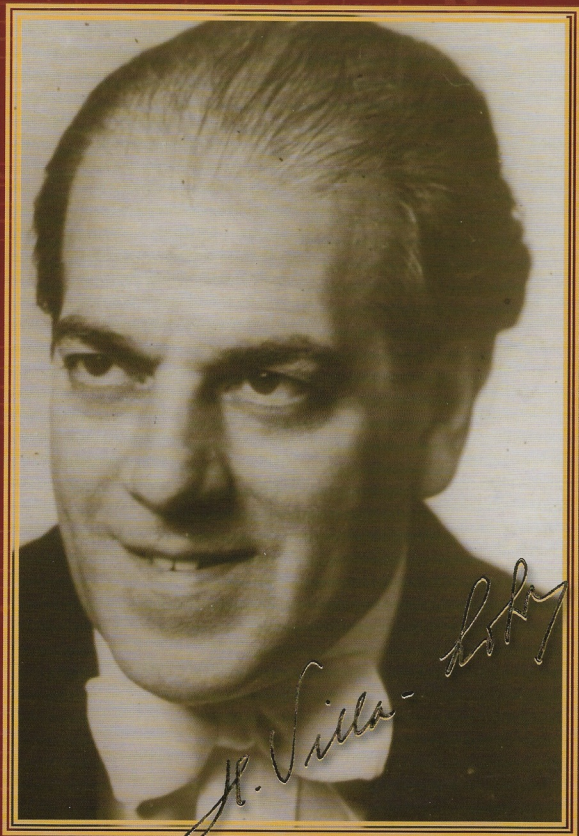


Brasiliiana

NÚMERO 29 ~ AGOSTO DE 2009

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



50 anos



Academia Brasileira de Música

DESDE 1945 A SERVIÇO DA MÚSICA NO BRASIL

DIRETORIA: Ricardo Tacuchian (presidente), Roberto Duarte (vice-presidente), Turibio Santos (1º secretário), Vasco Mariz (2º secretário), Ernani Aguiar (1º tesoureiro), Jocy de Oliveira (2º tesoureira), COMISSÃO DE CONTAS: Titulares: Manuel Veiga, Mario Ficarelli, Regis Duprat. SUPLENTE: Amaral Vieira, Luterio Rodrigues

CADEIRA	PATRONO	FUNDADOR	SUCESORES
1.	José de Anchieta	Heitor Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Fructuoso Vianna	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão – Cecília Conde
4.	J.J.E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5.	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe P. de Mattos – Roberto Tiberião
6.	Sigismund Neukomm	Garcia de Miranda Neto e Antônio Sá Pereira	Ernst Mahle
7.	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8.	Dom Pedro I	Luis Cosme e José Siqueira	Alice Ribeiro – Arnaldo Senise – Paulo Boísio
9.	Tomáz Cantuária	Paulino Chaves e Brasília Iribere	Oswaldo Lacerda
10.	Cândido Ignácio da Silva	Octavio Maul	Armando Albuquerque – Regis Duprat
11.	Domingos R. Moçurunga	Savino de Benedictis	Mario Ficarelli
12.	Pe. José Maria Xavier	Otávio Bevilacqua	José Maria Neves – John Neschling
13.	José Amat	Paulo Silva e Andrade Maricy	Ronaldo Miranda
14.	Elias Álvares Lobo	Dinorá de Carvalho	Eudóxia de Barros
15.	Antônio Carlos Gomes	Lorenzo Fernández	Renzo Masanani – J.A. de Almeida Prado
16.	Henrique Alves de Mesquita	Ari José Ferreira	Henrique Morelenbaum
17.	Alfredo E. Tannay	Francisco Casabona	Yara Bernette – Belkiss Carneiro de Mendonça – Guilherme Bauer
18.	Arthur Napoleão	Walter Burke Marx	Sonia Vieira
19.	Brasília Iribere da Cunha	Nicolau B. dos Santos, Helza Camen e Arthur Ibrê de Lemos	Roberto Duarte
20.	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sérgio de Vasconcellos Corrêa
21.	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22.	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23.	Leopoldo Miguez	Mozart Camargo Guarnieri	Lair de Alencar Brasil
24.	José de Cândido da Gama Malcher	Florêncio de Almeida Lima	Norton Morozowicz
25.	Henrique Oswald	Aires de Andrade Junior	Aylton Escobar
26.	Enclides Fonseca	Valdemar de Oliveira	Anna Stella Schic Philippot – André Cardoso
27.	Vincenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiuffelli – Pe. Jaime Diniz – Pe. José Penalva – Ilza Nogueira
28.	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloysio de Alencar Pinto – Flávio Silva
29.	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos e Enio de Freitas e Castro	Ricardo Tacuchian
30.	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares – João Guilherme Ripper
31.	Guilherme de Mello	Rafael Baptista	Ernst Widmer – Manuel Veiga
32.	Francisco Braga	Elaazar de Carvalho	Jocy de Oliveira
33.	Francisco Valle	Assis Republicano	Francisco Mignone – Lindemberg Cardoso – Raul do Valle
34.	José de Araújo Vianna	Newton Pádua	César Guerra-Peixe – Edino Krieger
35.	Meneleu Campos	Eurico Nogueira França	Jamary de Oliveira
36.	J.A. Barrozo Neto	José Vieira Brandão	Luterio Rodrigues
37.	Glaucio Velasquez	João Iribere da Cunha	Alceo Bocchini
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turibio Santos
39.	Luciano Galles	Rodolfo Josetti	Rosini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membro honorário: Gilberto Mendes. Membros correspondentes: Aurélio de la Vega (Cuba/EUA); David Appleby (EUA), Gaspare Nello Vetro (Itália), Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal); Robert Stevenson (EUA).

Academia Brasileira de Música

Rua da Lapa, 120/12º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil — CEP: 20021-180 — Tel.: (21) 2221-0277 — Fax: (21) 2292-5845
www.abmusica.org.br — abmusica@abmusica.org.br

Revista Brasileira – ISSN 1516-2427

Editor: RICARDO TACUCHIAN. Conselho Editorial: EDINO KRIEGER, LUIZ PAULO HORTA, MERCEDES REIS PEQUENO, REGIS DUPRAT e VASCO MARIZ. Assessora Técnica: VALÉRIA PEIXOTO. Projeto Gráfico e Produção: FA EDITORAÇÃO. Editoração: JULIANA NUNES. Capa: FOTO VILLA-LOBOS – Acervo Museu Villa-Lobos. Revisão: REGINA LAGINESTRA. Versões em inglês: GISELE FORTES. Tiragem desta edição: 500 exemplares. Os textos para publicação devem ser submetidos ao Conselho Editorial sob a forma de disquete ou enviados por correio eletrônico (editor de texto Word 6.0 ou versão mais nova; máximo de 12 laudas de 25 linhas com 70 toques incluídos exemplos, ilustrações, bibliografia e biografia do autor). As opiniões e os conceitos emitidos em artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

Brasiliiana

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Editorial

Cinquenta anos depois da morte de Villa-Lobos morre, também, Anna Stella Schic Philippot. Ela que foi uma de suas maiores intérpretes, gravou, em 1983, a integral da obra do compositor brasileiro e seis anos mais tarde publicou o livro *Villa-Lobos, o Índio Branco*. Este número 29 de *Brasiliiana* é uma homenagem à nossa acadêmica (cadeira n° 26 Euclides Fonseca) e dedicado ao grande Patrono e Fundador da ABM. Apresentamos artigos de abrangência horizontal sobre a obra e a vida do compositor (Vasco Mariz e Ricardo Tacuchian) e temas mais específicos (Turíbio Santos, Guilherme Bernstein e Maria Alice Volpe). Tão vasta e tão complexa é a obra de Villa-Lobos que sempre surge um novo aspecto crítico, estético ou social que merece ser lembrado. O compositor continua vivo no século XXI, se considerarmos a pujança de sua bibliografia, discografia e presença no repertório dos grandes intérpretes e orquestras de todo o mundo.

O Editor

Sumário

- 2 *Villa-Lobos no Século XXI*
Vasco Mariz
- 5 *Villa-Lobos, uma Revisão*
Ricardo Tacuchian
- 15 *Museu Villa-Lobos, Bandeira e Bússola*
Turíbio Santos
- 21 *Os Choros e as Bachianas como Princípios Composicionais*
Guilherme Bernstein
- 29 *Villa-Lobos e o Imaginário Edênico de Urupuru*
Maria Alice Volpe
- 35 *Guia Prático, de Villa-Lobos, em nova edição*
Luiz Paulo Horta
- 36 *As Óperas de Jocy de Oliveira*
Vasco Mariz
- 39 *Jorge Antunes: Polêmica e Modernidade*
Vasco Mariz
- 41 *A Febre do Cientista e do Artista*
Ricardo Tacuchian
- 42 *Círculo de Giz Paraibano*
Ricardo Tacuchian
- 43 *Novos Lançamentos – Livros e CDs*



Os Choros e as Bachianas como Princípios Composicionais

GUILHERME BERNSTEIN

Guilherme Bernstein traz uma visão dual sobre as construções texturais da obra orquestral de Villa-Lobos, visando um entendimento do seu processo criativo após os anos 20, uma melhor compreensão de sua evolução estilística e sua interpretação: a “maneira dos Choros”, desenvolvida a partir e em torno de uma estética de ostinatos e a “maneira das Bachianas”, caracterizada por uma textura multilinear tradicional.

The ‘choros’ and ‘bachianas’ as composition principles

Guilherme Bernstein has a dual view on the textural construction of the orchestral works of Villa-Lobos, focusing on an understanding of his creative process after the 1920’s, a better understanding of his stylistic development and his interpretation: the ‘choros’ way, developed from and around an aesthetic of ostinati, and the ‘Bachianas’ way, characterized by a traditional multi-linear texture.

A obra de Villa-Lobos, segundo Adhemar Nóbrega¹, pode ser dividida em quatro partes, das quais as duas centrais, representadas pelas séries dos *Choros* e das *Bachianas*, respectivamente, corresponderiam à sua maturidade criativa. Ao se aplicar tal divisão em relação à obra para grande orquestra do compositor, encontraremos para cada uma destas quatro partes cronológicas grupos distintos de obras, dispostos numa evolução estilística perfeita: os primeiros Poemas Sinfônicos (*Amazonas* e *Uirapuru*, 1917), os próprios *Choros* (anos 20), as *Bachianas* (anos 30) e as obras sinfônicas da maturidade (da *Descoberta do Brasil*, 1937 a *Erosão*, 1950, *Alvorada na Floresta Tropical*, 1953, *Gênesis*, 1954, etc.). Esta evolução se deu no sentido de um início *fauve*² experimental (*Amazonas* e *Uirapuru*), seguido de um primitivismo brasileiro perfeitamente desenvolvido (*Choros*), uma fase de nacionalismo mais popular (*Bachianas*) e a fase da maturidade, que funde as tendências de toda uma vida criativa (as obras pós-Bachianas).

No entanto, ao se escutar estas mesmas obras em sucessão, tem-se a impressão de que, estilisticamente, algumas peças não se encaixam nessa narrativa. A análise dos padrões texturais dessas obras revela que, dentro do quadro de uma evolução estilística, especialmente os *Choros* ns. 6, 9 e 12 talvez fizessem mais sentido se situados após, e não antes, das *Bachianas*. E *Amazonas* e *Uirapuru*, por seu lado, talvez parecessem mais bem colocados se compostos, pelo menos, após as experimentações dos primeiros choros. De fato, se colocarmos estas mesmas obras não em sucessão cronológica de criação, porém em sucessão de estreias, obteremos a seguinte lista, onde

¹ NÓBREGA, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*, 2ª Ed. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Museu Villa-Lobos 1975 (p. 24)

² Utiliza-se o termo *fauve*, em empréstimo das Artes Plásticas, para se designar a arte primitivista francesa ou de influência francesa das primeiras décadas do século XX, com toda a sua poética e sua rejeição ao *status quo* social e artístico da época.

uma narrativa evolutiva de estilo, se ainda apresenta possíveis incongruências, torna-se mais claramente delineada³:

Danças Africanas – 1922
Choros n.10 – 1926
Choros n.8 – 1927
Amazonas – 1929
Virapuru – 1935
Bachianas Brasileiras n.1 – 1932/1938
Bachianas Brasileiras n.2 – 1938
Bachianas Brasileiras n.4 – 1939
Bachianas Brasileiras n.5 – 1939
Descobrimento do Brasil – 1939, 1946 e 1952
Choros n.6 – 1942
Choros n.9 – 1942
Choros n.11 – 1942
Choros n.12 – 1945
Bachianas Brasileiras n.3 – 1947
Bachianas Brasileiras n.7 – 1944
Bachianas Brasileiras n.8 – 1947
Bachianas Brasileiras n.9 – 1948
Erosão – 1951
Alvorada na Floresta Tropical – 1953
Gênese – 1954⁴

O que nos faz ver lógica neste agrupamento estilístico é a maneira com que o compositor cria e estrutura os elementos texturais, dispõe e articula suas ideias, e a própria natureza das ideias musicais. A análise que se segue, sem pretender esgotar o tema, pretende ser ferramenta útil para definir traços estilísticos e procedimentos composicionais típicos de cada época ou série de obras e auxiliar na compreensão da fusão de estilos que caracteriza o Villa-Lobos da maturidade.

Nossa proposta parte de uma generalização um tanto simplista: de modo geral, o Villa-Lobos maduro alternaria a estruturação de sua música orquestral em

uma ou outra de duas maneiras distintas, a “maneira dos choros” e a “maneira das bachianas”. Está claro que nenhuma generalização dá conta da realidade como um todo; generalizar é simplificar o que é complexo e necessariamente deixa de lado dados de importância fundamental. Tratando-se especialmente de generalizações de estilo composicional, deve-se ter em mente que “cada categoria estilística é uma ultra-simplificação, porque cada obra de arte possui mais facetas do que se pode descrever por um rótulo”⁵. No entanto, acreditamos que generalizar é uma necessidade humana tão básica quanto o ato de pensar; é dar forma ao amorfo, compreensão ao desconhecido. E, ainda assim, mesmo uma boa generalização é uma simplificação imperdoável. É com total consciência das possibilidades e limitações da empreitada que propomos esta interpretação para a obra orquestral de Villa-Lobos – ainda mais temerosa pela abrangência de sua criação musical. Todavia, autores ligados à obra de Villa-Lobos sugerem essa sistematização; além de Nóbrega, mencionado acima, também Eero Tarasti⁶ enxerga nessas séries duas estéticas diferentes e contrastantes, os *Choros* representando o “*Brasilirismo em uma forma de vanguarda internacional*” e as *Bachianas* “*expressando nacionalidade em uma forma muito mais popular, inteiramente tradicional*”. Nossa proposta tem origem tanto em suas observações quanto em nossa experiência e apenas sugere que, além do contraste entre as próprias séries, óbvio e claramente pretendido pelo compositor, o modo peculiar de estruturar as ideias musicais de cada uma delas transborda das obras originais de cada uma das séries para toda a obra orquestral de Villa-Lobos.

A primeira maneira de compor, surgida na década de 1920, é a dos choros, e corresponde à face “*fauve*”, primitivista, do compositor. “Primitivismo” é um termo empregado em muitos contextos; neste trabalho, relaciona-se especificamente a um movimento ou inclinação artística e estética surgidos nas primeiras

³ Lista produzida a partir do livro *Villa-Lobos, sua obra* (MEC/Museu Villa-Lobos). Esta lista não pretende ser categórica, apenas instigar a investigação que se segue.

⁴ Data de composição; a obra foi estreada apenas *post-mortem*, em 1969, no Theatro Municipal, pela orquestra da casa sob regência de Mário Tavares.

⁵ “... every stylistic category is an oversimplification because every work of art has more facets than can be described by a label.” DERI, Otto. *Exploring twentieth-century music*. Holt, Rinehart & Winston, Inc. Nova Iorque, EUA, 1968 (p. 22)

⁶ TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos - The Life and Works*. North Caroline, EUA, McFarland & Company 1995 (p. 151)

décadas do século XX centrados em duas ideias. A primeira, a rejeição à sociedade burguesa, seus valores – considerados fonte de corrupção espiritual – e sua arte, considerada decadente – esta representada, de maneira simplista, pelas técnicas da perspectiva, pela busca da representação da natureza e demais técnicas desenvolvidas a partir do renascimento, na pintura, ou da forma / discurso e progressão linear / tonal, na música. A segunda ideia, a tentativa de reformar a arte do começo do século XX (e, quem sabe, até mesmo a sociedade) com técnicas radicais desenvolvidas a partir da arte de povos não europeus, ditos “primitivos”. Procura-se recontextualizar o primitivo de acordo com o “*código artístico de vanguarda*”⁷ da época e assim chegar a uma Arte Nova, Moderna – busca estética tanto quanto ato de crítica social. O Villa-Lobos dos anos de 1920 não apenas abraçou a ideologia primitivista como se fez passar por primitivo ele próprio – e assim era visto pelos europeus contemporâneos. A crítica francesa da época possuía uma visão uniforme do compositor, uma visão primitivista completa, no que há de mais simbólico neste tipo de pensamento: encovava-se os termos “imensidão, riqueza e violência” às suas obras como à sua origem nacional e geográfica, equivalendo-se a sua audição a uma “revelação” – a revelação do “outro”, um

outro radical e brutalmente diferente do europeu civilizado⁸. As implicações do pensamento poético e da técnica musical primitivista em Villa-Lobos marcaram profundamente sua obra como um todo e especialmente alguns dos choros orquestrais.

Tecnicamente, o Primitivismo musical caracteriza-se pela animação rítmica dos elementos musicais, ou seja, pela presença abundante de *ostinati*, notas pedais e fragmentos melódicos que, animados rítmicamente na forma de células repetidas e melodias circulares, tornam-se eles mesmos como que pequenos *ostinati*. A textura resultante é estruturada em blocos e camadas superpostas relativamente estáticas harmonicamente. À semelhança do Stravinsky da *Sagração da Primavera*, mas de forma pessoal, Villa-Lobos cria uma “estética dos ostinatos”, com toda uma gama de técnicas resultantes.

A importância dos ostinatos pode ser inferida pelo fato de que qualquer fragmento nos choros pode, por animação rítmica e repetição, tornar-se um ostinato, e estes frequentemente aparecem por si mesmos, não como acompanhamento de melodias. O curto trecho do exemplo não apresenta qualquer elemento melódico, mas é caracterizado apenas por dois acordes (com concurso de pedal), transformados pela repetição num ostinato.

Choros n.10, compassos 6 a 11

Esta técnica de transformação de elementos melódicos em ostinatos, por meio de animação rítmica e repetição, é uma das características fundamentais dos choros. A instância mais célebre desse procedimento é certamente a seção coral do *Choros n.10*. O motivo melódico introduzido pelos segundos tenores (primeiro compasso do exemplo) sofre uma engenhosa “ostinização”, através da articulação selecionada das notas por ele polarizadas (no trecho “Ti-tu-ti-to” etc., 3º compasso do exemplo, tenores).



⁷ PERRY, Gill. *O Primitivismo e o “Moderno”* em HARRISON, C.; FRASCINA, F. E PERRY, G. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. Cosac e Naify Edições Ltda., São Paulo, 1998 (pp. 56/57)

⁸ FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris – un écho musical du Brésil*. L’Harmattan, França 2004 (pp. 59, 60, 62 e 66)



Choros n.10, número de ensaio 6

Por sobre essa linha melódica agora transformada em acompanhamento aparecem gradualmente novas entradas do motivo por terças ascendentes, em contexto de desenvolvimento motivico. Sete compassos adiante, contudo, o próprio motivo transforma-se em ostinato, pelo processo da repetição (tenores e contraltos), quando então uma variação aumentada dele mesmo passa ao plano melódico preponderante (baixos).

Choros n.10, 3 compassos depois do número de ensaio 7

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

Essa fusão de funções – melodia / ostinato – ocorre primordialmente no tipo de forma melódica mais característico dos choros: os pequenos motivos. Entre eles, são muito numerosas as melodias circulares, ou seja, aquelas em que a linha melódica parte de um ponto, descreve um movimento qualquer e volta para o ponto de partida.

Choros n.3, número de ensaio 6

Formas melódicas também numerosas são os fragmentos escalares, em formato circular ou não.

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

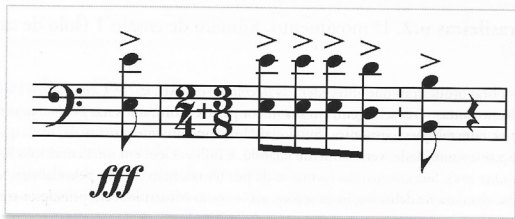
O uso de fragmentos melódicos circulares e escalares animados ritmicamente deve ser visto através de sua interação com as camadas de função harmônica. Uma melodia circular é como uma expansão de uma ou mais alturas, cujo ressoar constante garante um quê de estatismo. Uma melodia escalar, por sua vez, é talvez a forma mais clara de definir um conjunto de sons a ser utilizado – ou seja, a própria definição de uma escala. O que une estas formas de criação melódica é sua capacidade de definir e reiterar as sonoridades que apresentam – e esta parece ser a razão de sua utilização abundante nesse tipo de textura, já que a reiteração de alturas ou sonoridades serve à criação e manutenção de sistemas sonoros ostonatizados. A camada melódica atua nela mesma, assim, como um elemento em ostinato, interagindo em sintonia com as camadas de função harmônica mais claramente determinada.

A transformação de melodias em ostinatos e vice-versa, e suas formas de interação, têm por objetivo a criação de um sistema homogêneo, orgânico, que une simultaneamente movimentação rítmica e estatismo harmônico (estatismo harmônico caracterizado pelo sistema não sugerir resolução harmônica, funcional; o sistema é simplesmente substituído por outro, seja após 6 compassos, como no primeiro exemplo, seja após 43 compassos, como na letra de ensaio I do mesmo *Choros n.10*). Em função destas características rítmico-harmônicas, um conjunto de técnicas originais foi criado para possibilitar a manipulação de ideias, adicionando ou contrastando material melódico, harmônico ou temático sem recorrer aos desenvolvimentos e técnicas tradicionais.

Em suma, a “maneira dos Choros” poderia ser descrita como aquela desenvolvida a partir e em torno de uma estética de ostinatos, sua criação e estruturação textural, sua manipulação harmônica e temporal.

A segunda maneira de compor, desenvolvida na década de 1930, é a das Bachianas, e corresponde à época do engajamento de Villa-Lobos na “campanha pela instituição do Canto Orfeônico como instrumento de educação social através da música”⁹. Longe das preocupações do compositor estavam as questões da década anterior – a revolução da linguagem musical, a incorporação a esta linguagem de um idioma brasileiro, a criação do próprio idioma musical e a conquista de um espaço na cena artística. De volta ao Brasil, sua missão torna-se a de educador, como demonstram as centenas de páginas didáticas por ele escritas na época, reunidas nos volumes do *Canto Orfeônico* e no *Guia Prático*, além das obras de Bach transcritas para pequenos conjuntos ou coro. É em meio a estas atividades que Villa-Lobos compõe as *Bachianas Brasileiras*, uma música de fortes raízes na tradição europeia clássico-romântica e também na tradição da música folclórica e popular brasileira.

A composição “à maneira das Bachianas” se caracteriza por uma textura multilinear tradicional, seja quando numa melodia acompanhada, seja num contexto polifônico. A delineação das funções dos elementos musicais – melodia, acompanhamento, baixo, linhas contrapontadas, etc. – é sempre muito clara.



⁹ NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos – MEC, Rio de Janeiro 1971

Bachianas Brasileiras n.4, 2º movimento, compassos 17/20

No exemplo, a melodia nos violoncelos e violas é acompanhada por um encadeamento de acordes e uma linha de baixo muito claros e definidos (trompas + contrabaixos e contrafagote, respectivamente); estes mesmos acordes são articulados pelos violinos como acompanhamento, com acréscimos de notas melódicas, ao que se adiciona a nota pedal superior SI (flautas etc.); trata-se de uma textura tradicional de melodia acompanhada, em um contexto modal.

Ao invés de curtos fragmentos melódicos animados ritmicamente, a forma melódica típica das *Bachianas* é a longa melodia linear, cujas características estão de acordo com as descrições de música brasileira feitas por Mário de Andrade e de choro popular por José Maria Neves (*"melodia torturada e inquieta, fruses descendentes, organização frequentemente em 3as, variações sobre a linha"*; *"combinação de grandes saltos e grau conjunto, alternância de regiões grave e aguda, diálogo entre baixo e melodia"* etc. respectivamente)¹⁰. Tarasti vê a ideia do *cantabile* como fundamental para toda a série¹¹.

The image shows a musical score for two parts: Soprano and Cordas (Strings). The Soprano part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains four measures of music, each starting with a dotted quarter note followed by an eighth rest, then a half note, and ending with a quarter rest. The notes are G4, F4, E4, and D4. The Cordas part is written on two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. It provides harmonic support with chords and a steady bass line. The first measure has a bass note of C3 and a treble chord of G4, F4, E4. The subsequent measures have bass notes of C3, C3, and C3, with treble chords of G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3.

Bachianas Brasileiras n.2, 1º movimento, número de ensaio 1 (solo de saxofone tenor, som real)

Enquanto nas grandes obras orquestrais que antecedem as *Bachianas* em estreias, os *Choros* ns. 10 e 8 e *Amazonas*, encontra-se um politonalismo tantas vezes selvagem, em sua maior parte encontramos nas *Bachianas* uma harmonia acordal de terças sobrepostas, com relações harmônicas funcionais¹², ou modalmente funcionais, ainda que acréscimos de 2^{as}, 6^{as}, 7^{as} etc. enriqueçam a sonoridade, verticalmente falando, e influenciem em uma condução linear original (ver exemplo acima, *Bachiana* n.4). Sua construção formal se dá por temas, mais do que pela elaboração a partir de curtos motivos, e há clareza absoluta na delimitação de seções, seções estas construídas em princípios tradicionais de

¹⁰ Respectivamente: ANDRADE, M. *Ensaio sobre Música Brasileira*. _____; NEVES, José Maria. *Villa-Lobos e os Choros*. in "Revista Brasileira de Música" vol. 17. Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ 1988

¹¹ TARASTI (1995, 181)

¹² IDEM

repetição e contraste em torno de pequenas formas binárias ou ternárias¹³. Apesar de um tradicionalismo evidente, é preciso ressaltar que Villa-Lobos desenvolve maneiras muito originais de trabalhar os elementos musicais. No entanto, estas maneiras originais, como de resto todas as características acima descritas, estão em marcante contraste com a “estética dos ostinatos” e com os procedimentos de animação rítmica característicos dos choros.

Nosso objetivo ao propor uma “maneira dos Choros” e uma “maneira das Bachianas” certamente não é o de qualificar e diferenciar as duas séries, uma vez que todos os autores que abordaram Villa-Lobos já o fizeram. Não seria possível que os conceitos estéticos que nortearam a “síntese dos elementos rítmicos e modais do Brasil” em um “recido caleidoscópico”¹⁴ imbuído da vanguarda parisiense dos anos 20 (os *Choros*) pudessem ser os mesmos a gerar uma evocação abasileirada de um barroco “fonte folclórica universal, rica e profunda”¹⁵ (as *Bachianas*). As diferentes poéticas o previnem. O que gostaríamos de apontar é a co-existência dos *modi operandi* que caracterizam cada uma das séries em toda a obra orquestral do compositor – ou pelo menos aquela escrita após os anos 20, sua fase madura. Esta co-existência se apresenta ora de forma muito demarcada, em movimentos ou seções contrastantes, ora mais ou menos integrada em um mesmo trecho. Assim, no *Descobrimento do Brasil* sucedem-se trechos construídos de uma ou outra maneira: *Cascavel* (da 2ª suíte) e *Ualolocê* (da 3ª suíte) à maneira dos choros; *Adágio Sentimental* (2ª suíte) e *Festa nas Selvas* (3ª suíte) à maneira das Bachianas. Há trechos em que um modo se segue a outro, como na *Introdução e Alegria* (1ª suíte do *Descobrimento do Brasil*). As *Suites* para orquestra seriam primordialmente “à maneira das Bachianas”, inclusive com uso de marchas harmônicas; o *Nonetto*, apesar da formação camerística, é construído “à maneira dos Choros”. Esta abordagem do fazer orquestral de Villa-Lobos pode ser útil mesmo para obras supostamente anteriores aos choros. Se é apenas com dificuldade que as sinfonias da juventude se adaptam à nossa visão dual – como de resto também as da maturidade – uma obra como *Amazonas* (composição de 1917, estreia em 1929) se encaixa muito bem na “maneira dos Choros”. Mas é principalmente em obras como *Alvorada na Floresta Tropical*, composta em 1953, que esta abordagem se justifica, uma vez que nela as duas estéticas convivem lado a lado, produzindo uma obra em que encontramos procedimentos ora de uma, ora de outra maneira, as duas técnicas se auto-influenciando.



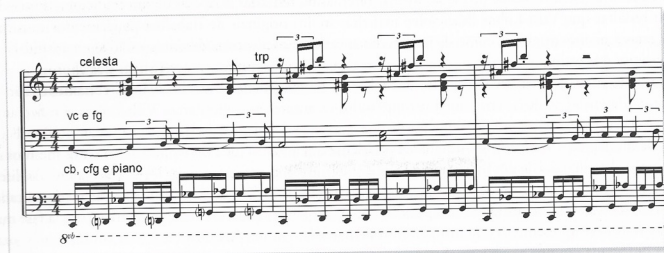
Alvorada na Floresta Tropical, compassos 11 a 13 - à maneira dos Choros

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

¹³ IDEM

¹⁴ ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth Century Music*. New Jersey, EUA, Prentice Hall 1992. (pp. 230/231).

¹⁵ VILLA-LOBOS e outros. *Sua Obra*. 2ª Ed. (escritos atribuídos a Villa-Lobos e coletados por sua esposa) Rio de Janeiro, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos 1972 (p. 187).



Alvorada na Floresta Tropical, número de ensaio 6 – à maneira das Bachianas

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

Também entre os próprios Choros há diferenças marcadas de construção textural. Enquanto os *Choros ns. 10 e 8* (como também *Amazonas*) são estruturados como uma série de sistemas de ostinatos, “à maneira dos Choros”, em sucessão, os *Choros ns. 6, 9 e 12* o são como uma sucessão mais ou menos alternada de seções de sistemas de ostinatos e seções em texturas tradicionais, “à maneira das Bachianas”. Estas seções “à maneira das Bachianas” estão perfeitamente caracterizadas, como os trechos entre os números de ensaio 15 a 16 e entre 28 a 33, no *Choros n.6*, os trechos de 4 a 8 e de 30 a 34, no *Choros n.9*, ou a *Valsa Chorosa*, de 48 a 52, no *Choros n.12*, entre os muitos exemplos possíveis. Mesmo os trechos “à maneira dos Choros”, nessas obras, em sua grande maioria, apresentam os elementos texturais claramente delineados, os ostinatos fazendo o papel tradicional de acompanhamento de uma melodia em destaque. As próprias melodias tendem a ser mais longas do que os fragmentos melódicos encontrados nos *Choros 10* ou *8*, independente da construção textural, a ideia do *cantabile*, que Tarasti associa às *Bachianas*, perpassa igualmente esses choros estreados nos anos 40. Também a linguagem harmônica diferencia os dois grupos de choros orquestrais; nos de número 10 e 8 as seções à maneira dos Choros tendem ao politonalismo (no *Choros n.8* de forma especialmente densa), e nas outras peças da série mesmo os trechos “à maneira dos Choros” tendem a um tonalismo aberto, não-funcional – a linguagem harmônica das *Bachianas* ou dos poemas sinfônicos da maturidade. Finalmente, as seções temáticas se encontram claramente delineadas nos *Choros ns. 6, 9 e 12*, à semelhança das *Bachianas* – enquanto que os *Choros n.10*, e especialmente o n.8, apresentam muita dubiedade quanto à sua estruturação formal.

Em suma, acreditamos que esta maneira dual de enxergar as construções texturais em Villa-Lobos pode ser útil no entendimento de seu processo criativo após os anos 20 e na compreensão de sua evolução estilística, além de auxiliar na interpretação da estruturação textural da obra orquestral do compositor em geral.

