

Heitor Villa-Lobos, *Choros (Nº 10)*, “Rasga o Coração” ou “Jurupari”: coletânea de citações e uma discussão dos aspectos motivicos e formais da obra

Ricardo Mazzini Bordini

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Introdução

Esse artigo pretende, à luz de citações de renomados musicólogos e historiadores da nossa música sobre a obra em apreço, investigar aspectos discutíveis das informações ali divulgadas. Constata-se que, embora tenham sido obras de referência importantes em certa fase editorial de nossa musicologia e historiografia musical, carecem de escrutínio quanto às fontes e de precisão analítica, qualidades pelas quais deveriam primar.

Dados gerais sobre a obra

O *Choros Nº 10* de Heitor Villa-Lobos, escrito para Orquestra e Coro Misto, foi composto em 1926 no Rio de Janeiro, e dedicado a Paulo Prado (um dos promotores da Semana de Arte Moderna de 1922). Duração: de 12' a 18'. Editado por Max Eschig, Paris.

A orquestração compreende:

pic., 2 fl., 2 ob., 2 cl. em Lá, sax. alto (mib), 2 fg. e cfg.,
3tpa., 2 tpt., 2 tbn.,
2tp., gr. tamb. de Prov., cx-cl., tamb., caxambú, 2 cuícas,
2 cx. de mad. (pq. e gr.), 2 reco-recos (gr. e pq.),
2 choc. (mad. e met.) bombo, t-tam, (e gongo),
piano, harpa,
coro misto SATB.
cordas completas

Coletânea de citações preliminares

“A obra de Villa-Lobos criada [...] no período que vai de 1922 a 1930 (inclusive) [...] mostra que cerca de dois terços de sua produção nasceram de intenções de auto-afirmação nacional”.¹

O *Choros N° 10* foi composto entre as duas estadas de Villa-Lobos na França (1923-24 e 1927-30). A série dos 16 *Choros*, todos compostos na década de 20 (alguns na França, outros no Brasil), abrangem diferentes formações instrumentais e, com exceção dos *Dois Choros (bis)*, todos são construídos em um só movimento.

A denominação *Choros* [...] pode dar a impressão de tratar-se de uma transposição ao plano erudito do modo de fazer música dos *chorões* cariocas aos quais, alias, pertencia Villa-Lobos no início do século. [...] O compositor, que conhecia o Brasil de Norte a Sul, tinha uma visão demasiadamente ampla da música folclórica e indígena para que pudesse restringir-se [...] a fatos musicais meramente cariocas. Villa-Lobos não sistematiza, na série em foco, nenhum processo especial de vinculação de sua atividade criadora com a música folclórica, indígena e popular. [...] A intenção do compositor, [...] talvez não tenha sido, [...] a de difundir no País e no exterior aspectos da criação musical popular ou indígena. Mais importante [...] foi a procura de uma consciência nacional em matéria de música erudita, [...] [que] não podia significar, evidentemente, como de fato não significou, o abandono de técnicas, instrumentos e conquistas estéticas européias.²

A estréia do *Choros No. 10* deu-se no Rio de Janeiro, em 15 de novembro de 1926, no Teatro Lírico [...]. Atualmente esta composição não pode ser executada com o texto devido a um processo judicial que foi movido contra Villa-Lobos por ter incluído, nessa obra, a poesia *Rasga o Coração* de Catulo da Paixão Cearense. Esta poesia fora publicada em 1909 para ser cantada com o *schottisch* YARA do compositor popular Anacleto de Medeiros. Villa-Lobos aproveitou, originalmente, ambos: texto de Catulo e melodia de YARA, esta última com alguma liberdade. Segundo informação de Adhemar Nóbrega [...] o texto teve que ser retirado do *Choros No. 10*. A partitura impressa pela Max Eschig, de Paris, anteriormente, corresponde à versão original.³

Deixando de lado uma ou outra discreta influência de Stravinsky, o *Choros No. 10* é uma manifestação impressio-

¹ Bruno Kiefer, *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira* (Porto Alegre: Movimento, 1986), 102.

² Idem, 110-11.

³ Idem, 113.

nante da personalidade de seu autor e de elementos telúricos. Os *ostinati*, as notas pedais, o atonalismo, a poliritmia tipicamente villa-lobiana a evoluir com a entrada do coro, a invenção contínua - da qual faz parte, inclusive, o processo de repetição ampliada de idéias musicais - mais algum trabalho temático em sentido tradicional são empregados aqui com rara felicidade. Estes aspectos, no entanto, estão longe de explicar a densidade, a permanente tensão provocada no ouvinte, o caráter telúrico dessa obra. Nem mesmo a utilização (com diminuição rítmica), em caráter quase obsessivo, do início da canção *Mococê-cê-maká* recolhida por Roquete Pinto entre os índios parecís e já anteriormente ambientada pelo compositor no ciclo *Canções Típicas Brasileiras* (1919); nem o aparecimento da *schoftisch YARA*; nem o canto onomatopaico, primitivo em seu caráter; nem a imitação de pássaros, completariam, com os processos citados, uma possível explicação para essa presença da terra.⁴

Principais motivos

Antes dos motivos, vejamos o primeiro evento da peça. José Maria Neves diz que “a obra se inicia por um grande acorde de orquestra, sol menor, reforçado por três quartas inferiores”⁵ e Adhemar Nóbrega diz que é “um acorde de mi bemol sobre outro formado por quartas”.⁶ Uma redução do acorde está mostrada no Exemplo 1 abaixo.

Exemplo 1: sonoridade inicial do Choros Nº 10

Quer nos parecer que não se trata de um acorde mas de uma simultaneidade. Parece-nos que a idéia é: círculo de quintas (quartas) com

⁴ Idem, 113-14.

⁵ José Maria Neves, *Villa-Lobos, O Choro e Os Choros* (São Paulo: Musicália [Ricordi], 1977), 67.

⁶ Adhemar Nóbrega, *Os Choros de Villa-Lobos* (Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1975), 90.

interpolações cromáticas, assim: E(Eb) A(Bb) D(Eb) G(F#). Olhando-se no teclado do piano fica mais claro:

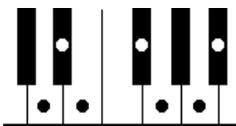


Figura 1: Notas do Exemplo 1 dispostas no teclado do piano

O primeiro motivo (tema conforme Nóbrega), mostrado no exemplo abaixo, “representa uma célula melódica transfigurada do canto característico de um pássaro raro das florestas brasileiras ... denominado ... de Azulão da Mata”⁷



Exemplo 2: motivo inicial

Quanto aos motivos principais, confirma Behágue que, segundo Villa-Lobos:

identificou o motivo inicial da flauta com uma célula da canção do pássaro conhecido como ‘Azulão da Mata.’ A primeira seção inteira sugere uma série de impressões descritivas.... Motivos pentatônicos e outros primitivos (i.e., de curta extensão) suportados por harmonias paralelas, dissonantes e ricas, com longos pontos pedal (tanto com notas sustentadas como com notas repetidas) e timbres variados dão a seção um caráter Impressionista inequivocamente exótico. O motivo principal...é descrito pelo compositor como ‘um composto de melodia primitiva e canção pentatônica dos índios brasileiros.’ Do mesmo modo, o motivo cromático que é repetido durante a última seção é identificado como imitando as canções de ninar (repouso) dos índios Parecís do Mato Grosso.”⁸

Então, no exemplo abaixo extraído de Béhague, não custa repetir, o primeiro motivo, nomeado como principal (a), é identificado como “um composto de melodia primitiva e canção pentatônica dos índios brasileiros” e o

⁷ Nóbrega, *Op. cit.*, 90.

⁸ Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction*, (N. Jersey: Prentice-Hall, 1979), 195-6. Béhague provavelmente baseou-se em Nóbrega pois este consta da bibliografia utilizada.

segundo, nomeado como cromático (b), como “imitando as canções de ninar (repouso) dos índios Parecís do Mato Grosso.”

(a) Trbn. 62 *f*

(b) Cl. solo 89 *rff>* *pp* 90 *rff>p* *pp*

Exemplo 3: *fac simile* do exemplo de Béhague

O que nos parece estranho é que o segundo seja identificado como canção de ninar indígena já que este tipo de cromatismo não é típico de melodias indígenas. Parece melhor que talvez o primeiro seja o referido motivo da canção de ninar. Além do mais, quanto a estes dois motivos, quer nos parecer que são um só, já que o segundo é apenas uma ampliação do primeiro pela adição de notas melódicas cromáticas (ver o exemplo abaixo).

(a) Trbn. 62 *f*

(b) Cl. solo 89 *rff>* *pp* 90 *rff>p* *pp*

Exemplo 4: *interpolações cromáticas* no motivo.

Em Nóbrega,⁹ vemos também que os motivos são identificados como sendo diferentes (além de outras variações que ele denomina como motivos diferentes embora comente que são baseados no motivo “principal”) mas parece claro que não são dois motivos diferentes mas sim o mesmo, conforme vimos no exemplo acima.

Quanto à forma, Béhague refere-se à “primeira seção” (p. 195) e à “última seção” (p. 196), deixando vago se há outras seções.¹⁰

José Maria Neves descreve sua análise baseando-se numa forma A-B-A e dá-se por muito seguro desta segmentação (p. 66).¹¹ Entretanto, não

⁹Nóbrega, *Op. cit.*, 89-97.

¹⁰Béhague, *Op. cit.*, 195-6.

¹¹Neves, *Op. cit.*, 63-72.

diz claramente onde começam e onde terminam, nem faz referência em seu texto às seções; vai apenas descrevendo a obra.

Nóbrega não faz qualquer referência à forma e a confusão que faz ao referir-se aos motivos é digna de notar-se.

Sugere-se aqui uma divisão formal para a obra (290 compassos) em duas grandes partes: A e B. Esta divisão baseia-se no material motivico utilizado e em um fato que parece ter passado despercebido nas obras supra citadas: as letras de ensaio depois da letra “L” passam para números de ensaio. Nóbrega¹² refere-se a eles mas não comenta o fato. Pode-se deduzir que: 1) ou uma divisão em duas partes foi planejada, 2) ou duas obras em princípio diferentes foram conjugadas, sendo a segunda composta antes da primeira, 3) ou depois de ter feito a segunda parte, a primeira foi composta para ampliá-la. Esta última parece a mais provável devido à consistência motivica.

A parte A (com 158 compassos) é construída com os dois motivos usando várias técnicas de manipulação de motivos e com motivos derivados de cantos de pássaros. A parte B (com 132 compassos), rítmica em essência, é construída com dois materiais básicos: a melodia do *Mococê-cê-maká* e a melodia alterada de *Yara* (ouvida apenas com vocalizações em “ah” já que o texto de Catulo foi interditado), estando as duas superpostas. Vemos no quadro abaixo uma segmentação formal mais detalhada das partes.

Essa segmentação, comentada com elementos descritivos identificadores, é bem verdade, superficiais, é entretanto, suficiente para quem pretende melhor compreender a estrutura formal da peça.

Conclusão

Há que se constatar o elevado grau de replicação de informações incorretas ou de pouca clareza musical engendrado por gerações de musicólogos e historiadores, particularmente no que se refere aos aspectos compositivos e analíticos da obra discutida. Quiçá esse trabalho possa contribuir para aperfeiçoar sua compreensão.

¹²Nóbrega, *Op. cit.*, p. 93.

¹³Manteve-se a denominação dos motivos conforme Béhague, *Op. Cit.*

Seção | Lt./Nºensaio | Comentário

A		ped. tpa. + mot. fl., termina mot. fl no cl.
	A	mot. met. formando acorde: db,f,g,c + mot. crom.
	B	mot. cord.: var. do dos met.: a, b, d, e
	C	dim. mot. das cordas / mel. no tbn. + mot. crom.
	D	mot. semel. ao usado na bachianas no. 1 + mot. crom. nas cordas
	E	flt. / tpt. + vcl. e vl. II
	F	tpa. + tbn.: mel. do <i>mococê</i>
	G	mad. + vln. I: accel. escrito da mel. do <i>mococê</i>
	H	transição
	I	mel. ob. / mot. crom.
	J	mel. ob. passa para a fl. + vln. I / mot. crom.
	K	mel. passa para o fg. variada
	L	mel vc. + cb. / mel. fl. / mot. crom. encurtado
	1	mel. tbn. / mel. fl. + ob. + hp.
	2	imit. pás. / sons flor. / mel. tpt. / volta mel fl. + mot. crom.
	3	mud. de comp.
	4	
B	5	ostin. mot. do <i>mococê</i> em fugatto: fg. / vc. / cb. em strt.; fl. + ob. + tpa. mot. aument. / tbn. inv. + tpt.: aument. + vln. II.: inv. / tpa. / vla. / cl. + vln. I em strt. / sax [comp. 172: codt.]
	6	entrada do coro: ten. 2 / alto 2 / ten. 1 + bar. em stret. / alto 1 / bxos (em 4as.)
	7	sopr. / bxo + bar. com a mel. do <i>mococê</i> inteira
	8	ten. + sopr.: motivo aum. em cânone / bar. + bxo
	9	só o ostin. do coro prep. a entr. da mel. de <i>Yara</i> no sopr. (comp. 216), e ficam superpostos até quase o fim.
	10	
	11	a melodia passa para os bar. e bxos.
	12	a mel. passa para os altos. / depois para os bar. + bxos (c. 248) / e volta para os altos (c. 256)
	13	mel. com os sopr.
	14	termina a mel. de <i>Yara</i> e fica só o ostin. com o <i>mococê</i>
	coda	mot. das cordas anterior (letra B)

Quadro 1: Proposta de segmentação formal

Referências Bibliográficas

Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1979.

Kiefer, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

Nóbrega, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*. 2a. ed. Rio de Janeiro: MinC/Museu Villa-Lobos, 1973.

Neves, José Maria. *Villa-Lobos, O Choro e Os Choros*. São Paulo: Musicália (Ricordi), 1977.