

Villa-Lobos: os Choros como retrato musical do Brasil (1920-1929)

José D'Assunção Barros - Universidade Federal Rural do Rio de

Janeiro

jose.d.assun@globomail.com

Resumo: Este artigo busca examinar uma das mais inventivas fases do trabalho musical de Villa-Lobos: a década de 1920. Será analisada, particularmente, a série dos Choros. O problema examinado é o encaminhamento de um retrato do Brasil através desta série de composições de Villa-Lobos. Depois de algumas reflexões sobre o Choro como um gênero popular da música brasileira, os Choros de Villa-Lobos são abordados como um novo e específico gênero musical recriado por Villa-Lobos, apresentando como principal característica a combinação de diversas tradições nacionais e populares a partir de um tratamento modernista e experimental.

Palavras-Chave: Villa-Lobos; Choro; Modernismo

Abstract: This article aims to examine one of the most inventive phases of the musical work of Villa-Lobos, the decade of 1920. It will be analyzed, particularly, the series of the Choros. The problem examined is the conducting of a process of construction of a musical portrait of Brasil with this serie of compositions of Hector Villa-Lobos. After some reflections about the Choro as a popular gender of the brazilian music, the Choros of Villa-Lobos are approached as a new and specific musical gender recreated by Villa-Lobos, presenting as its principal characteristic the combination of several national and popular traditions in a modernist and experimental compositional treatment

Keywords: Villa-Lobos; Choros; Modernism

Villa-Lobos: os Choros como retrato musical do Brasil (1920-1929)

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é unanimemente considerado o maior compositor brasileiro da História nesta modalidade que habitualmente se classifica como Música Erudita. Por outro lado, é igualmente notório que o diálogo deste compositor com a Música Folclórica e a Música Popular de nosso país foi especialmente intenso, sendo particularmente notável que o melhor de sua obra está precisamente nas composições que se valeram de elaborações criativas e modernistas de materiais e elementos musicais da tradição folclórica ou popular. Em vista desta interessante peculiaridade de seu universo composicional, Villa-Lobos logrou o sucesso de elaborar um sofisticado trabalho de elaboração de uma 'representação do Brasil' através da música. Podemos dizer, neste sentido, que Villa-Lobos rivaliza em realizações com outros grandes Intérpretes do Brasil que atuaram através da Literatura e da Historiografia. Em toda a longa e magnífica produção musical de Villa-Lobos, aliás, existe uma década de trabalho que se mostra aos musicólogos como uma verdadeira preciosidade, pois foi nela que Villa-Lobos conseguiu unir de maneira particularmente insuperável o mais audacioso experimentalismo modernista e à mais atenta pesquisa folclórico-popular de cunho nacionalista. Se de toda a sua exuberante produção musical, que cobre um período de cerca de cinquenta anos, tivéssemos de escolher apenas uma única década de atividade criadora - a década dos anos 1920 - para legá-la então às gerações posteriores, ainda assim o nome de Villa-Lobos continuaria a se inscrever na História da Música como o do maior compositor brasileiro de todos os tempos e de um dos grandes gênios da música moderna.

O trabalho que aqui se apresenta pretende examinar esta produção específica: a da década modernista de Villa-Lobos, a fase mais inovadora de toda a sua produção musical e, ao mesmo tempo, aquela em que Villa-Lobos logrou obter uma verdadeira síntese entre a Modernidade e o diálogo com a tradição folclórico-popular. As composições deste período não são certamente as mais conhecidas de Villa-Lobos, uma vez que, devido a sua audaciosa modernidade, são também algumas das composições mais difíceis de assimilação para o grande público. Aqui, estamos de fato ainda um pouco distantes do melodismo envolvente e da exuberância impactante das *Bachianas Brasileiras*, compostas na fase criadora subsequente (1930-1945) - a fase em que Villa-Lobos associa-se ao Projeto Político-Cultural do Estado Novo com vistas a compor e divulgar sua música para um público

mais amplo, e conseqüentemente buscando neste processo uma linguagem musical mais acessível, mais fácil de assimilar. Contudo, a fase do mais avançado nacionalismo modernista de Villa-Lobos que nos é trazida pela década de 1920, onde ele audaciosamente rompe com diversos padrões da Música Erudita situando-se entre os criadores mais originais de seu tempo, é certamente aquela pela qual ele será lembrado como um músico revolucionário, capaz de mostrar ao mundo uma música que jamais havia sido ouvida e que, destarte, estava baseada nas mais sólidas tradições folclóricas e populares de seu tempo. Esta fase ultramodernista da produção de Villa-Lobos, que corresponde ao período que vai de 1922 a 1930, será o objeto deste estudo. Interessa-nos particularmente compreender como materiais folclóricos e populares diversos, em especial o Choro, constituem os principais elementos que trazem uma base inteiramente original à prática musical modernista de Villa-Lobos, além de realizarem um projeto musical de representação do Brasil através da música. Entender como o Folclore e a Música Popular são re-elaborados pela Música Erudita de modo a produzir uma música extremamente avançada para a sua época é compreender potencialidades sonoras que até hoje motivam os grandes compositores brasileiros que, na esteira de Villa-Lobos, abraçaram o Nacionalismo Musical com o duplo espírito de compreender a tradição e recriar a partir daí algo que é a um só tempo inteiramente novo e impregnado até à alma de brasilidade.

Villa-Lobos e o movimento modernista no início da década de 1920

Para entendermos a contribuição modernista de Villa-Lobos, é preciso lembrar que a questão nacionalista atravessa a música erudita brasileira do princípio ao fim do século XX. Mesmo os setores da música brasileira moderna que não se pautaram essencialmente pelos parâmetros do 'nacionalismo musical' sempre tiveram que o considerar ou como uma questão a influenciá-los menos ou mais discretamente, ou então como um parâmetro a contrastar com os seus procedimentos, e, ainda quando se empenharam em realizar música moderna pura, estiveram freqüentemente envolvidos pela idéia de que ainda assim faziam uma música nacional. De todo modo, sempre poderemos falar em um Nacionalismo Musical propriamente dito, entendido como o setor da música erudita que se organiza fundamentalmente em função da utilização de elementos extraídos ou inspirados no folclore, na música popular, na temática nacional, ou pelo menos na intenção de

elaborar uma linguagem musical que seria singular e característica dos brasileiros. Nada impede, também, que alguns compositores trabalhem com uma conexão entre Nacionalismo Musical e qualquer outra corrente musical ou posicionamento estético (impressionismo, neoclassicismo, neoromantismo...), e mesmo a conciliação entre nacionalismo musical e atonalismo foi tentada por alguns dos membros do célebre movimento Música Viva, que na década de 1940 trabalhou com a perspectiva de produzir música atonal e dodecafônica no Brasil.

Seria preciso notar que existe na verdade uma relativa variedade de alternativas dentro do nacionalismo musical brasileiro. Grosso modo, pode ser estabelecida uma primeira distinção entre os nacionalismos românticos, que foram gestados no século XIX (e que por vezes se estendem ao século XX) e os nacionalismos modernos, preocupados em concretizar uma música simultaneamente nacional e nova. Em certos casos, a preocupação de alguns compositores em escrever música nacionalista inquestionavelmente moderna é tão clara que nos habilita a falar em um "nacionalismo modernista". Dois acontecimentos emblemáticos, aliás interligados, marcaram a história deste nacionalismo musical modernista no Brasil: a Semana de Arte Moderna de 1922 e a obra de Heitor Villa-Lobos, sobretudo a da fase compreendida pela década de 1920 e a da fase terminal a partir da década de 1940.

A Semana de Arte Moderna, evento artístico e literário organizado em São Paulo no ano de 1922, não esteve integrada a um movimento principalmente musical, mas de qualquer modo - particularmente com a contribuição de algumas composições apresentadas por Villa-Lobos para o evento - trouxe um forte impacto para o mundo da Música. Para além disto, o movimento de 1922 tornou-se um emblema duradouro para o modernismo brasileiro, e pode ser apontado como o sintoma mais visível de uma série de transformações que já se operavam em vários setores artísticos e intelectuais que estavam em busca de uma expressão simultaneamente nacional e moderna na literatura, nas artes plásticas, nas artes cênicas, na música. Na época, causou escândalo em alguns setores do público, da crítica e dos meios intelectuais. O escândalo, como tem sido visto na história da arte e do pensamento humano, é frequentemente o indício de que uma barreira foi ruidosamente traspassada, de que certos dogmas foram ousadamente contestados, de que algo novo tornou-se visível mas sem que tenha ocorrido ainda um tempo necessário para a sua assimilação pelo homem comum. Isso pode

ser evidenciado no discurso de abertura da Semana de Arte Moderna proferido por Graça Aranha, que foi um dos grandes nomes do movimento:

Para muitos de vós, a curiosa e sugestiva exposição que inauguramos hoje é uma aglomeração de 'horrores'. Aquele Gênio Supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos de fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros 'horrores' vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles movidos pelas forças do passado. Para estes retardatários a Arte ainda é o Belo. Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da Arte que o da Beleza [...] Cada um que se interrogue a si mesmo e responda - o que é a beleza? Onde repousa o critério infalível do Belo? A Arte é independente deste preconceito: é outra maravilha que não é a beleza (GRAÇA ARANHA, 1969, p.739).

O advento de algo novo no âmbito artístico começa freqüentemente por reformular os antigos conceitos de beleza, ou em certos casos por condenar o próprio conceito de beleza como guia para a constituição e entendimento da Arte, como foi o caso de alguns dos modernistas brasileiros do século XX. De certo modo, a entender pelo discurso inaugural de Graça Aranha, pode-se dizer os modernistas de 22 já esperavam o escândalo, ou que até desejavam este escândalo. O que animava os artistas e intelectuais que participaram do movimento era a idéia de buscar algo realmente novo, e que ao mesmo tempo fosse o signo de uma conquista de independência cultural para o país. Daí que o movimento brasileiro de Arte Moderna revestiu-se simultaneamente de uma perspectiva modernista e nacionalista (a data de 1922, centenário da conquista brasileira de sua independência política, não é certamente gratuita).

Na verdade, o movimento modernista na literatura e nas artes plásticas já vinha tomando forma na década anterior, e já rendera pelo menos um evento público de impacto considerável. Em 1917, a pintora brasileira Anita Malfati havia realizado uma exposição de suas obras, que começavam a investir audaciosamente em uma linguagem cubista nacional. Tratava-se de incorporar os novos parâmetros da arte cubista propostos na Europa por Picasso e Braque e adaptá-los a uma temática e forma brasileiras de expressão. A exposição de Anita Malfati foi recebida pelo público e pela crítica especializada como um escândalo quase tão grande como aquele que seria gerado cinco anos mais tarde pela Semana de Arte Moderna. Por

outro lado, a brutal reação da crítica conservadora à arte moderna de Anita Malfati despertou a solidariedade de uma série de artistas e intelectuais simpáticos às idéias modernistas, e acabou fortalecendo o movimento modernista então nascente. Pode-se dizer que os dois grandes ideólogos do modernismo brasileiro da década de 1920 foram Oswald de Andrade e Mário de Andrade (ambos ligados a diversas modalidades de literatura e ensaística, sendo que Mário de Andrade também tinha uma forte ligação com a Música bem assinalada por obras importantes no campo da musicologia e da crítica musical). A partir do pensamento destes dois andrades, o movimento teve uma definição cada vez mais clara do tipo de interação entre 'modernismo' e 'nacionalismo' que estava sendo proposto. Por um lado rejeitava-se o antigo nacionalismo, romântico e conservador (isto é, não comprometido com a busca de novas formas de expressão e com uma permanente pesquisa estética). Por outro lado rechaçava-se veementemente o colonialismo cultural, erigido às custas de "pastiche da arte européia" (para utilizar uma expressão de Mário de Andrade). Fosse o pastiche dos modelos europeus românticos e conservadores ou fosse o mero pastiche das novidades modernas trazidas da Europa, tudo isto era rejeitado em favor do verdadeiro tipo de modernismo que interessava: um modernismo apropriado à consolidação de uma expressão genuinamente brasileira.

O Modernismo tinha de lidar, portanto, com uma eventual tensão entre os pólos nacionalista e modernista, e foi por isto que Oswald de Andrade (1890-1954) elaborou a grande metáfora da Antropofagia Cultural¹. Na prática antropofágica que era realizada pelos nativos brasileiros à época do Descobrimento do Brasil, os índios devoravam presas humanas motivados pela crença de que assim poderiam incorporar os atributos positivos das vítimas sacrificiais, ao mesmo tempo em que excretariam o que não tinha valor ou serventia². A partir desta metáfora e desta concepção, Oswald de Andrade expressa a idéia de um 'nacionalismo aberto', que não fecha os

1 O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade foi publicado em 1928, na primeira edição da Revista de Antropofagia. Por outro lado, a antropofagia oswaldiana já vinha sendo elaborada antes, encontrando algumas antecipações no Manifesto Pau Brasil de 1924.

2 Neste sentido existe uma diferença entre o mero canibalismo e a antropofagia, já que esta última tem objetivos de assimilar aspectos positivos da alma daquele que é devorado, não se tratando simplesmente de se alimentar dele no sentido fisiológico.

olhos ao que vem de fora; ao contrário, o antropófago cultural pratica um ato de de-gustação que aceita todas as influências, e que as reelabora de maneira singular e nova, inte-grando os seus aspectos aproveitáveis a um corpo cultural que já traz as suas singularidades; ao mesmo tempo, são desprezados os aspectos inadequados da cultura deglutida. Desta maneira, a prática cultural nacionalista-antropofágica assimila tanto elementos internos (autóctones) como elementos externos, e os reelabora em um produto novo, adequado ao povo ou ao público que irá consumi-lo. Esta concepção antropofágica será importante para compreendermos, mais adiante, os *Choros* de Villa-Lobos.

Muito importante na concepção nacionalista de Oswald de Andrade é a idéia de que é preciso ir em busca da verdadeira brasilidade, para reelaborá-la criativamente. Por isto o autor do *Manifesto Antropófago* deprecia "os índios que figuram nas óperas de Alencar cheios de bons sentimentos portugueses" (vale dizer, os índios de Carlos Gomes). Daí que, já parodian-do antropofagicamente o *Hamlet* de Shakespeare, ele se perguntava ironica-mente, no mesmo manifesto: "Tupi or nor tupi? ... that is the question". Este ponto nos remete ao outro grande ideólogo do movimento modernista - o escritor e estudioso paulista Mário de Andrade (1893-1945). Na verdade, o modernismo brasileiro da década de 1920 apresentou-se simultaneamen-te como antropofágico e endofágico. Isto é, se a obra modernista deveria estar aberta aos ele-mentos externos com vistas a degluti-los para depois os reelaborar (sua faceta antropofágica), ela também deveria estar aberta à preocupação de captar os elementos autóctones constitutivos da identidade nacional (sua faceta endofágica). O romance *Macunaíma*, obra-prima de Mário de Andrade, é de certo modo isto: o Brasil sendo engolido por ele mesmo. Para realizar este projeto, o personagem central do livro - Macunaíma - é apresentado como um "herói sem caráter"³. Grande síntese do povo brasileiro, ele é um índio amazonense que nasceu preto e virou branco, e que entra em choque com a tradição e a cultura européia materializada na cidade de São Paulo. O livro mesmo é uma grande bricolagem onde Mário de Andrade registra, recria e superpõe diversos materiais folclóricos - tudo

3 "Sem caráter" é aqui uma expressão polissêmica. Admite pelo menos dois senti-dos: além da ausência de cará-ter no sentido moral (o que, em todo caso, não quer dizer que o personagem seja um "mau caráter", mas apenas "sem caráter"), a expres-são também traz o sentido de "inca-terístico" ou de "pan-característico" (isto é, de algo que assume várias características, por vezes contraditórias).

isto através de uma narrativa que é ela mesma bricolada, já que mescla a língua culta e a coloquial, o nacional e o regional, o oral e o escrito, o rural e o urbano, o norte e o sul⁴. *Macunaíma* é neste sentido um romance polifônico (um romance onde cantam muitas vozes) e, conforme veremos, o seu modo de elaboração tem muito a ver com algumas das composições de Villa-Lobos produzidas na mesma década, como os Choros ou o *Noneto*⁵. Como não comparar esta última obra, que traz como subtítulo "impressões rápidas de todo o Brasil", a uma daquelas rápidas e estranhas fugas de Macunaíma que ocorrem no livro de mesmo nome, onde o herói acaba percorrendo praticamente o Brasil inteiro de um a única carreira?

Além de ser o escritor de *Macunaíma* - o que por si só já lhe granjearia um lugar de honra no seio do movimento modernista - Mário de Andrade foi também o autor de diversas obras no âmbito da musicologia e da reflexão estética. Por isto acabou se tornando o papa deste novo tipo de nacionalismo musical que já nada tinha a ver com o antigo nacionalismo musical dos compositores românticos. As idéias de Mário de Andrade espalharam-se como fogo por todos os meios musicais brasileiros que desejavam operar a síntese entre os pólos nacionalista e modernista, e gerações posteriores de compositores procuraram realizar justamente o seu programa. Convidando o músico a realizar uma pesquisa estética como parte de seu processo de criação, e contribuindo com o seu próprio exemplo de musicólogo-folclorista para a emergência da figura do 'músico pesquisador', Mário de Andrade antecipou em pelo menos uma década a concepção de que a música devia ter uma funcionalidade, um destino social, e uma dimensão educativa - estas mesmas questões que estariam na base da já discutida 'querela das cartas abertas' em torno da oposição entre nacionalismo e atonalismo. Um dos trechos mais famosos do escritor paulista já conclamava, e praticamente *obrigava* todo jovem músico a abraçar o credo nacionalista:

todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente como valor humano. O que fizer arte inter-

4 Outro romance tipicamente modernista é *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade (1924). Aqui também veremos uma superposição de modos de narrar e de registros lingüísticos, bem como a técnica da bricolagem que trabalha materiais internos (folclóricos) e externos. Na mesma linha, Oswald de Andrade escreveria mais tarde *Serafim Ponte Grande* (1933).

5 O *Noneto* (1923) - para flauta, oboé, clarineta, sax, fagote, celesta, harpa, percussão e coro - é precisamente uma bricolagem que busca superpor materiais folclóricos de todo o país em um curto espaço de tempo.

nacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo.
É uma reverendíssima besta⁶.

Será útil para as nossas considerações posteriores lembrar que o romancista Mário de Andrade, o qual escreveu *Macunaíma, o herói sem caráter*, o fez com extrema inventividade e liberdade de criação a partir de materiais folclóricos coletados por ele mesmo, mas depois transfigurados, recriados, deslocados no tempo e no espaço, superpondo registros culturais diversos e pondo-os a dialogar. Se nos for permitida esta comparação, ele agiu - diante do material folclórico a ser apropriado pelo artista criador - de forma análoga à que foi empregada por Villa-Lobos ao elaborar os *Choros* e algumas outras composições do seu período nacionalista modernista. Mas já o musicólogo Mário de Andrade, de maneira distinta do romancista Mário de Andrade, acabou propondo posteriormente uma outra maneira de trabalhar o folclore na composição musical, segundo a qual as necessidades pedagógicas e de resgate de um folclore musical ainda desconhecido deveriam naquele momento do desenvolvimento cultural brasileiro podar os arroubos transfiguradores em relação ao folclore. Ele recomendaria aos futuros compositores brasileiros que recolhessem o folclore sem deformá-lo, inclusive propondo procedimentos mais simples de composição como o da recolha literal da melodia folclórica e sua posterior harmonização pelo compositor. Muitos músicos da geração seguinte (década de 1930) seguiram estes conselhos. Conforme se vê, existe certa tensão entre o Mário de Andrade de *Macunaíma* e o Mário de Andrade que escreve estes conselhos musicológicos.

Além dos dois andrades, o movimento modernista contou com outros intelectuais e idealizadores, muitos deles com suas próprias concepções. Deste modo, à parte a influência significativa de seus dois principais ideólogos, o nacionalismo modernista da geração de Oswald de Andrade e Mário de Andrade representou certamente um movimento complexo - integrador de concepções por vezes diferenciadas que não poderão ser todas aprofundadas aqui⁷. De qualquer forma, será possível retornar agora ao momento emblemático da Semana de Arte Moderna para examinar a sua parte musi-

6 Mário de ANDRADE, Ensaio sobre a Música Brasileira, São Paulo: Livraria Martins, 1972, p.19.

7 Basta lembrar que, além do grupo Pau Brasil e do movimento antropofágico, liderados por Oswald de Andrade, a Semana de Arte Moderna daria origem a outras correntes, como o movimento Regionalista, que a partir de Recife apregoava um sentimento de unidade do Nordeste, e o movimento Verde Amarelo, apregoador de um nacionalismo ufanista e primitivista que logo configuraria uma das bases para a ideologia integralista.

cal. Um pouco paradoxalmente, todo aquele audacioso modernismo que seria proposto pela Semana de Arte Moderna de 1922 fora financiado por dinheiro e influências oriundos do velho e tradicional Café que sustentava a arcaica sociedade da República Velha. Mais particularmente, havia alguns indivíduos pertencentes à burguesia cafeicultora que queriam mostrar um verniz cultural e exibi-lo através de um gesto público de mecenato. Com a presença de Graça Aranha - intelectual já prestigiado e que tinha penetração entre as elites cafeicultoras⁸ - o evento atraiu precisamente o apoio destes latifundiários ilustrados e do Governo de São Paulo, incluindo a liberação do Teatro Municipal. Assim, um capital proveniente dos latifúndios oligárquicos iria financiar os radicalismos culturais gerados no seio de uma classe média urbana que tinha como pano de fundo de suas aspirações uma sociedade modernizada e industrializada, e que no caso de alguns dos intelectuais modernistas podiam ser ainda encimadas por aspirações socialistas.

Também é inegável que a intelectualidade paulista desejava promover eventos que fossem capazes de alçar São Paulo à posição de principal pólo de irradiação cultural que era disputada pelo Rio de Janeiro, e este elemento "bairrista" (ou, melhor dizendo, municipalista) não deixou de ter uma razoável importância no quadro geral dos acontecimentos. Estava montado o cenário para o emblemático evento que iria sacudir a "paulicéia desvairada"⁹. Os modernistas, naturalmente, não queriam nada mais nada menos do que chocar o público burguês, afrontando com muito futurismo e expressionismo o seu consolidado gosto parnasiano pelas poesias rimadas e pelos quadros bem desenhados. E o público burguês queria talvez ser chocado, com direito a retribuir com vaias. O palco se armava do lado de dentro e do lado de fora.

Cabia aos escritores e artistas plásticos paulistas começarem a organização do grande evento que seria um marco do movimento modernista, e eles logo perceberam que o compositor carioca Heitor Villa-Lobos seria o

8 Graça Aranha atuara como diplomata na Europa, defendendo interesses dos cafeicultores, e agora recebia uma reciprocidade em termos de favorecimento à realização do evento ao qual aderira.

9 Título de um dos livros de poesia de Mário de Andrade, publicado no mesmo ano da Semana de Arte Moderna. A sua temática era precisamente a Cidade de São Paulo, com tudo o que lhe era inerente, e a palavra passou a ser utilizada como uma expressão jocosa que se referia à sociedade paulista.

nome indicado para integrar a parte musical da Semana de Arte Moderna. Villa-Lobos já vinha desenvolvendo, por um caminho totalmente autônomo, um projeto que se sintonizava bastante com as idéias dos modernistas de São Paulo. Sua música era fundada em uma pesquisa estética e nacional, e ao mesmo tempo possuía uma faceta "antropofágica" que deglutia criativamente as polirritmias e politonalidades que haviam surgido na música européia dos anos anteriores. Apenas para dar um exemplo entre outros, o impressionismo de Debussy e o primitivismo de Stravinsky foram deglutidos por Villa-Lobos, e se juntaram com uma rica palheta de aspectos do folclore ameríndio e da rítmica afro-brasileira para dar origem ao ballet *Amazonas*. Do mesmo modo, com o decorrer da década de 1920, cada vez mais o compositor iria produzir exemplos geniais de uma música que procurava abarcar e recriar o Brasil em um novo mundo de sonoridades. Percorrendo de norte a sul o país, intermesclando o branco o índio e o negro, superpondo o rural e o urbano, colocando o erudito e o popular a dialogar em suas composições ... Villa-Lobos logo se transformaria em uma espécie de Macunaíma do nacionalismo musical. Por outro lado, é verdade que as composições de Villa-Lobos que foram apresentadas nos recitais da Semana de 22 ainda não são propriamente representativas da sua fase nacionalista-modernista, aquela que produziria tanto impacto entre os mais modernos setores da criação musical de seu tempo. Compostas entre 1914 e 1921, estas composições fazem parte da primeira fase de Villa-Lobos, predominando ainda a influência impressionista. E, ainda assim, não eram as obras mais radicais desta primeira fase. Ao invés do nacionalismo primitivista e ultramoderno do ballet *Amazonas*, que já havia escandalizado alguns setores da crítica musical no ano de 1917, Villa-Lobos preferiu oferecer ao público da Semana de Arte Moderna o impressionismo mais requintado de um *Quarteto Simbólico* (1921), ou o nacionalismo exótico das *Danças Características Africanas* para piano (1914-1915), além de outras composições.

Na totalidade, os concertos apresentados na programação da Semana de Arte Moderna reuniram um apanhado do que Villa-Lobos produzira na sua primeira fase composicional - uma fase marcada pelo predomínio da influência impressionista - considerando ainda que os grandes poemas sinfônicos como o *Uirapuru* ou o *Amazonas* (1917), que possivelmente teriam sido mais impactantes, tiveram de ficar de fora de um concerto que no máximo comportava uma discreta música de câmara. De qualquer modo, é significativo notar que, mesmo ainda não representando a criação extrema-

mente inovadora e radical que Villa-Lobos iria produzir ao longo da década de 1920, ou mesmo a parte mais audaciosa da produção musical do compositor carioca até aquele momento, os recitais da Semana de 1922 despertaram reações particularmente agressivas em parte do público. A conferência de abertura proferida por Graça Aranha - da qual registramos mais acima um trecho onde se questiona a noção de beleza como fator legítimo para analisar uma obra de arte - talvez tenha contribuído para instigar no público uma certa expectativa apreensiva que acabou influenciando um prévio imaginário sonoro nos ouvintes. Na verdade, é difícil saber se foi isto ou outra coisa qualquer o que motivou as vaias. Mas é sempre bom considerar que, como não se pode vaiar um quadro percebido como estranho, as conferências e os recitais de música e de poesia foram os espaços privilegiados para funcionar como os "para-vaias" do evento. Para complicar, na noite do terceiro concerto Villa-Lobos subiu ao palco vestindo um casaco e calçando chinelos (o que na verdade era menos uma provocação do que uma necessidade decorrente de um problema infeccioso no pé). Mas de resto não parece que Villa-Lobos ou os poetas modernistas tenham se incomodado muito com as vaias que escutaram no decurso da Semana, e talvez até se orgulhassem delas¹⁰. Em todo o caso, a reação hostil do público às composições apresentadas por Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna pode ter sido circunstancial, mas a verdade é que as obras musicais que o compositor carioca estava prestes a elaborar no decurso daquela nova década de sua produção ainda dariam muito a falar. A série de *Choros*, as *Cirandas* e o *Noneto*, marcos da nova fase, estão entre algumas das composições mais inovadoras já produzidas no Brasil.

O Choro Popular

Vamos nos dedicar, a seguir, a analisar a série villa-lobiana mais impactante, experimental, e atravessada pelo nacionalismo musical. Referimo-nos à famosa série dos *Choros* de Villa-Lobos. Antes de mais nada, é preciso compreender que os Choros propostos por Villa-Lobos - deslocados e recriados para o âmbito da música erudita e para novas possi-

10 Em uma carta de Villa-Lobos a Inácio de Lemos, pode ser lido o seguinte trecho: "quando chegou a vez da música, as piadas nas galerias foram tão incessantes que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tantas foram as vaias que a cobriram de louros" (apud José Maria NEVES, Villa-Lobos, o Choro e os Choros, Rio de Janeiro: Musicalia, 1977, p.13).

bilidades instrumentais - correspondem a um gênero novo. É verdade que eles partem da idéia motriz do Choro como gênero, prática ou modalidade popular, mas este deslocamento torna-se intensamente transfigurador nas mãos do compositor que vivia o seu momento mais modernista. Quem for aos choros de Villa-Lobos em busca daquele chorinho típico que se tornou patrimônio da música popular brasileira irá se surpreender encontrando uma música extremamente moderna e que elabora materiais folclóricos diversos - também os extraídos do folclore urbano e do ambiente dos chorões do início do século, é verdade, mas não só estes. Dentre os materiais que fornecerão a matéria prima a partir da qual Villa-Lobos cria os seus *Choros* encontra-remos também materiais ameríndios, rurais, regionais de diversas partes do Brasil. Chorinho mesmo, sem tirar nem pôr nada do que faziam os chorões com quem Villa-Lobos conviveu no início do século, é só o *Choros n° 1*, que ele compõe em homenagem a Ernesto Nazareth e que é o ponto de partida da mais extraordinária série de composições produzidas por Villa-Lobos. Por tudo isto, é claro que uma abordagem adequada dos *Choros* de Villa-Lobos não pode deixar de partir de um pequeno estudo sobre o que é o Choro no âmbito popular. A partir desta reflexão poderemos contrastar o chorinho popular com o gênero *Choros* proposto pelo compositor carioca, que é uma outra coisa (e que, apesar disto, não poderia existir sem o gênero popular Choro que Villa-Lobos conheceu tão bem). Dito de maneira brincalhona e dialética, os *Choros* de Villa-Lobos são choros e já não são.

O que é o Choro? Começemos por tentar responder a esta questão que nos levará a compreender um pouco mais da cultura popular e de suas possibilidades de interação com a música erudita. Choro, no ambiente popular, é uma palavra polissêmica. Tem muitos sentidos, embora um ou outro destes sentidos tenham se consolidado e se tornado mais familiares ao grande público desde as últimas décadas do século XIX. Nos seus primórdios mesmo, particularmente na cidade do Rio de Janeiro que é o seu berço, a palavra Choro surgiu para designar um tipo de grupo formado por músicos populares. A formação de raiz era o chamado "terno", que consistia de uma flauta, de um violão (ou dois) e um cavaquinho. Este "conjunto de pau e corda" foi eventualmente se incrementando, incorporando outros instrumentos solistas e a-companhantes. No 'terno' primordial do choro, a flauta desempenhava a função de solista, ao cavaquinho ficava reservado o papel de fazer o "centro" (sustentar o ritmo), e o violão deveria encaminhar os 'baixos melódicos' (que, conforme veremos, são bem característicos do choro tomado como um gênero musical). Com as alternativas de ampliação do

instrumental do choro, foram surgindo novos instrumentos solistas além da flauta: o clarinete, o sax, o trompete (pistom), o trombone, e também o bandolim, que além da função solista pode eventualmente dividir a função de produzir o "centro" com o cavaquinho. Para desempenhar a função de baixos melódicos, primordialmente preenchida pelos violões (que podiam contribuir adicionalmente para encorpar o "centro" juntando acordes ao movimento melódico das cordas graves), surgiram as alternativas do oficleide, bombardino e bombardão, instrumentos graves de banda. Com frequência os conjuntos de choro passaram a contar ainda com percussão, contando com instrumentos como o ganzá e o pandeiro. Ocasionalmente, pianistas também podiam se juntar a um grupo de chorões ou freqüentar seu ambiente. Mas aí não era propriamente para integrar um conjunto na hora de tocar. O piano buscava realizar como instrumento autônomo as várias vozes que no conjunto Choro distribuíam-se pelos vários instrumentos. Um pianista habilidoso, neste caso, podia fazer a melodia, contracantos, o centro e o baixo melódico, tudo de uma só vez. Chiquinha Gonzaga (1847-1935), por exemplo, foi uma assídua freqüentadora das reuniões de chorões. Mais tarde, Ernesto Nazareth (1863-1934) dominaria inteiramente o choro a partir das teclas do piano (neste caso, a designação choro já iria se referir a um 'gênero musical', que é um sentido que só discutiremos um pouco mais adiante). De modo geral, os pianistas que freqüentavam ambientes chorões no final do século XIX (os botequins, e também os arrasta-pés ou "assustados", como se lhes chamava na época) tendiam a chamar de "tangos" às suas composições mais aproximadas ao que hoje se chama de "chorinhos". O Tango era uma espécie de contraparente "semi-erudito" do Choro, só que para o piano. A palavra, naturalmente, nada tem a ver com o tango argentino, que implica em rítmica bem diferente dos tangos brasileiros do final do século XIX.

De qualquer modo, era para designar grupos de instrumentos de "pau e corda", enriquecidos ou não com apoios para solo e acompanhamento, que se passou a utilizar a expressão Choro por volta de 1870. E é interessante notar que a designação Seresta também tem uma história semelhante, pois pela mesma época o que se chamava de Seresta era um determinado tipo de grupo instrumental e vocal que se incumbia de fazer serenatas. Enquanto o Choro era um tipo de conjunto instrumental, a Seresta era uma espécie de modalidade vocal do choro. O conjunto de "pau e corda" denominado Choro tinha um paralelo no conjunto de "voz e corda" chamado Seresta. E tanto o Choro como a Seresta correspondiam a uma nova prática de música popu-

lar que estava surgindo, e que podia ser tanto profissional como diletante. Na verdade tratava-se das duas coisas, pois quando os chorões e seresteiros encerravam o seu trabalho, que podia ser o de animar uma festa ou fazer a música ambiente, começavam a praticar música pelo simples prazer da música. Surgiam então os desafios, onde um chorão procurava vencer o outro na improvisação, que desde aí passou a ser uma característica muito presente no Choro. Com isto, Choro passou a incorporar uma segunda designação. Era também uma prática: uma espécie de reunião de músicos. "Ir ao choro" podia significar ir a este tipo de reunião. Também se passou a chamar de Choro aos arrasta-pés animados pelos chorões (de modo análogo ao que hoje se aplica ao samba, que além de gênero musical pode significar o evento onde se toca e dança samba). A partir do momento que o Choro adquiriu identidade no âmbito de um grupo de músicos populares (e a música popular propriamente dita estava apenas começando a se formar) ficou fácil estender a designação "choro" também ao tipo de música que estes grupos tocavam - ou pelo menos à maneira como estas músicas eram tocadas. Enquanto a Seresta encaminhava músicas de amor e nostalgia para serem cantadas com acompanhamento de cordas (reorientando a raiz de uma canção popular que tivera seus primórdios na modinha e no lundu), já o Choro estaria a partir de então associado a músicas mais movidas, de andamento moderado para vivo, e essencialmente instrumentais¹¹. As músicas que a partir daí seriam tocadas pelos chorões eram principalmente popularizações das danças européias que faziam sucesso nos salões: a polka, a schottisch, a valsa, a mazurka, a habanera. A estes ritmos juntaram-se outros, de procedências diversas, como o maxixe - e tudo isto se viu eventualmente enriquecido com certas possibilidades contrapontísticas que constituem uma herança da música barroca do período colonial.

Novamente encontramos aqui o paralelo possível entre Seresta e Choro. Enquanto o Choro foi encontrando o seu repertório a partir do deslocamento para certos ambientes populares de determinados ritmos e danças européias que povoavam os salões, a Seresta foi produzindo o seu repertório a partir do deslocamento e reelaboração das modinhas e lundus que, até en-

11 O canto no Choro é perfeitamente possível. Muitos chorinhos (tomando-se aqui a palavra no sentido de gênero musical) foram compostos com letra, ou então receberam letras depois de um dia terem sido compostos como música instrumental. Mas a questão é que, nestes casos, a voz assumirá praticamente uma feição instrumental, além do quê, os instrumentos terão sempre uma importância que não é a de meros acompanhantes.

tão, eram produzidas pelos compositores eruditos ou semi-eruditos que trabalhavam para a Igreja, para a Corte ou para o Teatro. Ao mesmo tempo em que compunham óperas ou trabalhavam para a corte, compositores como Carlos Gomes, Marcos Portugal, ou mesmo o padre José Maurício, foram também autores de modinhas e lundus. Havia nesta primeira época uma circularidade maior entre o que depois seria chamado de 'popular' e o que ainda não era chamado de 'erudito', mas que já era definido pela sociedade de então como uma "música séria". Na verdade, estes campos ainda não estavam bem definidos, e os compositores do período colonial e do período imperial sempre puderam circular mais livremente entre estes pólos¹². Mas é precisamente com o novo período dominado nos ambientes populares pelo Choro e pela Seresta - que tem seus primórdios situados em torno de 1870 - que estas divisões entre 'popular' e 'erudito' começam a se esboçar. No caso do Choro, as danças de salão como a polka e a schottisch passaram a ser tocadas de uma nova maneira, com um certo molho bem mais popular e brasileiro. Passaram a ser mais choradas, por assim dizer. É esta 'maneira de tocar' que vai constituir mais um sentido para a palavra "choro". Além de se referir a um tipo de conjunto, a uma prática, a determinadas espécies de eventos, Choro também passa a designar uma 'peculiaridade de execução'.

Esta maneira de tocar que designava o choro implicava, além de um certo molho brasileiro que inseria síncope e rubatos nas danças européias mais austeras, também a necessidade de que o solista enriquecesse a música com improvisos. Tanto o estilo mais amaneirado de execução como a prática da improvisação seriam integradas futuramente ao gênero Choro. Mas nestas primeiras décadas não se pode dizer que o Choro fosse um gênero específico, pois o que os chorões faziam era em geral executar outros gêneros já conhecidos de uma nova maneira, embora produzindo a clara impressão de que era uma coisa inconfundivelmente nova que ali estava sendo gestada. A valsa tornava-se uma valsa sestrosa, a polka passava a

12 Além da música dançante do Império, o Choro republicano ou pré-republicano integra na sua síntese também a prática polifônica da música barroca do período colonial - estabelecendo-se aqui não apenas uma circularidade entre o popular e o erudito, como também uma circularidade entre tempos históricos. Enquanto isto, a Seresta integra na sua síntese a prática vocal-homofônica da música romântica do período imperial. Os dois gêneros em formação são deste modo não só misturadores de ritmos, mas também misturadores de tempos históricos.

ser mais saltitante, embriões de futuros gêneros (como o samba) começavam a ser gestados, e os gêneros mais formais iam praticamente derivando em uma outra coisa. Em suma, o que habilitava aqui a falar em Choro era uma 'peculiaridade no tocar'. Diga-se de passagem, era seguramente este sentido que Villa-Lobos tinha em mente quando, ao escrever a sua *Suíte Popular Brasileira* em 1912, chamou as peças desta série de *mazurka-choro*, *valsa-choro* ou *schottisch-choro*. Só uma das peças leva o nome isolado de *chorinho* (neste caso, referindo-se ao sentido de gênero). Nos demais casos, a palavra "choro" é como que uma adjetivação, que diz que a valsa ou a mazurka tem um caráter chorado. Isto é, estas danças de origem européia devem ser tocadas como tocaria um chorão, e Villa-Lobos já passa isto através da sua própria composição. Na interessante *gavotta-choro*, Villa-Lobos vai ainda mais longe, pois integra ao repertório de sua suíte chorada a gavota, que é dança do período barroco. Neste caso, tem-se aqui uma espécie de antecipação do espírito das Bachianas, que a partir da década de 1930 estabeleceriam um diálogo entre o folclore brasileiro e os gêneros e formas barrocos.

Retornemos à nossa busca de definições para a palavra Choro. Se desde cedo se difunuiu o sentido da palavra como "peculiaridade da execução", não tardaria que desta maneira singular de tocar fosse logo se despreendendo um novo gênero musical. Ou seja, depois de algum tempo a palavra "choro" passaria a designar um gênero específico, com características próprias, que poderia então figurar ao lado dos outros gêneros de danças e canções até então existentes. Assim, os chorões poderiam tanto continuar a tocar de maneira chorada as valsas, as schottisch, as polkas, como também poderiam tocar alguns chorinhos propriamente ditos. De maneira análoga, a palavra "seresta" ia sofrendo uma evolução similar na sua etimologia, pois além de significar um conjunto, uma prática e uma "maneira de cantar", passou a indicar também um novo gênero vocal, uma espécie de substituto da antiga modinha.

Se Choro passou a designar um novo gênero musical, quais seriam então as características deste novo gênero? Antes de mais nada, os aspectos derivativos de toda uma prática chorona passaram a penetrar e a constituir a própria natureza do novo gênero. Por exemplo, (1) uma certa abertura à improvisação. Mesmo quando escrito com todas as notas fixadas em uma partitura, o gênero choro abre-se naturalmente a possíveis improvisações na hora de ser tocado. Um compositor erudito, mesmo tendo de lidar com uma partitura que será seguida ao pé da letra, poderia dar futuramente

uma idéia desta natureza improvisativa do choro popular escrevendo em algumas seções seqüências que se desdobrassem uma das outras, como se fizessem parte de um improviso. Outras características do gênero Choro - que para não confundir com os outros sentidos da palavra chamaremos simplesmente de "chorinho" - derivam das condições e práticas proporcionadas pelos conjuntos de chorões desde os seus primórdios. É o caso, por exemplo, da (2) presença constante de 'baixos melódicos'. Uma boa "baixaria" sempre fizera parte da prática chorona, e agora se incorporava como característica inerente ao plano de acompanhamento típico do gênero chorinho. Com relação ao instrumental propriamente dito, embora o chorinho continuasse bem adequado aos tradicionais conjuntos de "pau e corda", agora ele poderia, enquanto gênero, ser adaptado também para outros instrumentos como o piano, como no já citado caso de Ernesto Nazareth, ou para o violão - instrumentos que sozinhos são capazes de sintetizar o sistema de melodia, baixo melódico e centro.

O tipo de repertório que os antigos chorões estavam acostumados a tocar também deixou as suas marcas no gênero chorinho. A começar pelos (3) andamentos predominantes - de moderado para vivo - que eram também os andamentos das danças que se tocavam nas reuniões de chorões (a polka, a schottisch, o maxixe e outros). Do ponto de vista do ritmo, foram se tornando habituais e características do chorinho (4) certas figurações rítmicas que são derivadas da polka e da schottisch, mas já envolvidas em um universo rítmico marcado pela presença da síncope afro-brasileira. Adhemar Nóbrega¹³, que escreveu um importante estudo sobre *Os Choros de Villa-Lobos*, faz notar a constância das seguintes figurações no acompanhamento dos chorinhos populares:



O compasso típico do chorinho (5) - isto é, o seu ritmo métrico - é o compasso binário [2 / 4]. Com relação ao aspecto melódico (6) algumas fórmulas costumam se repetir. A linha melódica é freqüentemente assinalada por semicolcheias corridas, às vezes quebradas por síncofes, e eventualmente podem ser notadas fórmulas melódicas baseadas em arpejos tirados da harmonia. Alguns autores que examinaram uma quantidade significativa

13 Adhemar NÓBREGA, *Os Choros de Villa-Lobos*, p.21.

de chorinhos, com o intuito de identificar a recorrência de padrões melódicos, puderam notar ainda outras peculiaridades. Constantemente nota-se o padrão do choro que se inicia com uma anacruse constituída de três semicolcheias¹⁴ (e foi este mesmo padrão que Villa-Lobos utilizou no seu *Choros n 1*, que rigorosamente é o único da série que é um chorinho no sentido tradicional do gênero popular). Com relação às formas musicais que aparecem mais habitualmente nos chorinhos, elas são derivadas ou da 'forma rondó' ou da 'forma ternária'. A forma ternária do tipo 'ABA' é aquela em que a uma seção inicial segue-se uma outra, contrastante, ocorrendo depois o retorno à seção inicial ou a um ambiente musical bem similar ao da seção inicial. A forma-rondó é aquela que coloca em jogo um refrão que sempre se repete e que se alterna com seções de material musical novo. Resumindo as possibilidades formais, pode-se dizer que, além da 'forma-rondó' pura (ABACA...) ou da 'forma ternária' pura (ABA'), são comuns nos chorinhos os modelos (ABAC-coda), (ABACAB), e (ABA-Trio-ABA). Nota-se ainda a peculiaridade interessante de que muitos chorinhos apresentam exatamente trinta e dois compassos.

Em síntese, para listar rapidamente as características acima referidas, o gênero popular Choro se caracterizaria pela obrigatoriedade ou predomínio dos oito aspectos importantes:

- (1) Abertura possível para improvisação
- (2) Presença praticamente obrigatória de baixos melódicos
- (3) Andamentos entre o moderado e o vivo
- (4) Ocorrência de certas figurações rítmicas (derivadas da polka ou da schottisch, e enriquecidas pela síncope)
- (5) Compasso Binário Simples (2 / 4)
- (6) Padrões melódicos: melodia assinalada por semicolcheias corridas que são eventualmente quebradas por sínopes; figurações eventuais derivadas de arpejos; recorrência de anacruse inicial com três semicolcheias.
- (7) Instrumental diverso: conjuntos de "pau e corda" (flauta, cavaquinho, violão, e outros instrumentos de sopro e corda, como o clarinete, o saxofone, o trompete e o bandolim).
- (8) Formas baseadas na estrutura 'rondó' ou na estrutura 'ternária', com modelos alternativos.

Este é, enfim, o chorinho - ou o Choro da música popular brasileira. Gênero que, como vimos, teve seus primórdios por volta de 1870 e seu

14 Adhemar NÓBREGA, op.cit, p.22.

período de liderança na música popular brasileira até a segunda década de 1920. Derivando a princípio de um tipo de conjunto, de uma prática musical e social, de uma peculiaridade de tocar, o gênero foi fixando certas características que, ao final do processo, passaram a permitir que se falasse no chorinho como uma estrela a mais na constelação dos gêneros populares da música brasileira. De resto, é imprescindível perceber que o principal traço que o choro traz desde o seu princípio está na sua natureza sincrética: ao lado da Seresta, que fez algo similar com antigos gêneros vocais como a modinha e o lundu, o Choro foi um magnífico laboratório de sincretismo: fundiu e reelaborou elementos tão diversos como as danças de salão de origem européia e os elementos afro-brasileiros recebidos dos batuques negros, e a isto incorporou toda a herança contrapontística que fora herdada do barroco-colonial através da música sacra. Estes materiais já fundidos e transfigurados em uma coisa nova tiveram de se adaptar, por fim, a um veículo inédito: o conjunto de "pau e corda". O sincretismo, portanto, é parte inseparável da gênese do Choro, e veremos adiante que este fator é muito importante para uma compreensão do que pretendeu Villa-Lobos com os seus Choros, que foi no fundo a concretização de uma grande síntese elaborada a partir de materiais musicais diversos.

Os Choros de Villa-Lobos

O projeto de Villa-Lobos ao escrever a série dos *Choros* não foi, obviamente, o de criar uma coletânea de chorinhos com as características fixadas no item anterior. Tal como já dissemos, apenas o primeiro da série é um chorinho típico como os que se fazia nas primeiras décadas do século. Esta peça é ao mesmo tempo uma homenagem e um ponto de partida, pois a idéia que organiza a série dos *Choros* é a de ir gradualmente desenvolvendo a complexidade. Deste modo, Villa-Lobos passa do chorinho ao violão para os choros de câmara, e daí para os choros sinfônicos, notando-se ainda que ele vai experimentando cada vez mais a prática de colocar em diálogo fontes folclóricas de origens diversas (o 'tratamento dialógico do folclore', do qual já falamos) e também a possibilidade de transfigurar estas fontes folclóricas. Deixa bem claro que Villa-Lobos tinha consciência de que estava criando um novo gênero o fato de que ele mesmo, em algumas oportunidades, procurou esclarecer os propósitos da série:

Choros representam uma nova forma de composição musical, no qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece

vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original¹⁵.

Os *Choros* (os de Villa-Lobos) são apresentados então como "uma nova forma de com-posição musical". De partida, existe uma relação de continuidade e de ruptura em relação ao choro tradicional: o nome da série, o fato de que ela se inicia com um autêntico chorinho, a dedicatória da primeira peça a Ernesto Nazareth, a escolha do violão neste momento inicial: tudo isto estabelece uma continuidade, uma espécie de reconhecimento, digamos assim. Mas a afirmação de que se trata de uma *nova* forma de composição musical introduz também um elemento explícito de ruptura, ao mesmo tempo em que convida outros músicos eruditos a explorarem um dia o novo gênero que o autor está criando. Os *Choros*, sempre referidos no plural, também são apresentados como um gênero-síntese: o gênero endofágico por excelência, que trabalha com materiais diversos extraídos do folclore e da música popular e que se abre para uma radical recriação, já que sempre "transformados segundo a personalidade do autor". Villa-Lobos ainda faz questão de referenciar explicitamente, nesta definição, que os elementos a serem sintetizados e transfigurados não pertencem apenas à música popular urbana do Rio de Janeiro, mas também a materiais indígenas. O próprio *Choros n. 3*, que este texto prefacia, incorpora como um dos seus materiais de trabalho a melodia indígena Nozaniná. Por fim, Villa-Lobos marca sua distância em relação ao modo de composição pedagógico-nacionalista preconizado por Mário de Andrade: faz questão de afirmar que os processos harmônicos em-pregados são uma *completa* estilização do original.

Posteriormente iria surgir outra definição que como que complementa a acima transcrita, segundo a qual se afirma que a maneira de compor os Choros está "baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, assim como nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares extremamente marcantes e originais"¹⁶. A palavra "nativos", neste caso, mostra-se como uma abertura não apenas para os

15 Esclarecimento que prefacia a edição do Choros n. 3 (Paris: Max Eschig, 1929).

16 Esta definição foi recriada diversas vezes por Villa-Lobos, como na contracapa da partitura do Choros n. 11. Nesta, o autor menciona como materiais - às vezes utilizando outras palavras - o rural e o urbano, os meios chorões e seresteiros das cidades e o regionalismo sertanejo dos ambientes rurais, e, por fim, a "música primitiva, civilizada ou popular".

nativos indígenas, mas para o status de nativos que todos os brasileiros detêm na sua múltipla diversidade. E o que é particularmente importante Villa-Lobos acrescenta com esta definição a possibilidade de os Choros se abrirem também para uma experiência descritiva e subjetiva, a partir da qual o compositor poderia investir na captação de impressões psicológicas do país e na retratação de tipos populares. Com isto, Villa-Lobos abre um extenso leque de possibilidades para que o novo gênero funcione como lugar privilegiado para a pesquisa (objetiva e subjetiva) e para o exercício de uma extrema liberdade de criação musical. Os *Choros* serão a partir daqui a dimensão para a qual confluem Nacionalismo e Modernismo, tal como Villa-Lobos os concebia.

Um primeiro aspecto a se considerar para uma aproximação global da série dos quatorze *Choros* refere-se à sua numeração. Ela tem pouquíssimo a ver com a cronologia de sua composição. Na maior parte das obras em série de um compositor, a numeração vai crescendo à medida que as datas de composição de cada obra vão avançando no tempo (por exemplo, as sinfonias 1 a 9 de Beethoven acompanham uma evolução no tempo). Com os Choros de Villa-Lobos, porém, não é assim. Se pretendêssemos seguir a ordem cronológica de composição, ela nos daria uma série bastante embaralhada a partir do *Choros n. 3*. Esta ordem, rearrumada cronologicamente, seria a seguinte: 1, 2, 7, 8, 3, 5, 4, 6, 10, 11, 14, 9, 12, 13. Quanto à Introdução aos choros, para orquestra, só foi escrita em 1929, quando a série já estava toda constituída. O que orientou Villa-Lobos a impor a numeração por ele utilizada foi um duplo critério. Por um lado, assinala-se a intenção de atender a uma complexidade crescente das obras do ponto de vista técnico e estético. Por outro lado, a numeração vai balizando a experimentação instrumental empreendida por Villa-Lobos, o que torna oportuno partir de um simples chorinho para violão solo (*Choros n. 1*), passar daí a uma combinação de flauta e clarinete (*Choros n. 2*), e - a partir do *Choros n. 3* para septeto de sopros e coro masculino - experimentar combinações instrumentais as mais diversas até chegar aos choros sinfônicos. Só o *Choros n. 5* desgarra-se deste crescendo de experimentação instrumental, já que é apenas para piano (embora venha depois de um *Choros n. 4* composto para um incomum quarteto de metais). Mas, por outro lado, pode-se dizer que o *Choros n. 5* corresponde a uma experimentação estética mais sofisticada, que intenciona captar a própria "Alma Brasileira" através da criação de um folclore seresteiro imaginário que se traduz na linguagem pianística. A partir do *Choros n. 6* começam as experiências sinfônicas, que atingem uma

instrumentação sinfônica mais complexa com os dois últimos choros (o *Choros n 13* é para duas orquestras e banda; o *Choros n 14* é para orquestra, banda e coros). Foi possível ao compositor estabelecer esta numeração não-cronológica através de um artifício. Quando lhe vinha um projeto estético ou instrumental mais complexo para um novo Choros, Villa-Lobos o realizava; contudo, atribuía-lhe um número mais elevado na série, com a expectativa (que depois se cumpria) de escrever mais tarde algo mais intermediário para preencher os espaços vazios abertos na série¹⁷. E assim, depois de uma década, Villa-Lobos chegou ao final da série, encerrando o seu trabalho com a composição de uma Introdução orquestral que apresenta alguns dos temas mais marcantes dos diversos choros e prepara a entrada do *Choros n 1*, que havia sido o ponto de partida da série. Desta forma, Villa-Lobos logrou construir uma mega-composição, que se fosse escutada do início ao fim - principiando com a Introdução e encerrando-se com o Choros n 14 - consumiria algumas horas. No mesmo ano de 1929, quando encerra a série dos Choros, Villa-Lobos compõe ainda dois choros à parte para violino e violoncelo - os *Dois Choros (bis)* - que ficam de fora da série mas podem ser incluídos no novo gênero conjuntamente com uma outra peça do mesmo ano, o *Quinteto em forma de Choro*.

A grande série dos *Choros*, conforme dizíamos, realiza um diálogo entre continuidade e ruptura em relação ao gênero chorinho, então já estabelecido na música popular. Além dos aspectos já indicados, uma referência de continuidade é a evocação ou citação, no decurso da série, de diversos motivos ou até passagens oriundos de composições de grandes chorões que Villa-Lobos quis homenagear. Um deles foi Ernesto Nazareth, o grande pianista cujas composições ora são aceitas como eruditas, ora são confinadas pelos críticos à dimensão da música popular. Além de dirigir a Nazareth a dedicatória do *Choros n 1*, Villa-Lobos evoca o chorinho *Odeon* em um dos seus Choros, e faz uma citação literal do tango *Turina* em um outro. Outra citação é o *Rasga Coração*, música original de Anacleto de Medeiros e que depois havia recebido letra de Catulo da Paixão, e que Villa-Lobos

17 Vasco Mariz conta que o próprio Villa-Lobos lhe explicou este processo (História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p.161).

pôs no seu *Choros n 10* a dialogar com um motivo indígena¹⁸. Ocorrem ainda as referências a inúmeras figurações rítmico-melódicas típicas do chorinho, mas que rigorosamente não são de ninguém. Mas o que Villa-Lobos extraiu mesmo dos choros populares, e que estabelece um liame entre este gênero popular e o que Villa-Lobos recriou, é o seu espírito sincrético. Conforme vimos atrás, o choro começou como um tipo de 'conjunto popular' que trouxe consigo novas 'práticas' musicais, muito antes de ser um 'gênero', e esta prática chorona foi produzindo uma 'peculiaridade de execução' capaz de trazer um novo sabor a muitas danças que então faziam sucesso nos salões do Império e da Primeira República. O choro popular começa então como um 'agente sincrético', que assimila as polkas, as schottisch, as valsas, as habaneras, e as transfigura em uma nova coisa, autenticamente brasileira. Além disto, a prática chorona passou a misturar no seu repertório estas danças de origem européia com outras que eram já populares e sincréticas, como o maxixe. Neste grande cadinho de experiências sonoras foi ainda se gestando um material afro-brasileiro que futuramente daria em 'samba'. Ora, é este espírito de sincretismo trazido pelos choros populares que Villa-Lobos aproveita nos seus *Choros*. Mesmo que não houvesse citações de chorinhos propriamente ditos, já se justificaria o título com base nesta dimensão sincrética. O choro popular foi o primeiro espaço virtual para o sincretismo popular brasileiro - ele foi o cadinho de experiências da música popular e divide esta honra com a sua contraparte vocal, que era a Seresta. De sua parte, os *Choros* de Villa-Lobos propõem precisamente este sincretismo. E o realizam, mas não apenas aproveitando materiais oriundos dos antigos grupos de choros ou da música popular urbana do Rio de Janeiro. Villa-Lobos amplifica magistralmente a noção de sincretismo: com ela pretende abarcar o país inteiro.

Na grande bricolagem proposta por Villa-Lobos, o chorinho tem a sua voz. Mas também a têm as batucadas afro-brasileiras e cantos tristes dos escravos, os ponteios e cirandas, as marchinhas e coretos de banda, os

18 O Rasga Coração já era ele mesmo produto de uma transformação anterior: nasceu como uma schottisch instrumental chamada Iara que fora composta por Anacleto de Medeiros, e recebera posteriormente letra de Catulo da Paixão Cearense para transformar-se em canção. Por ironia do destino, um indivíduo que herdara os direitos autorais de Catulo da Paixão quis mover mais tarde um processo de plágio contra Villa-Lobos. O resultado foi que, a partir daí, o trecho de coral em que aparece o Rasga Coração passou a ser cantado sem letra.

sambas e as baterias das escolas de samba, os cantos sertanejos do interior e as serestas suburbanas. Marcam presença os temas indígenas, sejam os recolhidos pelos viajantes europeus do período colonial ou pelas missões indigenistas da República¹⁹. Com relação aos *Choros* de Villa-Lobos, pode-se dizer que nada do que era folclórico lhes foi estranho. Mas estes mesmos *Choros* também deglutem a música européia. Realizam o projeto antropofágico com que sonhavam Oswald de Andrade e o Mário de Andrade de Ma-cunaíma. A Europa é absorvida a partir da sua diversidade de configurações modais, tonais e politonais, das suas experiências de polirritmia, quando não irrompe de repente uma melodia pós-romântica. No plano rítmico aparecem as superposições de distintos ritmos internos (pro-cedimento polirrítmico que lida, por exemplo, com a possibilidade de contrapor uma voz que realiza uma divisão binária e outra que concretiza uma divisão ternária). Os apoios rítmicos deslocados por sinais de acentuação também dialogam ou contrastam em diversas passagens com o ritmo métrico do compasso. Enfim, o que há de mais moderno na música europeia é reelaborado por Villa-Lobos de um novo modo. Fazem sua aparição os clusters - agregados sonoros que formam acordes incompatíveis com a harmonia habitual, e que fazem parte da experimentação dos músicos de vanguarda. O *Choros n 8*, e um pouco o *Choros n 6*, serão ricos em efeitos que soam agressivos para o ouvinte médio, e não é à toa que um crítico inglês viu no *Choros n 8* uma obra selvagem e exótica, quase uma nova "Sagração da Primavera".

Embora Villa-Lobos não fosse partidário da música concreta - que de um modo geral o compositor rejeitava da mesma forma como recusou a experiência dodecafônica - ele também chega a temperar pelo menos um de seus *Choros* como uma pequeníssima pitada de concretismo que quase passa despercebida. No *Choros n 8*, pede que um dos dois pianos solistas trabalhe com um pedaço de papel em suas cordas. Esta prática, conforme veremos no terceiro volume desta série, é a da 'preparação de instrumentos', que busca interferir no timbre habitual dos instrumentos introduzindo materiais que lhes modificam a sonoridade (papel, borracha, pequenos pedaços de metais, novos tipos de surdina para os instrumentos de sopro). A pesquisa timbrística inovadora foi muito cara ao compositor carioca nesta série, e isto se expressa de maneira clara no enriquecimento da percussão

19 Os temas indígenas aparecem destacadamente no *Choros n 3*, no *Choros n 7*, e no *Choros n 10*.

por inúmeros novos instrumentos que não eram comuns no trabalho dos compositores europeus.

No plano da 'forma musical' a Europa também é confrontada. Aqui ainda estamos distantes do Villa-Lobos neoclássico da "fase bachiana", que só iria emergir na década seguinte. O Villa-Lobos da "fase chorona" não se amolda a formas-sonatas, formas-rondós, ou formas ternárias bem arrumadinhas. A sua forma é normalmente livre. Ou antes, seria possível até dizer que é construída uma nova forma para cada composição, mas ditada exclusivamente pelas necessidades estéticas e pelo fluxo contínuo da imaginação. Daí que os *Choros* têm um caráter mais ou menos rapsódico, onde as idéias musicais parecem se desdobrar uma das outras criando as suas próprias relações de sucessão e encadeamento. Este caráter rapsódico, aliás, fornece mais um dos liames que apontam para o choro popular, já que nas seções de improvisação deste gênero o compositor também trabalha desdobrando as idéias umas das outras, embora neste caso ele acabe retornando ao porto seguro da forma na ocasião oportuna. Mas em Villa-Lobos não existe este porto seguro do retorno à forma ou à rememoração de um tema que já vinha sido apresentado. Sua construção rapsódica é uma viagem sem volta. Se o uso rapsódico e improvisativo do conteúdo musical é como que uma herança transfigurada da prática chorona, a tendência de Villa-Lobos a lidar livremente com a forma também pode ser associada ao seu diálogo com o Impressionismo de Debussy, esfera de influência que ele só abandonara há pouquíssimo tempo.

A assimilação da Europa e do Brasil, em um único gesto, encontram portanto o seu pon-to máximo nesta série simultaneamente antropofágica e endofágica. Da mesma maneira, as composições da série dos *Choros* são pontuadas por vislumbres das impressões psicológicas brasileiras, conforme foi projetado em uma das definições do próprio compositor para o novo gênero que estava criando. Os cantos dos pássaros, as florestas, as paisagens sertanejas, as impressões da vida mundana com os seus malandros e capadócios, está tudo ali à espera de ser escutado. Daí que os *Choros* não pesquisam apenas sons, mas também imagens e estados psicológicos. Este é o seu projeto.

Tudo isto, enfim, é transfigurado por uma sensibilidade musical extremamente pessoal e única que é a de Villa-Lobos. Tal como observou o compositor em determinada oportunidade, ele escrevia música "obedecen-

do a um imperioso mandato interior"²⁰. Não foram raras no período modernistas as oportunidades em que afirmou simultaneamente a sua independência em relação à Europa musical e ao folclore brasileiro academicamente sistematizado, e a sua própria obra na década de 1920 é eloqüente neste ponto. Em determinada oportunidade, Villa-Lobos teria afirmado: "o folclore sou eu". Nesta frase - em que talvez parodia "o estado sou eu" proferido por Luís XIV do alto da sua monarquia absoluta - Villa-Lobos deixa entrever que o seu modo de tratamento do folclore musical é outro que não o dos compositores acadêmicos: seus métodos são o do 'folclore imaginário', o do tratamento dialógico do folclore, o da transfiguração do folclore. Ele consegue, como ninguém, realizar o projeto de produzir uma música que é simultaneamente nacional e pessoal - uma música que se impõe à universalidade e que no entanto é singular e única. A compreensão final desta série que oferece uma boa síntese dos procedimentos composicionais do Villa-Lobos modernista virá com o exame, mesmo que superficial, de cada uma das composições que integram a série. Partiremos da sua ordem numérica, como se estivéssemos escutando um grande concerto que reunisse todos os Choros em uma única escuta.

Solenemente começa a *Introdução aos Choros*. Trata-se de uma grande introdução orquestral que irá apresentar sucessivamente alguns dos temas que aparecerão mais tarde nos diversos Choros. Os primeiros a aparecerem são o tema inicial do *Choros n 6* e o tema coral do final do *Choros n 10*, mas neste momento encaminhado pelas trompas. Já é exposto aqui o método do tratamento dialógico do folclore, pois os dois temas partilham o mesmo espaço musical, um contracantando o outro (o tema coral do *Choros n 10*, aliás, será uma presença constante nesta Introdução, muitas vezes oculto em valores aumentados como se servisse de baixo melódico). Em seguida surge o famoso Nozani-ná, tema indígena do *Choros n 3*, e mais adiante aparecerão os temas do *Choros n 4* e do *Choros n 12*. Uma marca muito interessante desta Introdução Orquestral são três intervenções importantes do violão, comandando seções próprias mas sempre com acompanhamento de outros instrumentos da orquestra, o que já prepara o clima para a entrada do instrumento que será o veículo solitário do *Choros n 1*.

A forma autocriada para esta introdução orquestral é portanto uma forma livre, mas meio que "rondonizada" pela alternância entre os trechos

20 Presença de Villa-Lobos, Rio de Janeiro: MEC / Museu Villa-Lobos, v.4, p.98.

orquestrais puros ou de combinações orquestrais diversas e os trechos com intervenção do violão, que podem ser entendidos simbolicamente como um refrão que remete à forma rondó (embora só simbolicamente, está claro, já que cada seção de intervenção do violão encaminha um conteúdo novo). A derradeira intervenção do violão na orquestra irá conduzir por fim à tonalidade de Mi Menor. E está pronto, pois esta é a tonalidade do *Choros n 1* para violão solo. O pano pode se abrir para a série magistral que se inicia com um típico chorinho do início do século, embora enriquecido por harmonias mais sofisticadas:

Pocco animado



O *Choros n 1* possui todas as oito características a que havíamos chegado, no item anterior, para uma tentativa de identificação de um padrão recorrente nos choros populares. O compasso é binário simples (2 / 4) e o andamento *pocco animado*. De saída, um modelo melódico que aparece bastante nos chorinhos: uma anacruze de três semicolcheias impulsionando o ritmo inicial (no caso, cada uma das três notas recebe um sinal de fermata, que é a indicação da escrita musical que pede que a nota demore-se um pouco mais de modo a produzir um efeito expressivo de suspensão). O modelo melódico que se segue a partir daí é o das semicolcheias corridas, sempre quebradas por síncope. As configurações rítmicas recorrentemente sincopadas ou em contratempo, aliás, remetem eventualmente às já mencionadas heranças rítmicas da schottisch ou da polca (a última seção da peça, de fato, é claramente um ritmo de polca). Com relação aos baixos melódicos eles aparecem, como era de se esperar, através das cordas graves do violão. A estrutura formal corresponde por fim à já mencionada forma rondó-simples (ABACA), onde o refrão 'A' intercala as seções de material novo. Possui inclusive uma seqüência harmônica típica dos tangos de Nazareth, que é o grande homenageado por esta peça. No caso, uma primeira seção em tom menor é sucedida por uma seção 'B' no tom relativo, ocorre em seguida o retorno ao tom principal e, na seção 'C', acontece uma mudança para o modo maior, sendo a peça finalizada por uma nova reminiscência que remete à seção 'A'. Este esquema de sucessão de tonalidades é comum no repertório de chorinhos populares. Conforme se vê, o *Choros n*

1 é um chorinho bem típico, em todos os seus aspectos. E é o único da série que reúne todas as características acima. Nos demais, ocorre variedade de compassos, de andamentos, de influências temáticas, de soluções melódicas e rítmicas.

O projeto de partir do singelo chorinho para uma série onde num grande crescendo se concretiza a experimentação estética e a invenção timbrística é de veras fascinante: um verdadeiro golpe de mestre. Quando terá sido concebido este projeto? Será que Villa-Lobos já pensou nisso desde o momento em que compôs o *Choros n 1*, em 1920? Isto pode ter ocorrido, mas também existe a possibilidade de que Villa-Lobos tenha composto o chorinho dedicado a Ernesto Nazareth pensando em elaborar uma série mais simples de choros populares estilizados (nos moldes da *Suíte Brasileira* para violão de 1912) e depois tenha tido a idéia genial de usá-lo como trampolim para uma outra coisa, para uma série experimental e modernista. Terá sido o *Choro n 1* o final da primeira fase composicional de Villa-Lobos, ou será mesmo o início irônico da fase modernista? Ou as duas coisas? Se foi uma coisa ou outra, a verdade é que Villa-Lobos transformou o seu chorinho tradicional em um genial ponto de partida: presta a sua homenagem à tradição chorona e depois vai embora, para outros mundos sonoros.

É claro que o próprio compositor sempre apresentou a série como premeditada desde o seu início, nas várias oportunidades que teve para isto. Mas a verdade é que os prefácios de Villa-Lobos atrás citados foram escritos já no meio da série: a primeira definição prefacia o *Choros n 3*, a outra é posterior (uma versão dela aparece prefaciando o *Choros n 11*). O "Estudo técnico, estético e psicológico" dos choros, escrito por Villa-Lobos, só foi elaborado muito depois, em 1950²¹. Em todos estes casos o compositor apresenta já o *Choros n 1* como parte intencional da série:

foi o Choros n 1 escrito propositadamente como se fosse, como se fosse uma produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos musicais populares, para servir de simples ponto de partida e alargar-se proporcionalmente, mais tarde, na forma, na técnica, na estrutura, na classe e nos casos psicológicos que encerram todos esses gêneros de música (id, IBID, p.154)

Se o *Choros n 1* foi uma peça menos pretensiosa que depois foi genialmente aproveitada para um plano composicional mais grandioso e revolu-

21 Este texto foi publicado pelo Museu Villa-Lobos em 1965, no volume Villa-Lobos: sua obra. (Rio de Janeiro: MVL, 1965, p.154-165).

cionário, dificilmente saberemos um dia (e talvez isto nem importe muito). Mas a verdade é que a passagem do *Choros n 1* para o *Choros n 2* escrito em 1923 concretiza de fato um intrigante salto estético. O *Choros n 2* é já extremamente moderno, perfeitamente sintonizado com o espírito da série (sua principal zona de experimentação é a da ambigüidade tonal, e também um pouco a da oscilação rítmica). São quatro anos que separam os dois choros. Fica a pergunta: porque Villa-Lobos esperou tanto para escrever o *Choros n 2*, se já tinha na cabeça o projeto da série como depois foi apresentada? Entre estes anos de 1920 e 1924 algumas coisas aconteceram que podem ser relevantes para estas indagações. Uma foi o estouro da Semana de 1922, já discutido, e que ajudou Villa-Lobos a definir mais rapidamente a sua posição claramente modernista (que inegavelmente já vinha sendo elaborada, mas que certamente recebeu um impulso importante). Outra é a ocorrência do *Noneto* (1923), obra que prenuncia a seqüência posterior dos choros na sua experimentação estética, no seu nacionalismo dialógico, e na sua inventividade tímbrica. O *Noneto*, a nosso ver, é o grande salto para o que seria feito depois com os *Choros* subseqüentes. É ele que preenche o espaço entre o singelo *Choros n 1* e a sucessão de choros experimentais que é estabelecida a partir do *Choros n 2*. Se Villa-Lobos atribuísse um número 8 a esta peça, chamasse-a de Choros e escrevesse os choros 2 a 7 posteriormente, haveria um encaixe perfeito, porque o *Noneto* tem tudo a ver com a série dos *Choros*. Mas era preciso iniciar uma série mais gradual, e esta obra ficou desgarrada como uma genial antecipação da última metade dos choros (ela bem poderia ser o elo de ligação entre o Choros n 7, camerístico, e o *Choros* que leva o n 8, já sinfônico e intensamente experimental). Em vista disto, vale a pena nos desviarmos por um momento da escuta dos *Choros* para falar do *Noneto*, já que talvez os Choros 2 a 14 sejam muito mais os filhos do *Noneto* do que os irmãos do *Choros n 1*. Dito de outra forma, o *Noneto* é aquele feixe melódico que chega de fora e acaba redefinindo o surpreendente espetáculo dos *Choros*. Se um dia a série dos *Choros* for apresentada integralmente, em um único espetáculo, bem que poderia ser encaixado no programa o *Noneto*, mesmo que executado em um palco à parte. Isto encheria de sentido esta série magistral que é a mais bela síntese do espírito modernista da década de 1920.

O *Noneto* começa a tecer a sua complexa trama sonora com um largo solo de saxofone alto, apoiado por acordes amplos no piano (ou na harpa). Mais adiante, este clima de fundo será adensado com uma palpitante cobertura de trilos no flautim, com comentários rápidos do oboé e do

clarinete, com uma longa nota sustentada que se prolonga no fagote - tudo isto, produzindo um ambiente rítmico de instigante vitalidade, fornece um fundo para o prosseguimento da intervenção melódica do saxofone. Só mais além entrará o Coro, tratado como um grande instrumento de muitas bocas que canta sílabas escolhidas pela sua qualidade fonética (e não pelo seu sentido), renunciando o trabalho onomatopéico que aparecerá em algumas oportunidades na série dos *Choros*. É também mais adiante que entrará a Percussão, tratada como outro grande instrumento de múltiplas sonoridades. Daí se vê que o *Noneto* não é rigorosamente para apenas nove instrumentos. Além dos cinco instrumentos de sopro (flauta, oboé, clarinete, saxofone, fagote), da celesta, da harpa (ou piano) e do Coro Misto, é utilizada uma diversificada percussão onde aparecem tímpanos, xilofone, bombo, tam-tam, tamborim, caixa clara, pratos de bronze e louça, chocalhos, triângulo, reco-reco, cocos e puíta. É um trabalho notável de investigação timbrística, tal como o que seria realizado na série subsequente de *Choros*. Da mesma forma, a proposta desta composição é oferecer musicalmente umas "impressões rápidas de todo o Brasil". Já está aí a idéia de trazer vários temas, de procedências diversas, para um diálogo inovador através da técnica da bricolagem (isto é, uso dialógico do folclore). Sobretudo, as ousadias do *Noneto* são análogas às ousadias dos *Choros* que lhe sucederam. Nada lhes deve em pesquisa estética e técnica. A discreta pitada de concretismo que veremos no *Choros n. 8* sob a forma de um piano preparado, aparece no uso inovador dos instrumentos com vista a produzir novos efeitos que transcendem o universo da acústica tradicional: em certo trecho, por exemplo, pede-se que o clarinete seja tocado sem palheta e que seja assoprado como uma trompa, e em um outro se pede que ele seja cantado na boquilha como se fosse uma flauta de bambu. Temos então uma transmutação do próprio instrumento: nas mãos de Villa-Lobos, o clarinete tradicional com seu som oco e aveludado acaba se transformando oportunamente em um clarinete-trompa, e mais tarde em um clarinete-flauta. Com recursos como este, o número de instrumentos trazidos à tona pelo *Noneto* multiplica-se. Além destes três clarinetes, escondidos dentro de uma única madeira, quantos outros instrumentos musicais esperam a sua hora de entrar em cena? De maneira análoga, pede-se a certa altura que o saxofone alto seja substituído pelo saxofone barítono, de modo a conquistar uma tessitura muito mais ampla para os sons de saxofone (o efeito resultante, poder-se-ia dizer, é o de um grande saxofone de enorme extensão e nuances de sonoridade).

Também a interessantíssima pesquisa timbrística em torno de efeitos onomatopéicos, produzidos pelas vozes do coro misto, antecipa um procedimento que aparecerá mais tarde nos *Choros n 3 e n 10*. Aqui, como dizíamos, o próprio coro é tratado não como um previsível conjunto vocal, mas como um instrumento a mais à disposição do compositor, dotado de inusitados recursos e de uma surpreendente palheta de sonoridades. Conforme se vê, a inventividade de que logo veremos nos Choros não falta ao Noneto - este misterioso elo perdido que está oculto na série dos Choros como se fosse um inaudível harmônico. O *Noneto* - e isto é só uma conjectura - é o pai dos choros subsequentes. O "propositadamente" ingênuo *Choros n 1* poderia ser apenas um filho adotivo *a posteriori*, que se integrou muito bem ao projeto familiar.

Analisando a série completa dos Choros de Villa-Lobos

Estabelecidas estas considerações sobre a origem e contexto estético dos *Choros*, estamos prontos para uma análise mais sistemática da série dos *Choros*. Tínhamos interrompido o espetáculo com o violão brejeiro do *Choros n 1*, e agora nos poremos à escuta do *Choros n 2* (1924). É um grande salto. Não instrumentalmente, porque neste aspecto existe uma gradação: do solista, passamos ao duo. Mas esteticamente passamos do chorinho singelo a experiências ousadas de expansão da tonalidade e de bitonalidade. Já de saída abre-se um confronto entre uma melodia em tom maior na flauta e uma seqüência cromática descendente no clarinete que não encontra tonalidade definida. E assim prossegue o *Choros n 2*, encaminhando experiências no território da ambigüidade tonal através da insinuação de modulações incessantes e surpreendentes, de trechos onde a bitonalidade apresenta-se como recurso eficaz para promover a instabilidade tonal, de sucessões de dominantes que têm suas resoluções evitadas. Obviamente que, sendo um duo, os acordes não podem se apresentar completos, e isto é utilizado como um fator a mais para produzir uma sensação de indefinição harmônica. Para a época, já é uma concepção harmônica bastante audaciosa. Com relação à dimensão nacionalista, ela é explorada através da evolução rítmica das duas melodias, e é significativo que este primeiro choro experimental da série seja dedicado ao nacionalista-modernista Mário de Andrade (o que vem a seguir será dedicado ao casal modernista Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral). Após o encerramento do *Choros n 2*, ouve-se uma melodia indígena que ainda retornará muitas vezes na obra de Villa-Lobos:



É o espetáculo que continua com o Choros n. 3 (1925), este que leva o subtítulo bastante sugestivo de "Pica-pau" e que avança na pesquisa de novos timbres. Em termos de instrumentação, abrem-se três alternativas, pois de acordo com a partitura a composição destina-se a um coro masculino e a um septeto de sopros (clarinete, saxofone, fagote, três trompas, um trombone) mas também, opcionalmente, a cada um destes dois conjuntos isolados. Mas a verdade é que a execução exclusivamente instrumental perderia muito, pois Villa-Lobos logrou obter neste Choros alguns afeitos onomatopéicos muito interessantes com as vozes do coro. De fato, os instrumentos aparecem freqüentemente nesta composição como enriquecedores dos efeitos vocais ou como aclimatadores. Do ponto de vista estrutural, pode-se dizer que a forma deste Choros n. 3 compreende três seções bem definidas. A seção inicial abre-se com a enunciação do tema *Nozani-ná* - que no início do século havia sido coletado por Roquete Pinto entre os índios parecis - e mais adiante aparece um segundo tema também oriundo da música dos parecis, o *Noal-anauê* (tema que será retomado posteriormente na 3ª suíte do *Descobrimento do Brasil*). Estes temas recebem, nesta primeira seção da música, um tratamento polifônico: circulam pelas várias vozes do coro masculino estabelecendo um diálogo que, neste caso, articula dois temas indígenas diferentes em um mesmo momento musical. Podemos qualificar este procedimento como mais uma das experiências de 'tratamento dialógico do folclore', embora aqui ainda se trate de dois temas oriundos de uma mesma realidade ou ambiente folclórico (em alguns dos choros subsequentes veremos a mistura de temas oriundos de realidades distintas, como ocorrerá no *Choros n. 10* com o entrelaçamento de um tema indígena e de um tema do populário urbano).

A seção central é aquela onde Villa-Lobos empreende a experimentação onomatopéica que enriquece extraordinariamente este choro. Joga com a sonoridade das sílabas emitidas pelas vozes corais, e também experimenta um curioso efeito vocal de glissando nas vozes corais superiores que sugere um silvo de vento. O uso de glissandos, não apenas aqui como em outros pontos da peça, é também uma alusão ao modo de cantar dos nativos brasileiros. É ainda nesta parte que ocorre o já mencionado movimento de acor-

des paralelos, que afronta as normas clássicas da harmonia e produz uma sonoridade um pouco agressiva para os ouvidos por demais acostumados aos encadeamentos da harmonia ocidental. Villa-Lobos introduz também nesta parte da música o ritmo que imita um pica-pau, e é esta a origem do subtítulo atri-buído ao *Choros n. 3*. Aqui Villa-Lobos sintoniza-se com o objetivo de produzir nos Choros também um registro das impressões de ambientes brasileiros diversificados: no caso, o ritmo do pássaro brasileiro é de certo modo um caminho para a evocação do ambiente das florestas. Por outro lado, é bom lembrar que este mesmo ritmo é a base de uma dança nordestina que também leva este nome, e isto autorizaria a falar novamente no 'folclore dialógico'. Nesta mesma seção do *Choros n. 3*, e também na última, o *Nozani-ná* ainda volta diversas vezes transfigurado, em um desenvolvimento contínuo. Com uma citação final à palavra Brasil (produzida pela fusão entre "pica-pau" e "pau-brasil", que dá "pica-pau-brasil"), encerra-se este choro que, do ponto de vista temático, é predominantemente inspirado no folclore ameríndio. O instrumental utilizado no *Choros n. 3* inclui aquele que será necessário para o choro que se segue pela ordem numérica. Deste modo, imaginando que o nosso concerto integral da série de Choros prossegue, deixaremos que a luz incida apenas sobre as três trompas e o trombone. É este quarteto de metais que protagonizará o *Choros n. 4* (1926). A diferença é que, se no choro anterior estes instrumentos desempenhavam um papel de meros acompanhantes ou de fornecedores de um colorido especial a uma peça que era essencialmente vocal, agora estes metais serão os atores principais. Raramente se tinha escrito para esta formação até a época de Villa-Lobos, e talvez o compositor brasileiro tenha sido mesmo o primeiro a fazê-lo. Neste sentido, a peça representa um avanço a mais na investigação tímbrica de Villa-Lobos, além de contrapor outro ambiente brasileiro ao dos indígenas que haviam sido amplamente contemplados no choro anterior.

O conteúdo temático desenvolvido neste *Choros n. 4* tem muitas afinidades com a música popular urbana dos chorões do Rio de Janeiro, e a composição apresenta uma clara divisão em três partes. Mas estamos longe da forma ternária clássica, onde se parte de uma seção inicial para uma parte contrastante e depois ocorre um retorno a uma seção bem análoga à inicial (a forma ABA'). Temos aqui a forma tipicamente villalobiana do período modernista: cada nova seção está associada a um novo vóo da imaginação do compositor. Conforme já foi mencionado, Villa-Lobos não gostava muito de repetir idéias no seu discurso musical, e nesta época preferia o

gorro livre da imaginação criadora ao recatado formalismo das formas tradicionais. Sua forma ternária está muito mais para um ABC do que para um ABA'.

O *Choros n 4* inicia-se com uma primeira seção em andamento moderado, marcada por um certo espírito improvisativo que é expresso por cada um dos instrumentos e ao qual, mais tarde, Villa-Lobos se referiria em termos de "um lirismo irônico". Passa quase despercebido o uso da escala pentatônica em meio a este entremeado de impressões urbanas marcadas por ritmos que não deixam de ser característicos dos chorões do Rio de Janeiro. Em seguida, tem-se uma segunda parte contrastante em que todos os instrumentos como que se ajustam a um estilo coral - isto é, agora o quarteto de metais assume uma escrita como a que se vê na música vocal mais austera, desaparecendo as individualidades instrumentais que foram tão bem exploradas na parte anterior com o uso de staccatos, *legattos* e uma fraseologia musical característica para cada instrumento. Por fim, encerra-se a peça com uma seção final em ritmo animado, como que evocando as danças populares que eram tão familiares aos chorões do início do século (o ritmo da polka aparece mais uma vez como uma referência). Franca diversidade entre cada uma das seções, e, no entanto, uma unidade que é percebida de um único fôlego nesta peça cuja duração é de pouco mais de 5 minutos.

Uma acentuada nota grave e um acorde forte ao piano assinalam a entrada do novo choros. O *Choros n 5* (1925), para piano, tem o subtítulo de "Alma Brasileira", e é talvez o mais executado de todos os Choros de Villa-Lobos.

Moderado



Seguindo a idéia de que estamos em um espetáculo onde são apresentados todos os cho-ros, o solo do piano seria enquadrado ao fundo por uma "moldura sinfônica" - uma discreta "cama" de notas sustentadas pela orquestra apenas para formar um fundo perene e sem movimentação (esta é a indicação do autor para um imaginário mega-concerto que nunca ocorreu,

já que os vários Choros são sempre executados isoladamente ou em pequenos grupos por dificuldades óbvias de efetivo instrumental, de tempo para audição e de realização para um projeto tão ambicioso). No centro do palco, subitamente iluminado, teremos agora um piano que será o veículo para um novo ambiente sonoro: o das serestas urbanas do início do século, só que vertidas para uma linguagem simultaneamente pianística e vocalizada cujo objetivo declarado é o de captar a própria "Alma Brasileira". Em nenhuma outra peça de Villa-Lobos, o piano "canta" tanto como neste Choros n.º 5, e a sua marca essencial é um estilo rubato que exige uma alta sensibilidade do pianista.

Encerrado o Choros n.º 5, com o solo do piano, o palco poderá agora se iluminar de maneira mais ampla, pois terá início uma espécie de segunda parte da série: a dos choros sinfônicos. O primeiro deles é o *Choros n.º 6* (1926), para orquestra sinfônica. A novidade deste choro é que, além da exploração de materiais temáticos extraídos do folclore rural e urbano, Villa-Lobos investe também na pretensão de registrar impressões do Brasil através da evocação do canto de pássaros típicos. O que havia sido feito com a evocação do pássaro pica-pau no *Choros n.º 3*, será feito agora em escala mais ampla: efeitos tímbricos produzidos através de recursos instrumentais diversos estarão produzindo um material de fundo, sobre o qual os vários temas que irrompem nesta peça desenvolvem-se livremente. Acertadamente, o autor marca uma distância entre este procedimento e o antigo método impressionista do qual um dia fora partidário. A intenção não é produzir impressões pelas impressões, já que o discurso musical continuará a ser conduzido pela multiplicidade de temas folclóricos encaminhados na obra. O plano das impressões, neste caso, é como que um plano secundário, o que pode ser entrevisto através das palavras empregadas por Villa-Lobos em seu posterior estudo sobre os *Choros*:

O clima, a cor, a temperatura, a luz, os pios dos pássaros, o perfume de capim melado entre as capoeiras, e todos os elementos da natureza de um sertão serviram de motivos de inspiração desta obra que, no entanto, não representa nenhum aspecto objetivo nem tem sabor descritivo²².

Mais do que nos choros anteriores, o estilo é rapsódico - no sentido de que os temas se sucedem em um fluxo contínuo onde, neste caso, não é sequer possível dividir a obra em seções muito definidas, já que um tema se

22 Heitor VILLA-LOBOS, op.cit., p.155-156.

sucedo ao outro sem repouso para a imaginação através de cadências ou separações bem delimitadas. Os materiais temáticos misturam-se no habitual dialogismo de sonoridades que Villa-Lobos emprega no seu gênero *Choros*. É possível identificar no decurso da composição uma sucessão indefinida de temas criados pelo compositor no espírito do folclore de várias regiões e ambientes culturais do país: a sonoridade dos coretos de banda, uma valsinha típica do interior do país, uma baixaria característica dos conjuntos chorões (no caso realizada pelos instrumentos mais graves da orquestra), uma dolente melodia construída à base de motivos afro-brasileiros, um tema seresteiro encaminhado pelo oboé e tantos outros elementos que se desdobram um dos outros. São dezenas de temas que se sucedem ininterruptamente até a conclusão deste primeiro dos choros sinfônicos.

A iluminação deverá incidir agora sobre alguns instrumentos cuidadosamente escolhidos da grande orquestra, pois o *Choros n 7* (1924) volta a ter uma feição camerística. Depois dele, a sucessão de trabalhos sinfônicos será ininterrupta até o final da série, mas neste momento a cena ainda será comandada por apenas sete instrumentos solistas: flauta, oboé, clarinete, saxofone alto, fagote, violino e violoncelo. São significativamente os instrumentos que no trabalho anterior encaminharam os diversos temas dialogando com o *tutti* orquestral ou beneficiando-se do apoio harmônico e timbrístico da orquestra sinfônica (com exceção do saxofone, que não aparece na formação orquestral anterior, mas que já aparecera no *Choros n 3*). Agora a massa sonora de apoio orquestral não estará mais presente, embora em alguns trechos para o qual concorrem todos os instrumentos Villa-Lobos assegure um certo sinfonismo. Por ser simultaneamente uma composição camerística para sete instrumentos e a sétima obra da série, este *choros* leva o subtítulo de *Settimino*.

Algumas referências folclóricas ou populares podem ser indicadas. Em certos trechos, o clarinete ou o fagote encaminham temas que remetem à valsa suburbana do início do século (que, ao contrário da valsinha interiorana que havia sido utilizada no *choros* anterior, possuía uma feição mais virtuosística). Em outro, são utilizados acordes pontuados pelo violino e pelo violoncelo em *pizzicati*, simulando um cavaquinho e um violão que acompanham o solo principal no fagote e outros sopros. Também reaparece em pelo menos duas oportunidades o Noza-ni-ná indígena, que já havia sido utilizado no *Choros n 3*, mas agora de maneira significativamente alterada. O diálogo folclórico-popular também conta com um tema ao fagote que apresenta a quadratura de uma cantiga de roda, e mais adiante será a vez

de uma polca sestrosa. Digno de nota é o efeito inesperado de um tam-tam oculto que invade o septeto em um momento não muito distante do seu fim (na verdade, o *Choros* 7 está previsto para Septeto e para um tam-tam oculto que faz uma rapidíssima participação de apenas dez batidas fortes). Depois disto tem início o episódio final, principiando com o já mencionado trecho dos *pizzicati* que acompanham o fagote para daí, com um progressivo acréscimo de instrumentos, chegar-se a um movimento mais vivo do qual participarão compactamente todas as madeiras e cordas. Ao fim, depois de um estratégico *rallentando*, o *choros* irá terminar com um sugestivo trecho de quarteto formado pelo oboé, clarinete, saxofone e violoncelo, até chegar à nota final: um mi bemol uníssono que envolve todos os instrumentos.

As luzes deverão iluminar mais uma vez o espaço sinfônico, já que terá início o *Choros n. 8* (1925) - talvez um dos mais audaciosos e inovadores da série. Apesar da sua extrema inventividade, ele foi um dos primeiros *choros* a serem compostos (antes, Villa-Lobos só havia concluído os *Choros n. 1, n. 2 e n. 7*). A posição do *Choros n. 8* na verdadeira cronologia da série o aproxima do já examinado Noneto, e faz-nos lembrar das ousadias tímbricas e estéticas que já haviam sido experimentadas naquela primeira composição: a exploração de uma percussão riquíssima em novas possibilidades, algumas experiências voltadas para extrair dos instrumentos tradicionais sons pouco habituais, a proliferação impressionante de temas em um espaço relativamente curto de tempo sonoro, e a alternância espontânea de modalismo e tonalismo com a politonalidade, chegando-se em alguns momentos à atonalidade. Mas a novidade essencial do *Choros n. 8* é a associação da pesquisa rítmica à pesquisa timbrística. Com esta obra, o compositor brasileiro como que rompe as últimas fronteiras que ainda continham sua imaginação sonora: ao experimentalismo harmônico e timbrístico do Noneto, é acrescentado agora o experimentalismo do ritmo. Tudo se inicia com o inconfundível som do caracaxá, que é um instrumento indígena que lembra muito um chocalho de coco²³. Com esta referência indígena, Villa-Lobos enuncia musicalmente o seu projeto de sintetizar a um só tempo o espírito urbano do carnaval carioca e a liberação de sonoridades instintivas nas festas indígenas. Sobre este fundo percussivo, que perdurará por

23 Conforme o próprio Villa-Lobos, o caracaxá "não é mais do que uma enorme fava de uma leguminosa selva-gem, espécie de ervilha gigante, ressequida e cheia de sementes duras como pedras (podendo ser substituído nos meios civilizados por um chocalho feito de casca de coco, fruta brasileira)" (VILLA-LOBOS, op.cit, p.156).

dezesesseis compassos, estabelece-se uma rápida introdução bastante afastada dos parâmetros tonais mais habituais. Trata-se de uma atonalidade que emerge não como um sistema ou contra-sistema cuidadosamente calculado, mas a partir de pura intuição e jogo de efeitos rítmicos e tímbricos. O tema que abre esta seção inicial mostra-se pulverizado pelos vários instrumentos de sopro (logo no primeiro instante ele passa do contrafagote ao saxofone, ao clarinete, ao trombone). De algum modo, Villa-Lobos explora aqui uma espécie de pontilhismo orquestral, e não está muito longe do pontilhismo atonal proposto por Webern²⁴. Existem razões estéticas para a opção de Villa-Lobos em começar este *Choros n.º 8* com um ambiente atonal que mais adiante irá se diluir em um trecho predominantemente modal. Quis simular um pouco do caos urbano em tempos de carnaval, como ele mesmo registra em seu estudo posterior sobre os *Choros*:

O contraponto dos vários temas que vêm se entrelaçando no desenvolvimento da obra é sensivelmente complexo e atonal, a fim de dar propositadamente a sensação de nervosismo de uma multidão que se aglomera para a dança²⁵.

O *Choros n.º 8* é uma obra prima do sincretismo: nele aparecem referências musicais às quatro grandes correntes da música acústica erudita do início do século: o atonalismo, o impressionismo, o modalismo das escolas nacionais, o tonalismo expandido ou a bitonalidade dos neoclássicos. Mais adiante aparecerá neste *choros* uma experiência que antecipa surpreendentemente a prática do "piano preparado", este que seria amplamente utilizado nas décadas seguintes pela Música Concreta de um John Cage (1912-1992). No caso, Villa-Lobos irá pedir que se coloque pedaços de papel entre as teclas de um dos pianos solistas. Trata-se de um clarão de música concreta, bem antes das experiências mais radicais que iriam conduzir ao "piano preparado" da década seguinte. É claro que é um detalhe menor, que não chega a ser de importância estrutural para a composição examinada. Mas, em todo o caso, é um detalhe significativo, que revela um Villa-Lobos pesquisador das sonoridades. Um Villa-Lobos que reprocessa tudo o que há de mais novo na música européia e o reintegra dentro do seu projeto nacional-

24 O pontilhismo, muito utilizado no âmbito da música Atonal e Dodecafônica, era a técnica de pulverizar através de vários timbres ou instâncias musicais uma série, um tema, ou uma melodia (neste último caso, podia-se falar ainda na "melodia de timbres"). O primeiro compositor a desenvolver esta técnica mais sistematicamente foi Anton Webern (1883-1945), que a associou ao dodecafonismo.

25 Heitor VILLA-LOBOS, op.cit., p.157.

lista modernista. Ou mesmo um Villa-Lobos que antecipa certas práticas, já que é um exímio captador de tendências. Todas estas correntes e alternativas da moderna música européia são postas neste Choros a dialogar com elementos da música folclórica e popular brasileira: com temas como o "Sapo Cururu" do cancionero infantil, ou o "Turuna" extraído de um tango de Ernesto Nazareth. E entre estas várias citações de temas já existentes aparecem os temas criados pelo próprio Villa-Lobos dentro do espírito do folclore urbano ou rural. Na verdade, estes temas originais, produtos daquilo a que já nos referimos como um "folclore imaginário", são mais abundantes do que as citações literais.

O *Choros n. 8* é talvez a obra villalobiana de maior força rítmica, e também uma das mais expressivas. Trata-se de um grande jogo de ritmos e timbres, mais ou menos como aquele que foi concretizado por Claude Debussy com o seu bailado *Jeux* (1912). A esta torrente rítmica e timbrística vem se ajustar uma harmonia inovadora, que não se contenta apenas com acordes formados por tríades, experimentando também acordes formados por quartas superpostas, ou poliacordes que integram estruturas pertencentes a duas tonalidades (bitonalidade). Do ponto de vista tímbrico, é interessante notar não apenas a vasta e diversificada percussão utilizada por Villa-Lobos, mas também o seu inventivo uso de combinações obtidas a partir desta percussão. Em uma análise mais minuciosa, pode-se notar em certos casos a recombinação complementar de três ou quatro instrumentos, como se eles formassem um único instrumento. É o que ocorre com os instrumentos de membrana em certo trecho da obra, tal como observa o musicólogo José Maria Neves que estudou estes aspectos mais detidamente. Assim, "a caixa-clara, a caixa de campanha, o tamborim e o bombo são tratados de maneira complementar, como se fossem quatro regiões de um mesmo instrumento"²⁶. Dito de outra forma, vários instrumentos se juntam para formar um novo instrumento, uma espécie de mega-instrumento que acaba acrescentando uma nova possibilidade tímbrica à palheta orquestral.

O *Choros n. 9* (1929) também se destina a uma diversificada orquestra, apresentando uma percussão tão rica como a do *choros* anterior (no caso, aparecem tímpano, bombo, tam-tam, xilofone, tamborim, tambor surdo, camisão, pio, reco-reco, caxambu, chocalhos e vibra-fone). Villa-Lobos praticamente se refere a este *choros* como "música pura", indicando em seu *Estudo sobre os choros* que ele não se baseia em elementos folclóricos

26 José Maria NEVES, Villa-Lobos, o Choro e os Choros, p.59.

transfigurados. Assim mesmo, aparece a certa altura um tema cuja cabeça corresponde ao motivo inicial de uma canção sertaneja de Cuiabá que havia sido recolhida em 1912 pela equipe de Roquete Pinto²⁷. Foi o *Choros n. 9* um dos últimos da série a ser concluído. Quando foi composto, a série já estava completa até o *n. 8*, e Villa-Lobos também já havia concluído os *Choros n. 10, 11 e 14*. estava completa até o *n. 8*, e Villa-Lobos também já havia concluído os *Choros n. 10, 11 e 14*. O *Choros n. 9* veio a se encaixar entre os *Choros n. 8 e n. 10*, que são as obras-primas da série em termos de inventividade e realização estética. Deste modo, acaba sendo um pouco ofuscado por estas duas magníficas obras sinfônicas, sobretudo pelo *choros* que o sucede na série, e que passa por ser a pérola mais preciosa da coleção.

O *Choros n. 10* (1926) inicia-se com um acorde fortíssimo que parece querer anunciar o trabalho apoteótico que será escutado a seguir. Em poucos compassos iniciais já se anuncia o excepcional espírito de síntese e sincretismo que virá: sob uma nota aguda sustentada pela trompa, uma flauta (e depois um clarinete) imita o canto do pássaro 'azulão da mata' e compartilha o mesmo espaço sonoro com a evocação de uma grande viola popular que aparece através das cordas em *pizzicati* (com o apoio da harpa). Eis aqui, mais uma vez, o recurso de unir vários instrumentos (os violinos, as violas, os violoncelos e a harpa) para formar um grande instrumento virtual. Quanto à melodia do azulão, é apenas um signo da Natureza abundante e diversificada do país - esta que neste *choros* representará um contraponto ao mundo humano igualmente diversificado.



Como se disse, estes compassos iniciais constituem apenas uma sinalização enfática do que virá. O espírito sincrético dos *choros* será levado ao extremo nesta composição que representa de fato o apogeu da série dos *choros*: ela desenvolve até às últimas conseqüências o programa de síntese musical ambicionado por Villa-Lobos na sua década modernista. Ali veremos a superposição dialógica de cantos indígenas, do populário rural e urba-

27 ROQUETE PINTO, Rondônia, São Paulo: CEN, 1935. Fonograma 14608 do Museu Nacional.

no, e também de uma série de cantos de pássaros brasileiros que Villa-Lobos anotava e procurava traduzir na língua-gem dos instrumentos acústicos. Enfim, todos os ambientes sociais e culturais, e a própria natureza cantante deverão entrelaçar-se neste magnífico choro. Para realizar tal propósito, e avançar ainda mais no crescendo de incremento instrumental que deve acompanhar o aumento da numeração dentro da série, o compositor destina a este choro uma orquestra sinfônica e um coro misto. Vários dos recursos que foram utilizados em outros choros também reaparecem partilhando este novo espaço sonoro. Apenas para dar exemplos, destacamos o tratamento instrumental do coro a partir de efeitos onomatopéicos, ou a combinação de vários instrumentos para simular um grande instrumento virtual (como a evocação de um grande violão ou um grande cavaquinho a partir das cordas em *pizzicati*, tal como ocorrera no *Choros n.º 8*). Em atenção à ocorrência de uma retomada sintética não apenas de elementos estéticos anteriores, mas também de soluções técnicas antes empregadas, também se sugere que este choro constitua uma espécie de síntese de todos os outros.

Quanto à forma (estrutura da obra), o *Choros n.º 10* possui duas grandes partes encadeadas: (") uma grande Introdução Orquestral (que por sua vez pode ser subdividida em uma seção de andamento mais animado e caráter mais primitivista e uma outra seção de andamento mais lento e clima mais impressionista); e (") uma grande Segunda Parte, que é assinalada pela entrada do coro e que vai progressivamente caminhando em direção à apoteose final. A Introdução Orquestral é produzida pelo confronto de duas grandes idéias musicais: (") de um lado, a simulação de 'ambientes de pássaros' através de instrumentos de sopro e efeitos especiais, e (") de outro lado, a emergência de um enfático tema indígena que conduz a organização desta primeira parte. Estes dois fios condutores que se interpenetram - a passarada e o indígena - admitem ainda o concurso de inúmeros outros temas e referências musicais, de modo que esta primeira parte anuncia-se mesmo como um grande modelo de tratamento dialógico do folclore. O tema indígena, como identificou muito bem Adhemar Nóbrega em sua análise dos Choros, é uma transfiguração da canção de ninar Mokocecê-maká, dos índios parecis (no caso, uma transfiguração que é elaborada a partir de uma diminuição de valores). Com relação à idéia de reproduzir ou evocar cantos de pássaros brasileiros a partir dos instrumentos acústicos, isto ocorre em diversas oportunidades (freqüentemente encimando os motivos parecis). Da entrada solitária de uma flauta que imita o azulão da mata no

início do *Choros*, chega-se mais adiante a um verdadeiro ambiente de passareda que é produzido pelo flautim, pelo oboé, pelo clarinete.

Além dos temas indígenas e pássaros, a Introdução Orquestral do *Choros n. 10* é urdida com inúmeros outros temas que Villa-Lobos cria originalmente ou como "folclore imaginário". Apenas como uma rápida audição panorâmica, identifica-se a ocorrência da marcha-rancho, da polka, da embolada, sem falar na simulação do ambiente chorão através do cavaquinho ou do violão virtuais que são construídos com a sonoridade das cordas em pizzicati. A última parte do *Choros n. 10*, por fim, contará com a assimilação do "Rasga Coração" - a schottisch instrumental que virou canção seresteira e depois se transformou em choro coral-sinfônico. Para além do "Rasga Coração", que só aparecerá no final da obra, a parte coral-sinfônica do *Choros n. 10* continuará contando com os temas parecidos. Mas estes temas serão trabalhados de novas maneiras: destaca-se sobretudo a exploração instrumental do Coro Misto a partir de um trabalho onomatopéico, onde as várias vozes do coro são conclamadas a entoar os temas indígenas pronunciando combinações de consoantes e vocais específicas²⁸, cuidadosamente calculadas para produzir efeitos rítmico-timbrísticos inovadores. Com esta exploração timbrística dos vocábulos enunciados pelo coro, onde o que importa é exclusivamente a sonoridade e não o sentido, Villa-Lobos antecipa mais uma vez o experimentalismo dos músicos concretistas das gerações posteriores. No caso, é a superposição contrapontística destes vários resultados onomatopéicos, articulada como um grande *stretto* que cresce em expectativa e interesse, que vai preparar a entrada do tema "Rasga Coração" através dos sopranos, e mais adiante dos barítonos e baixos.

Daí até o final entra-se no crescendo apoteótico, obtido não apenas com um crescendo dinâmico e instrumental, como também pelo concurso de novas realidades sonoras: ao mesmo tempo em que se desenvolve a parte vocal, um solo de trompete marca a lembrança das cadências e improvisações choronas com o acompanhamento de acordes que, em contratempo, simulam mais uma vez a atmosfera de violões e cavaquinhos do populário urbano. A esta altura, as onomatopéias das vozes corais que não estão envolvidas com a melodia do "Rasga Coração" já abandonaram as sonoridades multidiversificadas para confluírem para a simulação de um som de corda percutida: um sonoro "tum" que se une aos demais instrumentos acompanhantes. Daí em diante a música vai evoluindo em uma progres-

28 Aparecem mais especificamente as consoantes J, K, T, M e R.

são contínua em direção ao agudo, e depois ocorrem as repetições que são de praxe na prática chorona mas com algumas modificações. Depois de tudo, a coda final de dez compassos é pura apoteose que vai se concluir com o acorde final da orquestra.

Depois desta obra-prima que é o *Choros n 10* Villa-Lobos bem poderia ter encerrado a série e já teria realizado uma contribuição fundamental ao nacionalismo musical brasileiro. Mas ainda há espaço para algumas obras admiráveis, como os quatro monumentais choros sinfônicos que são encabeçados pelo *Choros n 11* (1928). Este é na verdade um autêntico concerto para piano e orquestra, e exhibe uma orquestra ainda maior do que a dos choros sinfônicos anteriores (incorpora, por exemplo, mais um saxofone além do que já aparecera na orquestra anterior). Da mesma forma, o *Choros n 12* (1928), trará uma orquestra ainda maior (os metais, por exemplo, acham-se excepcionalmente acrescidos, com oito trompas, quatro trompetes, quatro trombones e uma tuba). Do ponto de vista de assimilação folclórica, prossegue o trabalho até aqui desenvolvido, sendo interessante mencionar a assimilação da canção Estrela é lua nova, que na obra de Villa-Lobos é uma das canções do ciclo das Canções típicas brasileiras (1919), e também de um tipo de dança capixaba conhecida como "esquinado".

Os dois últimos choros, por fim, elevam às últimas conseqüências a ampliação orquestral. O *Choros n 13* (1929) está previsto para duas orquestras e banda, e o *Choros n 14* (1928) destina-se a orquestra, banda e coros, deixando-se entrever nos comentários de Villa-Lobos a esta obra a intenção de concluir e sintetizar o ciclo. Infelizmente a partitura dos *Choros n 13* e *n 14* está extraviada, de modo que o seu conteúdo só pode ser vagamente apreendido através dos comentários do próprio Villa-Lobos a estas obras no seu "Estudo técnico, estético e psicológico dos Choros", elaborado em 1950. De interesse particular é a observação de Villa-Lobos, contida neste estudo, de que o *Choros n 13* constitui "um trabalho de composição absolutamente atonal com tendências ao classicismo". É o sincretismo final, unindo uma linguagem e uma tendência estética que muitos considerariam incompatíveis. Da mesma forma, ele sugere que o *Choros n 14* beira uma "completa e calculada cacofonia". Merece ainda destaque a referência exemplificada ao uso dos clusters no *Choros n 14*, em uma época em que ainda eram uma ousadia estes agrupamentos sonoros que contrariam as expectativas acórdicas da música ocidental. Por fim, Villa-Lobos faz referências ao uso eventual de quartos-de-tom nas partes vocais, dialogando neste caso com o Microtonalismo:

O autor emprega, convencionalmente, certas transformações na escrita das notas [...] para traduzir a maneira original dos cantores entoarem quase afinados, ou melhor, quase na altura justa do som.

O *Choros n. 14* surpreenderia o público, certamente, pelo seu final. Ao invés da solução apoteótica, o compositor indica que ele finalizaria com um rondó canônico no qual cada instrumento iria abandonando gradualmente o conjunto, de modo que ao fim de tudo só restasse o primeiro violino (o principal solista) sustentando duas notas em cordas dobradas que iriam morrendo até por fim desaparecerem. Surpreendente final para uma série apoteótica.

Este seria um espetáculo integral da série dos *Choros*. A apresentação imaginária da série integral dos *Choros* poderia ser acrescida ainda, depois dos aplausos, dos dois pequenos choros para violino e violoncelo que receberam do compositor o nome de *Dois Choros (Bis)*, e que foram escritos em 1928. Estes dois choros - que na verdade constituem as duas partes de uma única peça, já que são sempre apresentados juntos - conseguem impor-se com sua sonoridade, e a utilização de cordas duplas em algumas oportunidades quase deixa no ar um sabor de quarteto, conforme comentários do próprio Villa-Lobos. A idéia de que este Duo poderia funcionar como um bis para a série inteira também foi de Villa-Lobos. Trata-se de fato de uma bela coda musical à monumental série dos *Choros*, e de certo modo à produção villalobiana no seu período nacionalista-modernista. Além destas dezesseis composições, Villa-Lobos ainda compôs um belíssimo *Quinteto em Forma de Sopros* (1928), que poderia muito bem se encaixar entre os Choros de Câmara sem trair o espírito da série. Completa-se aí a contribuição de Villa-Lobos para este gênero que tem uma história tão singular na Música Brasileira, e que na verdade foi transfigurado em uma outra coisa, inteiramente inovadora, transformando adicionalmente o compositor carioca em um dos grandes Intérpretes do Brasil.

Referências

- ANDRADE, M. Paulicéia Desvairada. São Paulo: Casa Mayensa, 1922.
ANDRADE, M. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: INL, 1972.
ANDRADE, M. Aspectos da Música Brasileira. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

- ANDRADE, M. Macunaíma - o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Livraria Martin, 1965.
- ANDRADE, O. "Manifesto Pau-Brasil" in A Utopia Antropofágica. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- ANDRADE, O. "Manifesto Antropofágico" in A Utopia Antropofágica. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- ANDRADE, O. Sefarim Ponte-Grande. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- ANDRADE, O. Memórias Sentimentais de João Miramar. Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- ARANHA, GRAÇA. "A Emoção Estética na Arte Moderna". In: Obra completa, Rio de Janeiro: INL, 1969. p.739-741.
- KATER, C. Música Viva e Koellreutter. São Paulo: Musa / Atravez, 2001.
- MARIZ, V. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- NEVES, J. M. Música contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Recordi, 1981.
- NEVES, J. M. Villa-Lobos, o Choro e os Choros, Rio de Janeiro: Musicalia, 1977.
- NÓBREGA, A. Os Choros de Villa-Lobos, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1973.
- ROQUETE PINTO. Rondônia. São Paulo: CEN, 1935.
- VILLA-LOBOS, H. "Prefácio" do Choros n 3. Paris: Max Eschig, 1929.
- VILLA-LOBOS, H. "Comentários" in Presença de Villa-Lobos, Rio de Janeiro: MEC, v.4.
- VILLA-LOBOS, H. "Choros - estudo técnico, estético e psicológico" in Villa-Lobos: sua obra. Rio de Janeiro: MVL, 1965.
- WISNIK, J. M. "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)" in Wisnik, J. M.e E. Squeff, O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.