

VILLA-LOBOS E A MÚSICA POPULAR URBANA CARIOCA: ARGUMENTO NACIONALISTA NO *CHOROS* N° 4

Joel Miranda Bravo de Albuquerque

ECA – USP

Mestrado em Música – Processos de Criação Musical

SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação / Teoria da Música

Resumo: Esta pesquisa pretende analisar a segunda seção do *Choros N°4* (1926) – obra que faz parte da *Série Choros*, conjunto de peças que surge na década de 20, início da fase nacionalista de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) – a partir do compasso 82, mostrando como o compositor faz referência ao conteúdo cultural popular adquirido ainda na juventude, quanto teve contato com os “Chorões” e com a música popular urbana carioca. O choro popular do início do século XX é mostrado integralmente em suas características na seção final desta obra analisada, destacando: sincopas e defasagens rítmicas, caráter de dança, baixo movimentado (“baixaria”), forma rondó em três partes, compasso binário, acompanhamento similar ao maxixe, entre outras características que serão abordados neste trabalho. A presença de uma melodia similar ao fandango nordestino *Rema que rema* destaca também um possível uso de impressões da juventude do compositor, que remonta a breve permanência de Villa-Lobos na cidade de Paranaguá/PR. Podemos perceber nesta seção um desenvolvimento discursivo dos motivos temáticos, com o uso de frases antecedentes e consequentes. O desenvolvimento temático, a poética popular e o uso de funções harmônicas tonais são alguns dos contrastes dessa seção com as características da seção inicial da obra: blocos sonoros justapostos e sobrepostos; temas melódicos constantemente mutáveis; uso de texturas em primeiro plano; simetrias; *ostinatti*; entre outras características que fazem referência a procedimentos composicionais modernistas pós-tonais. Foram importantes para este trabalho as pesquisas de Paulo Guérios (2003; 2009) sobre revisão biográfica da vida e obra de Villa-Lobos; Thomas Garcia (1997), Tadeu Coelho e Julie Koidin (2005), sobre detalhes estruturais do choro popular e a influência deste gênero na obra do compositor brasileiro; e Acácio Piedade (2009) sobre “Teoria das Tópicas” aplicada à música de Villa-Lobos.

Palavras-chave: Villa-Lobos; *Choros N°4*; Choro popular; Nacionalismo; Modernismo.

Abstract: This research aims to analyze the second section of the *Choros No. 4* (1926) - work that is part of the *Choros* series, set pieces that arises in the 20s, early nationalist phase of Heitor Villa-Lobos (1887-1959) - from 82 bar, showing how the composer refers to the popular cultural content yet acquired in youth, and had contact with the "Chorões" and the urban popular music in Rio de Janeiro. The popular “Choro” of the early twentieth century is shown in full on their characteristics in the final section of this work analyzed, highlighting: syncopation and rhythmic gaps, character dance, moved bass ("baixaria"), rondo form in three parts, duple meter, accompaniment similar to “Maxixe”, among other features that will be addressed in this work. The presence of a melody similar to the fandango northeastern “Rema que rema” paddling also highlights a possible use of the composer's impressions of youth, dating back to short stay in Villa-Lobos in the city of Paranaguá / PR. We can see this section of the development discourse thematic motifs, with the use of antecedent and consequent phrases. The thematic development, the popular and poetic use of harmonic functions are some of the tonal contrasts of this section with the characteristics of the initial section of the work: sound juxtaposed and overlapping blocks, constantly shifting melodic themes, use of textures in the foreground; symmetries; *ostinatti*; among other characteristics which make reference to the following compositional modernists post-tone. Were important for this work the research of Paul Guérios (2003, 2009) about review of biographical lives and works of

Villa-Lobos, Thomas Garcia (1997), Tadeu Coelho and Julie Koidin (2005) on structural details of popular “Choros” and the influence this genus in the work of Brazilian composer, and Acacio Piedade (2009) on "Theory of Topical" applied to the music of Villa-Lobos.

Keywords: Villa-Lobos; *Choros No. 4*; Popular “Choro”; Nationalism; Modernism.

Introdução

Villa-Lobos pouco usou da linguagem musical étnica brasileira em obras compostas na década de 1910, justamente pelo valor negativo que este tinha no meio artístico erudito do Rio de Janeiro daquela época (GUÉRIOS, 2003, p. 81-108). Mas, em Paris, o compositor percebe a crescente valorização da música popular e folclórica e, já de volta ao Brasil em 1924, onde também cresce o movimento nacionalista, ele busca no Museu Nacional registros de música ameríndia, gravados em fonogramas por Roquette Pinto durante a expedição Rondon em 1908. Pesquisas estas que foram aproveitadas em obras compostas nos anos seguintes, entre elas a *Série Choros*. Villa-Lobos se aproveita do rico material folclórico e popular brasileiro, mas se utiliza também das novas técnicas europeias de composição da época assimiladas nesta primeira viagem à Europa (GUÉRIOS, 2003, p. 98). Destaque maior para o uso do “primitivismo” da primeira fase das obras de Stravinski, que impressionaram muito o compositor brasileiro¹.

A influência de Debussy, presente nas obras de Villa-Lobos desde 1914, que foi sendo “contaminada” pelo estilo “primitivista” de Stravinsky nos anos seguintes, foi aos poucos se transformando em uma “linguagem própria e inconfundível”, própria do compositor, como afirma Guérios (Idem; ibidem). No entanto, é interessante perceber que muitos traços de Debussy ainda aparecem em obras posteriores à passagem de Villa-Lobos à Europa, como no *Choros N°4*, objeto de estudo deste trabalho, onde temos, por exemplo, o uso frequente de escalas de tons inteiros. Também percebemos na mesma obra muitos traços de Stravinsky, como o uso de camadas autônomas sobrepostas, *ostinati*, variedade rítmica. A linguagem étnica, foco desta análise, também aparece com o uso da poética popular urbana na última seção desta peça.

¹ Manuel Bandeira, em uma publicação na Ariel baseado em uma conversa que teve com Villa-Lobos logo após sua volta de Paris em 1924, afirma: “Villa-Lobos não precisava ouvir com os ouvidos do corpo as excelentes orquestras de Paris. Pela sua imaginação alucinatória ele as antecipava interiormente. Para um espírito dessa feição a surpresa é difícil. Todavia uma coisa o abalou perigosamente: o *Sacre du printemps* de Stravinski. Foi, confessou-me ele, a maior emoção musical de sua vida”. (ANDRADE apud TONI, 1987, p. 75).

Série Choros e o Brasil “exótico”

Surge na década de 1920 um grande conjunto de músicas baseadas na linguagem popular e folclórica brasileira, além de temas indígenas, intitulado por Villa-Lobos de *Série Choros*, entre elas o *Choros N°4*, objeto desta análise. O nome “choro”, escolhido para a *Série*, faz referência ao gênero de mesmo nome surgido na música popular urbana carioca, vivida pelo compositor ainda na juventude através do contato que teve com os “Chorões” e que só agora puderam ser aproveitados².

Nesta análise do *Choros N°4* veremos também forte semelhança entre o tema principal da segunda seção da obra (a partir do c.82) e o fandango nordestino *Rema que rema*, coletado por Mario de Andrade na década de 1920 em viagem pelo interior do país. Isso pode ter relação com a breve passagem do jovem compositor pela cidade de Paranaguá/PR, onde o fandango já era um gênero tradicional desde a época colonial.

Podemos perceber que Villa-Lobos tenta representar o Brasil através da música popular e da música indígena. E essa escolha não foi por acaso. Villa-Lobos tinha consciência do Brasil imaginado pelos parisienses – “Brasil selvagem, exótico, virgem, o Brasil da natureza, dos índios e dos ritmos primitivos.” (GUÉRIOS, 2003, p. 99) – e tentou sintetizar isso em sua *Série Choros*.

Seção Final do Choros N°4: Forma Rondó e a Música Popular Urbana Carioca

Na segunda metade do *Choros N°4* (a partir do c.82) temos uma seção em forma de dança que faz referência direta às tradições urbanas da música popular do início do século XX. Uma forte evidência é a forma rondó ABACA desenvolvida nesta seção que se assemelha muito com a forma do choro popular, além do andamento rápido e do compasso em binário simples³. Também podemos perceber o uso dos fundamentos tonais – em oposição aos procedimentos pós-tonais da seção inicial – em modo maior (sobre a tônica Sib, que também é a nota referência de centralidade da primeira seção), no entanto, não demonstrando uma linguagem erudita, e sim uma condução bem livre e dançante, que tenta se aproximar do

² A *Série Choros* teve inspiração no gênero popular urbano carioca desenvolvido e apurado pelo grupo de músicos da periferia da capital do Rio de Janeiro no final do século XIX. Estes músicos eram conhecidos como “Chorões” e encontraram uma maneira muito própria de reinterpretarem gêneros musicais importados como a polca, a *schotisch* (que originou o xote), o lundu, o tango, entre outros, criando assim um novo gênero conhecido como “choro”. A origem do termo *choro* é muito discutida, havendo uma predominância um pouco maior dos estudiosos sobre o assunto de definirem o choro como a maneira de se tocar gêneros estrangeiros no final do século XIX. Sendo assim, optamos neste trabalho também por essa definição. (CAZES, 1998; SOUSA, 2009).

³ Até a década de 1910, o choro popular era composto em três partes (ABACA). A partir de 1920 o choro começou a ser composto em duas partes (AB). Pixinguinha foi um dos pioneiros desse choro com nova forma ao compor obras como “Carinhoso” (1917). Sobre detalhes formais e estruturais do Choro Popular ver Garcia (1997) e Coelho; Koidin (2005).

espírito jocoso da improvisação popular. Analisaremos a seguir outras características que reforçam a intenção de Villa-Lobos em citar a música popular urbana carioca nesta obra.

Análise motívica do tema principal

A condução melódica principal acontece na segunda trompa até o final dessa seção. Temos fundamentalmente uma frase principal A e duas frases contrastantes B e C.

A frase A (Fig.1) é formada a partir do motivo *a* do início da obra que ressoa aqui pela condução das notas Sib, Mib e Ré. O motivo *a* do começo (Fig.2), exposto na primeira trompa, tem grande semelhança com o “motivo Bach⁴”, ao mesmo tempo em que utiliza um fragmento da melodia do início da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, citado na terceira trompa no mesmo trecho, utilizando inclusive as mesmas notas [Lá, Dó, Si] e o mesmo contorno.

Fig. 1. Frase A

A frase A começa no segundo tempo do compasso 81 em anacruse, muito similar ao caráter do choro popular, e é concluída com uma terminação feminina, no primeiro tempo do compasso 83. Harmonicamente este trecho cadencia tonalmente para a fundamental Sib (I), em modo maior.

⁴ Segundo Salles, este motivo “a” é semelhante ao “motivo Bach” – tema usado por Johann Sebastian Bach (1685-1750) em algumas de suas obras, como a *Arte da Fuga*. Este motivo é formado pelas letras do nome do compositor B-A-C-H que em alemão representam as notas Sib, Lá, Dó e Si. “O motivo Bach apresenta um contorno que pode ser definido como um ‘zig-zague concêntrico’, semelhante a muitas figurações utilizadas por Villa-Lobos.” (SALLES, 2009, p. 153).

Un peu Modéré (♩ = 76) (013) <021>

Mesma melodia do início da Sagração, transposto 3M acima

1º COR

Citação ao Motivo BACH (0123) <1032>

(024) <021>

2º COR

Mesma melodia do início da Sagração, com o mesmo contorno e com as mesmas notas!

(013) <021>

3º COR

Início do Choros 4: citação do motivo Bach e do início da Sagração de Stravinsky

fagote

Motivo da Sagração citado no Choros 4

(013) <021>

(013) <021>

(013) <021>

Fig. 2. Semelhanças entre o Motivo “a” e o início de *Sagração*; citação do motivo “Bach”.

É curioso comparar esta frase com a canção popular infantil *Rema que rema* (Fig.3) recolhida por Mário de Andrade na década de 1920 e apresentada em seu livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1972)⁵. Esta canção é uma dança nordestina em ritmo de fandango, também em compasso binário simples e em andamento bem próxima ao da seção de caráter nacionalista do *Choros n° 4*, aqui analisado. Não podemos afirmar a relação histórica entre a origem das duas melodias, mas achamos válido comentar sobre a grande semelhança entre elas, considerando a influência de Mário de Andrade no trabalho do compositor. Outra hipótese é a grande chegada de imigrantes nordestinos à capital carioca no início do século XX que provavelmente trouxeram muitas influências culturais à ainda capital da República, inclusive canções folclóricas, refletindo na música local a qual Villa-Lobos referenciou em muitas de suas obras nacionalistas. Podemos pensar ainda que por ser um fandango e considerando que Villa-Lobos esteve ainda jovem na cidade de Paranaguá/PR (GUÉRIOS, 2009: 74) onde este gênero é tradicional desde a época colonial, seja possível que o compositor conheceu melodias similares neste período.

⁵ Publicado pela primeira vez em 1928, apenas um ano depois da estreia do *Choros N°4*. Este livro foi fruto de uma intensa pesquisa de materiais folclóricos musicais, coletados pelo autor em viagens pelo interior do país durante a década de 1920.

Rema que rema

Fandando NORDESTE

♩ = 92

Fig. 3. Tema nordestino recolhido por Mario de Andrade

Vamos perceber gestos similares também no tema do Clarinete do *Choros N° 6* (c.649) também de Villa-Lobos (Fig.4).

649 Clar.

Fig. 4. Motivo do *Choros N° 6*; similaridades com o *Choros N° 4*

A frase B (Fig.5) apresenta contrastes com a frase A anterior. Primeiramente evita as notas repetidas. Também prefere o uso de tempos deslocados, dando um caráter sincopado muito próximo do estilo dos chorões. Esta frase foi construída com justaposições do motivo *a* defasado do pulso principal. Ritmicamente começa no compasso 87 em anacruse e conclui em terminação feminina no segundo tempo do compasso 89. Harmonicamente este trecho cadencia para o acorde dominante de Fá Maior (V).

Fig. 5. Frase B

A frase C (Fig.6) é mais longa e mais elaborada (praticamente o dobro do tamanho da frase A), começando no compasso 91 em anacruse e terminando em fermata no compasso 95. É composto por duas partes: a primeira é uma variação da frase A e a segunda é uma variação da frase B, mostrando uma combinação do material de ambas as frases. Harmonicamente cadencia para a acorde de Ré menor na fermata, que funcionalmente

representa a tônica anti-relativa (iii) de Sib. Temos aqui também a presença do acorde [Mi-Sol#-Sib-Ré], um tetracorde arquétipo⁶ de caráter ambíguo, frequente neste *Choros*, que pode ser harmonizado tanto como E7/5>, como Bb7/5>, fazendo referência às duas notas centrais da primeira seção desta obra: Sib e Mi.

The musical score for 'Frase C' consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The tempo is marked 'Allarg.' and the measure number '17' is in a box. The score is divided into sections: 'Variação Frase A' (measures 1-2), 'Variação Frase B' (measures 3-4), and 'Frase C' (measures 5-6). A box labeled 'Acorde arquétipo' highlights a specific chord in measure 5. Dynamics include 'f' and 'mf'. A 'gliss.' marking is present in measure 6. Below the staves is a chord table:

| | | | | | | |
|----------------|----|-------------------------------|-----|-----------------------|---------------------|-----|
| B ^b | Gm | Dm/A | Dm | E7(b5) | A7(9) | Dm |
| I | vi | iii ⁶ ₄ | iii | V ⁷ /V/iii | V ⁷ /iii | iii |
| VI | iv | i ⁶ ₄ | i | V/i | V ⁷ | i |

Fig. 6. Frase C

Esta frase C é recapitulada com variações no compasso 101 (frase C') (Fig.7), optando aqui por cadenciar primeiramente para a Subdominante Maior Mib (IV) e na sequência caminha por cadência perfeita para a Tônica Sib (I). Podemos perceber neste exemplo a sobreposição de duas regiões harmônicas, C7 nas trompas e Gb7 no trombone, mostrando um exemplo do uso frequente de camadas autônomas sobrepostas, mesmo num trecho tonal como este, fazendo referência às características pós-tonais do início desta obra (c.1-66).

⁶ Meneses define “arquétipos harmônicos” ou “entidades harmônicas arquétípicas” como “relações harmônicas culturalmente já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental, memória auditiva esta viabilizada pelas suas recorrências ou pelos significados que tais entidades adquiriram na história.” (MENESES, 2002, p. 314).

Fig.7. Frase C'

Podemos perceber nesta seção final um desenvolvimento discursivo dos motivos temáticos, com o uso de frases antecedentes e consequentes. O desenvolvimento temático, a poética popular e o uso de funções harmônicas tonais são alguns dos contrastes dessa seção com as características da seção inicial da obra: blocos sonoros justapostos e sobrepostos; temas melódicos constantemente mutáveis; uso de texturas; simetrias; *ostinatti*; entre outras características que fazem referência a procedimentos composicionais modernistas pós-tonais.

Análise dos temas de acompanhamento

Outra característica de semelhança entre o *Choros* de Villa-Lobos e o choro popular é o uso do baixo movimentado em contraponto com a voz principal, chamado pelos chorões de *baixaria*⁷. No gênero popular é o violão sete cordas quem conduz essa função da linha do baixo⁸, também podendo ser tocado pelo trombone, como acontece nesta obra (Fig.8). Isto gera uma notável semelhança à condução original do choro popular, através de um fraseado bem diversificado, com uso de *glissandi* (típico deste instrumento) e articulações curtas e

⁷ “Note-se no acompanhamento do ‘choro’ [popular] a presença quase obrigatória do baixo melódico (baixaria), que chega a ser tão desenvolvido que soa como uma segunda melodia, um contracanto que dialoga com a melodia principal.” (NEVES, 1977, p. 22).

⁸ Piedade aponta para a presença do “universo musical do Brasil antigo das modinhas e serestas” em obras de Villa-Lobos, como o *Choros Nº1*, através do uso de um conjunto de figurações musicais que ele denominou de tópicas da “época-de-ouro”. “Tópicas época-de-ouro são abundantes em Villa-Lobos, como por exemplo, nas frases descendentes em grau conjunto na região grave que servem conectores entre segmentos temáticos. Tais conectores remetem sempre ao mencionado bordão do violão de sete cordas no choro, onde também estas frases de curva descendente e grau conjunto (ainda que comecem com curva ascendente ou salto) servem de conectores entre partes dos temas.” (PIEIDADE, 2009, p. 128).

acentos deslocados. O motivo *d* conduz toda linha do baixo, também aparecendo variações do motivo *a*.

Fig. 8. Baixo movimentado similar a “baixaria” do choro popular

O acompanhamento da terceira trompa (Fig.9), apesar de simples, é determinante para definir o gênero de choro utilizado por Villa-Lobos. Comparando o padrão rítmico desenvolvido aqui com os padrões de acompanhamento da música popular, podemos encontrar grande semelhança com o Maxixe (COELHO; KOIDIN, 2005).

Fig. 9. Acompanhamento similar ao do Maxixe.

Esse trecho também se assemelha muito com a variação do “Paradigma do *Tresillo*”⁹ (Fig.10), figura muito relevante na música brasileira da época, que levou Mário de Andrade a denominá-la como “síncope característica” (ANDRADE, 1928, p. 38; SANDRONI, 2001, p. 29). Esta figura se tornou figura predominante entre os compositores eruditos nacionalistas do século XX, símbolo da representação musical da identidade nacional e pode ser encontrado na música popular brasileira desde o final do século XIX.

Fig. 10. “Síncopa característica” de Mario de Andrade; variação a partir do “*Tresillo*”.

⁹ Segundo Sandroni (2001, p. 28 – 32) o “Paradigma do *Tresillo*” é um padrão rítmico de base [3+3+2] que nasceu na música africana e influenciou consideravelmente a música popular brasileira, dando origem a vários gêneros musicais como o “Choro” e o “Samba”.

Conclusão

Villa-Lobos é frequentemente consagrado como grande representante do ideal nacionalista. Esse conceito, em geral acompanhado pela imagem de um compositor intuitivo, de habilidade técnica superficial e inconstante, foi projetado e constantemente promovido pelo próprio compositor no intuito de alcançar reconhecimento nacional e internacional. Também interesses da época pela construção de uma identidade nacional brasileira, através de grandes figuras simbólicas, viu em Villa-Lobos um potencial ícone para esta representação. Mas a consequência desta promoção da figura do compositor vinculou Villa-Lobos aos estigmas de *selvagem*, *exótico* e *caótico*.

A musicologia recente vem se empenhando em mostrar as reais qualidades técnicas da obra do compositor, através de procedimentos musicológicos atuais de análise que mostram novos olhares sobre a música pós-tonal, recolocando Villa-Lobos em seu lugar de direito, ao lado de seus contemporâneos Stravinsky e Bartók, que também viram a possibilidade de utilização de materiais étnicos, trabalhados dentro de fundamentos para uma nova sintaxe musical herdados de Debussy e Stravinsky, baseados principalmente no uso de coleções simétricas e temas modais folclóricos (SOUZA, 2010, p. 5).

Este trabalho buscou, na análise do final do *Choros N° 4*, identificar como Villa-Lobos recorre ao material nacional, a música popular urbana carioca. O choro popular do início do século XX, muito presente na juventude do compositor pelo contato com os “Chorões”, é mostrado integralmente em suas características (tópicas) na seção final desta obra analisada, destacando: sincopas e defasagens rítmicas, caráter de dança, baixo movimentado (“baixaria”), forma rondó em três partes, compasso binário, acompanhamento similar ao maxixe, uso do *Tresillo*, entre outras características que foram abordadas anteriormente. A presença de uma melodia similar ao fandango nordestino *Rema que rema* destaca também um possível uso de impressões da juventude do compositor, que remonta a breve permanência de Villa-Lobos na cidade de Paranaguá/PR.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *O Ensaio sobre a Música Brasileira* [1928]. 3ª Ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COELHO, Tadeu; KOIDIN, Julie. “The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance”, *The Flutist Quartet Fall*, p. 36 – 40 (versão em PDF), 2005.

- GARCIA, Thomas G. "The "Choro", the Guitar and Villa-Lobos". *Luso-Brazilian Review*, Vol. 34, No. 1 (Summer, 1997), p. 57 – 66.
- GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- _____. "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro", *Mana*, vol. 1, nº 9, p. 81 – 108 (versão em PDF), 2003.
- MENESES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- NEVES, José M. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro, *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos*. São Paulo: USP, 16 – 21 de nov. de 2009, p. 127 – 134.
- SALLES, Paulo de T. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917 - 1933*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SOUSA, Miranda B. T. R. N. de. *O Clube do Choro de São Paulo: Arquivo e Memória da Música Popular na Década de 1970*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2009.
- SOUZA, Rodolfo C. de. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos, *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, Vol. 11, Nº 2 (versão em PDF), 2010.
- TONI, Flávia C. *Mario de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.