 2.2.6.1 C - letra de ensaio E



A coerência da seção se completa em G / H, trecho harmonicamente complexo polarizado em Fá e que apresenta uma aparição extremamente evidente do motivo principal que vai se reduzindo paulatinamente. A recessão da atividade, de H para I, sinaliza o início de uma nova e contrastante seção.

²⁵⁷ Tarasti menciona a descrição de Robert L. Johnson de que “*in most occurrences the first fragment descends a major third, the second fragment a minor third, so that the last note of the second fragment is a semi-tone higher than that of the first*”. Mesmo que o autor esteja se referindo exclusivamente à versão cromática, já que a versão diatônica percorre uma quarta, não uma terça, acreditamos que esta visão esteja equivocada. Ambas as versões polarizam uma terça menor e ambas incluem entre as duas células repetidas uma escapada inferior (ou uma bordadura entre as duas articulações do pólo inferior, como se queira), nota esta cromática ou diatônica de acordo com a versão empregada. Os pólos de atração de ambas as versões são a mesma terça, e o contorno melódico idem.

Todo o trecho que vai da letra de ensaio I ao número de ensaio 2 é construído como uma série de variações motivicas. O que o caracteriza e diferencia dos anteriores é o andamento lento e, estruturalmente, a construção sobre uma harmonia pedal do acorde de Lá^b Maior / menor. As aparições do motivo principal vão surgindo como linhas sobrepostas a essa harmonia pedal ritmizada, como terças sobrepostas ao acorde fundamental do trecho. Mesmo quando parece abandonar essa âncora tonal, como em 1, o sistema é amparado por pedais (Lá^b e DÓ) retirados do acorde fundamental. O gráfico apresenta as várias aparições do motivo, algumas polarizações mais significativas e as prolongações características do trecho.

O gráfico do trecho seguinte, representando os números de ensaio 3 a 5, também reduz as várias massas sonoras às suas polarizações mais simples. Assinala as poucas porém pontuais aparições do motivo principal e enfatiza tanto as polarizações fundamentais quanto as locais de maior importância, como a que ocorre no baixo direcionando o movimento rumo à cadência, em 2 antes de 5. Prosseguimos ligeiramente com o gráfico após a primeira grande seção, ou seja, depois do número 5, para demonstrar as relações tonais entre ela e a seção coral que segue.

Relações Estruturais

O caminho formado pelas notas mais fundamentais no Choros n.10 não representa uma estrutura tonal funcional, porém um certo sentido tonal permanece em certas relações intervalares. A quinta justa é utilizada como estabilizador harmônico [Lá^b/MI da letra de ensaio C para D, Lá^b/Mib no primeiro compasso de E, SÓL#/DÓ# em 3] e resolução tonal [DÓ# para FÁ#, da letra de ensaio A para B e 3 para 6 - relação que soluciona tonalmente a obra]; e a segunda menor representa o cromatismo como elemento dinâmico, gerador de contraste e novidade [DÓ/DÓ# na letra de ensaio A, MI/Mib em E, DÓ#/DÓ em F e novamente DÓ/DÓ# de 2 para 3].

Caminho surpreendente é o traçado pelas notas fundamentais de A para E: SÓL⇒MI⇒DÓ#, ou seja, duas terças menores sobrepostas, a relação motivica de terça menor extrapolando o âmbito do motivo principal para ser representado também na estrutura²⁵⁸. Claro, este não é o caminho da obra, apenas de seu início. Mas é o início que esclarece e equilibra o que vem a seguir. Do princípio à letra B temos a instabilidade que nos leva a B; aí encontramos estabilidade, uma cadência em FÁ# que, apesar de curta, é tudo o que Villa-Lobos precisa para estabelecer uma espécie de exposição tonal. Segue-se nova instabilidade, que o gráfico revela ser progressiva: da letra B à letra F a nota de referência da tonalidade / modalidade de FÁ#, DÓ#, sua quinta justa

²⁵⁸ Schenker diria que o reflexo da *Urlinie* (linha fundamental) no tema demonstraria a natureza orgânica de uma obra bem composta (FORTE/GILBERT, 1982, 132). Vimos no capítulo 3.2.5.2 que está é uma prática usual em Villa-Lobos.

superior, ancora todos os eventos. Só então ela é substituída por DÓ natural. Essa substituição específica é importante por dois motivos. Primeiro, porque repete um movimento fundamental, DÓ# ⇒ DÓ, já articulado e ressaltado em A; além da reafirmação da importância do gesto musical, vital para um contexto tonal complexo como o em questão, há o simples equilíbrio gerado pela repetição e o reflexo em maior escala de evento anterior. Em segundo lugar, possibilita-se o aparecimento de uma nova seção, totalmente baseada em desenvolvimentos motivicos, tonalmente distante do FÁ# central, e ancorada em uma mesma e única sonoridade (da letra I ao número 2, inclusive).

Podemos ver que toda a primeira grande seção da obra, ou seja, até o número 5, possui uma forma que vai além de meros episódios desgarrados cuja relação com o resto seria apenas motivica. Ela compõe-se de uma primeira subseção expositiva, com introdução e transição (do início à letra I), uma segunda subseção de desenvolvimento (de I a 3) e uma terceira subseção como uma re-exposição tonal e transição para a cadência (de 3 a dois compassos antes de 5). A seccionalização estrutural, dando conta da função de cada trecho com relação às subseções, seria:

Subseção A: Exposição e Transição²⁵⁹

- do Início a B – introdução
- B – ponto de referência tonal [Fá#] (“exposição”, sob a ótica tonal)
- C e D – apresentação do motivo principal em suas duas versões (“exposição”, sob a ótica temática; o trecho continua ancorado tonalmente por pedais relacionados à linha fundamental)
- E a I – transição, com uso ocasional do motivo; trechos equilibrados pelas relações entre as respectivas polarizações

Subseção B: Desenvolvimento

- I e L - c : exploração do motivo principal sobre ostinato harmônico do acorde Láb M/m
- 1 - d : pequeno desenvolvimento, com relação às subseções anterior e posterior, onde a presença do ostinato harmônico é apenas sugerida
- 2 - c' : retorno do ostinato harmônico

Subseção C: Re-Exposição e Transição

- 3 até 11 comps. antes de 4 - rearticulação do ponto de referência tonal [Fá#] (re-exposição, sob a ótica tonal)

²⁵⁹ Letras maiúsculas e números se referem a letras e números de ensaio. Curiosamente, o editor começou com letras e a meio da obra seguiu com números, o que apenas repetimos.

- 11 comps. antes de 4 a 5 - transição e cadência

Não há na literatura pesquisada tentativa de se compreender as diversas passagens desta obra em um todo orgânico, como o que sugerimos. Tarasti, que divide esta primeira parte da obra em duas subseções (sua segunda englobando nossas segunda e terceira subseções) propõe que os Choros n.10 apenas se prestariam a uma "análise de eventos". Outros autores também seguem essa abordagem, sem o explicitarem.

Acreditamos que a tentativa de compreender a questão formal em Villa-Lobos apenas através de relações motivicas obstrui a visão da estrutura formal. Peppercorn, por exemplo, fornece três exemplos motivicos para sua análise desta obra, porém não os articula com a estrutura. O primeiro exemplo corresponde aos violinos do nosso exemplo 2.2.5.1 A. A autora não diz o porquê da importância de uma passagem de 5 compassos nos violinos, e a exemplificação soa gratuita – como vimos, a importância dos violinos, separadamente, é nula; o trecho se faz importante por sua polarização em DÓ (Ex. 2.2.5.3 A e comentário anterior), razão pela qual inclusive volta a aparecer, de forma variada, em F. O segundo exemplo de Peppercorn é mais intrigante. Evidenciando a passagem da letra de ensaio B, a autora separa para exemplificação apenas a melodia dos segundos violinos (linha superior do exemplo 2.2.6.1 D), cuja importância seria a de ter caráter folclórico e de aparecer anos depois no Quarteto de Cordas n.5. Nóbrega por sua vez fornece como exemplo a letra C, 4 compassos adiante (Ex. 2.2.6.1 E), cuja curiosidade seria “assemelhar-se a um tema de polca”. Nenhum dos dois autores observa que B e C são um e o mesmo material melódico.

Ex. 2.2.6.1 D (letra B) e Ex. 2.2.6.1 E (letra C)

Mais importante do que a mera reiteração do material melódico²⁶⁰ é a repetição desta curta passagem imediatamente antes da entrada do coro [2 compassos antes do número de ensaio 6] e, ainda mais significativo, nos compassos finais da obra, como cadência final. Tarasti faz curta

²⁶⁰ Trata-se apenas da dinamização de um fragmento recém ouvido para se seguir adiante, prática composicional das mais comuns. Se há importância nesses dois primeiros compassos de C ela reside na rearticulação e ênfase – repare-se nos acentos – da nota MI, vital para a polarização do trecho.

menção à repetição ao final²⁶¹, mas não lhe enxerga a verdadeira dimensão: Villa-Lobos desde o início já tem a visão tonal da obra e a repetição da cadência em ambos os pontos confirma o que afirmamos anteriormente – o tema da letra B (exemplo acima) serve de ponto de referência tonal (Fá# menor), o ponto de estabilidade, como “exposição”, no sentido da determinação da tonalidade principal, ao qual os sucessivos desenvolvimentos deverão retornar. É também nesse mesmo sentido de *demarcador de pontos estruturais* que interpretamos o trecho em ostinato do exemplo **2.2.5.1 A**. Seu existir é determinado pela sua polarização e pelo que ela representa estruturalmente.

²⁶¹ “The whole movement ends in a series of tutti chords, in tempo Largo, borrowed from section A, the beginning of the work” TARASTI (1995, 130)

2.2.6.2 Choros n.8: gráfico e comentário analítico

Choros n.8

The musical score for Choros n.8 is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The score is annotated with various musical elements and instrument labels:

- System 1 (Measures 1-6):** Features an Oboe (Ob) line with motifs 1, 2, 3, 4, 5, and 6. A Madrigal (Mad) section is indicated. Variations of Motif 1 (Var. Mot 1) and Motif 5 (Var. Mot 5) are shown. Other instruments include Clarinet in G (Clg), Trumpet (Tb), and Violins (Vls).
- System 2 (Measures 7-16):** Continues with Motif 5 (Var. Mot 5) and introduces an Introduction (Intro) and Theme (Tema) section. Instruments include Flute/Violin (Fls/Vls), Piano A, Baixos, Oboe/Clarinet (Ob/Cl), Flute (Fc), and Violin (VI).
- System 3 (Measures 17-28):** Features Motif 17 (Mot 17) and its variations (Mot 17 Var, Mot 22*). Instruments include Trumpet (Tb), Flute (Fl), and Violin (VI). A Turuna section is also marked.
- System 4 (Measures 29-47):** Includes an Anímé section (measures 29-30) and a Coda (measures 40-41). It features Motif 17 (Mot 17) and its variations (Mot 17 Var, Mot 22*). Instruments include Flute/Saxophone (Fg/Sax), Clarinet (Cr), and Violin (VI).
- System 5 (Measures 48-55):** Concludes with Motif 17 (Mot 17) and its variations. The string section (Cordas) is indicated.

Additional annotations include "Des." (Descantamento) at measure 37 and "Coda" at measure 40. A legend at the bottom right specifies: *Mot 22= Var. Crom. Mot 17 and SJ= Sapo Jururu.

Sendo pelo menos um terço mais longo do que o Choros n.10, e não tendo uma metade firmemente ancorada tonalmente (como a seção coral deste) para equilibrar o que precede, o Choros

n.8 se apresenta como um desafio considerável à análise formal. Outros autores já alertaram para este aspecto. Segundo Tarasti, Olin Downes e Florent Smitt o descreveram como a mais irregular, violenta e tropical obra de Villa-Lobos²⁶². O próprio Tarasti a considera a mais *fauvista* e moderna composição do autor no contexto dos anos 1920²⁶³. Em que pese estas considerações, conclusões de que “o traço mais marcante do Choros n.8 é a falta de qualquer tonalidade, aproximando-se da mais completa atonalidade e dissonância” ou de que “nesta obra não se dá importância a grupos temáticos e seu desenvolvimento sinfônico, nem à estrutura formal”, necessitam ser questionados²⁶⁴.

O Choros n.8 é das obras mais dissonantes do compositor. Entretanto, isso é resultado de um politonalismo radical, mais do que de qualquer tentativa de atonalismo. O gráfico demonstra, com suas reduções, que os sistemas harmônicos são construídos de maneira bastante carregada, dificultando o seu entendimento como estrutura organizada; todavia, também revelam a estrutura acordal destes sistemas, construídos com terças sobrepostas e frequentemente com uma quarta ou quinta em destaque nas vozes mais graves. As dissonâncias mais severas, dissonâncias cromáticas ou enarmônicas (como SOLb-SOL e SIb-SI, encontrados no sistema logo após o número de ensaio 2), podem ser entendidas como contraposições Maior X menor típicas da técnica politonal²⁶⁵ ou como acréscimos à 5ª justa. A distribuição intervalar destas alturas, ora em formação compacta, especialmente nos graves ou nos pianos, ora cuidadosamente espaçada, nas cordas ou madeiras, não deixa margem a dúvidas quanto a sua utilização colorística. Também os eventos melódicos, ao serem reduzidos à sua essência, revelam sua estrutura acordal.

Outro aspecto fundamental da técnica politonal de Villa-Lobos se encontra na contraposição de polarizações. Nos primeiros trechos do Choros n.8, contra-fagote e contra-baixos articulam melodia e célula melódica, respectivamente, com polarização na nota Mib; primeiro fagote e primeiro trombone, por sua vez articulam linhas que polarizam a nota MI. Apesar da não-simultaneidade dos eventos (contra-fagote, compassos 2 e 3; fagote, compasso 5; trombone, compassos 6 e 7; contra-baixos, do número de ensaio 1 em diante), e da adição de novos gestos musicais, o efeito de todo o trecho, até o número de ensaio 1, é o de contraposição Mib X MI. O

²⁶² cit. TARASTI (1995, 118)

²⁶³ IDEM (1995, 118)

²⁶⁴ TARASTI (1995, 118 [“the most apparent feature (do Choros n.8) is the lack of any keys, approaching almost complete atonality and dissonance”]) e PEPPERCORN (1991, 95 [“this work (Choros n.8) is not about thematic groups and their symphonic development, nor about a formal structure”]), respectivamente. A se crer que os comentários aos Choros encontrados em *Villa-Lobos, sua Obra* sejam mesmo do compositor (as fontes são textos mimeografados por Nóbrega, segundo nota à página 198), o próprio dizia que “... o desenvolvimento da obra é sensivelmente complexo e atonal” (VILLA-LOBOS 1972, 201). Há que se questionar o entendimento que diferentes gerações têm do termo, em função de sua perspectiva histórica particular.

²⁶⁵ Ver capítulo 1.3.2.

mesmo efeito é conseguido entre os números de ensaio 7 e 8, em que o primeiro piano e a linha nos baixos contrapõem Sib X SI. Interpretamos estas contraposições como procedimentos criados para gerar tensão e instabilidade, impulsionando o discurso musical adiante. Isto acontece com relação aos trechos mais radicalmente politonais, geralmente interpretados por nós como passagens de desenvolvimento ou transição. Entretanto, muitas das seções mais “temáticas” da obra são mais claramente tonais, a tonalidade menos obscurecida por sistemas de ostinatos politonais²⁶⁶.

Ainda quanto à suposta atonalidade do Choros n.8; com relação ao motivo apresentado pela clarineta em 27.5, Tarasti chama a atenção para algo surpreendente em toda a produção de Villa-Lobos: um motivo de âmbito anormalmente largo, de “contorno atonal” e “raramente tão próximo à linguagem ‘tonal’ e ao serialismo da Escola de Viena”²⁶⁷. No entanto, o trecho é todo ele ancorado pelo pedal MIb-SIb, encontrado nos contrabaixos e pianos – como considerá-lo realmente atonal? Por outro lado, o novo motivo, reduzido ao seu contorno em nosso gráfico, revela-se como variação do motivo 17, mais exatamente de sua versão cromática, apresentada pelos trombones em 22²⁶⁸.

Quanto à afirmação de Peppercorn de que “nesta obra não se dá importância a grupos temáticos e seu desenvolvimento sinfônico”, a própria autora acaba por se refutar. Segundo ela “o material temático adotado por Villa-Lobos (no Choros n.8) consiste de praticamente nada além de motivos, frases e fragmentos temáticos que apenas vêm à vida em transformações, variações e em diferentes combinações orquestrais”, “eles são relacionados uns com os outros em parte pelos seus ritmos e síncopes, em parte pela forma melódica concisa em que operam” e “às vezes um motivo surge de outro ou retorna, de alguma forma mudado e estendido...”. Longe de nós refutar tais afirmativas. Mas, não seriam estes procedimentos por ela observados, nos termos descritos, a própria definição de desenvolvimento temático de tipo sinfônico? Curtos motivos repetidos em variações e transformações rítmicas são a essência da técnica primitivista de animação rítmica, tal como por nós estudada em capítulo anterior. O Choros n.8, como a obra primitivista mais radical de Villa-Lobos, não poderia deixar de utilizar estes procedimentos em abundância.

Em termos de procedimentos composicionais, o que de mais significativo acontece nesta obra são as transformações de um motivo composto de 2ª Maior e 3ª menor descendente, ou seja,

²⁶⁶ Por exemplo, a pequena seção entre os números de ensaio 10 e 11, onde o motivo baseado na canção “Sapo Jururu” inflexiona para RéM e FâM, ou a iniciada no número de ensaio 14, firmemente ancorada em Lám pela linha em ostinato articulada pelos fagotes.

²⁶⁷ TARASTI (1995, 122).

²⁶⁸ Talvez, por equívoco, Tarasti se refira, na verdade, à linha melódica seguinte, iniciada por trompa e saxofone e finalizada pela clarineta, esta realmente ampla (dobrada por violoncelos e violas). Esta linha é exemplificada em seu livro, mas por razão distinta. Interpretamos esta linha atípica não como uma tentativa de atonalismo, mas como uma exploração dos *glissandi* nela contidos, por razões colorísticas e expressivas, não por razões harmônicas. Ainda assim, a linha paira sobre pedal de FÁ e ostinatos, ou seja, firmes polarizações.

em âmbito de 4^a. Sua primeira aparição acontece um compasso antes do número de ensaio 16, como variação do ostinato da seção com tema iniciado no número de ensaio 14.

Ex. 2.2.6.2 A Choros n.8, 1 compasso antes do número de ensaio 16 (trombones e tuba)



Ex. 2.2.6.2 B Choros n.8, número de ensaio 14 (fagotes)



Este ostinato se expande por dois compassos, sendo repetido com variações métricas (adição e subtração de unidades como as marcadas por linha pontilhada) e rítmicas. Nóbrega enxerga este motivo já nos primeiros compassos, na terminação da linha do saxofone²⁶⁹.

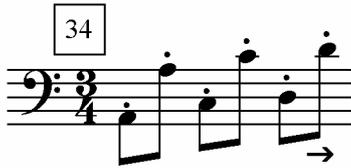
Ex. 2.2.6.2 B Choros n.8, compassos 4-5 (saxofone alto: som real)



Como em tantos outros exemplos dos choros, este motivo passa de evento melódico para ostinato e vice-versa, gerando diversos gestos musicais diferentes. Todo o trecho entre os números de ensaio 22 e 33, abarcando várias seções de diferentes funções, é criado por variações melódicas deste motivo. A seção que vai de 34 a 39 baseia-se em novo ostinato criado a partir deste motivo, em forma retrógrada, enquanto nova variação melódica do mesmo motivo serve de tema.

²⁶⁹ NÓBREGA (1975, 71/72). Na verdade, Nóbrega seleciona a célula já do primeiro FÁ, determinando, mais do que uma 4^a descendente separada por tom, um motivo circular. Em seu exemplo ele seleciona também as quatro primeiras notas do contra-fagote [Mib-Sib (ascendente)-LÁb-SOLb (descendentes)] como correspondente ao mesmo motivo. No entanto, a diferente relação intervalar, bem como a ausência de circularidade, não nos permitem concordar com esta interpretação. Villa-Lobos (VILLA-LOBOS 1972, 201) considera estas duas linhas como “temas” distintos, apesar do segundo ser “extraído” do primeiro. Curiosamente, diz também que a “cabeça – primeira célula deste último tema, vai aparecendo em toda a obra, ora transfigurada, ora em sua perfeita construção melódica. Sobressai quando se apresenta no trombone”. Certamente se trata de equívoco do compositor quanto à “cabeça”. As 4^a sucessivas, em que pese sua relativa importância na peça, jamais são executadas por trombones além dos primeiros compassos.

Ex. 2.2.6.2 C Choros n.8, número de ensaio 34 (piano A, violoncelos e contra-baixos, escrito 8^a acima)



Entre as diversas transformações do motivo, destacamos aquelas por fragmentação. Ao invés do âmbito de 4^a justa, apenas o primeiro intervalo, de 2^a, é articulado.

Ex. 2.2.6.2 D Choros n.8, 3 compassos depois do número de ensaio 24 (primeiros violinos)



À semelhança do motivo “Jakatá kamarajá” do Choros n.10, este também, em sua forma fragmentada, terá sua versão cromática, através da passagem cromática entre a 2^a Maior que o forma. Encontramo-lo pela primeira vez nos trombones, em 22.1 (sua denominação no gráfico é motivo 22).

Ex. 2.2.6.2 E Choros n.8, 1 compasso depois do número de ensaio 22 (trombones 1 e 2)



Em ambos os casos acima, a identidade do motivo se revela pela repetição da nota inicial dentro de um contexto de desenvolvimento motivico, reportando o ouvinte à célula anteriormente escutada (**Ex. 2.2.6.2 A**).

Outra prática repartida com o Choros n.10 é a inclusão de temas não originais. No caso, uma variação do “Sapo Jururu”, encontrada nos números de ensaio 10 e 11 (corne-inglês, depois primeiros violinos) e, mais adiante, em 41 (primeiro oboé); e o tema do choro “Turuna”, de Ernesto Nazareh (26.3, piano A). O “Sapo Jururu” possui função temática, apesar desta ser circunscrita à pequena seção que vai dos números de ensaio 9 a 12. “Turuna” desaparece tão célere quanto surge.

A maior contribuição destes temas nos parece ser extra-formal, já que não possuem qualquer relevância para a estrutura da obra como um todo. Mesmo a função de recordar o ouvinte familiarizado com os temas é duvidosa, já que, pelo menos no caso de “Turuna”, sua exposição é obscurecida pela densa orquestração do trecho, ficando a mesma em “segundo plano na estrutura sinfônica”²⁷⁰.

No que se refere à divisão por grandes seções, Nóbrega enxerga 3 seções nos Choros n.8: do início ao número de ensaio 20, de 21 a 42 e de 43 ao fim. Esta seccionalização corresponde aos grandes fluxos do discurso musical, seus momentos divisórios correspondendo a instantes marcantes da peça e, com relação ao início da última seção, ao que o compositor deixou por escrito²⁷¹. Entretanto, ao observar-se no gráfico as relações motivicas entre as pequenas seções, verificar-se-á a afinidade entre as seções que vão de 13 a 30, todas elas desenvolvendo em múltiplas formas a célula que denominamos motivo 17 (desenvolvimento observado através dos exemplos musicais deste capítulo). A seccionalização entre 20 e 21, portanto, é motivicamente injustificada, e no entanto quase inevitável, diante da animação rítmica progressiva que a precede, do clímax atingido e pela fermata antes de 21, onde textura totalmente nova é criada. A questão que se coloca, ao se interpretar a estrutura da obra, é a de que visão deve ser privilegiada, a das relações motivicas ou a das relações texturais – esta última sendo o que vemos defendendo ao longo deste trabalho, apesar de nosso esforço por destrinchar as relações motivicas intrínsecas da peça.

Em que pese a unidade motivica do trecho referido ou as relações tonais entre as polarizações dos diferentes trechos, o estudo do gráfico confirma as considerações que autores anteriores fizeram da dificuldade em se fazer sentido formal do Choros n.8. Comparando-o com o Choros n.10, no Choros n.8 o caminho percorrido pelas notas polarizadas é mais errático e a conexão entre as polarizações entre seções mais tênue, quando existente.

²⁷⁰ NÓBREGA (1975, 75)

²⁷¹ VILLA-LOBOS (1972, 202)

2.2.6.3 Choros n.6: gráfico, comentário analítico e relações estruturais

Gráfico

Choros n.6 H.Villa-Lobos

The musical score for Choros n.6 is presented in three systems. The first system covers measures 1 to 14, the second system covers measures 15 to 42, and the third system covers measures 49 to 63, ending with 'fim'. The score is written for piano and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A dashed line connects the two staves in several places, indicating a relationship between the upper and lower parts.

Comentário analítico

O que fica claro à primeira audição do Choros n.6, como aliás de todos os choros orquestrais tardios, é uma sucessão de seções, pequenas e grandes, caracterizadas pela ocorrência de um tema, sua sonoridade particular (definida pelo sistema de ostinatos-pedais etc.), e os componentes que delineiam sua execução: andamento, padrão rítmico, intensidade de dinâmica, etc. Em função disso, o gráfico do Choros n.6 apresenta-se mais esquemático do que os dos Choros n.10 ou 8, pleno de divisões de seções claramente demarcadas. Por essa razão, e para maior clareza, as polarizações principais, que poderiam ser simplesmente prolongadas de uma a outra seção, encontram-se repetidas ao início de cada uma delas - observe-se principalmente a linha inferior. As seções a "maneira das bachianas" encontram-se muito reduzidas, uma vez que seu conteúdo tonal é representado de forma muito simples. Por outro lado, as transições que envolvem os procedimentos estudados - ou seja, em texturas "a maneira dos choros" - encontram-se representados em maior detalhe. Ainda devido ao caráter mais esquemático da escrita, o gráfico apresenta de maneira muito

clara as polarizações melódicas (pentagrama superior, notas grandes), dos ostinatos (entre pentagramas, notas pequenas) e profundas (pentagrama inferior, notas grandes e hastes para baixo).

Baseado nos mesmos componentes que delineam sua execução, Tarasti (TARASTI, 1995) divide esta obra em 16 seções, divisão esta que se encontra na coluna à direita de nossa tabela. 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, Nóbrega (NÓBREGA, 1975), ao descrever a obra²⁷² se refere a pequenas seções que serviriam de “introduções”, “ligações”, etc. em relação a seções maiores. Assim, após se referir ao episódio²⁷³ que finda no número de ensaio 15, diz que “termina com ele a primeira seção da obra”²⁷⁴. 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”²⁷⁵.

Se tais observações são verdadeiras, baseiam-se em que? Ao procurar elementos que respondessem a 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 maneira, poderiam soar absolutamente gratuitos.

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

²⁷² “Descrever” é o termo apropriado; o autor não se propõe a fazer uma análise musicológica, apesar de sua evidente intimidade com o assunto. Suas observações, todas de absoluta coerência e visão, acontecem como comentários descritivos.

²⁷³ Nóbrega utiliza consistentemente o termo “episódio” para se referir exatamente ao que denominamos “pequenas seções” ou “subseções”. Em outros capítulos 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.

²⁷⁴ op. cit. página 58

²⁷⁵ op. cit. página 60

Ex. 2.2.6.3 A

1a. subseção
sax alto - som real

2a. subseção
trompete - som real

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 DóM. Em si, o fato não é conclusivo, pois o trecho anterior, por nós denominado “Modinha”, é em Dóm, e, segundo Tarasti, não se coordena com os seguintes²⁷⁶. No entanto, o primeiro episódio é construído sobre um pedal na nota DÓ, 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. Compare-se os quatro momentos da linha do baixo: segundos violoncelos nos compassos 169/175, contra-fagote e clarineta-baixo em uníssono 176/182, contrabaixos e violoncelos 183/190 e novamente contrabaixos 193 em diante.

Ex. 2.2.6.3 B

Vle. Cl. baixo (som real) Vc. Vc.

Vc. Cb. Cb.pizz. Cb.

A preocupação consciente de Villa-Lobos em trabalhar este elemento textural é evidente. Outros fatores de interligação entre os dois episódios são escalas e acordes em *Material Contrastante* (ver capítulo 2.2.4.3), como elementos de ligação e balizadores de limites de seções. 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

²⁷⁶ Na verdade, Nóbrega 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 exceto, exatamente, a tônica DÓ.

entanto, agem de tal maneira a não restar dúvida quanto a se afirmar que se trata, não de dois trechos não-relacionados, porém de uma seção intrinsecamente ligada em suas duas subseções.

Mais complexo é o caso a seguir, onde Tarasti não liga os episódios porém Nóbrega o faz, sem dizer o porquê.

A Seção 8 começa em Dó#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 material novo, um conjunto de ostinatos, nas flautas e nos cellos. Por dentro este conjunto apresenta-se um tema em forma coral nos metais e madeiras (**Ex. 2.2.5.1 B**). A verdadeira importância da dissonância provocada por esta entrada do acorde de DóM nos sopros sobre a base anterior em Dó#m se torna clara quando nos lembramos do recorrente uso de dissonâncias para balizar seções. Aqui não é diferente: o Material Contrastante 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.

Ex. 2.2.6.3 C - Choros 6 [comp. 451 a 453]

Cl. 1 sola (som real)

12

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 enarmônica 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 afirmamos 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

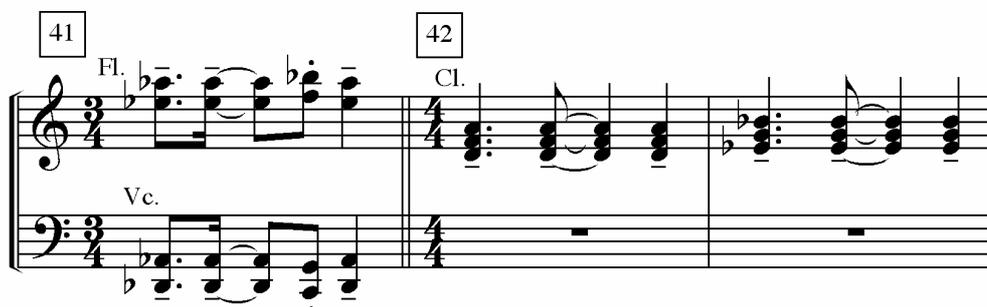
comparação entre o fragmento melódico da primeira subseção (exemplo 2.2.6.3 C, segundo compasso, ou seja, o fragmento melódico propriamente dito, sem sua anacruse) e o início do tema da segunda (2.2.6.3 D).

Ex. 2.2.6.3 D - Choros n.6 [comps. 470/471, corne-inglês e sax]



O segundo elemento de relação vem a ser a correspondência rítmica entre o ostinato da primeira subseção (flautas e violoncelos, dois primeiros tempos do compasso) e o segundo ostinato da segunda (clarinetas)²⁷⁷.

Ex. 2.2.6.3 E - Choros n.6 [comp. 451, flautas e violoncelos]



Mas o trecho revela ainda uma preocupação com o estabelecimento e polarização de certas alturas que lança luz sobre a consciência de 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 Dó#m e agora em RébM, 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

²⁷⁷ Considerando-se que todo o Allegro Moderato é usualmente regido em dois, nem mesmo a diferença de aumentação existe.

seção, o compositor achou por bem criar uma linha instrumental apenas para justificar melodicamente esta pequena mutação. Esta conclusão poderia ser vista como prematura, caso o exemplo fosse único; não é o que acontece. Ao final da primeira subseção, o fragmento melódico que a caracteriza (Ex. 2.2.6.3 C) aparece uma última vez na flauta, que inicia uma descida escalar continuada pelo oboé (comps. 455/457). Esta descida se apóia 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 não possuir 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 é 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. 2.2.6.3 D). Temos aqui portanto, uma passagem de ligação que reapresenta à audição dois elementos fundamentais na interligação entre os trechos: a célula rítmica da quiáltera de três graus descendentes e o apoio das notas desta quiátera nas notas FÁ e DÓ [observar o gráfico, números de ensaio 40/42].

A seção mais longa, complexa, e, ao mesmo tempo, mais articulada da obra, é a inicial - o que também nos parece uma constante nos choros dos anos 1940. Estendendo-se do primeiro ao 152º compasso, ela corresponde à 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. A articulá-las encontramos toda uma série de procedimentos, de acordo com o que observamos nos capítulos anteriores, e em particular na Lista de Procedimentos Compositivos. Detalhes desta seção também foram amplamente utilizados no curso deste trabalho como exemplificação de procedimentos. Deste modo, nos limitaremos a demonstrar graficamente e em forma de tabela nossa interpretação para seus diferentes episódios, assim como para a também complexa seção final²⁷⁸.

Relações Estruturais

Da mesma maneira que nos Choros n.10, o caminho formado pelas notas mais fundamentais nos Choros n.6 não representa uma estrutura tonal funcional, porém guarda coerência em seus

²⁷⁸ Uma análise detalhada e comentada seção por seção encontra-se em nossa dissertação de Mestrado "Procedimentos Compositivos nos Choros n.6 de Villa-Lobos". Rio de Janeiro, Escola de Música da UFRJ, 2001.

próprios parâmetros. Fundamentados nas polarizações em diversos níveis e nas inter-relações entre texturas e ostinatos, de acordo com os princípios estudados nos últimos capítulos, chegamos à seguinte estrutura formal, que explora a funcionalidade de cada trecho em relação ao todo e aos demais.

Choros n.6 - Tabela de Seções

Divisão em Seções	Nºs de Comp.		Divisão em Seções (por E.Tarasti)	Nºs de Ensaio (exclusive)
	[] Nºs de ensaio			
1ª Seção: Abertura + Subseção 1			1ª Seção: Introdução	0-2
1.1 Introdução	1-17	[0-2]	2ª Seção: dueto fl/sax	2-3
1.2 Transição	18-21	[2-3]	3ª Seção: Allegro	3-15
Subseção 2				
1.3.1 Tema 1	22-53	[3-7]		
1.3.2 Transição	54-66	[7-8/4]		
1.3.3 Desenvolvimento	67-117	[8/5-13]		
1.3.4 Tema 2	118-152	[13-15]		
2ª Seção: Modinha+ #	153-168	[15-17]	4ª Seção: Adagio	15-17
3ª Seção: +			5ª Seção: Allegro/Meno Mosso	17-22
3.1 Subseção 1	169-190	[17-19]		
3.2 Subseção 2	191-217	[19-22/2]		
4ª Seção: Seresta interrompida	218-251	[22/3-26]	6ª Seção: Moderato	23*-26
5ª Seção: transição	252-285	[26-28]	7ª Seção: Vivace	26-28
6ª Seção: Valsinha Rural + #	286-363	[28-34]	8ª Seção: Valsa	28-34
7ª Seção:			9ª Seção:	
7.1 Introdução	364-373	[34-35]	Poco allegretto/ transição ¹	34-35
7.2 Choro	374-441	[35-40/2]	10ª Seção: A tempo	35-41
8ª Seção: +				
8.1 Introdução	442-464	[40/3-42]	11ª Seção: transição	41*-42
8.2 Cantiga	465-542	[42-49]	12ª Seção: Allegretto moderato	42-49
9ª Seção: Finale + Subseção 1				
9.1.1 Introdução	543-552	[49-50]	13ª Seção: Pc anim. (trans.)	49
9.1.2 Tema 1	553-568	[50-52]	14ª Seção: A tempo	50-52
9.1.3 Transição	569-575	[52-53]	15ª Seção: Meno Mosso	52-56
9.1.4 Tema 2	576-588	[53-54]		
9.1.5 Tema 3	590-619	[54/2-57]		
Subseção 2				
9.2.1 Introdução	620-646	[57-59]	16ª Seção: Poco Moderato/ transição/ climax	57-fim
9.2.2 Seresta				
9.2.2.1 Tema e resposta (4ª)	647-672	[59-61]		
9.2.2.2 Desenvolvimento	672-711	[61-65]		
9.2.2.3 Reexposição dobrada e dupla	712-757	[65-fim]		
+ Seções coincidentes com as definidas por Nóbrega (1973)			* Locais onde, talvez devido à marcação por números de ensaio, as divisões de seção não coincidem exatamente.	
# Nomes utilizados em Nóbrega (1973)			¹ Corrige-se aqui notório erro de impressão	

Vimos anteriormente como as polarizações da primeira seção dos Choros n.6 se organizam em nível estrutural médio (Ex. 2.2.5.2 B e também Ex. 2.2.4.2 B2; ou gráfico, pentagrama inferior, hastes para cima). Para interligar suas diferentes subseções, é preciso observar as polarizações mais profundas (pentagrama inferior do gráfico, hastes para baixo). Comparando-se o gráfico com a tabela, e relacionando as polarizações mais profundas com as subseções, obtemos a seguinte tabela:

Subseção 1: Lento

- Introdução - polarização: DÓ (com instabilidade DóM/Lám)
- transição 1 - troca de polarizações de DÓ para LÁ-MI

Subseção 2: Allegro

- Tema I - polarização: LÁ-MI (em ordem de importância)
- transição 2 - troca de polarizações para MI-LÁ
- Desenvolvimento - polarizações: MI-SÓL#-SIb
- Tema II - polarização: DÓ (após breve apoio em LÁ)

Ou, mais sucintamente e a partir das polarizações 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 que, estendido horizontalmente como sub-estrutura, resolve a instabilidade DóM/Lám gerada na introdução¹. Mais uma vez, e como no Choros n.10, deparamo-nos com um evento local (a melodia inicial) sendo refletida na sub-estrutura [relação motivo- sub-estrutura].

Outro dado pode ser observado a partir da comparação entre gráfico e tabela de seções, especialmente nas mais complexas primeira e última seções: a presença de um número muito grande de temas, ou idéias melódicas, em uma mesma seção. Os princípios que regem nosso agrupamento de temas diferentes em uma mesma seção já foram amplamente expostos nos

¹ A instabilidade DóM/Lám é resultante da superposição da melodia da flauta (Lám) sobre o baixo-pedal 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.

capítulos anteriores. Porém, restaria a questão do porquê de tanta abundância temática - mesmo reduzindo-se do total todos os aparentes "temas" que se revelam como Material Contrastante. Lembrando-nos do procedimento, encontrado no Choros n.10, do uso de *material melódico-temático* claramente determinado *como demarcador de pontos estruturais* - e não como contraste entre idéias melódico-expressivas - a questão começa a se esclarecer. Em trechos mais complexos, Villa-Lobos utiliza temas para demarcar pontos de inflexão tonal, eventos estruturais, não para jogar com suas potencialidades dramáticas. Desta maneira, ao nomearmos "tema 1" e "tema 2", por exemplo, não sugerimos qualquer relação entre os respectivos motivos melódicos - que pode ou não ocorrer - mas determinamos serem eles pontos distintos no caminho tonal da estrutura. No aspecto puramente tonal, este procedimento não difere muito da função de um novo tema numa sonata clássica, como interpretada por Rosen²; no aspecto dramático, discursivo, é procedimento paralelo ao "tema-objeto" de Debussy, que surge apenas uma vez, para atuar em situação específica, e não se presta a elaborações. Ambos os aspectos somados, é uma re-elaboração pessoal das funções melódico-temáticas. Seja como for, as relações dramático-expressivas que, na tradição sinfônica clássico-romântica, aparecem entre temas, não ocorrem aqui entre eles, mas entre texturas. Quando muito, relações estruturais ocorrem entre motivos de ostinatos ou ostinatizados - conforme amplamente estudado.

É assim que entendemos a primeira seção. O tema 1 (número de ensaio 3, sobre polarização em Lá, **Ex. 2.2.4.2 B**, violas) não possui qualquer relação com o tema 2 (número de ensaio 13, sobre polarização em Dó, **Ex.2.2.4.1 H**), se observarmos apenas seus elementos melódicos. Contudo, a uni-los, encontramos o mesmo ostinato, ainda que transformado (relação motívica entre ostinatos³), e, dado fundamental, ambos atuam como marcadores tonais, referência de suas polarizações.

Também será desta maneira que se organizará a nona e última seção da obra - um todo orgânico, apesar da enorme riqueza de material nela presente. À maneira de tantas outras, a seção 9 também começa com uma pequena introdução (comps. 543/552); a complexa percussão e os efeitos sonoros nos outros naipes agem da mesma forma que os acordes ou trechos relativamente dissonantes que vimos anteriormente. Trata-se de Material Contrastante, tornando este trecho o 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. Aliviada a percussão, tem início o primeiro episódio temático da seção (Tema 1, comps. 553-568). Estruturalmente falando, a função deste episódio, todo em Mibm, é reforçar o sentido de

² "the arrival of a theme enforces a structural point, makes an event, a moment of articulation" - ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. W.W. Norton. Nova Iorque (1988, 99).

³ O ostinato do primeiro tema também é encontrado no Ex. 3.2.4.2 B, no pentagrama dedicado às trompas; o do segundo tema é uma redução do primeiro para o compasso 3/4 (como se retirássemos o terceiro tempo do exemplo anterior) e transportado diatonicamente uma terça acima (notas DÓ-SOL-LÁ, do grave para o agudo).

permanência do pedal Mib, imóvel aqui e desde o trecho anterior. A transição que se segue (comps. 569-575, número de ensaio 52) 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, e sem nenhuma outra linha a perturbá-la, o compositor lembra ao ouvinte que este pedal é o pilar que sustenta a estrutura, e já o prepara para sua eventual mudança.

Ex. 3.2.6.2 F - Choros n.6, número de ensaio 52, comps. 569, 575

52

Vln. Cl. 1 sola (som real)

Vle. Vc.

Cb. são acrescentados aos Vc.

Mib continua

Mais localizadamente, o trecho exemplifica, talvez como nenhum outro, o cuidado com que Villa-Lobos introduz e polariza novas alturas, quando estas possuem importância 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. 3.2.6.2 F - Choros n.6, número de ensaio 53, comps. 576/580

53

Cl. som real

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, número de ensaio 54 em diante), agora sobre o novo pedal. Ao final deste episódio, e para fechar toda a primeira subseção do Finale, mais um acorde dissonante desgarrado do contexto precedente, mais uma baliza de Material Contrastante sinal demarcatório (comp .618).

Fecha-se aqui um trecho de quase 100 compassos, cuja maior característica é apresentar temas curtos, sem importância motívica em relação ao todo da obra, e 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), trabalhado sobre apenas dois temas, cuja construção, bastante clara e tradicional, não escapa ao ouvinte: trata-se de seção "a maneira das bachianas". 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. Re-exposição - comps. 707 / 753 o sujeito da seção é re-exposto com valores dobrados (violinos e violas), ao mesmo tempo em que o motivo inicial é reapresentado uma terceira vez (metais, a partir do comp. 714), conduzindo ao fim

Concluindo a obra em Dó#, um semitom acima da polarização inicial, Villa-Lobos nos remete a seu procedimento de deslizar as polarizações por semitom, já observado, em relações mais locais, em vários outros exemplos estruturais (observar gráfico dos Choros n.10).

2.2.6.4 Choros n.9

Choros 9

The musical score for Choros 9 is presented in six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The measures are numbered 1 through 76. The score includes various musical annotations and performance instructions:

- System 1 (Measures 1-16):** Features piano accompaniment with 'Mots 1A 1B' and 'HP' (Harmonium Pedal) markings. Motifs 'Mot 1A' and 'Mot 2' are indicated. An 'Intro' section begins at measure 13, leading to 'Var. Mot 1A' at measure 16.
- System 2 (Measures 17-26):** Continues the piano accompaniment. 'Mot 13' is marked at measures 18 and 23. A variation 'Var. Mot 35' is shown at measure 20. An 'Intro' section is marked at measure 25.
- System 3 (Measures 27-39):** Includes instrumental parts for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Oboe (Ob), Violin (Vcl), and Viola (Vla). 'Mot 27' is marked at measure 27. 'Intro Intro' is marked at measure 34, and 'Intro como b' at measure 37. 'Trans.' (Trasposition) is marked at measure 39.
- System 4 (Measures 40-57):** Features piano accompaniment and 'Vla + Tmp (Tb)' (Viola and Trombone/Tuba) parts. 'Mot 27' is marked at measure 42, and 'Var. Mot 27' at measure 43. 'Intro' is marked at measure 52, and 'Mot 34 (Der Mot 35)' at measure 55.
- System 5 (Measures 58-69):** Includes piano accompaniment and 'Vc' (Violoncello) and 'Tb' (Trombone/Tuba) parts. 'Trans.' is marked at measures 58 and 62. 'Intro' is marked at measure 67.
- System 6 (Measures 70-76):** Features piano accompaniment with 'Mot 1A' and 'Var' markings.

O Choros n.9 é praticamente gêmeo do n.6, tendo estreado três dias antes dele, com o compositor regendo a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio e Janeiro em julho de 1942 (dias 15 e 18, respectivamente). A linguagem musical de ambos apresenta seções claramente

demarcadas, seções estas intercaladas entre “a maneira dos choros” com “a maneira das bachianas”. Os mesmos procedimentos composicionais podem ser observados em ambas as obras, inclusive com relação aos instigantes procedimentos de polarização e transição tonal – ainda que o Choros n.6 os apresente mais sofisticados. Por essa razão, mencionaremos textualmente apenas os eventos que, por um ou outro motivo, nos pareçam mais significativos, sem repetir exageradamente as observações sobre procedimentos composicionais feitas anteriormente. Detalhes podem ser encontrados no gráfico da peça.

A primeira seção, iniciada no modo de Sib dórico, apresenta simultaneamente dois motivos importantes, um em evidência nos trompetes [Ex. 2.2.6.4 A], num âmbito significativo de 8ª, outro como uma linha nas cordas agudas [Ex. 2.2.6.4 B] que, conforme procedimento típico, se transformará em ostinato (nº de ensaio 2, baixos, observar a voz inferior) [Ex. 2.2.6.4 C]:

Ex. 2.2.6.4 A

Allegro
trompetes

ff

Ex. 2.2.6.4 B

Allegro

violinos e violas em diferentes 8ªs →

Ex. 2.2.6.4 C

2 →

Já pouco antes do número de ensaio 2 observa-se instabilidade tonal para apresentação de novo motivo; este aparece 5 compassos depois do nº 2 e, a semelhança com o primeiro, começa com o V e VI grau da escala, agora maior⁴.

⁴ Lembremo-nos de como, também em diversos momentos no Choros n.6, a 6ª acrescenta-se à 5ª para adicionar cor e caracterizar os sistemas harmônicos.

Ex. 2.2.6.4 D



A brevidade da seção – cerca de apenas 1 minuto – dá-lhe caráter de introdução ao “Andantino quase allegretto”, em Si menor, que lhe segue [nº de ensaio 4]. Curiosa é a transição tonal entre estas seções. Em procedimento típico, Villa-Lobos polariza a nota MI [violinos, oboés e, de forma mais permanente, na harpa] primeiro como terça menor de Réb (enarmonia de FÁb – 2 compassos antes do nº de ensaio 2). Dois compassos adiante [nº 2, **Ex. 2.2.6.4 C**] o ostinato formado por violas, violoncelos e contrabaixos sugere um modo sobre FÁ# (o MI passando a ser a 7ª menor do modo, portanto); as participações de trompetes, trombones e violinos ajudam a complicar a percepção tonal, acrescentando alturas estranhas às possibilidades geradas pelas polarizações. Cinco compassos à frente e o motivo das madeiras apresenta-se em um distinto Lá Maior, o MI polarizado passando para o papel de 5ª. E, finalmente, abaixo da 5ª justa estendida LÁ-MI (oboés e flautas), uma linha executada por duas trompas e tuba, em 3ªs paralelas [nº3], começa em Lá M e finaliza em uma terça [MI-SOL] que tanto pode pertencer a LáM modal quanto a Mim – esta última possibilidade favorecida por discreta mas efetiva modificação do ostinato nos baixos e viola [também nº 3; observar como o SOL natural, tanto como a quinta justa SI, provoca a polarização da nota MI em detrimento do FÁ# - comparar com a linha inferior do **Ex. 2.2.6.4 C**, vide gráfico].

Ex. 2.2.6.4 E



Nesse contexto, a tonalidade de Sim da segunda seção, devidamente apoiada num pedal da tônica na harpa e na 4ª trompa, surge não como estranha, mas como derivada da 5ª justa que logicamente surge da polarização da nota MI. Como observamos em outras ocasiões, a 4ª e a 5ª justas são os intervalos favorecidos pelos pedais de Villa-Lobos, e, neste caso o MI funcionou como pivô do surgimento, primeiro, de um evento em LáM e, depois, em Sim⁵.

A segunda seção é construída “a maneira das bachianas” e, como tal, apresenta suas características típicas, como tonalismo não funcional e repetição com aumento de orquestração. Após esta seção, ouvimos novamente, e de maneira imediata, o pedal articulado MI na harpa, senha

⁵ A gravação de Kenneth Schermerhorn à frente da Filarmônica de Hong Kong muito inteligentemente, ainda que de maneira um pouco artificial, favorece a audição do pedal articulado MI na harpa, provocando um sentido claro de direcionamento tonal.

para que volte a melodia principal da primeira seção [Ex. 2.2.6.4 D] sobre o ostinato nos baixos derivado da linha inicial das cordas, mais uma vez ligeiramente modificado.

Ex. 2.2.6.4 F



O efeito alcançado é o de englobarem-se as três primeiras seções [do início a 3; 4 a 8; 8 a 11] em uma grande seção ternária, efeito algo mitigado pela brevidade e desproporcionalidade das seções e pela instabilidade tonal de *a* e *a'* (os números de ensaio 2 e 9 respectivamente, onde o motivo D [Ex. 2.2.6.4 D] surge sobre pedal de FÁ# e polarização em FÁ# menor) – o que, por outro lado, colabora para impulsionar adiante o fluxo musical.

Este processo de criação de pequenas formas ternárias através da breve repetição de motivo anterior é repetido logo a seguir, entre as seções 12-16 (c), 17 (d) e 18 (c'), e, de maneira ainda mais abreviada, na introdução ao tema da seção seguinte [ostinato, primeiro em 19 e depois em 5 compassos antes de 21 (e - e') circundando o gesto expansivo de 20 (f)], tornando-se característico da peça. Mais do que processo discursivo, já que não há relação de consequência entre os motivos, trata-se de um aglutinar de pequenas seções pela repetição de idéias anteriores.

Os procedimentos mais típicos que o *Choros n.9* compartilha com o *Choros n.6* são: a presença abundante de pequenas seções de função introdutória ou transitória⁶; a presença de seções duplas, onde o tema é repetido com orquestração aumentada⁷; a utilização de material contrastante como baliza entre seções ou entre motivos diferentes de uma mesma seção⁸; grandes seções com várias pequenas seções motívicadas em seqüência funcionando como transição tonal⁹.

Um fator que muito os diferencia é serem os temas mais significativos do *Choros n.9* relativamente curtos e pouco repetidos. Se, por um lado, isso impulsiona o fluxo musical adiante, por outro limita a sensação de estabilidade tonal-temática. Uma complexa inter-relação motívica, não distante daquela dos choros dos anos 20, parece tentar compensar esta sensação. Ainda assim, o *Choros n.9* soa mais rapsódico e menos equilibrado do que o n.6 – em que pese o valor intrínseco de muitos de seus momentos e da obra como um todo.

⁶ O trecho entre os números de ensaio 23 e 26 introduzindo a seção 27-29 (verificar como o padrão rítmico da última é variante do padrão rítmico da anterior), ou 52-53 como introdução de 54-60. Estes e outros exemplos podem ser observados no gráfico.

⁷ Exemplificadas no gráfico com o sinal de *ritornello*.

⁸ Números de ensaio 38 e 15, respectivamente, entre inúmeros exemplos possíveis.

⁹ Seções 34-51, 52-60 e 67-FIM.

De modo geral, o gráfico do *Choros n.9* reproduz as barras duplas encontradas na partitura. As exceções (números de ensaio 13, 32, 36, 52, 63) referem-se aos casos em que as mudanças de andamento, representadas pelas barras duplas na partitura, não conferem com o que acreditamos serem os limites das seções, uma vez que muitas vezes aglutinamos trechos em seções maiores. Neste caso, o gráfico demonstra nossas convicções com relação à divisão de seções, a serem comparadas com a partitura.

2.2.6.5 Choros n.12

Choros 12

The musical score for Choros 12 is presented in a grand staff format, spanning 92 measures. The score is organized into several distinct sections, each with its own musical characteristics and markings:

- Measures 1-5:** Intro section, starting with a 4-measure phrase (4^{as}).
- Measures 6-14:** Tema section, featuring a 4-measure phrase (4^{as}) and a phrase marked (Ve).
- Measures 15-29:** Des.Motivo (Mot1 + 4^{as}) section, including a 4-measure phrase (4^{as}), a phrase marked (a), and a phrase marked (b).
- Measures 30-45:** Resp. Trans. section, featuring a phrase marked (a), a phrase marked (b), and a phrase marked (c). It includes a phrase marked (suspensão tomática) and a phrase marked Valsa chorosa.
- Measures 46-60:** Divertimento section, featuring a phrase marked (Tp) and a phrase marked Intro.
- Measures 61-92:** Esquinado section, featuring a phrase marked 4^{as} and a phrase marked Esquinado.

The score also includes various musical notations such as 'Mot. 1', 'Mot. 3', 'Mot. 6', 'Mot. 9', and 'Mot. 12', as well as dynamic markings like 'Des' and 'Mot. y'. The score is divided into measures 1 through 92, with some measures marked with a star (*).

* a partitura omite o número de ensaio 83

Como os demais choros tardios, os de número 6 e 9, o *Choros n.12* caracteriza-se por suas várias seções claramente demarcadas. Em que pese o tamanho da obra – trata-se do mais longo dos choros – as articulações entre as seções reproduzem as dos dois choros acima citados. Também de acordo com o padrão estabelecido em 1942 pelos outros choros tardios, as seções se sucedem de

maneira a alternar momentos mais típicos dos choros – ritmos insistentes, gestos “desgarrados” e harmonia mais complexa – com seções em tudo semelhantes às bachianas – valsas, trechos de inspiração folclórica (o “esquinado” que compõe a seção final) e harmonia mais simples. Mesmo com essa alternância, a sonoridade geral é francamente tonal, quase funcional (ainda que de um tonalismo mais livre), uma vez que os trechos “a maneira dos choros” são construídos bastante esquematicamente.

Muitos dos procedimentos de polarização amadurecidos nos choros tardios também se encontrarão no *Choros n.12*, como o deslizar das polarizações [da introdução, Sib, para o primeiro tema, Lá, número de ensaio 1, ou a preparação para o número de ensaio 5], o ostinato como acompanhamento para longas melodias [nº 10 / 11 ou 12 em diante], a oscilação entre polarizações [nº 16 e até 29] e os longos trechos sobre uma mesma polarização quase tradicionalmente tonal [diversos momentos entre SI e DÓ, entre os n]s 12 e 29]. Outros gestos musicais típicos do compositor, como motivos em âmbito de 4ª [vide exemplo abaixo] ou linhas melódicas em 4ªs sucessivas [primeiros violinos ao se iniciar a obra, ver exemplo **Ex. 2.2.4.1 A**] também se fazem presentes.

O que particulariza este *Choros* é a ocorrência de desenvolvimento motivico típico. Enquanto em outros momentos evitamos o termo “desenvolvimento”, preferindo utilizar “exploração”, exatamente para não nos referirmos a procedimentos tradicionais da música clássica / romântica, nesta obra o termo é perfeitamente conseqüente. O motivo que surge no número de ensaio 1 é desenvolvido intervalar, tonal e melodicamente e, como nas suas obras mais *fauve* e em Stravinsky, por variação.

Ex. 2.2.6.5 A – Choros n.12

motivo 1



desenvolvimento intervalar



desenvolvimento tonal



2.3 Conclusão

Ao final de um longo percurso, que nos trouxe das origens poéticas e sociais do primitivismo à sua representação musical internacional, e daí à gênese dos choros orquestrais e sua análise procedimental e formal, torna-se necessário identificar as contribuições alcançadas.

A primeira contribuição consiste na determinação e observação detalhadas da própria linha de criação dos choros e de sua estética. Partimos de uma criação poética, o Primitivismo, especificamente aplicada às artes plásticas - e a toda uma ideologia de valorização de determinados símbolos, em detrimento de outros símbolos - seguimos sua recriação em uma linguagem musical e traçamos a linha evolutiva de suas técnicas mais características. Essa linha evolutiva da técnica nos permite relacionar Villa-Lobos e a linguagem por ele criada para os choros orquestrais ao desenvolvimento da música européia em finais do século XIX e início do século XX, exatamente os anos de formação do compositor brasileiro. Comparando sua técnica com a de seus predecessores europeus, torna-se clara a permanência de certos princípios procedimentais: a animação rítmica e a circularidade de Mussorgsky, a sobreposição meticulosa de linhas texturais, como em Korsakov (especialmente nos choros tardios), a exploração contínua de novas qualidades de conjuntos de alturas e a exploração das possibilidades de desenvolvimento do ostinato, como muito de Debussy... E contudo, a soma de todos esses procedimentos é pessoal e original, mesmo pondo-se de lado os "brasileirismos" rítmicos e melódicos.

Diferenciação de suprema importância é aquela com relação a Stravinsky. Para o compositor russo, o ostinato seria o não-desenvolvimento, a força estática contra uma música européia dinâmica, a fragmentação contra a linearidade do discurso - uma técnica a serviço da contestação à tradição¹⁰. Muito dessa contestação pode ser encontrada nos *Choros n.10* e *8*; no entanto, neles e no quase contemporâneo *Choros n.3* já se encontram alguns princípios dos procedimentos de expansão e desenvolvimento de texturas de ostinatos que alcançaram a plenitude nos choros tardios. Seu estatismo é explorado tanto quanto suas possibilidades dinâmicas - e talvez aí resida a maior originalidade de sua técnica. Ao expandir e desenvolver as texturas com ostinatos Villa-Lobos é o anti-Stravinsky. Para Villa-Lobos, o ostinato não contesta, mas antes incorpora a tradição. Se a iconoclastia do compositor for verdadeira, então ela se dirigia apenas ao *establishment* obtuso característico do mundo musical brasileiro de seu tempo, não à própria música ou aos compositores de gerações anteriores.

Uma segunda contribuição consiste no estudo dos procedimentos composicionais por si mesmos, independente de qualquer comparação evolutiva ou histórica. São esses os elementos

¹⁰ Ver citação ao final do capítulo 1.3.

formativos dos choros e apenas através da compreensão de sua atuação e utilização particular é possível fazer sentido do que acontece nos diversos planos estruturais de cada obra.

Conseqüência da identificação dos procedimentos composicionais dos choros é a determinação da cronologia de cada obra. Discutimos o assunto no capítulo 2.2.2, onde nos posicionamos a favor da hipótese levantada por Peppercorn, de que a datação correta dos choros é a de sua estréia, a data descrita de composição sendo, ou ficção, ou, como diz Tarasti, a data em que Villa-Lobos conceberia a obra em sua mente, mesmo antes da primeira linha ter sido posta no papel¹¹. Após nossa pesquisa sobre procedimentos composicionais e as observações analíticas resultantes, concluímos pela certeza da datação pelas estréias. Villa-Lobos, assim, teria criado não uma, porém duas séries de choros de conjunto. A primeira série seria aquela dos anos 1920, os choros "originais", ns. 3, 4, 7, 8 e 10. A segunda, a dos choros ns.6, 9, 11 e 12, seria uma retomada do conceito dos choros, posto de lado por uma década - a década das bachianas. Porém, ao retomá-lo, em princípios dos anos 1940, o compositor incorporaria, à técnica original, tudo o que havia desenvolvido durante a década de 30 - seja a partir de idéias temático-motívicas geradas 20 anos antes, seja recomeçando do zero.

De fato, acreditamos que o recomeço tenha sido do ponto zero. Poeticamente falando, os choros são inteiramente dessemelhantes. Já nos referimos ao fato dos primeiros choros terem inspiração indigenista (mesmo que se trate do indigenismo muito particular do compositor), enquanto os tardios se orientam para a música popular urbana e rural de maneira evidente e documentada. Os efeitos "bárbaros", primitivistas, são não apenas mais freqüentes nos primeiros choros, mas, antes de tudo, sua poética é de grande vitalidade; nos choros tardios, os eventos construídos sob os mesmos princípios demonstram permanência e desenvolvimento da técnica, mas revelam outro espírito, mais formalista e absolutamente despreocupado com o "*épater les bourgeois*" primitivista¹². Também já mencionamos que nos últimos choros é invariavelmente encontrado grande número de seções "a maneira das bachianas", em série ou intercaladas com seções "a maneira dos choros". Contudo, deverá ter ficado claro, após nossas análises e exemplos, que mesmo as seções "a maneira dos choros" são muito diferenciadas. A identidade e função dos elementos texturais são mais preservadas nos choros tardios do que nos primeiros; as transições entre texturas obstinatizadas são mais bruscas nos choros iniciais, mais mediatas e graduais nos tardios; os próprios elementos melódicos são mais curtos e ritmados nos primeiros, mais longos e líricos nos últimos. Trechos de fusão entre elementos obstinatizados e linhas em contraponto são amplamente encontrados nos Choros n.6, 9 e 12¹³.

¹¹ TARASTI (2005, 39)

¹² Comparar os agregados sonoros de Material Contrastante dos Choros n.10, letra de ensaio E, com os dos Choros n.9 número de ensaio 27 ou Choros 6, número de ensaio 26.

¹³ Choros n.6, seções 3 e final; Choros n.9, logo ao início, Choros n.12, número de ensaio 7...

Também consequência da identificação dos procedimentos composicionais dos choros é a determinação dos elementos texturais como polarizadores, tanto de eventos locais como estruturais, e deste passo para o seguinte: a criação de novos dados com que avaliar a forma dos choros. Neste aspecto, ambos os grupos de choros se beneficiam de maneira semelhante. Através da análise das polarizações ficam claros os sentidos de uma série de eventos e relações estruturais e motivo-sub-estrutura. Esta contribuição pode mudar em muito o conceito que se faz da forma em Villa-Lobos. Como já vimos, Tarasti diz que os Choros n.10 apenas se prestariam a uma "análise de eventos" desconexos. Com relação ao Choros n.6 o mesmo autor 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 motívico”¹⁴

Outros autores seguem-lhe o raciocínio¹⁵. Acreditamos ter demonstrado que, pelo contrário, os ditos “eventos isolados” não se encontram, de forma alguma, isolados, mas antes, se relacionam entre si exatamente nos planos tonais e motívicos.

Villa-Lobos cresceu musicalmente e começou a escrever seus choros em uma época de contestação à tradição - vide a adoção da ideologia poética primitivista, baseada, antes de tudo, na contestação aos valores mais sagrados da estética ocidental. Em época assim contextualizada, é necessário mais do que procurar por constantes padronizadas por gerações anteriores para se encontrar o princípio formal em uma obra de arte. Lembrando a suposta "irracionalidade" villalobiana, tão celebrada¹⁶, é preciso argumentar que um elemento aparentemente irracional, em contexto primitivista, é exatamente racional, lógico, uma vez que sua premissa poética é desafiar a lógica estética tradicional - um caso de "inversão da coerência lógica simples" (SCHOENBERG 1996, 2). Sendo que, em Villa-Lobos, conforme determinamos, estes elementos obedecem a uma necessidade de estruturação textural, tanto com relação ao momento de seu aparecimento quanto a seu posicionamento harmônico e às necessidades de dinamização do contexto, de acordo com os procedimentos por ele desenvolvidos - um caso de "princípio estilístico da coerência lógica" (SCHOENBERG 1996, 2)¹⁷. Arnold Schoenberg coloca a questão do princípio formal de maneira atemporal:

"quais são as conexões entre sons, harmonias e ritmos para que se constitua uma forma musical?"

¹⁴ “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” (Tarasti, 1995, pg. 115).

¹⁵ Como AUSTIN (1966, 483) ou PEPPERCORN (1991,95).

¹⁶ Vide introdução, pg.1.

¹⁷ Schoenberg não define seus conceitos, deixando-nos por nós mesmos a entender sua utilização de acordo com a melhor interpretação possível dos termos.

A formulação de tais conexões gerará o reconhecimento dos princípios estruturais" ¹⁸

Este foi exatamente o caminho que procuramos seguir, verificando que as conexões se realizavam de acordo com padrões próprios, determinados pelo compositor de acordo com suas influências, escolhas estéticas e inclinação pessoal. Em Villa-Lobos, os princípios elementares da "coerência lógica" - repetição, similaridade e contraste¹⁹ - permanecem; mudam, talvez, os eventos onde os enxergamos, o ângulo com que os encaramos e o conceito que fazemos de forma.

¹⁸ "Welches sind die Zusammenhänge zwischen Tönen, Harmonien und Rhythmen sofern diese eine musikalische Form bilden sollen? Die Aufstellung der Zusammenhänge wird zur Erkenntnis der formbildenden Prinzipien führen." SCHOENBERG (1994, 6)

¹⁹ "Zusammenhang beruht auf Wiederholung" (coerência basea-se em repetição); "Ähnlich ist: teils gleich, teils verschieden" (similaridade é: parte igual, parte diferente) (SCHOENBERG 1994, 8 e 10); "(les) lois classiques de l'alternance" (as leis clássicas da alternância) - (BARRAQUÉ 1967, 108).

IV. Bibliografia

- ADORNO, T.W. *A Filosofia da Nova Música*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1974
- 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
- BARDI, P. (sup.) *Arte nos Séculos*. Fratelli Fabri, Milão/Abril Cultural, São Paulo, 1971
- BARRAQUÉ, J. *Debussy*. Éditions du Seuil. França, 1967
- BATTA, András (ed.). *Ópera*. Könnemann, 1999
- 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
- BOULEZ, Pierre. *Stravinski permanece em BOULEZ, Apontamentos de Aprendiz* Ed. Perspectiva, 1995
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música, 3ª. ed.* Ed. Alhambra, 1977
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Fauvismo*. Ediciones Poligrafa, Barcelona, Espanha, 1997
- COLLES, H.C. *The Oxford History of Music vol. VII, Symphony and Drama 1850-1900*. Cooper Square Publs. Nova Iorque, EUA, 1973
- CORRÊA do LAGO, M.A. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud No Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UniRio, Tese de Doutorado, 2005
- DALHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism*. University of California Press, Londres, Inglaterra, 1980
- DERI, Otto. *Exploring twentieth-century music*. Holt, Rinehart & Winston, Inc. Nova Iorque, EUA, 1968
- 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

- FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris – un écho musical du Brésil*. L'Harmattan, França 2004
- 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
- FORTE, Alan e GILBERT, Steven. *Introdcution to Schenkerian analysis*. W.W.Norton & Company, Inc. Nova Iorque, EUA 1982
- ELGER, Dietmar. *Expressionismo*. Benedickt Taschen, Colônia, Alemanha, 1998
- GAY, Peter. *O Século de Schnitzler – A Formação da Cultura da Classe Média (1815 – 1914)*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002
- GLANCEY, Jonathan. *A História da Arquitetura*. Edições Loyola, São Paulo, 2001
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*. Ed. Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2006
- HOOKER, Denise. ed. *History of Western Art*. Barnes & Nobles Books, Nova Iorque, EUA 1989
- JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. Ed.Usp. São Paulo, 2006
- KAMINSKI, Marion. *Veneza – Arte e Arquitectura*. Könemann Ed. Colônia, Alemanha, 2001
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. São Paulo, Ed. Movimento 1981
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos - Compositor Brasileiro*. 11ª ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia 1989
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira 1994
- MEYER, Leonard B. e COOPER, Grosvenor. *The Rhythmic Strucutre of Music*. The University of Chicago Press, Londres, 1960
- MICHELS, Ulrich. *dtv - Atlas zur Musik 10 ed*. Munique, Alemanha, Deutscher Taschenbuch Verlag 1986
- MORILLO, Roberto García. *Musorgsky*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1943.
- 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*, 2ª Ed. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Museu Villa-Lobos 1975
- PALAU I FABRE, Josep. *Picasso*. Ed. Ao Livro Técnico, Rio de Janeiro, 1981
- PAHLEN, Kurt. *História Universal da Música*. 3ª. ed. Ed. Melhoramentos, São Paulo, 1963

- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos - The Music*. EUA Pro/Am Music Resources Inc. 1991
- PERRY, G. *O Primitivismo e o “Moderno”* em HARRISON, C.; FRASCINA, F. E PERRY, G. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. Cosac e Naify Edições Ltda., São Paulo, 1998
- RIMSKY-KORSAKOV, N. *Principles of Orchestration*. Nova Iorque, EUA, Dover Publications Inc. 1964 (republishation of Edition Russe de Musique, 1922)
- SADIE, Stanley. ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Press Ltd., Londres, 1980
- SADIE, Stanley. ed. *The Grove Concise Dictionary of Music*, Macmillan Press Ltd., Londres, 1996
- SCHOLLES, Percy A.. *The Oxford Companion to Music, 9ª. ed.* Oxford University Press, Londres, 1955
- SCHOENBERG, A. *Coherence, counterpoint, instrumentation, instruction in form*. University of Nebraska Press: Lincoln and London. EUA 1994
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Ed. 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
- STRAVINSKY, I., CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*. Ed. Perspectiva, São Paulo 1984
- STRAWINSKY, T. *Le Message d’Igor Strawinsky*. Librairie F. Rouge S.A., Lausanne, 1948
- 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
- TARUSKIN, Richard. *Chez Pétrouchka: Harmony and Tonality chez Stravinsky*. em KERMAN, Joseph. ed. *Music at the Turn of the Century*. University of California Press, 1990
- VILLA-LOBOS e outros. *Sua Obra*. 2ª Ed. (escritos atribuídos a Villa-Lobos e coletados por sua esposa) Rio de Janeiro, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos 1972
- VOLKOV, Salomon. *São Petersburgo – Uma história cultural*. Editora Record, Rio de Janeiro, 1995
- WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. Oxford Univerity Press, Nova York, EUA 1992

Sites pesquisados

Cleveland Museum of Art.

<http://www.clevelandart.org/exhibcef/PicassoAS/html/1477098.html>

The Grove Concise Dictionary of Music

<http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/classmus.html>

Guggenheim Museum.

http://www.guggenheimcollection.org/site/movement_works_Primitivism_0.html

IRCAM - Centre Georges Pompidou

<http://mac-texier.ircam.fr/>

Musical Times

<http://www.musicaltimes.co.uk>

Time Magazine

<http://www.time.com/time/time100/artists/profile/stravinsky.html>

Partituras

- MENDELSSOHN, Felix. *Major Orchestral Works*. Dover Publ. (reimpressão de *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1877) Nova Iorque, 1975
- MUSSORGSKY, Modest. *A Night on Bald Mountain* (Uma Noite no Monte Calvo) orq. por N. Rimsky-Korsakov. Luck's Music Library (reimpressão de edição francesa), Michigan, 199?
- MUSSORGSKY, Modest. *A Feira de Sorochintsy e Boris Gudonov*. in *Mussorgsky Obras Completas*. Ed. Russa (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai. *Sadko, Snegourotchka...* exemplos retirados da segunda parte de *Principles of Orchestration*. Dover Publ. Nova Iorque, 1964
- SCHUBERT, Franz. *Songs with Pianoforte accompaniment. First Volume*. G. Schirmer Nova Iorque, 19??
- STRAVINSKY, Igor. *Petrushka*. versão original. Dover Publs. (originalmente Edition russe de Music, São Petersburgo 1912), Nova Iorque, 1988
- STRAVINSKY, Igor. *Le Sacre du Printemps (A Sagração da Primavera)*. ed. original, Boosey and Hawkes, Nova Iorque, 1921 e ed. revisada 1947, Boosey and Hawkes, Londres, 1967
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Alvorada na Floresta Tropical*. manuscrito. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Amazonas*. Ed. Max Esching, Paris 1929. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n.3*. Ed. Max Esching, Paris 1928. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n.6*. Ed. Max Esching, Paris 1955. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n.8*. Ed. Max Esching, Paris 1928. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n.9*. manuscrito. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n.10*. Ed. Max Esching, Paris 1928. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n.12*. manuscrito. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Nonetto*. Ed. Max Esching, Paris 1954. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro