**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

GABRIEL FERRÃO MOREIRA

**A CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE MODERNISTA DE HEITOR
VILLA-LOBOS POR MEIO DE PROCESSOS HARMÔNICOS: UM
ESTUDO SOBRE OS CHOROS**

SÃO PAULO

2014

GABRIEL FERRÃO MOREIRA

**A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos
por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os
Choros**

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Música da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade do Estado de São Paulo, como
parte dos requisitos necessários à obtenção
do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda
Lacerda

SÃO PAULO

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

MOREIRA, Gabriel Ferrão.

A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os Choros

Orientador: Marcos Branda Lacerda

il.228 pgs.

Tese (doutorado) - USP/ ECA/ Programa de Pós-Graduação em Música, 2014.

Referências Bibliográficas: p. 223-228.

1. Heitor Villa-Lobos. 2. Análise Musical. 3. Música do Século XX. 4. Complexidade Musical. 5. Música Brasileira de Concerto. I. Branda Lacerda, Marcos. II. Título.

Nome: MOREIRA, Gabriel Ferrão.

Título: A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos

Subtítulo: Um estudo sobre os Choros

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Osvaldo e Marta, por terem estimulado em mim o gosto por música e o amor pelo estudo. Agradeço à minha família de um forma geral e bem específica, ao meu irmão Douglas e minha Avó, Jandyra.

Agradeço à minha esposa Aida pelo carinho, compreensão e paciência dispensados no decorrer dessa pesquisa. Sou muito grato a ela por sua capacidade de suportar alguns dos efeitos adversos da minha dedicação em tempo integral a esse trabalho.

Agradeço ao meu orientador Marcos Branda Lacerda pelas provocações e estímulo, e pelas importantes contribuições globais e específicas que deu para a realização dessa tese.

Agradeço ao pessoal da secretaria da Pós-Graduação em Música da USP, pelo auxílio, prestatividade e presteza, nas mais diversas situações.

Agradeço à equipe do Museu Villa-Lobos pela assessoria *online* e *offline*, pelas partituras e textos fornecidos.

Agradeço à CAPES e ao Governo Federal pela bolsa que recebi e me ajudou a dedicar-me à pesquisa e dar manutenção a projetos pessoais.

Por fim, agradeço ao Grande Músico Universal, que, por meio de complexas regras de harmonia que os físicos tentam desvendar, organiza o coro celeste, a ordem no meio do caos e o caos no meio da ordem; extraindo beleza dos lugares mais inesperados, vida e graça das dissonâncias mais tenebrosas.

RESUMO

MOREIRA,G.F. A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os Choros. 2014. 228f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Como um dos compositores mais profícuos do século XX no contexto mundial, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) produziu uma coletânea de obras que primam pela variedade de linguagens e uso de um ecletismo que tornou-se a regra em sua obra. Entretanto, mesmo em meio a tanta pluralidade, podemos notar uma macrodivisão em sua obra que separa as obras baseadas em padrões tonais clássico-românticos em diálogo com suas apropriações da música popular urbana daquelas de experimentação e caráter modernista. Dentro do primeiro grupo temos como epítome a série *Bachianas Brasileiras*; do segundo, a série *Choros* que marcou a entrada de Villa-Lobos no cenário de compositores célebres internacionalmente. Historicamente, a obra villalobiana de cunho modernista foi taxada por muitos músicos e biógrafos como *irracional, caótica, selvagem*, não sendo enfrentada, até recentemente, pelas ferramentas de análise de música pós-tonal utilizadas pelos teóricos para lidar com a música de seus contemporâneos. A falta da análise atuando em conjunto com os juízos de valor supracitados impediu a geração de uma tradição crítica a respeito da música de Villa-Lobos nas primeiras décadas após sua morte. Recentemente, trabalhos analíticos sobre o 'Villa-Lobos Modernista' tem sido escritos no Brasil e em outras partes do mundo. Contudo, a grande maioria desses escritos que se baseiam em ferramentas tradicionais (teoria dos conjuntos, estudo de simetrias, análise textural) tem trazido uma visão pouco elucidativa a respeito dos *processos de composição*, da *historicidade* da música villalobiana, e de procedimentos gerais para a obtenção da sonoridade modernista pelo compositor em um número significativo de obras. Tais resultados testemunham a própria insuficiência de recursos analíticos rígidos aplicados à dinâmica particular da obra de Villa-Lobos. Nesse contexto, o presente trabalho propõe aprofundar o entendimento da escrita modernista de Villa-Lobos tendo como chave heurística os conceitos de *Interação* e *Bricolagem* - o último no sentido antropológico - na manipulação das escolhas harmônicas, na procura por um *gesto composicional* comum nas peças analisadas. Para tal, diversos métodos analíticos foram combinados, numa espécie de metanálise que procura abarcar às principais percepções da análise. Dentro da série *Choros* foram escolhidos os *Choros* nº2,3,5,10 e a primeira parte do *Choros Bis*, pela clareza com que os tópicos fundamentais dessa tese são apresentados nessas representações analíticas. Outras obras foram analisadas transversalmente e servirão para a generalização de alguns procedimentos encontrados nas análises das principais obras.

Palavras-chave: 1.Heitor Villa-Lobos. 2.Análise Musical. 3.Música do Século XX. 4.Complexidade Musical. 5. Música Brasileira de Concerto.

ABSTRACT

MOREIRA, G. F. The construction of the modernist sonority of Heitor Villa-Lobos by harmonic processes: a study of the Choros. 2014. Thesis (Ph.D.) - School of Communication and Arts, Post-Graduate Program in Music. University of São Paulo, São Paulo, 2014.

As one of the most prolific composers of the twentieth century in the global context, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) produced a collection of works that searches for variety using an eclecticism that has become the norm in his work. However, even in the midst of such plurality, we can notice a macrodivision in his work that separates works based on classic-romantic tonal patterns in dialogue with its appropriations of urban popular music from those of modernist experimentation and character. Within the first group we have the epitome of the *Bachianas Brasileiras* series, the second, the *Choros* series, which marked the entrance of Villa-Lobos in the internationally renowned composers scenario. Historically, villalobian works of modernist intention was branded by many musicians and biographers as irrational, chaotic, wild, not being faced, until recently, by the analytical tools used by theorists to deal with the music of his contemporaries. The lack of analytical studies acting together with those judgments prevented the generation of a critical tradition about the music of Villa-Lobos in the first decades after his death. Recently, analytical works on the 'Modernist Villa-Lobos' have been written in Brazil and other parts of the world. However, most of these writings that are based on traditional tools (set theory, the study of symmetries, textural analysis) has brought a less informative overview about the processes of composition, the historicity of villalobian music, and the general procedures that the composer developed to obtain his characteristic modernist sound in a significant number of works. These results testify to the very failure of rigid analytic methods applied to the particular dynamic of the work of Villa-Lobos. In this context, this paper proposes to deepen the understanding of the Villa-Lobos modernist writing, having as heuristic key, the concept of interaction and *bricolage* - the latter in the anthropological sense - in the manipulation of the harmonic choices, in the search for a common compositional gesture in the analyzed parts. To this end, several analytical methods were combined in a sort of meta-analysis that tries to cover the main insights of this thesis. Within the *Choros* series, the *Choros* No. 2, 3, 5, 10 and the first part of the *Choros Bis* were chosen, for the clarity with which the fundamental topics of this thesis are presented in those analytical representations. Other pieces were analyzed across and are used in this work for the generalization of some procedures found in the analyzes of the major works.

Keywords: 1. Heitor Villa-Lobos. 2. Musical Analysis. 3. Twentieth-century. Music 4. Musical Complexity. 5. Brazilian Concert Music.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Apresentação dos modos pentatônicos.....	42
Figura 2 Mesmo esquema de apresentação da coleção pentatônica da figura anterior, por PERSICHETTI (1971, p.51).....	42
Figura 3 Trecho de Amazonas.....	43
Figura 4 As duas transposições do gênero tons inteiros possíveis na escala cromática.....	44
Figura 5 Três nomenclaturas possíveis da coleção superlórico.....	48
Figura 6: Apresentação das células diatônicas e cromáticas no início do Choros nº2 (c.1-3).....	54
Figura 7 O pentatonismo como fruto da interação diatônico-cromática c.3-4.....	55
Figura 8 Choros nº2 c.6-9 - A oposição entre materiais cromáticos na flauta e diatônicos no clarinete e a geração do trítone Ré-Láb, c. 6-8.....	56
Figura 9 Choros nº2 c.6-9, Redução analítica.....	56
Figura 10 Coleção octatônica fruto de interações pentatônicas em Choros nº2 c.6-7.....	57
Figura 11 Compassos 10-12 e análise.....	58
Figura 12 Reduções analíticas dos c.14-21.....	60
Figura 13 c.25-26 e análise harmônica.....	61
Figura 14 Choros nº2 c.27 (clarinete).....	62
Figura 15 Choros nº2, c.27, Redução analítica.....	62
Figura 16 Gêneros harmônicos surgidos da interação entre pentatônicas no c. 27 de Choros nº2.....	62
Figura 17 Transformação modal da textura do c.28 para o c.29.....	64
Figura 18 Estruturas a3 e b3 sem bordão em E.....	65
Figura 19 C.31-33 e análise.....	66
Figura 20 c.36-37 e análise.....	67
Figura 21 Análise c.36-41 e redução.....	68
Figura 22 Seção polimodal evocando sonoridade octatônica: Choros nº2 c.39-41.....	69
Figura 23 Choros nº2 c. 43-45, Redução analítica.....	70
Figura 24 Redução analítica do c.43 de Choros nº2. Tetracorde diatônico e Tons inteiros frutos de interação entre coleções pentatônicas. A mesma estrutura se repete oitava abaixo no c.45.....	70
Figura 25 c.46-48: O afastamento máximo de <i>ae bda</i> estrutura diatônica original (c.25).....	71
Figura 26 Versões das estruturas harmônicas <i>a</i> e <i>b</i> ao longo da obra.....	72
Figura 27 C.46-48 e análise.....	73
Figura 28 C.50: início da distorção do tetracorde melódico.....	74
Figura 29 C. 51-53 e análise.....	75
Figura 30 Choros Bis: c.1-3 e redução analítica.....	82
Figura 31 Redução analítica de <i>La Fille aux Cheveux de Lin</i> , por Parks (1990, p.23). Aqui o autor analisa o conteúdo melódico e harmônico por meio de conjuntos de classes de notas.....	84
Figura 32 Choros Bis: c.4-5 e reduções analíticas.....	85
Figura 33 Heptacorde diatônico, resultado da soma das escalas pentatônicas dos c.1-5 em Choros Bis.....	86

Figura 34 Choros Bis c. 5-7 e reduções analíticas.	86
Figura 35 Choros Bis c.8-9: Escala de A eólio	87
Figura 36 Choros Bis, c.4.....	88
Figura 37 Choros Bis c.12 e redução analítica	88
Figura 38 Choros Bis c.17-19 e reduções analíticas	90
Figura 39 Pentatonismo em novo eixo diatônico. Choros Bis c.22-24	90
Figura 40 Choros Bis c.24-26 e redução analítica	91
Figura 41 Choros Bis c.27-28 e redução analítica	92
Figura 42 Interação teclas brancas/pretas nos c.29-30 de Choros Bis	92
Figura 43 c.32-33	93
Figura 44 Quinteto em Forma de Choros, c.44-45, Flauta.	94
Figura 45 Trecho de Ena Mokocê Cê-Maká, das Canções Típicas Brasileiras. Observe a figura do segundo compasso, onde há uma compressão do motivo e aumento da altura, na reprodução de uma falha de rotação do fonógrafo.	97
Figura 46 Transcrição de Nozani-ná, em <i>Rondônia</i> (1938).	98
Figura 47 Inserções temáticas de Nozani-ná (a e c) e respostas (b e c), em <i>Choros nº3</i>	99
Figura 48 formação de hexacordes diatônicos (Sib e Eb) dentro da coleção de Mib-jônio.	100
Figura 49 c.17-24.....	100
Figura 50 Compassos 17-24: formação de sonoridade dórica e modulação para o diatonismo da seção Picapau (c.33)	101
Figura 51 Redução do trecho 25-27 de Choros nº3, com análise das estruturas harmônicas e coleções utilizadas.	102
Figura 52 Convergências entre octatonismo e diatonismo nos c. 29-31 de Choros nº3.	103
Figura 53 Ostinato da seção Picapau (c.33-38). Observe as formações harmônicas a e b, apontando a centralidade do modo Solb-lídio dentro do diatonismo em Réb.	104
Figura 54 Estrutura melodia x ostinato na seção picapau (c.39).....	105
Figura 55 Extensão da melodia pentacordal a para escala de Sib-eólio completa. Inserção do cromatismo x.	105
Figura 56 Análise dos modos diatônicos presentes no trecho (c.39-48).....	105
Figura 57 Redução analítica dos c.48-61 de Choros nº3	106
Figura 58 Estrutura cromática do c.61. O desenvolvimento da ideia cromática x (c.47), aqui harmonizada e evocando a estereotipia indígena com as quartas paralelas e o cromatismo.	107
Figura 59 Dinâmica de mudança modal e diatônica dos compassos 48-65. Em parênteses está descrita a coleção diatônica do trecho.	108
Figura 60 Redução dos c. 66-67 e análise.....	108
Figura 61 A transformação das harmonias modais em tonalidade (c.71).....	109
Figura 62 Redução dos c. 71-78.....	110
Figura 63 Estruturas diatônicas (a1, b1, b2) e escala resultante.	111
Figura 64 Formação octatônica presente nos compassos 96 e 97.....	112
Figura 65:c.97-99: Duas estruturas pentatônicas em paralelismo; uma extensão melódica para o diatonismo de Lábe o acorde Ab6, pivô para a seção seguinte.....	112
Figura 66 Coleções transicionais entre os diatonismos, c.68 e 96	113

Figura 67 c. 100-103.....	114
Figura 68 Análise dos desenvolvimentos harmônicos, c.100-118.	114
Figura 69 Redução com análise harmônica e análise das estruturas dos c.121-128 de <i>Choros nº3</i>	115
Figura 70 Compassos 129-133 com análise harmônica.....	116
Figura 71 – Choros nº3 c.1-12: Construção das dissonâncias por sobreposição de blocos consoantes entre si- regiões de Sib-jônio e Mib-jônio (c.9). A linha em cinza claro demonstra o local da sobreposição e do aumento de densidade harmônica.....	119
Figura 72 Compassos iniciais das três seções de Choros nº5.....	134
Figura 73 Tópica 'atabaque ao piano' num contexto tonal em <i>Uma duas angolinhas</i> (1912) e em contexto modal pós-tonal em <i>Choros nº10</i> (1926)	135
Figura 74 Choros nº5 (c.36) - Sobreposição de tricorde pentatônico Fá#-Lá-Si sobre a harmonia octatônica (c.40).	136
Figura 75 Choros nº5 c.36. Sobreposição de acordes resultando em um heptacorde octatônico.	136
Figura 76 Números 51 e 77 de <i>Petroushka</i> e reduções de Toorn (1983, p.33).....	137
Figura 77 Interação: tricorde pentatônico completa a escala octatônica com inserção de nota estranha – B (c.38)	138
Figura 78 O tricorde pentatônico como subgrupo da coleção octatônica (c.42)	139
Figura 79 Choros nº5 c.46-47.....	140
Figura 80 Reduções analíticas do c.46 de Choros nº5 - interações penta-octatônicas e formações triádicas	140
Figura 81 Reduções analíticas do c.48 de Choros nº5 - interações penta-octatônicas e formações triádicas.	141
Figura 82 Gênero complexo presente na terceira seção de Choros nº5 (c.38-50). A nota preta indica a altura não pertencente ao conjunto octatônico referencial.	142
Figura 83 Escalas pentatônicas formadas pelos tricordes 035 na terceira seção de Choros nº5.....	142
Figura 84 c.5-7 do Choros nº5.	145
Figura 85 c.13-15 do Choros nº5.....	145
Figura 86 Seção B dos Choros nº5, com cifra da harmonia (c.25-32).	145
Figura 87 Choros nº5, c.34.	146
Figura 88 Choros nº5, c.45.....	147
Figura 89 Retorno à seção 'modinha' A' (c.75).....	147
Figura 90 Cadência final do Choros nº5.	148
Figura 91 Choros nº10 c.1-5 e reduções analíticas.....	151
Figura 92 Análise em quatro níveis das estruturas diatônicas dos compassos 6-11 do Choros nº10. Observamos que o resultado harmônico final pode ser considerado fruto de sobreposições de tríades diatônicas.	152
Figura 93 Choros nº10 c. 15-16 (vl1., vla. e cl.) redução analítica	154
Figura 94 Análise de Antokoletz dos c.15-16 do Choros nº10 (1992, p.233).....	156
Figura 95 Gênero harmônico complexo, derivado de escalas octatônicas. Em pontilhado, a nota que desvia da coleção octatônica (altura 2).	156
Figura 96 Choros nº10 c.15-16.	157

Figura 97 NotaRécomo eixo de simetria bilateral das terças cromáticas. Os números identificam a quantidade de semitons entre o eixo e as extremidades das formações harmônicas resultantes.	158
Figura 98 Reduções analíticas do Choros nº10 c.15-16 (vlc., ob., vl 2 e cl.) – notas brancas são pertencentes à coleção octatônica III.	159
Figura 99Choros nº10 c.15-16 Redução analítica	161
Figura 100 Redução dos c. 15-16 nos gráficos usados por Toorn (1983) para representar a partição igual da coleção octatônica.	161
Figura 101 Redução e análise: Choros nº10, c.15-18.....	162
Figura 102 Sobreposição de tricordes e tetracordes diatônicos, gerando uma estrutura de particular densidade nos c.22-25 de <i>Choros nº10</i>	163
Figura 103 Estruturas harmônicas dos c.22-25, tendo como base de referência o diatonismo de Fá#-eólio, predominante na seção. Observemos que a alteração de Dó#7, em nível harmônico, é a inserção da nona aumentada (Mi) diatônica, e Fá é considerada nota diatônica por se comunicar com Fá# menor harmônica na formação desse acorde dominante.	164
Figura 104 Piano nos compassos 32-33 do Choros nº10.....	165
Figura 105 C.32-33 reaparição da escala proveniente da interação entre escala pentatônica e tetracordes simétricos.....	165
Figura 106 Quadro comparativo do perfil melódico das aparições do gênero complexo formado pela interação entre pentatônica e os tetracordes simétricos, nos compassos 15-16 e 32-33, respectivamente.	166
Figura 107 Choros nº10 c.33 e Reduções analíticas	167
Figura 108 c.46-48.	168
Figura 109 Melodia Mokocê Cê-Maká em Choros nº10 (c.33).	168
Figura 110Versão diatônica Mokocê Cê-Maká, em Lá-dórico, c.35	168
Figura 111 Versão de Mokocê Cê-Maká em Mi-dórico, c.46.	169
Figura 112 c.51-52.	171
Figura 113 c.62-66: Movimentação livre de tétrades diatônicas, composição dos acordes e criação da narrativa por movimento energético (molecularização).	172
Figura 114 Choros nº10 - c.68-71 e análise.	174
Figura 115 Choros nº10, c. 87-89 e análise.....	175
Figura 116 Choros n.10 c.99-103.....	176
Figura 117 Análise dos c.99-103.....	177
Figura 118 Estruturas motívicas dos compassos 107-112.....	178
Figura 119 Análise dos c.107-112	178
Figura 120 Análise do c.127.....	179
Figura 121 C.131-145.....	180
Figura 122 Análise dos c.131-135 do Choros nº10	181
Figura 123 Análise dos c.139-145	182
Figura 124 Comparação dos trechos de trombone dos c.134 e 142.	182
Figura 125 Choros nº10 c.147-158.....	183
Figura 126 Análise dos c.147 e 148.....	183
Figura 127 Análise dos compassos 150-158.....	184
Figura 128 c.162.....	185
Figura 129 c. 169 e 170 e Reduções analíticas.	186

Figura 130 Piano no c.174 e análise harmônica.	187
Figura 131 c. 172-178 e análise.....	187
Figura 132 Redução e análise dos c.175-183	189
Figura 133 Redução dos compassos 183-196, com análise dos tetracordes e coleções.	190
Figura 134 Redução das vozes no c.200/206 e -201/207 (continua).	192
Figura 135 (Continuação) Redução das vozes no c.202/208-203/209 (continua).	193
Figura 136 (Continuação) c.204/210, 205/211 e variação do 209.	193
Figura 137 Análise das estruturas vocais dos c.200-211	194
Figura 138 Trecho da partitura de Rasga o Coração.	195
Figura 139 C.216-223, melodia principal, redução dos acordes ao piano e coleções harmônicas envolvidas.	196
Figura 140 c.224-231. Melodia principal, redução dos acordes ao piano e coleções harmônicas envolvidas.	197
Figura 141c.232-263 e análise concorrente.	198
Figura 142 c.280-286, a melodização dos acordes e recursos de ênfase harmônica.	200
Figura 143 Análise do quadro anterior. A Progressão harmônica dos c.280-286, estrutura do ostinato no baixo e escalas/coleções resultantes.	201
Figura 144 Compassos finais de Choros nº10: presença de formação harmônica pentatônica	201
Figura 145 Gêneros harmônicos surgidos da interação entre pentatônicas no c. 27 de Choros nº2	205
Figura 146 Seção polimodal evocando sonoridade octatônica: Choros nº2 c.39-41.....	206
Figura 147 Choros Bis: c.4-5 e reduções analíticas	207
Figura 148 Versões das estruturas harmônicas <i>a</i> e <i>b</i> ao longo da obra.	208
Figura 149 Choros nº10 c-15-16.....	209
Figura 150 Choros nº10 c.169, violoncelo.....	209
Figura 151 Rudepoema c.553-554.....	210
Figura 152 Tetracordes simétricos, escala pentatônica e trechos octatônicos em Rudepoema.....	210
Figura 153 Choros nº10 c. 169 e reduções analíticas.....	211
Figura 154 Redução Analítica de Choros nº8, c.44, Violinos.....	212
Figura 155 Trecho de Passarinho de Pano, Gráfico da dissertação de Nery (2012).	212
Figura 156 Esquema multipentatônico da marca 28 de Rudepoema	214
Figura 157 Convergência de gêneros hexafônicos e octatônicos pela sobreposição de duas escalas pentatônicas.....	215
Figura 158 Coleções individuais evocadas por meio do multipentatonismo no trecho analisado.....	216
Figura 159 'Cascata diatônica no Choros nº10"	217
Figura 160 Dissolução do diatonismo tonal no <i>Choros nº3</i>	218
Figura 161 Choros nº 8, marca de ensaio 7, em altura de concerto (todos instrumentos em Dó).....	226
Figura 162 Melodia dos violinos, três compassos antes da marca 7, Choros nº8.....	226
Figura 163 Mistura Modal (pentatônico-diatônico) na seção 'Samba' do Choros nº8 (marca 48)	228

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I - PROLEGÔMENOS.....	23
Introdução.....	23
Villa-Lobos e o movimento modernista.....	25
Villa-Lobos e o Primitivismo dos Anos 20	29
Originalidade em Villa-Lobos e a assimilação da sonoridade moderna.....	32
Os Gêneros Harmônicos em Villa-Lobos	35
Gênero Diatônico.....	37
Gênero Pentatônico	40
Gênero Tons Inteiros	42
Gênero Cromático	44
Gênero Octatônico	46
Gênero Superlórico	47
Trechos tonais.....	48
O processo de Interação entre gêneros harmônicos.....	49
CAPÍTULO II - DIÁLOGOS ENTRE MATERIAIS DIATÔNICOS E CROMÁTICOS E ESTILIZAÇÃO HARMÔNICA NO CHOROS Nº2.....	53
Análise.....	53
Os processos de desfiguração do diatonismo e o potencial simbólico das estruturas diatônicas em Choros nº2.	75
Interações pentatônico-tons inteiros em Debussy: Voiles	79
CAPÍTULO III - INTERAÇÕES ENTRE CONJUNTOS PENTATÔNICOS, CONSTRUÇÃO DE DIATONISMOS VIA ESCALAS PENTATÔNICAS, E MUDANÇAS DE EIXOS DIATÔNICOS EM CHOROS BIS – PRIMEIRO MOVIMENTO.....	81
Comentários introdutórios e notas sobre pentatonismo em Bartók e Debussy.	81
Análise.....	84
CAPÍTULO IV- CHOROS Nº3: A CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE MODERNISTA A PARTIR DE CAMPOS DIATÔNICOS	95
Choros nº3 e Nozani-ná	95
A composição.....	97
Figura 54 Estrutura melodia x ostinato na seção picapau (c.39).....	105
Figura 55 Extensão da melodia pentacordal a para escala de Sib-eólio completa. Inserção do cromatismo x.	105
Figura 56 Análise dos modos diatônicos presentes no trecho (c.39-48).....	105
Figura 57 Redução analítica dos c.48-61 de Choros nº3	106

O diatonismo como fonte da sonoridade modernista: polimodalidade diatônica	117
Cromatismo, Escalas alteradas (superlórico) e octatônicas (tom-semitom): aumento no nível de tensão harmônica, reflexão sobre Gestalten e princípios formais	120
Representação e tópicos no Choros nº3	126
O pássaro dos Choros nº3: Picapau	129
Conclusão	131
CAPÍTULO V - CHOROS Nº5: INTERAÇÃO ENTRE MATERIAIS DIATÔNICO-TONAIIS, PENTATONISMO E OCTATONISMO NA FORMAÇÃO DE GÊNEROS COMPLEXOS	133
CAPÍTULO VI - CHOROS Nº10:INTERAÇÃO ENTRE DISPOSITIVOS PENTATONICOS, DIATÔNICOS, OCTATONISMO E GÊNEROS CROMÁTICOS ...	149
Primeira parte (c.1-158).....	150
Pentatonismo como elemento de representação do índio e excesso pela sobreposição de gêneros harmônicos diversos	166
Segunda parte - Seção Coral	185
Estilização Harmônica em Rasga o Coração.....	194
Conclusão.....	202
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
Dispositivos pentatônicos na construção de conjuntos complexos.....	209
Clichês harmônicos:pentatonismo x tetracordes simétricos 0134 e 0145	209
Estratégias multipentatônicas e ciclos octa-hexafônicos em trechos de Rudepoema	213
Dissolução diatônica e Polimodalidade Diatônica.....	217
Inflexões Cromáticas: a invasão gradual de cromatismos em seções diatônicas. ..	218
Uso de estruturas tonais como diferencial na sonoridade moderna em Villa-Lobos:	218
Tópicos e Função Formal.....	220
Coda	224
<i>Pósludio - Bilhetes meus que esperam respostas</i>	225
Polimodalidade e cromatismo polimodal: material diatônico e pentatônico nos Choros nº8	225
Gêneros Complexos vindos da interação diatônico-pentatônica na seção Samba (marca de ensaio 48)	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	229
ANEXO ÚNICO - Análise Ampla do Choros nº2.....	236

INTRODUÇÃO

A obra do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos tem sido, paulatinamente, retirada da bruma - ora mística, ora obscurantista - a que foi legada nas últimas décadas do século passado. Talvez sob a influência de trabalhos analíticos de nível internacional feitos sobre importantes compositores seus contemporâneos ou que exerceram influência sob seu *estilo moderno* – a exemplo dos trabalhos sobre Debussy (PARKS, 1994), Stravinsky (TOORN, 1983) e Bártok (ANTOKOLETZ, 1984) - suas composições tem sido *consideradas* para a análise – aqui lembrando a valoração que o próprio ato de analisar dá ao seu objeto - quanto observadas de uma perspectiva mais crítica e mais alinhada aos métodos - ou melhor metodologias – aplicada àqueles compositores.

Na realidade, seria injusto ignorar trabalhos anteriores a esses do início do século, que procuraram lidar com a obra villalobiana de maneira analítica e investigativa. Exemplos dessa categoria de escritos podem ser observados nas duas obras do musicólogo *Adhemar Nóbrega, Os Choros e As Bachianas Brasileiras* (NÓBREGA, 1971; 1975) - ambas recebedoras de premiação do Museu Villa-Lobos. Tais livros lidaram com o tema numa perspectiva que hoje nos parece datada e apegada a detalhes de superfície das composições. Por outro lado, distanciando-se da análise de obras isoladas e detendo-se em procedimentos composicionais específicos de Villa-Lobos, o compositor Jamily Oliveira escreveu um artigo à *Latin American Music Review* de 1984 (OLIVEIRA, 1984), no qual analisa um panorama geral da composição de Villa-Lobos, buscando – mais que descrever composições numa perspectiva literária – um fio condutor que revelasse alguma espécie de manuseio do material musical propriamente dito, um procedimento estilístico que abrangesse um escopo maior da obra do compositor; no caso, o uso particular das interações entre teclas brancas e teclas pretas em suas peças. Tal, de fato, é um aspecto relevante da técnica composicional em Villa-Lobos, sob o qual falaremos em

nosso trabalho em nova perspectiva¹. O artigo de Oliveira aparenta ser o primeiro a vislumbrar uma análise musical em Villa-Lobos focada em procedimentos técnicos composicionais, ainda que tal análise seja mais descritiva do que analítico-interpretativa.

Talvez pela falta de recursos analíticos na musicologia brasileira de outrora – ou mesmo falta de interesse na análise musical, ou ainda, na própria figura de Villa-Lobos pelo discurso getulista que sombreava sua personalidade (quem sabe uma conjunção de tudo isso), pouco se discutia a *música* de Villa-Lobos como produção artística interessante em si mesma, afastada da intensa personalidade do compositor ou de suas opções políticas ocasionais, que decerto concorreram em parte para a criação de suas obras, mas não explicam de forma satisfatória a gênese criativa e hoje aclamada genialidade de muitas de suas composições. Observamos, por exemplo, que boa parte da literatura que tratava a respeito de Villa-Lobos nas décadas seguintes a sua morte lidava com aspectos bibliográficos, fazendo apenas referências ocasionais a elementos intrínsecos das suas obras. Alguns dos trabalhos biográficos mais referenciados de todos os tempos a respeito de Villa-Lobos, como *Villa-Lobos: O homem e a Obra* e *Villa-Lobos: Compositor Brasileiro* - ambos do musicólogo Vasco Mariz (2005;1977) – refletem bem o estilo de época da discussão sobre sua música no Brasil. O número de reedições das respectivas obras revela que, até alguns anos, a busca sobre dados bibliográficos do compositor era alimentada por essa perspectiva quase informal, fornecida pelo contato pessoal entre o biógrafo, Mariz, e o próprio compositor.

Mais recentemente, um estudo de grande fôlego, questionando o *monopólio* que os livros de Mariz possuíam sobre a biografia de Villa-Lobos foi escrito em 2005, pelo antropólogo Paulo Guérios. O livro *Villa-Lobos: o sinuoso caminho da predestinação* (GUÉRIOS,2009), procura desconstruir o que encara como *fábula* da história de vida do compositor – criada em parte pelo próprio Villa-Lobos – presente nos livros de Mariz e em outros tantos. Trata-se de uma revisão de cunho *antropológico*, equipada com bastante pesquisa

¹ Recentemente o maestro Roberto Duarte discorreu sobre o mesmo tema de maneira mais detalhada em seu livro *Villa-Lobos Errou? – Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos* (DUARTE, 2009).

historiográfica – porque não dizer *musicológica*? – alicerçada na reconsideração da biografia villalobiana construída via *memória*, ou seja, aquela formulada pelas entrevistas dadas pelo compositor a Mariz – procurando, agora, observar a *atuação* de Villa-Lobos frente às diversas circunstâncias que se lhe apresentavam durante a formação pessoal e musical – a musicalidade carioca na época de sua infância, formação musical, situações familiares, opiniões da crítica, etc. – apresentando Villa-Lobos como um ator em meio a uma trama de outros eventos que cooperaram na construção do dito *personagem* Villa-Lobos. Dessa forma, Guérios transforma – com sua nova *história* – Villa-Lobos num sujeito (objeto/indivíduo) *estudável*, quebrando, talvez, o tabu que mantinha certo mistério a respeito da história contada acerca de sua trajetória.

Embora tenha formação de pianista e tenha apresentado, em alguns dos seus parágrafos, esboços de comentários musicais – o que é notável para um trabalho que não é abertamente da área de música, ainda que tratando de um tema musical – em Guérios, a falta de um confronto corajoso com as *notas, harmonias, instrumentações e estilo*, enfim, com elementos estéticos propriamente ditos, deixou uma lacuna considerável no que poderia complementar um estudo da personalidade do compositor. Fica restando a pergunta: de que forma os eventos que *atuaram* sobre Villa-Lobos receberam uma resposta afetiva e se manifestaram na criação de suas *obras*? Em outras palavras, qual a *ação* de Villa-Lobos como compositor e como tais encontros sinuosos – como definidos no título do livro de Guérios -definiram seu ou *seus estilos composicionais*? Retornemos, então, à problemática da análise musical propriamente dita, para depois propormos essa tese como uma contribuição parcial à complexa pergunta feita.

Embora do ponto de vista musicológico-analítico o trabalho de Guérios tenha deixado a desejar, sua publicação e consequente quebra de tabus historiográficos parece ter encorajado musicólogos a se aventurar na análise musical mais metódica da música de Villa-Lobos. Até então, a extrema complexidade da música de Villa-Lobos – dentre outros preconceitos já referidos aqui – havia impedido o mergulhar profundo na *estrutura* e nos *procedimentos composicionais* do nosso músico, homem de conhecido

autodidatismo e uma forte capacidade de absorção das musicalidades a que se expunha. Na realidade, os próprios termos *estrutura* e *procedimentos composicionais* eram de todo estranhos à visão anterior que se tinha sobre a obra *selvagem e irracional* de Villa-Lobos. Mas, da mesma forma que o mito do *Gênio* havia sido abalado pelo estudo de Guérios, talvez a música de Villa-Lobos não fosse inexpugnável, e revelasse ainda mais seu valor sendo compreendida e estudada.

Segue-se, então, uma leva de trabalhos de análise sobre as músicas de Villa-Lobos. Uma obra central nessa virada metodológica é livro de Paulo de Tarso Salles, *Villa-Lobos: Processos Composicionais* - de 2009, advindo da tese defendida em 2005 – na qual o autor procura explicar a obra villalobiana a partir de diversos aspectos – seus *processos* composicionais – como estudo das simetrias das estruturas, dos aspectos *texturais* (BERRY, 1976) e harmônicos. Com um ferramental analítico adaptado da *Teoria dos Conjuntos*, Salles lida com a música de Villa-Lobos como um grande jogo lúdico, onde números e sequências de conjuntos de classes de alturas explicam as escolhas musicais de Villa-Lobos, numa perspectiva descritiva. Dentro dessa leva de trabalhos, outros tem surgido, fruto de perspectivas semelhantes, como a dissertação de Walter Nery (2012), e os estudos de Joel Albuquerque (2012).

Talvez como ponto de ascensão inicial para o incentivo da nova discussão sobre Villa-Lobos, no ano de 2009 foi organizado o primeiro Simpósio Villa-Lobos - esse de caráter internacional, demonstrando a magnitude e abrangência do assunto - onde não apenas discussões sobre análise foram contempladas, mas também a contribuição de Villa-Lobos para a educação musical, questões interpretativas e estéticas de forma geral, todas convergindo para uma revisão de sua obra.

No que diz respeito ainda à análise, outra abordagem foi proposta, adicionando aspectos não contemplados no recém publicado livro de Salles (2005). Rodolfo Coelho de Souza apresentou uma análise de *Rudepoema* – obra magna do piano em Villa-Lobos – na qual, apesar do uso de um referencial pertinente à Teoria dos Conjuntos, nota questões formais mais amplas, articuladas com os procedimentos composicionais próprios do

modernismo. Embora a apresentação desse trabalho tenha sido feita no primeiro Simpósio Villa-Lobos, em 2009, um artigo foi publicado apenas no ano seguinte (DÓOELHO DE SOUZA, 2010), já incluindo questões sobre hibridismo e significação na música de Villa-Lobos, na procura por conexões entre a produção musical *material* e a construção de signos dentro da composição. No mesmo ano, minha dissertação de mestrado lidou, também, com aspectos de significação e construção de tópicos indígenas na música de Villa-Lobos (MOREIRA, 2010).

Entretanto, a discussão a respeito da gênese da complexidade na obra villalobiana – no âmbito das alturas, a princípio – tem sido levada por uma grande tendência à tautologia, onde se descrevem processos composicionais – especialmente das obras do período criativo mais modernista, os anos 20 – com referências descritivas e apontamentos que sugerem casualidades, processos quase independentes do autor, que na verve modernista, tocou o *que quis*, e *por algum motivo aleatório*, encontrou coerência musical justificada pelo gosto do ouvinte. Tendemos, assim, a desenvolver métodos de análise que se configuram como o mitológico *Leito de Procusto*, ajustando nossos objetos de análise ao método em si, sem um ganho significativo na compreensão da *musicalidade* do autor, no caso, da complexa musicalidade de Villa-Lobos.

O ciclo dos *Choros*, uma série de 12 obras (14, se considerarmos a Introdução e o Bis) demanda ainda mais atenção à construção da musicalidade de Villa-Lobos e seu caráter complexo e multifacetado. Nessas obras, onde procura elaborar uma síntese entre a musicalidade do modernismo e a música popular brasileira – que vê como uma junção dos matizes indígenas, africanos e ibéricos (VILLA-LOBOS, 1928) – ele se utiliza, inúmeras vezes, da interação entre coleções harmônicas diversas; numa mistura onde elementos próprios da música popular urbana (elementos tonais ou diatônicos) dialogam com elementos pós-tonais, criando, por assim dizer, escalas ou ‘gêneros harmônicos’ complexos.

Portanto, a tentativa de se ignorar construtos harmônicos derivados do tonalismo na música de Villa-Lobos é tão ineficaz quanto procurar explicá-la

apenas por meio da teoria dos conjuntos. Na realidade, o que encontramos – em nível harmônico - é uma criação original, na qual o diálogo das fontes popular e modernista é estruturante; onde interações entre os gêneros harmônicos, criam novas sonoridades, e explicam, em parte, a geração de intermédios de uma modernidade explícita e uma música tonal popular (em especial nas *Bachianas Brasileiras* e alguns dos *Choros*).

Nesse sentido, Marcos Branda Lacerda, ao elaborar uma análise dos *Choros nº4* em artigo seu (BRANDA LACERDA, 2012) observa a escolha das notas na referida peça, como uma interação entre modos da música brasileira e gêneros harmônicos complexos, as *paletas sonoras modernas*. Na perspectiva da análise supracitada, temos revelado, de um lado, um compositor envolvido com a articulação criteriosa de motivos da música popular, e do outro – ou do mesmo, e é onde está aquilo que é notável – um artista que constrói a sonoridade moderna por meio de interações entre conjuntos e estruturas particulares de fontes aparentemente tão díspares.

Sua influência maior nessa fase - dentro da música de concerto - é Igor Stravinsky. Villa-Lobos afirmou, em depoimento, que a maior experiência musical de sua vida foi ter assistido à *Sagração da Primavera* (MARIZ, 1977, p. 65). Certamente, a escuta da obras de Stravinsky causou grande impressão em Villa-Lobos, que nele reconheceu a síntese do que era *novo* e desejável na música erudita dos anos 20, os *anos loucos*. Portanto, tais afirmações nos levam a crer que o parâmetro de modernidade utilizado por Villa-Lobos nessa década é a música stravinskyana, com a qual dialoga em suas obras. Por outro lado, longe de sugerir o que Guérios (2003) aponta – que Villa-Lobos torna-se um músico verdadeiramente *brasileiro* em Paris – observamos que desde obras de sua juventude, como a *Suíte Popular Brasileira* da década de 10, o compositor já demonstra interesse pela musicalidade popular brasileira, e há textos seus de próprio punho que indicam um interesse investigativo pela música popular como *Sobre os Sertanejos e etc.*, encontrado no Museu Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, s.d). Seu intento de estudar a música brasileira se processa de forma menos metódica e *etnomusicologicamente orientada* do que a de Béla Bartók, tendo como principal finalidade - ao menos na década de 20 - não o registro e catalogação de trechos gravados, mas a busca de sonoridades

vinculadas ao que é *brasileiro* e a gênese de sua própria composição musical. É nessa interação entre o interesse na música contemporânea e sua apropriação da música popular que surgem as imbricações sonoras que caracterizam a plural diversidade modernista de Villa-Lobos.

Tendo sido feitas essas considerações, insiro essa tese como uma investida na possibilidade de se compreender a música moderna de Villa-Lobos – em especial os *Choros* – por meio da busca de intersecções e interações contínuas entre o modernismo que foi assimilado pelo compositor e as contribuições obtidas da música tradicional, popular, tonal e modal que também travaram encontros profícuos com Villa-Lobos durante toda sua vida. Para tal, serão considerados referenciais trabalhos que lidaram com o mesmo problema em outros compositores – a complexidade da linguagem musical moderna, onde cada compositor se torna um universo particular. A obra de Pieter van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky* (TOORN, 1983) – que procura unificar, por meio da análise, toda a profícua obra stravinskyana – e a de Richard Parks, que busca o mesmo com a obra de Debussy (PARKS, 1990) são alguns dos estudos que nos inspirarão nessa busca. Um dos principais motivos para essas escolhas é a própria visão integral que os pesquisadores fornecem a respeito de dois compositores importantíssimos na formação de Villa-Lobos. Outra razão são os meios de análise apresentados, que embora sejam de validade questionável ao observarmos a obra de Villa-Lobos, demonstram reduções gráficas e conceitos de análise musical de grande valia para a pesquisa. Outro livro, não menos importante, será o *The Music of Béla Bartók* de Elliott Antokoletz (1984), autor que dedica algumas páginas de outra publicação, *The Twentieth Century Music* (1992), para a análise de um trecho do *Choros nº10*, que será discutido posteriormente. O livro de Paulo Salles, já citado (2009), também contribui com nossa análise pela quantidade de casos analíticos recolhidos e pela seleção de trechos muito relevantes da obra de Villa-Lobos.

Procuramos apresentar aqui que o resultado aparentemente caótico da música villalobiana, é, em muitos casos, fruto de interações entre coleções de notas provenientes duma musicalidade amadurecida pela escuta atenta dos universos musicais a sua volta, e a construção de um *novo* particular, que se manifesta durante obras de toda sua vida, mas, de forma muito especial nos

années folles. Diatonismo, pentatonismo e octatonismo - entre outras coleções apresentadas nesse trabalho - interagem na criação de estruturas cromáticas dodecafônicas, ao mesmo tempo que remetem as suas fontes originais, como cantigas, canções indígenas ou evocações do selvagem, numa linguagem primitivista com ampla dimensão simbólica. Em não poucas partes das suas obras, observamos, também, a ressignificação de procedimentos tonais/diatônicos através da subversão de princípios caros à tonalidade, mostrando os diversos meios pelos quais Villa-Lobos atinge um resultado de modernidade satisfatório.

A tese é dividida em seis capítulos seguidos de uma conclusão. Os capítulos são organizados da seguinte maneira:

- O primeiro versa sobre questões contextuais gerais, a relação de Villa-Lobos com o modernismo, sua afirmação como músico vanguardista e procura justificar uma relação entre esses fatos e os pressupostos analíticos da tese;
- O segundo capítulo trata de uma análise do *Choros nº2* (1924) para flauta e clarinete;
- O terceiro capítulo apresenta uma análise da primeira parte do *Choros Bis*, para violoncelo e violino;
- O quarto capítulo versa sobre o *Choros nº3* (1925);
- O quinto capítulo discorre sobre o *Choros nº5*;
- O sexto capítulo apresenta uma análise sobre o *Choros nº10*;

Em cada um dos capítulos serão discutidos os processos individuais presentes nas peças em análise, apontando 'fios condutores' que conectam o conceito integral da série. Esses aspectos serão discutidos nos próprios capítulo e concentrados na conclusão da tese.

CAPÍTULO I - PROLEGÔMENOS

Introdução

Antes de iniciarmos a discussão sobre a sonoridade modernista da música de Villa-Lobos é interessante situarmos o compositor na dimensão espaço-temporal dos anos 20 - década responsável pela produção dos Choros e da maioria das peças aqui analisadas. A década de 20 é reconhecida pela literatura como a mais profícua de Villa-Lobos, onde sua escrita adquire de forma mais evidente seu conhecido caráter experimental e ousado. Tal fase composicional - chamada de *segunda fase* por Salles (2009) - é vista por grande parte da literatura como a época de ouro de Villa-Lobos (NEVES, 1981) numa perspectiva que incide sobre as fases seguintes a sombra do *oficialismo* e do *lugar comum* - geralmente ligado às perspectivas conservadoras do Estado Novo e da composição *profissional* para cinema e teatro -, apresentadas, ocasionalmente, com alguns lampejos criativos que remetem à centelha composicional despertada nos *Choros*. São desses processos criativos - modernistas, vanguardistas, sobretudo *ecléticos* - que procuraremos tratar nessa tese.

Contudo, para entendermos tal produção é importante observarmos momentos anteriores na trajetória do músico, nos quais já demonstrava seu interesse na composição de música de vanguarda - notadamente na suíte *Prole do Bebê nº1* (1918). Villa-Lobos era considerado um compositor progressista já na segunda metade da década de 1910; seu gosto pela sonoridade ultrarromântica era manifesto em várias obras, e o apreço por Debussy pode ser observado na criação de *atmosferas sugestivas* ao estilo impressionista, ou mesmo pelas próprias temáticas programáticas abordadas nas composições (GUÉRIOS, 2009; SALLES, 2009) ². Obras suas, como o *Sexteto Místico* (1917) e *Quatuor* (1921) podem ser lembradas como fruto dessa fase. De todo modo, tal influência romântico-impressionista permanece em trechos significativos dos *Choros*.

² Observemos a relação entre a *Prole nº1* e a suíte para piano *Children's Corner* do compositor francês (1908). Ambas tratam da temática infantil em uma série de peças temáticas para piano, procurando construir, por meio da vagueza harmônica do estilo impressionista, esse saudoso ambiente infantil.

Mesmo sendo considerado um vanguardista no país - inclusive tendo sido convidado para apresentar suas composições na Semana de Arte Moderna em 1922 - em sua primeira viagem à Europa, no ano seguinte, Villa-Lobos encontrou um ambiente artístico bastante diferente do que esperava. Conforme o que nos relata Guérios (2003), ao tocar uma de suas composições para Jean Cocteau - o mentor do grupo *Le Six*, epítome da arte contemporânea do Entreguerras na França - Villa-Lobos teria sido acusado de charlatanismo pelo *Príncipe Frívolo*³, pois sua composição "*não passava de uma emulação dos estilos de Debussy e Ravel*" (op.cit, p.1). Ora, ao acusar Villa-Lobos de emular Debussy e Ravel - dois ícones do impressionismo na França - mais do que acusá-lo de falta de originalidade, Cocteau também acena a desatualização do conhecimento do seu convidado a respeito da tendência estética dos *Années Folles*, construída justamente como reação ao sentimentalismo e artificialidade do impressionismo⁴; reação essa que, reconhecendo a poética pós-romântica presente na estética debussyista, se opunha a ela, propondo meios menos rebuscados/artificiais e mais diretos para a composição musical.

Percebe-se, então, que mesmo sendo considerado vanguardista no Brasil, Villa-Lobos foi recebido em Paris como um atrasado, que imitava maneirismos impressionistas em suas composições. Essa constatação já havia sido feita alguns anos antes, em 1920, quando um membro do *Les Six* radicado no Brasil discorre a respeito de compositores brasileiros proeminentes em uma revista:

É lamentável que todas as composições de compositores brasileiros, desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos srs. [Alberto] Nepomuceno e [Henrique] Oswald até as sonatas impressionistas do sr. [Oswaldo] Guerra ou as obras orquestrais do sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico em ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando

³ Alunha pela qual Cocteau era conhecido no meio artístico parisiense.

⁴ Lembrando que a similitude entre trechos da obra de Debussy com a de Wagner não se encaixava bem ao contexto belicoso em que França e Alemanha se encontravam à época, o que apontava mais um elemento de tensão estética/ética entre o gosto francês e o alemão (PIEADADE, 2008).

um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado em uma obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lentes de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou através das de Debussy, se ele tem apenas trinta" (MILHAUD⁵ apud GUÉRIOS, 2003, p.95).

Nessa fala esclarecedora, Darius Milhaud - além de acusar a falta de originalidade dos compositores brasileiros - pontua algo que será de extrema importância para a transição de Villa-Lobos para sua segunda fase e a produção dos *Choros*. Nesse artigo, Milhaud lamenta a ausência da musicalidade brasileira encontrada na música popular com a qual teve contato nas obras dos compositores eruditos. Mais adiante, no mesmo texto, Milhaud irá tecer elogios a Ernesto Nazareth, pelo seu uso da música popular em sua obra. Ao exortar os compositores a considerarem a melodia folclórica/popular, Milhaud descreve de forma indireta pontos importantes da estética do *Les Six*: uso de melodias exóticas, formas inovadoras, timbres menos rebuscados e uma atenção especial às questões rítmicas⁶. Aparentemente, ao retornar de sua viagem em 1924, Villa-Lobos soube elaborar essas críticas, e após a imersão no ambiente musical dominado pelo gosto do *exótico* - epitomizado em música pelas composições de Stravinsky dos anos 10 - inicia um projeto de modernidade com características próprias e em sintonia com as tendências mundiais. É esse período da carreira de Villa-Lobos que iremos perscrutar nesse trabalho.

Villa-Lobos e o movimento modernista

Muito embora tenha participado da Semana de Arte Moderna em 1922 - e tal participação tenha conduzido a eventos que propiciaram sua primeira viagem à Europa no ano seguinte - a relação de Villa-Lobos com o chamado movimento modernista no Brasil é controversa. Sendo o único compositor brasileiro no programa da *Semana*, Villa-Lobos recebeu atenção especial dos organizadores do evento, da imprensa e tornou-se epítome da nova música feita no Brasil. A rejeição estética que fora dispensada a todos artistas da Semana também atingiu o compositor, nisso o assemelhando aos outros modernistas presentes. Villa-Lobos dedica a Mário de Andrade o primeiro de

⁵ MILHAUD, D. 1920. "Brésil". La Revue Musicale, 1:60-61.

⁶ Observamos tais elementos na própria obra de Milhaud inspirada na música brasileira, como em *Scaramouche* (1939), *Le Boeuf sur le Toit* (1919) e *Saudades do Brasil* (1920).

seus *Choros* com características modernistas, o *Choros nº2* (1924). Era próximo de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral, e a eles dedica o *Choros nº3* (1925). Contudo, apesar de todos esses pontos que parecem apontar o contrário, Villa-Lobos rejeitava vigorosamente a alcunha de *modernista*, chegando a afirmar desgosto pelo movimento:

a minha arte é minha, e ninguém pode identificá-la com aquele veneno que se chama Modernismo e que tem um efeito patologicamente intoxicante sobre todos os talentos esforçados de hoje em dia, sejam jovens ou velhos (apud PEPPERCORN, 2000, p. 55)

Podemos interpretar a fala de Villa-Lobos como uma de muitas nas quais o compositor procura explicitar seu autodidatismo e a característica original de sua obra. Também poderia haver a intenção de se desvincular a um movimento específico, o que, de certa forma, poderia limitar suas possibilidades composicionais. Há também a questão ideológica que, mesmo permeando aspectos estéticos, vai muito além deles, apontando preferências políticas e uma posição específica frente as tendências europeias. Tais tendências, mesmo que tenham sido consideradas para a sua composição, nunca foram admitidas abertamente⁷. Outra questão de cunho material que separava Villa-Lobos de outros compositores considerados modernistas num âmbito internacional é o tributo que sempre pagou ao romantismo tardio e ao impressionismo, escolas consideradas reacionárias pelos modernistas, especialmente pelos estrangeiros (MORGAN, 1990, p.317).

Entretanto, ao observarmos a materialidade da composição villalobiana - e nos afastando respeitosamente dos depoimentos do compositor - fica evidente o interesse em temas comuns aos modernistas brasileiros. A temática nativo-indígena, a desconstrução cultural e a busca da originalidade que encontramos, são, de fato, paralelos inegáveis com as propostas modernistas derivadas da Semana. O *Manifesto do Movimento Pau-Brasil* e *Manifesto Antropofágico*, ambos escritos por Oswald de Andrade em 1924 e 1928 respectivamente, parecem servir como bula para a composição do *Choros nº2* para flauta e clarinete. O conceito de *deglutição* e *apropriação* da cultura

⁷ Com exceção, talvez, da música do velho Bach, explicitada como fonte de inspiração das Bachianas Brasileiras.

propostos por Oswald de Andrade, encontram na música de Villa-Lobos uma representação muito clara e singular (MOREIRA, 2012).

É importante ressaltar também que a formação musical de Villa-Lobos percorreu caminho muito diferenciado daquele do círculo paulista responsável pela Semana de Arte Moderna, e talvez por isso, o compositor sinta inadequado ser considerado um epígono do movimento modernista. O interesse de Villa-Lobos pela música popular foi *endógeno*; desde a juventude teve contato com a música popular urbana, participando de grupos de choro (GUÉRIOS, 2005). Observamos, por exemplo, que em obras de sua primeira fase, como a *Suíte Popular Brasileira* (1915), Villa-Lobos demonstra destreza ao violão, e um conhecimento idiomático dos gêneros populares que antecede em muito as orientações de Mário de Andrade nesse aspecto (ANDRADE, 1962).

A apreciação pela música moderna europeia veio, também, por eventos similares. Villa-Lobos, como violoncelista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro pôde ter contato com a estética de Wagner e Debussy por meio de execuções de suas peças e do estudo do *Cours de Composition Musicale* de Vincent d'Indy já em seus anos de formação. O conhecimento da música de Stravinsky se deu em diversos momentos na juventude de Villa-Lobos. A passagem dos Balés Russos pelo Brasil em 1912 foi uma delas (PEPPERCORN, 2000). A participação frequente no círculo intelectual dos Veloso-Guerra no Rio de Janeiro, proporcionou a Villa-Lobos um contato precoce com a composição do músico russo que havia se tornado criador de tendências na Europa - nos legando uma cópia manuscrita de *Pribaoutiki* escrita por Villa-Lobos. Todos esses eventos se sucederam muito antes do seu convite para a Semana (LAGO, 2005). Outro vínculo notável entre Villa-Lobos e os modernistas é encontrado em sua relação com Mário de Andrade, para quem dedicou um dos *Choros*, o nº2 (1924). Mário escreveu críticas elogiosas sobre a música de Villa-Lobos - em especial a crítica à *Amazonas*, publicada nos anos 30 (ANDRADE, 1963) - mas também censurou severamente o comportamento extravagante do compositor, especialmente

fora do Brasil⁸. O uso frequente da temática indígena na música de Villa-Lobos, foi uma das partes musicais dessa crítica, e nesse quesito às opiniões e pressupostos estéticos de ambos divergiram grandemente. A chegada de Getúlio Vargas ao poder e a colaboração de Villa-Lobos nos projetos educacionais do seu governo, abalou a amizade entre Villa-Lobos e Mário os afastando por muito tempo (TONI, 1987).

Em todo caso, Villa-Lobos considerou a si mesmo como 'um exército de um homem só' no que diz respeito à vinculação ideológica e estética. Durante toda a sua formação procurou se manter - ao menos no discurso - alheio ao conceito de influência. Em seu discurso, o elemento nacionalista dá o tom da inspiração: são os rios, o povo, a mata, etc.. que inspiram Villa-Lobos a escrever a músicas como o faz (VILLA-LOBOS, 1951); ou Bach que é, segundo Villa-Lobos, "o fundo do folclore universal"⁹, uma entidade quase impessoal. Devemos considerar, também, a quantidade de vezes que Villa-Lobos reconstruiu suas proposições estéticas, ou mesmo quando compôs coisas extremamente diferentes dentro de uma mesma época. Isso demonstra uma despreocupação com rótulos e um senso de oportunidade e adequação. Entretanto, em seu início de carreira internacional seu intento era solidificar sua imagem; afirmar seu espaço de compositor sério. Portanto, procurou dialogar com os músicos e as músicas feitas na Europa à época, e para tanto necessitou identificar as tendências dominantes, e dentro delas apresentar sua participação.

Pelo seu caráter autodidata e constante busca pela originalidade, Villa-Lobos escreveu, além de suas músicas, muitas de suas *ideias* sobre música, arte, nação e outros assuntos e preocupações da época. A quantidade de seus escritos, documentados e catalogados no Museu Villa-Lobos e em outras fontes diversas, atesta que o compositor possuía uma mente inquieta em busca do conhecimento e da criação, com pensamentos e crenças particulares. Tal interesse enciclopédico parece ter lhe legado a força de um movimento artístico estético em si mesmo; movimento representado em música pelos seus próprios

⁸ O caso anedótico do sequestro por índios tupinambás exemplifica o tipo de incômodo que Mário sentia da postura de Villa-Lobos no exterior (GUÉRIOS, 2009, p.179-178).

⁹ Citado por Luiz Paulo Horta em *Villa-Lobos, uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

esforços, encorajando-o a dispensar a alcunha genérica de *modernista*. Sua música ora tem caráter nacionalista, ora popular, romântico, modernista, e em muitos momentos as referências se cruzam, tornando tais categorias totalmente dispensáveis como ferramentas heurísticas para o interessado em fruir sua música ou estudar sua escrita musical. Tal asserção nos indica que os recortes analíticos devem ser feitos com a intenção de se compreender momentos específicos de sua carreira, seus *opus*, e os interesses que o conduziam a um modo de composição específico. Falemos, portanto, de um dos grandes assuntos da obra de Villa-Lobos dos anos 20, responsável por uma infinidade de escolhas musicais e pela assegurada comunicabilidade da obra villalobiana em âmbito internacional.

*Villa-Lobos e o Primitivismo dos Anos 20*¹⁰

Nos anos 20 - período selecionado para a análise nesse trabalho - Villa-Lobos pôde ter, pela primeira vez, contato *in loco* com as tendências estéticas europeias, no tempo e espaço nos quais elas se desenvolviam. A crítica feita por Cocteau com relação à defasagem do compositor com relação às tais tendências não demorou a ter uma resposta. No concerto mais importante da primeira viagem de Villa-Lobos à Europa - coincidentemente, o derradeiro, apresentado em Paris - o compositor estreou o seu *Nonetto* (1923), e recebeu críticas favoráveis para os elementos "primitivos" e "selvagens" presentes na composição. Lisa Peppercorn, importante biógrafa do compositor, cita a crítica da *Revue Musicale* de Junho de 1924 acerca da importante peça de câmara:

A simples escolha dos instrumentos já mostra que a preocupação com o colorido dos tons tem um papel importante na arte do compositor; é, na verdade, uma música de cores e também de ritmos. O elemento melódico não é muito proeminente (...). Mas a diversidade métrica e a complexidade dessas obras são extraordinárias... O talento e a criatividade de Villa-Lobos me parecem inegáveis (...). Independente do gosto e das ideias pessoais do crítico, é impossível não se deixar impressionar e fascinar com esta força e exuberância fantástica (Revue Musicale apud PEPPERCORN, 2000, p.63)

Observamos que as características mais louvadas do *Nonetto* são as que apontam para uma estética que tornou-se paradigmática enquanto reação ao romantismo e ao ideal burguês de arte. Tais características abundariam na

¹⁰ Termo cunhado pela profª Elizabeth Travassos em uma entrevista na época de meu mestrado.

composição villalobiana da década de 20 e seriam o cartão de visita do compositor em sua segunda viagem à Europa (1927). O uso de rítmica intensa, ostinatos, quebras de compassos, composição por camadas independentes, melodias curtas - as chamadas *protomelodias* (BRANDEL, 1961) - e sonoridades modais e não-diatônicas construíram a versão musical do *Primitivismo*, estética que se espalhou pela Europa vinda do contato com a África aos fins do século XIX. Segundo Seixas (1999, p.1), o movimento denunciava a decadência da cultura universitário-burguesa, expressão do Colonialismo, orientando o artista de vanguarda a se tornar um comunicador mais direto e "menos contaminado" pelo academicismo, movendo-se para as margens da civilização ocidental (América, Ásia, África) na procura pela novidade desejada.

O representante-mor dessa estética aplicada à música foi o compositor Igor Stravinsky, que, herdando o legado do *Grupo dos Cinco*¹¹, compôs nos anos 10, balés descrevendo rituais pagãos russos, associando ao *exótico* tanto as ousadas estruturas musicais quanto as movimentações bruscas na dança. As obras *Pássaro de Fogo* (1910) e *A Sagração da Primavera* (1912) são exemplos da chamada *fase russa* de Stravinsky.

Por uma convergência de fatos diversos, tal estética foi adotada como mote por Villa-Lobos nos anos 20, influenciando boa parte das suas composições de temática indígena/selvagem posteriores (MOREIRA, 2010). Podemos inferir, em certa medida, que a crítica positiva feita ao *Nonetto* foi um incentivo importante para o investimento numa escrita eclética e modernista que preconizava os *Choros*. De fato, as avaliações da crítica musical parisiense eram importantes para a sedimentação da carreira dos compositores em Paris. Algo semelhante ocorreu a Stravinsky quando recebeu da alta crítica francesa uma avaliação positiva a respeito de traços de sua composição, considerando-a *neoclássica*; o compositor assumiu a alcunha e continuou compondo segundo rígidos preceitos formais (MESSING, 1991), rejeitando, nos anos 20, a raiz russa que foi a inspiração das obras de sua primeira fase. Não é exagero

¹¹ Como era chamado pela crítica musical francesa o grupo de compositores da escola nacionalista russa. O grupo era formado por Mily Balakirev, Aleksandr Borodin, César Cui, Modest Mussorgsky e Nikolai Rimsky-Korsakov. O nome *Grupo dos Seis* ou *Les Six*, referente aos compositores da vanguarda francesa deriva do conjunto dos compositores russos, os *Les Cinq* na língua francesa.

conjeturar que foi justamente a 'guinada' de Stravinsky para o neoclassicismo que permitiu que o nicho *exótico* estivesse livre para Villa-Lobos. Seguindo a linha do *Nonetto*, Villa-Lobos prosseguiu no uso da temática selvagem para organizar formalmente sua sonoridade modernista, utilizando a representação do ameríndio como figura relevante para a construção da imaginação europeia - e em especial a francesa - a respeito do Brasil¹².

Mais um elemento que tornaria Villa-Lobos ainda mais elegível para a posição de compositor exótico em Paris era a convergência da sua trajetória musical com aspectos do primitivismo em música (SEIXAS, 1999, p.1). O ideal do compositor *primitivo* em contato com a manifestação primeva da humanidade, sensível, perceptivo, arguto e autodidata já estava dado em Villa-Lobos. Aparentemente, seus estudos de Vincent d'Indy, a passagem pelo Instituto Nacional de Música e aulas de Violoncelo com Frederico Nascimento foram os momentos nos quais o compositor teve acesso à formação musical tradicional. Suas viagens pelo interior do Brasil - muitas das quais consideradas fantasiosas em escritos bibliográficos - e o contato com transcrição e gravações de música indígena via a obra de Roquete-Pinto (1938) davam a Villa-Lobos um caráter peculiar de *selvagem com conhecimento de causa*. Os apelidos Índio Branco e Índio de Casaca - usados em referência a Villa-Lobos na época e em obras estrangeiras mais recentes (SCHIC, 1987) - atestam a eficiência da impressão causada pelo compositor nos *anos loucos* parisienses.

Talvez aqui seja útil ir mais adiante na citação de um caso relevante para que percebamos o quanto o conceito de *selvagem* foi apropriado por Villa-Lobos e reproduzido pela imprensa francesa (embora a ordem dos fatos não seja, necessariamente essa). Na véspera de um concerto seu, espalhou-se por meio de uma publicação parisiense, a história de que o compositor, em uma de suas viagens às selvas brasileiras, havia sido feito escravo de índios antropófagos. Nessa ocasião, Villa-Lobos teria aprendido melodias rituais que no futuro usaria para suas composições. A história não foi desmentida por Villa-Lobos, que usufruiu do *frisson* causado pela narração dessa desventura para a promoção de seu concerto, o que causou uma impressão de oportunismo em

¹² Exploro exaustivamente a da relação entre os franceses e o selvagem brasileiro desde o século XVII ao século XX na minha dissertação de mestrado (MOREIRA, 2010).

Mário de Andrade, que possuía ideais mais austeros para a edificação e promoção da música brasileira.

Independente dos caminhos que Villa-Lobos escolheu para construir sua fama na Europa - na Paris dos exageros e da exportação de rótulos e tendências - é sabido que o interesse do compositor pela música indígena é anterior à sua viagem, bem como que o seu envolvimento com a música popular era mais antigo do que a crítica de Darius Milhaud na *Revue musicale*. O que não havia lhe aparecido ainda era a oportunidade de se fundirem essas três musicalidades que habitavam sua imaginação - popular, indígena e erudita - ocasionando a formação de seu estilo; um exercício pleno de *apropriação*, de *antropofagia musical*.

Originalidade em Villa-Lobos e a assimilação da sonoridade moderna

Embora a crítica feita por Milhaud aos compositores brasileiros - que de brasileiros pouco tinham, na sua visão - ter se direcionado também a Villa-Lobos, o que observamos ao reconhecer a relação complexa do compositor com a música urbana (PAZ, 2004) era que em sua mente, nos anos 10, *popular* e *erudito* eram universos inteiramente distintos. Não havia da parte de Villa-Lobos desprezo pela música popular urbana; era participante de rodas de choro e próximo de muitos expoentes desses gêneros, inclusive de Ernesto Nazareth, a quem Milhaud elogia na mesma crítica. Era um homem dividido: por um lado era um violonista - instrumento que a época estava profundamente relacionado com a boemia - e por outro um violoncelista acostumado a repertórios de concerto e deles também admirador.

Na tentativa de construir interfaces entre a música erudita e popular - quem sabe como resposta direta a Milhaud - Villa-Lobos escreve o *Choros nº1* (1920)¹³ e o dedica a ninguém menos que o próprio Ernesto Nazareth. Trata-se de um choro tradicional, escrito para violão, demonstrando alguma erudição harmônica e instrumental. Podemos considerá-lo como uma versão para violão das composições para piano do próprio Nazareth. Contudo, não há nada de

¹³ Observamos que, embora o *Choros nº1* não tenha sido uma peça especialmente relevante, o repertório para violão de Villa-Lobos tornou-se o mais importante para o instrumento no século XX. Nesse sentido o compositor foi feliz em sua tentativa de aproximar os universos popular e erudito - por meio do próprio instrumento.

novo na composição, nesse quesito deixando a desejar mesmo em frente de obras de caráter impressionista já compostas à época¹⁴. Vemos, por exemplo, na Semana de Arte Moderna, dois anos depois, que tal peça não fora executada e outras anteriores, como as *Danças Características Africanas* (1918), aparecem no programa (WISNIK,1977). O uso de elementos rítmicos da música africana e de um conceito de 'selvagem' mais abrangente já rendiam figurações interessantes - como seus antecessores Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno já haviam postulado -, entretanto, o uso de configurações escalares diferenciadas, novas maneiras de se trabalhar a forma e a subversão do dualismo melodia-harmonia já pontuavam o início da construção de linguagem própria, num diálogo franco com o impressionismo - referencial de modernidade que Villa-Lobos descobriu como defasado ao visitar Paris.

Ao observarmos a próxima composição da série, o *Choros nº2* (1924), notamos uma interação mais profícua entre elementos de erudição e música popular¹⁵. A referência ao choro reside na formação instrumental - flauta e clarinete - nos trechos tonais, nas figurações rítmicas e motivos durante toda a peça. O uso de recursos composicionais ousados e linguagem harmônica densa nos permitem antever o que se tornaria o método de composição villalobiana no decorrer da década. Entretanto, um dos elementos que se tornaria célebre no caldeirão do Índio Branco - especialmente nos *Choros* - está virtualmente ausente nessa composição: o elemento indígena. Embora percebamos traços da sonoridade modal primitivista em diversos trechos - mais uma referência a Stravinsky - não há uma ênfase estrutural a esse elemento.

Essa situação muda a partir do ano seguinte, quando Villa-Lobos compõe o *Choros nº3*. Nessa peça, observamos claramente diversos matizes composicionais. Está presente, de maneira inédita, o elemento pós-tonal caracterizado pelo modalismo diatônico inspirado numa melodia indígena e um breve elemento tonal remetendo ao choro popular. Naturalmente, são as interações entre eles que, somadas às ocasionais inserções de cromatismo,

¹⁴ Mesmo considerando esse fato, devemos salientar a turnê bem sucedida dos Oito Batutas em Paris em 1922, liderados por Pixinguinha, amigo de Villa-Lobos. O bom recebimento da música popular brasileira pela França ressoa os argumentos apresentados por Milhaud a respeito dos compositores eruditos no Brasil (p.25).

¹⁵ Ver análise do *Choros nº2* no segundo capítulo.

edificam o ambiente harmônico complexo da composição. Sabe-se que já nos anos 10 Villa-Lobos frequentava o Museu Nacional, tendo acesso a fonogramas e transcrições de música indígena (PEPPERCORN,2000)¹⁶. Tal interesse genuíno - ainda que marcado pelo diletantismo - parece advir também pela simpatia ao movimento positivista, percebida na amizade mantida com figuras como Edgar Roquete-Pinto (LAGO, 2003)¹⁷. Nesse momento, o interesse de Villa-Lobos pela musicalidade indígena não é prioritariamente etnomusicológico/antropológico, mas composicional e artístico. É justamente no estabelecimento de interfaces entre as diferentes musicalidades com as quais teve contato que Villa-Lobos elabora a gênese de um estilo próprio frente seus contemporâneos. Na medida em que ele procura desenvolver estilo e solidificar seu espaço de compositor internacional, os usos da música popular, da música folclórica e da suposta música *selvagem* brasileira se consolidam como um espaço de organização temática e harmônica, criando um discurso que ia além do campo musical mas que nele se materializava.

São quatro os elementos que influíram na nossa música popular e que poderão servir para um estilo base da futura música artística nacional: Indígena (nativo selvagem, Português, Espanhol (Europa) e o Negro (africano selvagem) (VILLA-LOBOS, sd. P.14)

Os comentários de Villa-Lobos a respeito do *cárater* da musicalidade indígena, africana e ibérica e do seu papel fundacional da música popular brasileira se tornariam uma espécie de credo que embasaria sua composição - ou melhor, um *argumento* que a justificaria. No ano seguinte (1926), esse aspecto fica claro na publicação do *Choros nº 10* no qual, como epígrafe, Villa-Lobos insere a primeira descrição da série *Choros*:

O choro representa uma nova forma de composição musical, na qual fiquem sintetizadas várias modalidades da nossa música selvagem e popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica e popularizada, que aparece de quando em quando, acidentalmente, sempre modificada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são também quase uma estilização completa do próprio original (VILLA-LOBOS, 1928)

¹⁶ Nesse sentido, contrariamos o argumento de Gúerios (2009), que enfatizava uma busca por melodias indígenas somente após 1924, após o retorno de Paris como resultado das impressões dessa viagem.

¹⁷ Tal postura política provavelmente foi legado de seu pai, Raul Villa-Lobos.

No *Choros nº10* - primeiro a utilizar uma melodia de característica africana¹⁸ - Villa-Lobos amadurece o conceito da série por um uso expandido da interação entre diferentes materiais, e por meio dessas obtém resultados harmônicos que dialogam com os recentes desenvolvimentos da música de concerto europeia. São esses procedimentos particulares que ele chama de "personalidade do autor", sua marca característica. O ponto central desse trabalho é reconhecer a *personalidade musical* de Villa-Lobos na década da composição dos *Choros*, observando o diálogo do compositor com suas referências - Stravinsky, Debussy, Varesè - na gênese do seu estilo, observando, no processo da criação, a presença de elementos da música popular, indígena e africana e os gêneros harmônicos que elas ensejam.

Os Gêneros Harmônicos em Villa-Lobos

Gênero harmônico é o termo utilizado por Richard Parks em sua análise da música de Debussy (1990) para definir uma coleção de notas quaisquer que se torna referencial para a criação de linhas melódicas e agrupamentos harmônicos de uma determinada composição. Parks utiliza essa terminologia na tentativa de construir um pensamento harmônico capaz de compreender a música pós-tonal, ocasionalmente vinculada a conjuntos diatônicos, sem recorrer exaustivamente à análise harmônica tradicional, baseada na forma e harmonia tonais. Em sua análise da música de Debussy, Parks utiliza o conceito de *gênero* como substituto de *escala* e *tom*, uma vez que tais termos subentendem uma gradação de importância das notas, pressupondo cadências, consonâncias e dissonâncias - enfim, categorias de harmonia tonal -, conceitos em crescente obsolescência na obra de Debussy, na visão do analista. Por tanto, o conceito de gênero harmônico é mais abrangente, demonstrando uma escolha específica de notas pelo compositor, independentemente da forma como essas notas serão dispostas à música, abordagem que julgamos ser útil para compreender o repertório estudado nesse trabalho, embora de forma adaptada ao material musical villalobiano, com suas idiossincrasias e um pendor inevitável à referência tonal da música

¹⁸ Ver capítulo sobre a análise da peça (capítulo 6).

popular. Portanto, apesar de nos apoiarmos sobre alguns conceitos de Parks em nosso trabalho - como o conceito de gênero harmônico e a grafia analítica a ser usada - apresentaremos uma metodologia que transpõe as referências numéricas a conjuntos de classes de alturas e classificações de Allen Forte formulando uma teoria mais compreensiva, que englobe procedimentos tonais patentes na composição de Villa-Lobos. Nessas intersecções encontraremos os trechos mais originais nas peças analisadas.

De fato, a abordagem de Parks não é a única a ser considerada como referência da análise debussyista. Temos trabalhos como os de Boyd Pomeroy (2003) onde aspectos tonais da música de Debussy são reconhecidos e discutidos - apontando para a sua inspiração pós-romântica e wagneriana - de forma integrada com a perspectiva das coleções harmônicas. Nesse sentido, a abordagem de Pomeroy se aproxima da nossa, na procura entre elos dos *costumes tonais* advindos da música popular urbano dentro da produção 'modernista' de Villa-Lobos. Asseverando essa permeabilidade entre materiais pós-tonais e princípios regulamentadores de harmonia tonal no repertório de Debussy, Marcos Branda Lacerda (BRANDA LACERDA, 2012) nos apresenta uma análise de *La fille aux cheveux de lin* onde relações tonais funcionais são reconhecidas, dissolvidas nas formas da peça.

Em seu livro sobre a música do Século XX, Paul Griffiths (1987) reconhece em Debussy o compositor que operou a transição do romantismo para o século XX no que diz respeito à forma musical, com consequências importantes no tratamentos das alturas e nas relações de consonância/dissonância do repertório ocidental. Propondo novos encaminhamentos para as harmonias e melodias com desenvolvimentos livres, Debussy desenvolveu um contraponto despreocupado com regras, dando às suas peças uma sonoridade diferenciada, num intermédio entre o tonal e o modal, entre movimento e estaticidade. Outro diferencial da música de Debussy é seu interesse por sonoridades exóticas, como as escalas de cinco e seis sons (pentatônicas e tons-inteiros) as quais reforçaram a sonoridade modal da sua composição, bem como novas soluções formais apropriadas a esses gêneros. O uso de novas escalas/gêneros harmônicos e o uso modal das escalas diatônicas será uma marca registrada da composição de muitos

que após ele vieram, em especial nas primeiras décadas do século XX, como Stravinsky e Villa-Lobos.

No contexto da música de Villa-Lobos, em especial a série *Choros*, o conceito de gênero harmônico se revela como uma ferramenta de análise importante, dada a complexidade das obras e o aspecto intricado que sua textura desenvolve com as devidas implicações composicionais. As relações harmônicas heterodoxas da música de Villa-Lobos também são observadas de forma mais clara quando se estabelece o conjunto harmônico ao qual elas pertencem, percebendo diálogos entre conjuntos e até a gênese de conjuntos originais, que possuem estabilidade dentro da composição.

Em seu livro *The Music of Claude Debussy* (PARKS, 1990) Parks defende a existência de quatro gêneros harmônicos principais na música de Debussy; o gênero diatônico, o gênero tons-inteiros; o gênero cromático e o gênero octatônico. Ele organiza um capítulo para cada gênero, mostrando, gradativamente, as interações entre eles nas peças do compositor. Discutiremos, agora, cada um dos gêneros, os apresentando também dentro de obras de Villa-Lobos, discutindo-os e adicionando outros que serão relevantes para essa tese. Por meio desse viés analítico aqui apresentado, iremos fundamentar a análise que faremos nos capítulos subsequentes.

Gênero Diatônico

O primeiro dos gêneros harmônicos a serem discutidos no trabalho de Parks, é o gênero diatônico. Para Parks, esse gênero engloba todas as possibilidades de organização harmônica advinda dos modos eclesiásticos - incluindo as tradicionais escalas maiores e menores - e todos subconjuntos possíveis, incluindo a escala pentatônica, ponto que retificaremos nesse trabalho. O gênero diatônico é especial entre todos os outros, pois demonstra o uso heterodoxo de coleções de notas caras à música tonal da prática comum em um contexto harmônico diferenciado, gerando o aspecto pós-tonal das composições. Tais circunstâncias propiciam um olhar analítico mais direcionado aos procedimentos do que aos materiais sonoros por si mesmos, evitando a correlação equivocada entre *gêneros não-diatônicos* ou *atonalismo* e procedimentos pós tonais/contemporâneos.

Na peça analisada, *Le Fille Aux Cheveux de Lin*, de Debussy, Parks demonstra o uso variado de conjuntos diatônicos pertencentes ao conjunto Solb-jônio (armadura de clave com cinco bemóis). Tomando a teoria dos conjuntos como aporte de representação dessas estruturas, Parks utiliza os números da tabela de classes de conjuntos de Allen Forte para apresentar estruturas tradicionais da linguagem tonal, procurando desconstruir o valor agregado a essas sonoridades no discurso tonal (fig.31,p.84.).

- Os acordes menores e maiores (conjunto 3-11);
- O acorde menor com 7ª (conjunto 4-26);
- A escala pentatônica (conjunto 5-35);
- A escala diatônica (conjunto 7-35);
- Tetracorde diatônico em graus conjuntos (conjunto 4-11), etc.

Embora evite a nomenclatura tradicional dessas estruturas, citando-as sempre entre aspas, Parks reconhece que no plano do desenvolvimento harmônico da composição, Debussy respeita, durante a maior parte do tempo, a armadura de clave, enfatizando, também, a centralidade melódico-harmônica na nota Solb. No gráfico de análise, podemos observar sob a pauta, ocasionalmente, o reconhecimento de modulações harmônicas, cifradas por Parks utilizando números romanos. Tal circunstância ambivalente - a negação da nomenclatura tradicional e a categorização da harmonia por numerais romanos - adequa-se ao caráter geral da composição: um jogo com a memória, com a distorção de *figuras*; uma criação moderna obtida pela criatividade na representação livre do *conhecido*. Trata-se de uma arte não-abstrata, porém com uma figuração obscurecida. Observaremos, nos capítulos seguintes, traços desse dessa criação *impressionista* na música de Villa-Lobos.

Na discussão sobre *Le Fille*, Parks foca no processo criativo de Debussy, que transforma o conjunto inicialmente tetrádico (conjunto 4-26,c.1) em pentatônico (conjunto 5-35, c.5-6) e, finalmente, configura a escala de Solb jônio completa (conjunto 7-35, c.8-9). Processo semelhante é usado por Villa-Lobos no *Choros Bis*, parte I, onde a composição inicia com a coleção

pentatônica Lá-Dó-Ré-Mi-Sol, e vai adicionando as notas restantes até completar a escala de A eólio (p.88). Outra semelhança entre a forma das peças é a inserção de cromatismos após a apresentação da coleção diatônica completa, apresentando um crescimento de complexidade e densidade cromática (fig.37 da p.88).

Como já comentamos, Parks não dedica especial atenção ao gênero pentatônico, observando-o como subgênero da coleção diatônica. Entretanto, ao analisarmos as peças de Villa-Lobos, teremos consciência do uso especial que o compositor dá a essa coleção, pelo seu potencial de significação e pelas suas simetrias características. Portanto, em nosso trabalho, tem-se como diatônica toda estrutura musical que se restringe ao uso das sete notas da escala diatônica maior (conjunto 024579B¹⁹ ou T-T-ST-T-T-T-ST), com exceção da escala pentatônica²⁰. Os trechos diatônicos nos *Choros* são um recurso recorrente utilizado por Villa-Lobos. Na própria definição da série, a presença marcada e marcante da música popular (com o exemplo áureo de *Rasga Coração* nos *Choros nº10*) e a própria natureza diatônica de boa parte da música folclórica e indígena utilizada pelo compositor, impingem à mescla conceitual dos *Choros* a necessidade do uso de estruturas diatônicas ainda que modificadas do seu contexto original, em gradações diferentes a cada composição. Essa observação reafirma na prática o que Villa-Lobos diz a respeito dos processos harmônicos dos *Choros*: “*são também quase uma estilização completa do próprio original* (VILLA-LOBOS apud GUÉRIOS, 2009, p.167)”.

Todos os *Choros* a que temos acesso possuem trechos de evocação da música popular, seja o choro urbano, a modinha, valsa, etc. – presença daquilo que Piedade chama de tópica *Época de Ouro* (PIEADADE, 2012). Aparte do primeiro (1920) que é integralmente um choro urbano para violão com forma e tonalidade características do gênero (subtitulado em algumas versões como “choro tradicional”), os restantes apresentam de forma muito particular seus

¹⁹ Nossa notação dos conjuntos de classes de alturas segue o padrão da tradução ao português do livro de Joseph Straus, onde “Nas formas primas, as letras A e B substituem os inteiros 10 e 11, respectivamente.” (STRAUS, 2013, p. 281).

²⁰ Mais especificamente a escala pentatônica sem semitons (T-T-T-3ªm-T-T-3ªm) em todas as suas rotações.

materiais diatônicos. Uma apresentação de material diatônico notável na série é o uso de *modos* diatônicos, muitas vezes advindos de melodias indígenas como é o caso nos *Choros nº3*.

Longe de apenas usar trechos 'literais' da música popular como *colagens* no interior de suas composições, Villa-Lobos também utiliza o material diatônico como recurso de composição modernista, não somente 'retratando' a Época de Ouro ou a música popular de forma geral, mas também construindo estruturas diatônicas mais abstratas, que chamam a atenção sobre si pela sua peculiar qualidade harmônica. Um filtro pelo qual parece ter incidido sua criatividade no uso dos materiais diatônicos é o da música Impressionista - uma influência marcante na sua composição já nos anos 10 -; plena de trechos diatônicos que subvertem a ortodoxia tonal pelo uso livre das coleções diatônicas e pela mescla destas com outras, como pentatônicas ou tons inteiros, por exemplo.

Nesse respeito, não nos surpreende que o compositor elabore interações das mais diversas entre conjuntos diatônicos diferentes e em extensões variadas (tetracordes, pentacordes, hexacordes) gerando sonoridades complexas. A polimodalidade (a sobreposição de coleções diferenciadas) e o pandiatonismo (o uso livre de uma determinada coleção diatônica – cf PERSICHETTI, 1961) dão lugar também ao uso de trechos de harmonia tonal que são submetidos a modificações graduais e ao acréscimo de dissonâncias, o que leva a esse procedimento, algumas vezes, um importante aspecto formal (como veremos de forma clara nos exemplos extraídos do *Choros nº2*). Mais uma vez, o uso de trechos de diatonismo tonal e seus desenvolvimentos nos *Choros* é um aspecto que parece salientar a obra villalobiana frente a outros modernistas; tal aspecto parece advir diretamente do destaque dado à música popular urbana na composição de Villa-Lobos. Observaremos esses traços constantemente em nossas análises.

Gênero Pentatônico

A coleção pentatônica possui uma importância diferenciada dentro da música de Villa-Lobos. Consideramos aqui pentatônica a escala de cinco sons que procede em segundas maiores e terças menores, sem intervalos de semitom, localizada como subconjunto da coleção diatônica, a chamada escala pentatônica anhemitônica²¹. Utilizada algumas vezes como recurso expressivo da musicalidade indígena como retratada pelo compositor (MOREIRA,2010), no repertório modernista o pentatonismo também é utilizado como coleção autônoma, e pelas suas particularidades intervalares, opera a criação de sonoridades complexas, através de sua interação com outros gêneros harmônicos, ou mesmo entre escalas pentatônicas diversas.

Com relação à nomenclatura das escalas pentatônicas usadas nesse trabalho, consideramos a existência de cinco *modos* ou *rotações* para cada coleção, configurados de acordo com a nota assumida com 'tônica', geralmente a mais reiterada do trecho²². Vejamos um exemplo (fig 1): Tendo como base a escala pentatônica sobre Dó, Dó-Ré-Mi-Sol-Lá (com valores em semitons 02479) como primeiro modo, ascendemos grau por grau, definindo os modos da escala. Assim a escala Ré-Mi-Sol-Lá-Dó (0257A), configura o segundo modo; Mi-Sol-Lá-Dó-Ré (0358A) o terceiro; Sol-Lá-Dó-Ré-Mi (02579) o quarto e Lá-Dó-Ré-Mi-Sol (0357A) o quinto. Uma maneira mais simples de raciocinar os modos pentatônicos é relacioná-los com os modos diatônicos: o primeiro modo é derivado do modo jônio, o segundo do dórico, o terceiro do frígio, o quarto do mixolídio e o quinto do eólio. Portanto, se temos uma escala que se apresenta Lá-Si-Ré-Mi-Fá# (0357A), ela se configura como Lá no quinto modo pentatônico. Por essa razão em alguns trechos do trabalho, referi-me aos modos pentatônicos como modo de Dó, de Ré, de Mi, de Sol e de Lá. Como boa parte da aplicação da coleção pentatônica nesses exemplos não tem intencionalidade tonal, a nomenclatura de um ou outro modo pentatônico é para fins de compreensão narrativa, nem sempre atestando uma prioridade tonal no trecho.

²¹ Ver Kostka (2006, p.23).

²² Consideramos aqui a observação sobre a construção da 'tonalidade pós-tonal' conforme postulada por Parks (1990). Nesse caso, a centricidade se dá pelo aspecto quantitativo (número de repetições) e qualitativo (fraseologia).

Figura 1 Apresentação dos modos pentatônicos.

Figura 2 Mesmo esquema de apresentação da coleção pentatônica da figura anterior, por PERSICHETTI (1971, p.51)

Gênero Tons Inteiros

O gênero tons inteiros - chamado em alguns lugares de hexatônico - , em Villa-Lobos, quando abertamente utilizado, evoca a sonoridade impressionista e o vínculo do compositor com a estética debussyista revelando um pendor a música modal e sua perspectiva pós-tonal. Observamos em *Amazonas* uma melodia em tons-inteiros que sugere um ambiente onírico, bastante relacionado ao programa descritivo da peça (fig.3):

Figura 3 Trecho de Amazonas.

Parks, ao analisar *Voiles* de Debussy apresenta um trecho significativo da peça organizado sobre a coleção de tons inteiros (nomeadamente, o conjunto 6-35 de Allen Forte), que se reorganiza como coleção pentatônica pela manutenção de um subconjunto invariante e a substituição de algumas notas (cf. BRANDA LACERDA, 2012). O procedimento é semelhante a transformação pentatônico-diatônica de *La Fille*, e apresenta um processo particular da composição de Debussy, a mudança de gênero harmônico por semelhança de notas (invariância), numa espécie de modulação por proximidade, herdada do discurso tonal romântico. Em *Syrinx*, o compositor também opera esse processo, tendo a escala hexatônica como um dos eixos (cf. BITONDI, 2012),

Além da característica sonoridade exótica associada à escala tons inteiros, da mesma forma que no pentatonismo, as propriedades de simetria e o número de transposições limitadas tornam essa coleção importante para as operações de 'bricolagem musical'²³, que geram os conjuntos complexos em Villa-Lobos. Portanto, além desse potencial de representação que observamos no exemplo de *Amazonas*, temos o uso desse conjunto de notas como coleção base para construir-se a sonoridade moderna na obra villalobiana, o que será patente nas análises dos Choros. Como existem apenas duas transposições desse gênero, e essas são distantes de semitom, nesse trabalho chamaremos

²³ Bricolagem é aqui vista como o complexo processo de composição original advinda de elementos presentes na cultura, ressignificados pelo compositor. O sentido é derivado da proposição antropológica de Claude Levi-Strauss (1970).

de Tons Inteiros I a que possui as notas Dó-Ré-Mi-Fá#-Sol#-Lá#, e Tons Inteiros II a que possui as notas Réb-Mib-Fa-Sol-Lá-Si (fig.4):

Figura 4 As duas transposições do gênero tons inteiros possíveis na escala cromática.

Gênero Cromático

A necessidade de se lidar com aspectos colorísticos frequentes dentro da música de Debussy, levou Parks a considerar trechos com movimentação cromática como pertencentes a um gênero harmônico específico. Embora, em nosso trabalho, procuremos reconhecer o cromatismo acentuado como um resultado de processos de interação entre conjuntos ou mesmo como realização do potencial melódico característico do uso do cromatismo dentro de gêneros específicos (como notas de passagem, aproximação, etc.), será útil termos em mente que a necessidade de se estabelecer um gênero específico para lidar com o cromatismo em Debussy é resultado da abordagem formalista de Parks.

Primeiro, é útil reconhecer que a escala cromática, como a escala de Tons Inteiros e a Octatônica, são *modos de transposição limitada* (conforme a tabela do compositor Olivier Messiaen, o I, II e VII modos, respectivamente). Portanto, dentro da interpretação pós-tonal de Debussy engendrada por Parks, tais escalas com alto potencial de organização simétricas tendem a ser vistas, necessariamente, como gêneros harmônicos fundamentais para a organização das alturas nas peças analisadas. Enquanto tal afirmação possa ser questionável - uma vez que a utilização de escalas não-diatônicas pode servir a propósitos 'tonais' ou 'cêntricos' (NAVIA, 2012) - a apresentação da escala cromática dentro desse contexto parece ainda mais arbitrária. Na análise que opera sobre *Jimbo's Lullaby*, Parks reconhece a interação frequente entre o gênero cromático e os gêneros diatônicos e tons inteiros, intermeada por

alguns casos de cromatismo 'puro', caracterizado pela movimentação única em segundas menores em graus conjuntos. Tal dificuldade para tratar com a questão cromática de maneira assumidamente mais fluida vem da metodologia analítica de Parks, que, por trabalhar estritamente com teoria dos conjuntos, tem necessidade de abarcar toda classe de notas dentro dos agrupamentos de Forte. Portanto, para compreender os cromatismos ocasionais como medidas expressivas ou mesmo índices de valoração das outras alturas com relação à duração, tempo e compasso - caso que veremos muito em Villa-Lobos - há a necessidade da assimilação teórica de um certo *relativismo* analítico equivalente à liberdade composicional que permite aos compositores inserirem notas que não pertencem aos gêneros tradicionais para enriquecer as melodias das suas obras.

Em linhas gerais, o resultado prático dessa opção de trabalho é a obscuridade que se traz às reduções pela necessidade de se apontar interações entre gêneros diferenciados mesmo quando apenas uma nota não pertence ao conjunto e dista um semitom de alguma pertencente. Embora Parks reconheça diferentes gradações entre as interações - ocasionalmente apontando que em certos trechos o gênero diatônico é 'enriquecido' pelo cromático enquanto em outros aponta uma interação mais parelha - acreditamos que a configuração do cromatismo enquanto gênero harmônico não é tão fundamentada e relevante quanto o apontamento dos outros gêneros aqui apresentados. O uso de cromatismo em nosso trabalho é apresentado como um *processo* ou como *resultado*. Como um processo, pode operar a transformação de um gênero em outro, a criação de um gênero *complexo* (inserção gradual de notas 'estranhas') ou simplesmente adicionar elementos de natureza colorística nos outros gêneros - sendo representado como uma nota preta, deforma semelhante à notação de Toorn (1983). Como um resultado, a sonoridade cromática geral - a presença dos 12 tons em determinado trecho - pode ser considerada, em Villa-Lobos, como um conteúdo de excesso fruto da sobreposição de conjuntos/gêneros harmônicos diferenciados - como veremos na análise do *Choros* nº10.

Gênero Octatônico

O gênero octatônico é reconhecido como característico da música de concerto das primeiras décadas do século XX, pela sua utilização frequente na música de compositores como Stravinsky e Debussy. Tal sonoridade é advinda das práticas harmônicas dos *Cinco Russos*, especialmente Rimsky Korsakov. Parks reconhece estruturas octatônicas em músicas de Debussy, entretanto, a discussão mais fundamentada e ousada a respeito desse gênero harmônico está presente no trabalho de Pieter Van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky* (op.cit). Em seu texto, o ponto nevrálgico é a afirmação da escala octatônica como fio condutor da obra de Stravinsky, nas suas mais diversas fases.

	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	(i)
Collection I:	E	f	G	ab	Bb	b	D ^b	d	(E)
Collection II:	F	f [#]	A ^b	a	B	c	D	eb	(F)
Collection III:	F [#]	g	A	bb	C	d ^b	E ^b	e	(F [#])
pitch numbers:	0	1	3	4	6	7	9	10	(0)
intervals		1	2	1	2	1	2	1	(2)

Organização das três escalas octatônicas possíveis, segundo Toorn (1983,p.50)

A escala octatônica é popularmente conhecida como Escala Dominante Diminuta (Dom-dim) e é formada por sequências de intervalos de tom e semitom alternados. Pelas simetria das suas estruturas, a escala octatônica se dispõe a funcionar das mais diversas formas, dentro de sistemas tonais ou pós-tonais.

Ao analisarmos o aparecimento ocasional de estruturas octatônicas, suas subcoleções e derivações na obra de Villa-Lobos, percebemos que o compositor alcança essa escala complexa como *resultado* de procedimentos outros que diferem em cada peça, de acordo com a escolha das estruturas primárias sobre as quais trabalha. Da mesma maneira que Stravinsky decidia priorizar os tetracordes 0235 ou as tríades da coleção octatônica de acordo com a vocação individual de suas peças e fases - fase russa e neoclássica

respectivamente - Villa-Lobos demonstrava uma diversidade de recursos composicionais que conduziam ao aparecimento dessa coleção. Entretanto, Villa-Lobos tinha como objetivo - consciente ou inconsciente - evocar a complexidade modernista da escala octatônica como um dos seus processos de interação, de forma não-restritiva, Stravinsky, em um grande número de peças se restringia a essa coleção, de maneira acadêmica. Tal asserção nos induz considerar a aquisição da escala octatônica como recurso harmônico por Villa-Lobos como um aprendizado da percepção do compositor, replicado por meios idiossincráticos, como observaremos em diversas peças, especialmente nos *Choros* nº5 e 10. Poderíamos dizer, pela forma que tal conteúdo é apresentado por Toorn, que Stravinsky trabalhava aprioristicamente com a escala octatônica, tendo como tutores seus contarrâneos Rimsky Korsakov e Scriabin, enquanto Villa-Lobos reconhecendo o caráter desse conjunto e sua associação à música contemporânea encontra meios de produzi-lo recorrendo aos seus processos de bricolagem.

Gênero Superlórico

Um gênero encontrado ocasionalmente nas composições analisadas é o *Superlórico*, que pode ser descrito, objetivamente, como correspondente ao modo lórico com segunda maior (T - **2M** - 3m - 4j - 5dim - 6m - 7m). Tal coleção também pode ser interpretada como a escala menor melódica iniciada na sexta nota ou uma escala de função dominante (alterada), possuindo, assim, uma polissemia característica que transita pelos repertórios eruditos e populares (FREITAS,2010). Embora não se apresente no trabalho de Parks sobre Debussy nem de Toorn sobre Stravinsky, na crítica que faz ao trabalho de Toorn, Dmitri Tymoczko (2002) apresenta a escala superlórico como um dos gêneros fundamentais na composição stravinskyana, questionando, dessa maneira, a onipresença quase exclusiva da escala octatônica apontada por Toorn. De fato, por se aproximar de uma formação diatônica, sua apresentação nas peças analisadas geralmente é fruto de um procedimento de cromatização de uma formação primeira diatônica, servindo como material harmônico em seções de transição entre coleções ou de desenvolvimento temático. Tais procedimentos - a riqueza harmônica tradicional do desenvolvimento - em ambiente pós-tonal diatônico, correspondem à inserção de notas não-

pertencentes às coleções majoritárias ("cromatismos"). Abaixo, apresentamos uma figura representando as três possibilidades do uso da coleção (fig.5). É importante assinalar que o reconhecimento dessa determinada coleção de notas como 'superlório'/'alterada' ou 'menor melódica', depende do entorno harmônico, do contexto criado pelo uso característico dessas alturas. Enquanto a utilização da mesma na música pós-tonal enfatiza o caráter pitoresco de um lório com terça maior, sua versão alterada e menor melódica reafirmam a expansão dos procedimentos harmônicos da tonalidade e um viés melódico tradicional, respectivamente (FREITAS, 2010).

Figura 5 Três nomenclaturas possíveis da coleção superlório.

Trechos tonais

Extrapolando os gêneros e concepções presentes no trabalho de Parks, devemos, em Villa-Lobos, considerar o uso de trechos francamente tonais - ou mesmo estruturas tonais transtraduzidas²⁴ para o contexto pós-tonal - como importante gênero harmônico para a compreensão da sua vocação modernista. Entre o uso livre de cromatismos, escalas tons inteiros, octatonismos e pentatonismos não é infrequente o aparecimento de estruturas tonais - como progressões harmônicas, por exemplo - em diálogo com aqueles gêneros harmônicos, numa criação de mão dupla, onde tanto a 'distorção' dos padrões tonais quanto das simetrias das coleções potencializa a complexidade harmônica dos trechos em questão.

A utilização dessas estruturas tonais em Villa-Lobos é um testemunho da importância da matiz popular na composição dos *Choros*, seja nos trechos

²⁴ O termo trans-tradução foi utilizado pelo prof. Rafael Menezes Bastos, numa aula de Antropologia da Arte (primeiro semestre de 2010) para designar o processo de tradução que não trata apenas dos termos, mas se preocupa com a compreensão exata dos seus significados na cultura para a qual se pretende traduzir.

onde o compositor insere seções tonais fazendo referência direta à música popular num contexto *naïve*, ou no uso dessas estruturas como pano de fundo para as bricolagens que dão origem às complexidades harmônicas modernistas. É justamente essa insistência em apresentar trechos em suas composições que justifiquem o título da série que nos obriga a considerar os elementos tonais como parte integrante e organizadora do discurso pós-tonal em Villa-Lobos.

Também é nesse reconhecimento que fazemos o maior desvio dos pressupostos analíticos de Parks: enquanto o teórico é rígido com relação ao banimento de nomenclatura de análise tonal tradicional, nosso trabalho procura - também na exposição metodológica - conciliar elementos como cadências harmônicas típicas com a inserção sistemática de cromatismos e gêneros harmônicos caros à modernidade do Entreguerras. São processos como esses que constroem o que se convencionou como estilo *heterodoxo* de Villa-Lobos.

O processo de Interação entre gêneros harmônicos

O ponto central da nossa tese, mais do que reconhecer o uso de um vocabulário harmônico comum entre Villa-Lobos e os compositores de seu tempo, é procurar as idiossincrasias que geraram a característica especial da música de Villa-Lobos, na década em que o compositor procurou ser mais original. Boa parte do discurso acadêmico a respeito da produção villalobiana desde o tempo da morte do compositor até o início dos anos 2000 (BARROS,1950; MARIZ,1987) descreveu a obra de Villa-Lobos como *expressão selvagem*, termo que, embora não fosse depreciativo em seu contexto, denotava a falta de compreensão das pressuposições estéticas em Villa-Lobos. Por outro lado, haviam os que acusavam - e acusam - Villa-Lobos de compositor com produção irregular e sem método. Embora o mesmo possa ser dito da grande maioria dos compositores, em Villa-Lobos tal afirmação somada ao desconhecimento geral da sua *poiética* ganhava um peso especial.

De fato, os métodos tradicionais de análise musical não são capazes de abarcar completamente as invenções de Villa-Lobos. E, no fim das contas, algum método é capaz de encerrar em si todos os meandros da criatividade

musical de algum compositor, e, em especial, compositor modernista? A verdade é que a resposta é insuspeita: uma vez que muito do que se fez no modernismo passou uma parte significativa do século XX obscurecido, teorias com pendor *teleológico* ou com posições iconoclastas marcaram a presença da disciplina Análise Musical nesse repertório. Entretanto, enquanto algumas aplicações dessas teorias formalistas foram úteis para o repertório para as quais foram desenvolvidas - esse também formalista - o seu uso generalizado tendeu a dissolver boa parte do conteúdo cultural e interpretativo da análise musical com facetas musicológicas. Parks, por exemplo, ao abolir as terminologias tonais mesmo quando essas tem alto potencial heurístico, incorre na falácia formalista, uma tendência majoritária da análise em sua época (KERMAN, 1987). Em Toorn, percebemos um uso mais livre de terminologia da Teoria dos Conjuntos em diálogo com os contextos específicos do uso da escala octatônica - embora o analista ocasionalmente força algumas perspectivas num Leito de Procusto discreto mas eficiente. Exercícios semelhantes foram feitos na análise da música de Villa-Lobos, revelando diversas estruturas e inaugurando uma perspectiva investigativa dedicada a sua música, mas também escondendo ou ignorando perspectivas interessantes por utilizar uma teoria não elaborada para lidar com um repertório que leva em consideração perspectivas tonais e modais, como apresentaremos em nosso trabalho.

Tendo situado brevemente as perspectivas analíticas dos trabalhos com os quais dialogamos em nossa tese, chegamos à nossa abordagem da obra de Villa-Lobos. O ponto-chave do qual partimos é a sensação/hipótese confirmada por análises prévias (BRANDA LACERDA, 2012; MOREIRA, 2012) de que a linguagem harmônica de Villa-Lobos, reputada como caótica por boa parte de seus biógrafos, é, na realidade, o resultado de interações entre gêneros harmônicos modernistas - como os aqui apresentados - em operações de bricolagem, justaposição e sobreposição. Somadas às interações entre os gêneros modernistas observamos o entretecer de progressões harmônicas caras à Música Popular Urbana (Dóhoros, Samba, Maxixe, etc.) e perspectivas modais próprias da música folclórica tradicional, com seu diatonismo particular. Essas suposições foram sustentadas pelos depoimentos do próprio Villa-Lobos

a respeito dos *Choros*, onde o compositor desconstrói o idiomatismo 'chorão' da série após a primeira peça, ao classificá-los como "*uma nova forma de composição musical*" e a construção dos processos harmônicos como uma "*estilização completa do próprio original*", sendo tal estilização sendo processada por meio da síntese de "*várias modalidades da nossa música selvagem e popular*" (VILLA-LOBOS, 1928).

É nessa aparente dificuldade de classificar o uso de escalas e gêneros específicos dentro de alguns *Choros* que o conceito de *gênero complexo* de Parks torna-se útil a esse trabalho. Parks distingue os gêneros harmônicos entre *simples* e *complexos*. Os gêneros simples são classificados como "*uma coleção de conjuntos de classes de alturas relacionada a uma única classe de alturas focal, por inclusão, tanto como subcoleções ou supercoleções daquela classe de alturas*" (PARKS, 1990). Nesse contexto podemos considerar todos os gêneros descritos até aqui como *gêneros simples*. Já os *gêneros complexos* são aqueles que, em comparação com os gêneros simples e em especial com os "Construtos de Alturas Familiares"²⁵ são alterações dos primeiros por meio da combinação de dois ou mais conjuntos simples, revelando uma relação de interação entre as estruturas simples.

É nesta perspectiva, da interação entre gêneros simples e complexos, dentro de contextos dinâmicos ora modais, tonais e altamente cromáticos - com todos os pontos intermediários nesse plano de três dimensões - que pretendemos estudar os *Choros* e como objetivo secundário o estilo de composição de Villa-Lobos nos anos 20. Acreditamos que o caos atribuído à obra de Villa-Lobos derive de uma perspectiva incorreta do nível *neutro* de sua composição, numa desconsideração da dimensão *estésica* da sua obra - responsável pela mundialmente assumida qualidade da série - , prejudicando o juízo acadêmico e composicional da sua *poiesis* (NATTIEZ, 1990). Portanto, tanto o ultraformalismo de certos métodos de análise como a falta de percepção contextual que ora procurou compreender a obra villalobiana por meio de análise tonal tradicional quanto desistiu da compreensão da mesma apelando às categorias 'irracional', 'caótica', entre outras, deve ser superada

²⁵ Termo usado para descrever as *escalas* usadas tradicionalmente, desviando da necessidade de problematização dessas categorias pelo autor (BRANDA LACERDA, 2012).

por uma metodologia que procure ser tão fluida quanto a sua produção, onde a pós-modernidade *avant la lettre* do compositor seja contemplada sem a preocupação de validar métodos ou metodologias de análise.

Nosso trabalho apresentará, ao todo, cinco análises completas dos *Choros*, nomeadamente o nº2, nº3, nº5, nº10 e *Choros Bis*. Cada análise será apresentada num capítulo, procurando desvelar o processo composicional e a dinâmica própria de cada peça - de forma semelhante à organização do livro de Parks. Pela qualidade única da dimensão sonora de cada *Choros*, estaremos enfatizando processos e gêneros harmônicos particulares, conforme sua presença na série, desenvolvendo discussões específicas conforme os elementos se apresentam nas composições. Com a apresentação da análise de *Choros* tão diversificados esperamos trazer à tona mais do que uma regra geral para a definição da superfície das composições, a relevância do princípio de *interação*, envolvendo, principalmente, os gêneros harmônicos, mas também estruturas temáticas e motivicas, com consequência na dimensão formal e narrativa das composições. Análises de outros *Choros* e peças da mesma época serão apresentadas para reforçar os argumentos a favor da existência de um proceder comum na composição modernista de Villa-Lobos. Ao fim do trabalho, procuraremos conduzir as temáticas individuais dos capítulos - orientadas na direção dos fenômenos musicais enquanto esses aparecerem no processo composicional - para um âmbito mais geral e relevante globalmente dentro das pesquisas recentes que se dedicam ao compositor brasileiro.

CAPÍTULO II - DIÁLOGOS ENTRE MATERIAIS DIATÔNICOS E CROMÁTICOS E ESTILIZAÇÃO HARMÔNICA NO CHOROS Nº2

*Análise*²⁶

Nos *Choros nº2* para flauta e clarinete (1924), o uso de coleções diatônicas se apresenta de diversas formas. A obra, como um todo, é fruto do diálogo entre estruturas diatônicas e estruturas mais complexas, como cromatismos, escalas de tons inteiros e coleções octatônicas. Assim, temos uma excelente composição para o estudo do uso de diversas estratégias de emprego dos gêneros harmônicos, e da interação entre esses e as estruturas diatônicas que regem a peça.

Diversas vezes a escala diatônica é o substrato sobre o qual os procedimentos modernistas ocorrem; uma tabula rasa da concepção melódico-harmônica a ser modificada pelo compositor²⁷. Assim, o assumido nível de *pureza* do diatonismo torna-se muitas vezes parâmetro para a observação da ‘mão composicional’ do autor – o ponto onde se pode observá-lo a manipular estruturas complexas sobre outras mais simples. É exatamente assim que inicia o *Choros nº2 (c.1-2)*: numa paleta claramente dividida entre a coleção diatônica de Dó maior e notas cromáticas – respectivamente, na flauta e clarinete – o compositor mescla essas sonoridades, inicialmente evocando um pentacorde da escala tons inteiros com as notas ‘estranhas’ Dó e Ré (Si – [Dó] -Dó# - [Ré] - Ré#- Fá –Sol)(fig.6)²⁸.

²⁶ Um exemplo de análise ampla dessa peça está disponível como Anexo Único da Tese (p.236).

²⁷ Essa tendência pode ser observada na própria análise de trechos octatônicos, lida por alguns autores como ‘politonal’, julgando ser tal gênero fruto de uma sobreposição de tríades diatônicas.

²⁸ A nomenclatura das notas nessa tese segue uma síntese dos trabalhos em português sobre o tema e os autores internacionais (ANTOKOLETZ, 1984; TOORN, 1987). Dessa maneira, quando descrevo notas individuais no texto, utilizo os nomes latinos das notas; mas na representação das escalas nas reduções gráficas, por motivos de praticidade, utilizo o formato anglófono (como em ‘F-dórico’ ou ‘Pentatônica de Ré [modo de Ré] em E’). Por tratar de cifragens harmônicas, utilizo as cifras para representar os acordes (como Am ou E6 [Tríade de Lá menor ou Acorde de Mi maior com Sexta]), ocasionalmente podendo utilizar o nome em extenso. O uso de numeração de conjuntos geralmente aponta para a relação das análises feitas com o trabalho de Toorn acerca de Stravinsky, ou visa mostrar relações internas entre diferentes aglomerados harmônicos.

fl. a1 x a2 transposições diat. de 'x' etc.

cl. b1 y b2 sequência crom. de y etc.

análise

tetracordes a1 b1 x; motivo diat. y; motivo crom.

Escalas a1 b1 a2 b2

Tons Inteiros c. 1 oitava diat. c. 2 e 3 oitava cromática

Figura 6: Apresentação das células diatônicas e cromáticas no início do Choros nº2 (c.1-3)

Essa sonoridade é reforçada pela sobreposição das notas Fá-Mib e Sol-Réb nos acentos métricos dos motivos, salientando essas alturas (PARKS, 1990, p.22). Ao compasso 2, os dois motivos de quatro notas se expandem para oitavas, a flauta para a oitava diatônica e o clarinete para a oitava cromática, liberando a energia acumulada na repetição dos motivos no primeiro compasso. Em suma, mesmo com a presença da coleção diatônica no trecho, o resultado sonoro final é, ora hexafônico - com a presença das 'notas estranhas' conduzindo a uma percepção cromática do trecho-, ora *polimodal* com a sobreposição da oitava diatônica sobre a oitava cromática (flauta e clarinete).

Ao **compasso 3**, há uma mudança de abordagem do elemento diatônico. As notas Mi-Fá#-Lá-Si-Ré compõem a nova coleção, agora, um extrato pentatônico (fig.7). Essa coleção é fruto da convergência dos materiais diatônicos (Mi-Lá-Si-Ré) com os cromáticos (Fá#). Aqui, podemos considerar que há a predominância diatônica, pois se observa apenas essa coleção no trecho, de forma diversa dos primeiros compassos onde a coleção diatônica era parte integrante de um conjunto complexo, sendo oposta/somada à coleção cromática. Entretanto, mesmo dentro desse contexto bastante rítmico e com

poucas alturas (c.3), Villa-Lobos insere um componente cromático; a nota Fá natural como apojetura ao Mi da flauta que terá consequência na composição e demonstra o interesse do compositor em propiciar, constantemente, o diálogo entre elementos diatônicos e cromáticos. De qualquer forma, a coleção resultante aqui - a escala pentatônica de Mi no segundo modo - é um subconjunto da coleção de Lá maior, principal coleção diatônica da obra, que se afirmará ao compasso 25, na seção que apresenta trechos de música tonal, baseados na música popular urbana.

The image contains two musical staves. The top staff is for flute (fl.) and the bottom for clarinet (cl.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute part features a melodic line with notes labeled 'a1' and 'a2' (etc.). The clarinet part features a bass line with notes labeled 'b' and 'c'. Below the staves, the word 'Análise' is written. To the right of the staves, there are two smaller musical staves. The top of these is labeled 'conj. predominante' and shows a pentatonic scale in E major (Penta de Ré em E (conj. simétrico)) with notes labeled 'b+a1+a2', 'a1', and 'a2'. The bottom of these is labeled 'diádes' and shows a diatonic scale (diat.) and a chromatic scale (crom.) with notes labeled 'b' and 'c'. To the right of these smaller staves, there are labels: 'quartas (pentat.)' and 'progressão melódica de a1 (tetrac. pentat)'.

Figura 7 O pentatonismo como fruto da interação diatônico-cromática c.3-4

No **compasso 6** (fig.8), observamos um complexo processo de interação entre gêneros harmônicos, em diversos níveis. Nesse trecho, a flauta é responsável por uma melodia que articula, em pares, notas naturais e acidentes numa estrutura zigue-zague ascendente que culmina na nota Lá^b (c.7-8). O referencial diatônico reside no pentacorde menor em Ré, executado pelo clarinete (Ré-Mi-Fá-Sol-Lá), sob a melodia instável da flauta. Ao fim da ascensão melódica da flauta (**c.8**), ela retorna à região mais grave, descendo a escala pentatônica de Lá^b, 2ºmodo (Lá^b-Sib-Ré^b-Mib-Sol^b), modificando mais uma vez, através da escala pentatônica, o eixo diatônico da música.

Figura 8 Choros nº2 c.6-9 - A oposição entre materiais cromáticos na flauta e diatônicos no clarinete e a geração do trítono Ré-Láb, c. 6-8.

Figura 9 Choros nº2 c.6-9, Redução analítica

Analisando o mesmo trecho com mais detalhe, percebemos que o conectivo entre o trecho pentatônico em Mi (c.3-5 fig.7) e a proposição que conduz à rápida configuração na pentatônica de Láb (c.6) é a nota Fá# residual do pedal da flauta (c.5). A partir de então, Villa-Lobos articula elementos diatônicos e cromáticos na melodia, em grupos de duas notas. Ele também distingue os grupos pelos intervalos melódicos: nas notas naturais saltos de 5^{as} e 6^{as}, no grupo cromático movimentos conjuntos dentro das ‘teclas pretas’ do piano. Ao ascender nos sustenidos e bemóis, naturalmente ele delineia a escala pentatônica ‘coleção das teclas pretas’ (Láb-Sib-Dó#-Ré#-Fá#). O mais curioso é que, sem uma necessidade premente, Villa-Lobos também escolhe, dentre as notas naturais, um conjunto pentatônico para articular às teclas

Com relação à escolha de sonoridades pentatônicas no ‘embate’ entre sonoridades cromáticas (c.6-7) – do qual a coleção ‘teclas pretas’ sai vencedora pela pentatônica do c.8 – há outras questões interessantes a serem observadas. Considerando o total de dez notas articuladas pelas pentatônicas utilizadas na seção (Sol-Lá-Dó-Ré-Mi e Sol#-Sib-Dó#-Ré#-Fá#) e excluindo se uma nota de cada pentatônica (Ré e Sol#), temos a terceira coleção octatônica, segundo descrito por Toorn (1983, p.50) (Sol-La-Sib-Dó-Dó#-Ré#-Mi-Fá#) (fig.10). Mais do que uma elucubração teórica, percebemos que a maneira que Villa-Lobos desenvolve a ascensão melódica dos c.6-7 permite que um trecho significativo da escala octatônica (um heptacorde, ao qual falta a nota Fá#) seja executado em sequência, deixando muito plausível a possível interpretação do trecho como uma sonoridade resultado da interação penta-octatônica (pentatônica como estrutura subjacente, que organiza os extratos diatônicos e cromáticos; octatônica como o processamento melódico fruto dessa intercalação). De fato, não apenas nessa obra, mas em outras partes do repertório villalobiano, o compositor parece evocar a escala octatônica - tradicional na obra de seu contemporâneo Stravinsky (op. cit)- através de dispositivos pentatônicos o que parece ser um procedimento original da sua composição²⁹.

57

Ao **compasso 10**, Villa-Lobos segue a tendência de separar extratos de natureza melódica diatônica e cromática. Num trecho que polariza melodicamente a nota Lá^b na flauta – ápice dos compassos anteriores –, o clarinete inicia um ostinato grave que, lembrando as ditas ‘baixarias’ choronas, apresenta uma divisão de conteúdo harmônico diatônico e cromático em sua melodia (**fig.11**). A estrutura *a* é composta pelo tricorde cromático Sol-Fá#-F, enquanto *b* é um tetracorde diatônico Ré-Si-Lá-Sol#. Observando sua variação *b'* (que adiciona a no C), notamos que trata-se de um trecho da escala de Lá Menor Harmônica/Mi Mixolídio com 13^a menor, o que possui implicações interessantes a partir do compasso 25 (fig.13).

fl.

cl.

(etc.)

Análise

Polarização de Ab.

5ª

2ªm

trit. 1

trit. 2

trit. 3

a)

b)

a')

b')

c)

Estruturas

a)

a')

b)

b')

c)

(012)

(0123)

(023)

(02356)

Triade (036)

Tricorde crom.

Tetracorde crom.

Tricorde diat.

Pentacorde diat.

Ab°

Trítonos 1) 2) 3)

Relação Cromática —————> Tricordes cromáticos (013)

Figura 11 Compassos 10-12 e análise.

O mais curioso no trecho é que o que unifica em nível formal os extratos melódicos *a* e *b*, são os intervalos de trítono, criando uma simetria bilateral

entre as estruturas, com eixo entre as notas $D\acute{o}\#$ e D . A importância do intervalo de trítono também é atestada pela presença da estrutura c , a tríade diminuta de $Sol\#$, que também polariza a nota $L\acute{a}b/Sol\#$, em coro com a melodia da flauta. Dando caráter fluído às repetições do ostinato, a estrutura a' conecta o extrato diatônico b a repetição de a , formando um tetracorde cromático, que inicia com a última nota de b .

Ao **compasso 12**, a melodia na flauta inicia uma variação de altura que determinará a textura dos próximos compassos. O salto melódico $L\acute{a}$ - Mib reitera a importância da sonoridade tritonal, que já se afirmava de forma clara desde o compasso 8. Entretanto, observando os trítonos desde o compasso 10, percebemos uma relação cromática entre eles, que também é uma ressonância em nível formal das estruturas melódicas cromáticas analisadas.

A progressão cromática dos intervalos de trítono desencadeia, no **compasso 14** (fig.12), a formação de mais um acorde diminuto, que engloba o intervalo $L\acute{a}$ - Mib , apresentado no compasso 12 ($Solb$ - **Mib** - $D\acute{o}$ - **$L\acute{a}$**). Nesse trecho que vai até o compasso 21, Villa-Lobos inicia as figurações de arpejo na flauta – idiomáticas do choro - interrompendo o ostinato, mantendo apenas a nota $L\acute{a}b$ no clarinete, continuando a polarização dessa altura. Aqui, as seções também são organizadas em termos de seções diatônicas e de potencial cromático. Enquanto no compasso 14 o compositor organiza um arpejo descendente cromático utilizando terças idênticas, no **compasso 15**[b] ele trabalha ascendentemente com um campo diatônico em intervalos díspares, como que balanceando a melodia. No **compasso 16** observamos uma versão do motivo cromático do ostinato, agora na flauta, imiscuído ao conteúdo diatônico de b .

Cromatismo da voz superior

a) Arpejo em 3ªs simétricas

b) Estrutura diatônica (Ab:)

c) motivo crom [c.10]

d) Arpejo em 3ªs diat. (desc.)

e) Arpejo em 3ªs diat. (asc.)

notas polariz. (Ab)

2ªm polariz.

2ªM

prologamento de Ab

Estruturas

a) Tétrade diminuta (A°)

b) Hexacorde Diatônico (Ab:)

d+e) Escala de F-jônio

(0369)

c)

Figura 12 Reduções analíticas dos c.14-21

Enquanto continua a ocorrer a polarização de Lá $\flat$ pela sua segunda menor e quinta (c.14 e 18), observamos no âmbito agudo das melodias um jogo cromático entre Sol e Sol $\flat$. Ainda no compasso 14 nota-se as segundas menor e maior de Lá $\flat$ dividindo o arpejo diminuto e a proposição diatônica. A apresentação de segundas maiores e menores – ou segunda cromática e diatônica cf. compassos 3-4, e figura 7 - também divide a seção de arpejos diatônicos no **compasso 19**. Nesses arpejos (*de e*), Villa-Lobos repete a estratégia de elaborar a melodia com arpejo em terças, como no compasso 14, agora em versão diatônica. Os arpejos completam a coleção de Fá-jônio e transformam a nota Lá $\flat$ que os separa em nota não-diatônica, numa espécie de inversão já observada no compasso 8 (fig.8). Enquanto isso, o motivo cromático de c retorna no clarinete, encurtado em uma nota, sinalizando o seu esgotamento.

A partir do **compasso 25**, Villa-Lobos dá início a um trecho francamente tonal, baseado no conceito de reprodução fiel de um trecho de música popular

Figura 14 Choros nº2 c.27 (clarinete)

Figura 15 Choros nº2, c.27, Redução analítica

Observado melodicamente, esse trecho apresenta, a cada quatro notas, ciclos das duas transposições da escala de tons inteiros (**Lá-Mib-Sol-Dó#**/Mi-Sib-Ré-Sol#/**Si-Fá**) (fig.16). Entretanto, podemos ver o mesmo fenômeno por outro ângulo: as sete primeiras notas (a apojatura em **Fá#** mais os três primeiros grupos de trítone) formam um heptacorde da coleção octatônica III, nos moldes do que observamos em *Rudepoema* (p. 48). Esses ciclos são gerados pelas propriedades intervalares da escala pentatônica – especialmente no seu modo simétrico, o segundo – articulados à sobreposição de trítone.

Figura 16 Gêneros harmônicos surgidos da interação entre pentatônicas no c. 27 de Choros nº2

Percebemos que utilizando uma alternância entre escalas pentatônicas da coleção de ‘teclas brancas’ e das ‘teclas pretas’, Villa-Lobos obtém resultados diferenciados; no compasso 7 (fig.10), com uma disposição específica das pentatônicas (assimétricas, onde cada coleção se desenvolvia melodicamente de uma maneira), as propriedades melódicas do resultado apontaram para uma preponderância octatônica, enquanto aqui, no compasso 27, a alternância entre notas de duas pentatônicas de mesmo modo, separadas

por trítono dá origem imediata a ciclos da coleção de tons inteiros, que também evocam uma sonoridade octatônica, do mesmo conjunto do compasso 7.

Estamos observando aqui um procedimento composicional pragmático: a geração de sonoridades complexas através de dispositivos pentatônicos. No primeiro caso (c.7), através de uma intercalação assimétrica de escalas pentatônicas (em diversos modos, com desenhos melódicos particulares), obtém-se um resultado direto octatônico; no segundo, a aplicação de escalas pentatônicas iguais, simétricas, também em distância simétrica entre si, possibilita o surgimento de escalas também simétricas, no âmbito da melodia.

Nesse momento da análise começamos a antever as funcionalidades da estrutura zigue-zague, discutida por Salles (2009) para fins estruturais na geração de gêneros harmônicos específicos na música de Villa-Lobos; dependendo das estruturas que se intercalam e de suas características intervalares e de disposição pelo compositor, diferentes gêneros harmônicos podem ser evocados, a partir de procedimentos relativamente simples.

Voltemos à consideração da citação popular. Villa-Lobos desenvolve a os trechos a seguir empreendendo modificações de conteúdo harmônico, enquanto mantêm o aspecto rítmico popular. A primeira delas ocorre nos **compassos 28-33**: o compositor faz uma transposição modal da estrutura para Lá menor natural (eólio). Mantendo praticamente os mesmos graus melódicos dentro do contexto escalar, ele transforma os graus modais (3^a, 6^a e 7^a, C, Fá e Sol respectivamente) em notas naturais, mantendo o perfil rítmico e a circularidade entre os dois acordes - *a3* e *b3* salientando a variação de suas notas (fig.17). Essa transposição modal já era anunciada pela presença da nota F, empréstimo modal sobre o motivo em A maior/jônio (c.25-27), que por sua vez foi prenunciada já nos c.3-5, quando sobre a escala pentatônica Mi-Fá#-Lá-Si-Ré a nota Fá era apresentada como apojetura de Mi no clarinete (fig.7).

Figura 17 Transformação modal da textura do c.28 para o c.29

Nesse trecho, a proposição de uma escuta tonal tradicional é levemente fragilizada pelos acordes resultantes. Que o primeiro acorde se trata de uma tríade de Am é inquestionável (com a alteração da nota Fá# por Sol, uma 7ª menor); entretanto, o segundo acorde não forma a dominante de Am, e seus pontos fortes são as notas Mi-Si-Lá, gerando uma formação quartal. Entretanto, *b3* se constitui por notas da dominante de Dó (quatro das suas cinco notas), relativa de Am - G7(9)- gerando uma espécie de ambiguidade entre tonalidades relativas que é explorada pelo compositor em outras obras da série³⁰. É notável que a sonoridade de *b3* aponte características da música popular, pela apresentação da sétima e nona de Sol, sendo a nota Mi no grave que transforma e ‘moderniza’ essa sonoridade (**Mi-Si-Ré-Fá-Lá**).

Na realidade, ao se desconsiderar a nota Mi bordão nas duas estruturas (*a3* e *b3*) percebemos de forma clara a movimentação de tétrades e a função de distorção que a nota Mi apresenta em *b3*: um típico ostinato modernista a desconsiderar desenvolvimentos harmônicos das outras partes da textura (fig.18).

³⁰É justamente essa ambiguidade entre os diatonismos que pende o trecho ao modalismo. Ver também o caso do início dos Choros nº3 (capítulo 4).

Figura 18 Estruturas a3 e b3 sem bordão em E.

Tais atributos legam a esse trecho uma sonoridade diatônica que se localiza entre a estaticidade modal e uma diatonismo quase-tonal em Lá-eólio. Os princípios tonais continuam regulando as relações entre as estruturas harmônicas: a oscilação para o segundo acorde, em comparação ao *b2* - E7(b9) - também lhe lega uma ‘sensação’ de dominante (que conduz ao *a3* no movimento circular). Pode se dizer que estamos observando uma transição gradual, e que, ainda aqui, percebemos um estágio intermediário entre os dois extremos da cadeia de transformação do trecho tonal.

Outro aspecto que fortalece a escuta diatônica em A eólio no trecho é o uso do tetracorde Mi-Fá-Sol-A na flauta, no decorrer dos eventos acima descritos (fig.19). Esse tetracorde tem função melódica sobre o acompanhamento rítmico da flauta, e carrega em si um caráter mais suave e monótono, talvez representando um aspecto mais soturno e ancestral de brasilidade (como as estruturas tetracordais da seção coral nos *Choros 10*, p.185). Considerado com suas apojeturas em terça, temos um hexacorde diatônico (Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá). Essa sonoridade melódica foi apresentada no início da composição (c.6), quando o pentacorde Ré -Mi-Fá-Sol-A (clarinete) se sustentava como coleção diatônica frente às ‘misturas’ cromáticas que ocorriam na flauta. O tetracorde que analisamos aqui é um subconjunto do pentacorde do compasso 6, o que liga essas duas estruturas relativamente distantes na peça e nos indica a importância do seu caráter melódico na composição.

c.31

B) Tetracorde E-frígio (0135) c/ terças

B)

Tetracorde E-frígio
(dentro do diat.)

Hexacorde C-Jônio
(c\as apojaturas)

Figura 19 C.31-33 e análise.

Dos **compassos 36,37 e trecho inicial do 38**, Villa-Lobos ainda trabalha sob o diatonismo de A eólio, entretanto, utiliza outras estratégias para o desenvolvimento da peça (fig.20). Numa seção de feitiço cadencial – após a mesma termina o uso de A eólio e um trecho que conteúdo harmônico distinto surge – o compositor organiza o material diatônico em tétrades com sexta acrescentada, dispondo o campo de tétrades com sexta de cada grau do diatonismo em que opera. Com a ascendência paralela dos acordes, grau por grau, temos a sensação inicial de que um trecho tonal mais tradicional será elaborado. Contudo, essa percepção é logo desfeita, pois o paralelismo em segundas desses acordes e a brevidade do trecho revelam-no como um simples retrato de coloração diatônico-tetrádica; um particionamento ‘igual’ da escala diatônica, numa movimentação própria de sonoridades impressionistas³¹. Ouvimos, sim, progressões harmônicas – sob a aguda e reiterada melodia da flauta, reforçando o sentido cadencial – mas não há funcionalidade tonal nos acordes, apenas um sentido ascendente de cadência rumo à sua conclusão.

Nesse sentido, o próprio conceito de oitava serve como índice cadencial, haja vista que o compositor apresenta sete acordes, um para cada grau diatônico,

³¹Trechos de aplicações semelhantes de tétrades e tríades diatônicas são encontrados abundantemente nos Choros nº10 (capítulo 6).

terminando o trecho antes da reiteração do primeiro acorde. Como nos compassos anteriores (28-33) aqui também observamos um espaço intermediário da expressão diatônica, onde as estruturas tonais são questionadas por meio de suas aplicações não-convencionais, resultando num misto de tonalidade e modalismo pertinente, também, as aplicações musicais do impressionismo³².

The image displays a musical score for two instruments: flute (fl.) and clarinet (cl.). The flute part consists of a series of eighth notes, with some groups of three notes beamed together. The clarinet part features a more complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Below the main score is an analysis section titled 'Análise' which shows a melodic line and a harmonic suggestion. The analysis includes the text 'A) zig-zag diatônico (A-eólio\C-jônio)' and 'A) A-eólio/C-jônio'. A note below the analysis states '(Sugestão de harmonia ascendente no campo harmônico)'.

Figura 20 c.36-37 e análise.

Nos compassos que se seguem (c.38-41) o compositor enseja uma surpreendente mudança de eixo diatônico e textura. A partir de uma quiáltera de 14 notas que parte da nota Mi da flauta, ele apresenta rapidamente toda a escala de Lá-jônio/maior e retorna às estruturas *a1* e *b2* do início dessa parte (os acordes A6 e E7(b9) do c.25), legando agora a melodia ao clarinete. Em suma, por meio da nota Mi - pivô entre o conjunto diatônico de origem (A eólio) e o de chegada (A jônio) - o compositor opera a transposição modal na flauta³³. O mesmo ele faz no clarinete: com a nota de chegada da ascensão das tétrades dos c.36-38 (Sol) ele parte da estrutura melódica anterior para o

³²Essa sonoridade modal pode ser observada, também, em obras da dita 'primeira fase' de Villa-Lobos (SALLES, 2009) como o *Sexteto Místico* de 1917, onde as influências do impressionismo debussyista ainda são mais frequentes.

³³É curioso observar que a utilização de figurações com notas rápidas para a transposição modal foi aplicada na mesma composição para trabalho com escalas pentatônicas (pag.56).

tetracorde Sol-Lá-Sib-Dó, dando início a um trecho onde dois centros diatônicos soam simultaneamente, A jônio na flauta e Sol eólio no clarinete³⁴. Observamos, aqui, uma construção polimodal inequívoca (fig.21).

fl.

cl.

A) zig-zag diatônico (A-eólio/C-jônio)

Escala de A-jônio (mudança de modo)

harmonia I-V em A-maior

a1 e b2

B) Tetracorde G-eólio (0235)

Análise Clarinete

A) A-eólio/C-jônio

B) G-eólio (0235)

Figura 21 Análise c.36-41 e redução.

Ao considerarmos todas as notas empregadas no trecho, observamos um sistema cromático de 11 sons, faltando apenas Mib para que se complete a escala cromática. Entretanto, ao considerarmos o tetracorde em Sol-eólio (B) e o acorde de A6 (a1) como estruturas prioritárias, reconhecemos uma coleção octatônica relevante (heptacorde coleção III) (fig.22).

³⁴ Conforme já observado por Adhemar Nóbrega (1975, p.34)

Figura 22 Seção polimodal evocando sonoridade octatônica: Choros nº2 c.39-41

Considerando essa coleção separada do total cromático, observamo-la entremeada a notas ‘estranhas’ vindas do acorde de E7(b9) (Sol#-Si-Ré-Fá). Ela é relevante, também, por termos o mesmo heptacorde dos compassos 6 e 7, com o mesmo extrato de notas estranhas (Sol#-Si-Ré-Fá). Tal percepção desloca a importância do evento superficial da escritura musical - a sobreposição de eixos diatônicos, Lá-jônio e Sol-eólio - para o resultado sonoro: a evocação da sonoridade octatônica no meio de um ambiente altamente cromático. Lembramos, aqui, da importância do tetracorde **0235** como estrutura particional da escala de oito sons, responsável pela interação entre modos russos tradicionais e a sonoridade octatônica na música de Stravinsky em sua fase russa, o que constrói uma conexão estilística entre os compositores (TOORN,1983 p.41). O surgimento de um mesmo conjunto complexo derivado do octatonicismo, em trechos diferentes da peça e por meio de recursos composicionais diversos, sugere a intenção de Villa-Lobos em evocar essa sonoridade específica, no trecho anterior vindo das interações pentatônicas e nesse pela sobreposição polimodal.

Mais adiante, nos **compassos 43-45**, um trecho mais cromático se instaura e o mesmo procedimento cadencial de sobreposição de escalas pentatônicas ‘teclas brancas’ x ‘teclas pretas’ do c.27 se repete em duas

oitavas, chamando atenção para si e para as sonoridades que evoca (fig.23). Aqui, contudo, Villa-Lobos sobrepõe ‘rotações’ diferentes das escalas pentatônicas: da coleção ‘teclas brancas’, a pentatônica de Si no 3º modo (Si-Lá-Sol-Mi-Ré); da coleção teclas pretas, Sol# no 2º modo (Sol#-Fá#-Mib-Dó#-Sib).

Figura 23 Choros nº2 c. 43-45, Redução analítica.

Figura 24 Redução analítica do c.43 de Choros nº2. Tetracorde diatônico e Tons inteiros frutos de interação entre coleções pentatônicas. A mesma estrutura se repete oitava abaixo no c.45.

Por fim, aos **compassos 46-48** esse motivo de dança popular sofre alterações de material harmônico que o distanciam ainda mais do trecho em Lá-jônio tonal do c.25. Após uma ênfase gradativa no intervalo de trítono nas breves figurações zigzague dos compassos 27 e 45, o material dos ‘acordes’ desse ostinato abraça intervalos de trítono, principalmente na segunda estrutura harmônica (*b4*), que considerada com as últimas duas notas de *a4* (e sem suas últimas duas notas) resulta na primeira transposição da coleção tons inteiros (fig.25).

Aqui, a estrutura a4 permanece majoritariamente diatônica, porém, além de não formar tríades suas últimas duas notas são mais dependentes de b4, tons inteiros do que do contexto diatônico das primeiras notas. Nesse sentido, a tradicional divisão rítmica das duas estruturas é 'boicotada' pelos agrupamentos harmônicos; sendo as quatro primeiras notas pertencentes a um diatonismo e as outras quatro ao hexafonismo já comentado. Outra questão a ser observada aqui é o potencial 'dominante' da escala de tons inteiros. Tal escala pode ser particionada em três tétrades dominantes com nona maior, quarta aumentada e sexta menor [X7/9(#11,b13)] e suas inversões em trítono, totalizando 6 acordes, um para cada nota (fig.26). A formação b4 pode ser interpretada como o acorde de Mi dominante com quarta aumentada; cumprindo a função dominante das outras estruturas b, agora fora de um contexto diatônico. Trata-se de uma mudança sintagmática que mantém o paradigma de dominância, agora por meios não-diatônicos³⁶.

Primeiro/"Tônica"	Segundo/"Dominante"	
c.25 a1	b1	A-jônio/Maior
	c.26 b2	A-jônio (com empréstimo do modo menor -F)
c.31 a3	b3	A-eólio
c.46 a4	b4	Misto do diatonismo (A-B-C-E) com Escala Tons Inteiros 1 (C-D-E-F#-G#-Bb)

Figura 26 Versões das estruturas harmônicas a e b ao longo da obra.

Sobre esse trecho - o mais intenso na desfiguração do elemento harmônico popular – Villa-Lobos insere o tetracorde menor **0235**, em Ré eólio

³⁶Em outras composições de Villa-Lobos o uso de estruturas harmônicas em tons inteiros se relaciona com a função dominante, ou modo mixolídio. Alguns exemplos são a permutação da escala de tons inteiros pelo modo mixolídio em *Choros nº4* (BRANDA LACERDA, 2012). A escala de tons inteiros é utilizada amplamente no âmbito do Jazz e da música instrumental brasileira (MIB) como opção melódica para acordes dominantes, quando da intenção de se utilizar tensões específicas (#11 e b13). O uso de estruturas em tons inteiros será discutido em outro capítulo dessa tese.

(fig.27). Tal inserção classifica essa estrutura diatônica como elemento de destaque especial na composição, presente nos mais diferentes contextos, o que discutiremos mais adiante. Mantendo seu caráter bucólico e suave, a melodia preserva a identidade das suas aparições anteriores. Pela máxima diferenciação entre o conteúdo harmônico da flauta e clarinete, Villa-Lobos subverte a estrutura melodia-acompanhamento, nos forçando a ouvi-los separadamente, fruto dessa estratégia polimodal e polirítmica. Nos compassos 25, 28 e 36, por exemplo, onde havia apenas uma coleção de notas compartilhada entre os dois instrumentos a textura melodia-acompanhamento era mais bem assimilada, mesmo considerando a rítmica independente das duas estruturas. Contudo, nos c. 39 e 46, onde o compositor utiliza estratos diatônicos diferenciados - ou mesmo coleções diatônicas e não-diatônicas conjuntamente - ele adensa os trechos cromaticamente ao mesmo tempo em que expande nosso espaço de audição para a percepção da máxima diferenciação do material harmônico entre os instrumentos.

fl.

cl.

a4 b4

B)

Análise

A) Trit. Trit.

B) a4 b4
(descaracterização máxima dos acordes chorões)
Misto de TII e diatonismo em A
(Notas Brancas)

Figura 27 C.46-48 e análise.

Tendo completado o processo de des(con)figuração do diatonismo nas estruturas motivicas que ora chamamos de ‘acompanhamento’, Villa-Lobos fará o mesmo na melodia do tetracorde diatônico, nos últimos compassos da composição (**c.50-53**). No compasso 50, enquanto a dinâmica do clarinete permanece nas estruturas *a4* e *b4* anteriormente descritas, a melodia tetracordal, essencialmente em Ré frígio - uma absorção de Mib que pode ser derivada do alto grau cromático induzido no trecho - recebe infecções cromáticas que resultam em intervalos de trítono (Sol-Réb/Fá#-Dó), assemelhando-se ao processo de inserção de trítonos no próprio acompanhamento (fig.28).

A)

Análise estrutura anterior, diat/TI

A) Distorção do modo de D-Eólio (anterior)

3

trit. trit.

tric. pentat (035)

Tetracorde D-Frígio (dicotomia 2M/2m)

tricorde pentatônico (035) elementos de distorção.

Figura 28 C.50: início da distorção do tetracorde melódico.

Nos compassos finais, **c.51-53**, a melodia ganha destaque especial, quando o clarinete permanece sustentando um trinado em Mi-Fá (fig.29). Retornando da melodia em Ré frígio, Villa-Lobos desce a escala diatônica de C, em Sol mixolídio. Faz um último flerte com estruturas cromáticas, sobrepondo a escala pentatônica das teclas pretas sobre uma escala pentatônica pertencente ao diatonismo regente. Por fim, conclui com o intervalo

harmônico Lá-Ré entre os instrumentos, encerrando a composição no campo do diatonismo.

fl. c.53 etc. (cl.)

Análise

tric. frígio (anterior)

8ª diat. G-mixo.

Pentat. modo de Dó em F#

Pentat. modo de Dó em G (02479)

Prevalhecimento col. teclas brancas intervalo consonante. 'acorde' final.

Figura 29 C. 51-53 e análise.

Os processos de desfiguração do diatonismo e o potencial simbólico das estruturas diatônicas em Choros nº2.

O processo gradual de desfiguração das estruturas diatônicas - das estruturas *a* e *b* do c.25, inicialmente tonais (ainda que num ostinato que pouco relevasse sua funcionalidade) e dos tetracordes diatônicos, que ao fim cedem às 'infecções cromáticas' – mostra a intenção de Villa-Lobos em desenvolver a narrativa formal da peça baseado no roteiro da transformação de materiais diatônicos em complexos não-diatônicos. Isso é a aplicação de um dos princípios da série *Choros*, a construção de novos processos harmônicos através de estilizações de materiais já existentes, como a musicalidade chorona do acompanhamento.

Com relação ao uso abundante de estruturas tetracordais diatônicas – não apenas nessa obra, mas também em *Choros nº3* e *Choros nº10*, *Rudepoema*– nota-se uma semelhança com a sonoridade da fase 'russa' de Igor Stravinsky, na qual, segundo Pieter van den Toorn, o compositor estava 'adicto a toda forma de fragmentos 0235, de caráter folclórico [russo]' (TOORN, 1987, p.74)³⁷. Essa identificação explica em parte o caráter bucólico e

³⁷Embora Toorn esteja falando a respeito do tetracorde 0235 em sentido descendente (modo dórico), o tetracorde que é simétrico (soma 5) pode ser ascendente, correspondendo a outras centralidades modais.

selvagem que a melodia impinge à música, no diálogo com as estruturas rítmicas da música popular. Por outro lado, e ainda de forma mais pungente, essa sonoridade modal é própria das transcrições e fonogramas de música indígena aos quais Villa-Lobos tinha contato (MOREIRA, 2010; ROQUETMIPINTO, 1938). O aspecto rítmico da melodia (especialmente as notas repetidas, desprendidas do contexto rítmico e/ou harmônico do acompanhamento, c.31, 36, etc.) lega ao trecho um perfil ‘recitativo’ próprio de algumas das transcrições de música indígena consultadas pelo compositor. Assim, aqui observamos uma referência cruzada ao conceito selvagem/tradicional na obra de Villa-Lobos e Stravinsky, associada ao uso de trechos diatônicos em graus conjuntos, com pouco âmbito melódico e caráter modal.

Por outro lado, temos as estruturas *a* e *b* (c.25): um recorte *ipsis litteris* da música popular urbana do Rio de Janeiro. Em grande parte dos *Choros*, há um trecho no qual os acordes de tônica e dominante são alternados de forma cíclica (lembrando uma espécie de antepassado do maxixe/choro, o lundu do século XIX). Nos *Choros nº3*, *nº4* e *nº5* essa modalidade menos complexa harmonicamente é evidente. Em outros, como o *nº6* em especial, o compositor insere trechos maiores com desenvolvimentos tonais tradicionais, de forma menos caricata. Não podemos nos esquecer do *Choros nº1*, que é um choro tradicional, o que pode ter emprestado o nome a série³⁸. No âmbito da representatividade tópica, é evidente a intenção do compositor de evocar a música popular aqui nos *Choros nº2*, pelo uso desse mesmo recurso. Esse interesse também é demonstrado pelo uso de um instrumental típico da música popular, flauta e clarinete. Aspectos melódicos e rítmicos, como o uso de ziguezague e motivos do choro, certas quiálteras e arpejos durante toda a obra também evidenciam a inspiração popular; de um ambiente musical bem conhecido pelo compositor.

Considerando essas duas estruturas, percebemos, primeiramente, a sobreposição de conteúdo representativo quando da evocação da sonoridade primitiva do tetracorde sobre o acompanhamento rítmico da música popular

³⁸Como podemos observar na análise de *Choros nº10* (capítulo 6).

urbana (c.31). Nesse momento inicial, ambas as estruturas compartilham a mesma coleção diatônica, a escala de Dó; sendo distintas apenas no aspecto da construção rítmica e melódica³⁹. Entretanto, o resultado dessa distinção musical é uma de natureza simbólica; a simultaneidade da musicalidade bárbara e popular, uma das teses dos *Choros*, como afirmado expressamente pelo compositor (VILLA-LOBOS, 1928).

Contudo, à medida que a música se desenvolve, as distinções entre essas duas estruturas se acentuam. A natureza diatônica que no princípio uniu os dois elementos passa a afastá-los, quando cada um se apropria de um eixo diatônico diferente (c.39, fig.22). Nesse trecho, os diatonismos simultâneos promovem a formação de um gênero harmônico complexo, com um pendor ocasional para o octatonismo. Esse procedimento heterodoxo também pode ser compreendido tendo em vista a concepção da série, a partir da declaração de Villa-Lobos relacionada aos procedimentos harmônicos das peças: “os processos harmônicos são também quase uma estilização completa do próprio original (op.cit)”. Aqui, a estilização operada por Villa-Lobos transforma os modos diatônicos simples em gêneros não-diatônicos, com forte conteúdo cromático. Essa dinâmica pode ser percebida claramente no trecho compreendido pelos compassos 46-50. Em c.46-48, ele altera a composição harmônica do motivo popular, entremeando um trecho em Tons Inteiros à coleção diatônica. O motivo tetracordal ainda permanece inalterado, embora sua ‘pureza’ seja justamente o que o destaca do substrato do clarinete, alterado sistematicamente. No c.50, a melodia tetracordal da flauta recebe notas cromáticas, enfatizando intervalos de trítono, como no clarinete já havia acontecido. Aqui, mais uma vez, as duas diferentes figurações/retrato de símbolos da brasilidade proposta pelo compositor se encontram pela convergência sonora. Antes, (c.31), estavam juntas num pleno diatonismo em Dó jônio; aqui, ao fim do processo, estão juntas pela cromatização de seu conteúdo, em especial pela inserção de intervalos de trítono.

³⁹É notável a maneira que Villa-Lobos apresenta o tetracorde diatônico nesse trecho, bem ao agudo com uma apojatura uma décima abaixo. Tal sonoridade traz ao jogo simbólico a referência aos pássaros, agregando mais um elemento índice de primitivismo pelo viés da *natureza*.

Piedade (2012) reconhece a convergência de diferentes tópicos de brasilidade na música de Villa-Lobos, como eu mesmo fiz em outro trabalho (MOREIRA, 2010). De fato, não apenas nos *Choros*, mas também nas *Bachianas Brasileiras*, a mistura e a proposição de diálogo entre as diferentes musicalidades formadoras da música brasileira é condição *sine qua non* da poética da brasilidade em Villa-Lobos. Portanto, o conceito de ‘polifonia de tópicos’, (PIEADDE, 2012, p.4), é central para o entendimento do plano discursivo de *Choros nº2*, como também o é o uso de estruturas diatônicas para que esse seja levado a contento. Ainda muito afeito às delimitações estéticas do choro tradicional, nesse seu segundo *Choros*, Villa-Lobos expande sua linguagem harmônica para trabalhar com um âmbito maior de sons, maior que o diatonismo puro ou a tonalidade permitiriam. Já ao compasso 3, com as oitavas cromáticas e diatônicas descendentes percebe-se que o compositor lidava com essas duas possibilidades, e durante toda a obra, estruturas diatônicas e não-diatônicas dialogam e se imiscuem gerando gêneros harmônicos complexos, que apresentam, algumas vezes, resultados próximos do total cromático por meios estritamente diatônicos, como a sobreposição de eixos diatônicos diferenciados - Sol eólio e A Jônio – legados a diferentes níveis da textura musical c.39).

O conceito de afastamento e aproximação do material musical opera, então, em níveis diferenciados, o que acrescenta dinâmica particular à música: no nível motivico, o descolamento rítmico e expressivo das estruturas da flauta e clarinete e no nível harmônico a congruência ou divergência do material sonoro utilizado. Entretanto, quando a máxima diferenciação do conteúdo diatônico entre os dois instrumentos gera conjuntos agregados como o octatonismo (c.39) - sonoridade tradicional da música à época do compositor –, podemos perceber a originalidade da composição villalobiana. Ao fim, o diatonismo ‘teclas brancas’ prevalece (c.50), depois de um embate mão-a-mão entre escalas pentatônicas teclas brancas/teclas pretas intercaladas em ziguezague. O motivo popular da mão esquerda desaparece, dando lugar a um trinado (Mi-Fá) que aponta para um desfecho. Na impossibilidade de usar seus ‘acordes ressoantes’ de fim de música, o compositor usa um intervalo de

quarta, um intervalo importante para se trabalhar diatonicamente fugindo das formações tonal-funcionais.

Concorrente ao embate entre tópicas brasileiras - visível na dimensão do ritmo - há um 'currículo oculto' onde uma 'conversa entre notas' revela a 'personalidade' ou 'fantasia' do compositor. O uso de heptacordes octatônicos com notas que sobram dos diatonismos originais (c.39), ou do pentacorde Tons Inteiros com notas residuais pelos mesmos motivos (c.1), revela também o processo intuitivo do compositor e as soluções encontradas para expressar a sonoridade que desejava, nos padrões estéticos da vanguarda de seu tempo.

Interações pentatônico-tons inteiros em Debussy: Voiles

A influência da obra de Debussy sobre Villa-Lobos ainda está para ser medida de maneira adequada. Também está para ser compreendida a natureza de tal influência. Entretanto, certo é que o conceito de interações entre gêneros simples na composição é caro aos dois compositores. Na análise de Parks de *Voiles* - dos *Preludes* de Debussy – fica nítida a relação entre materiais Tons Inteiros e Pentatônicos, o que também é apresentado e discutido por Branda Lacerda (2012). No caso dessa obra, em específico, Debussy inicia desenvolvimentos em Tons Inteiros I (Fá#-Sol#-Sib-Dó-Ré-Mi), e aproveitando-se das notas Fá#-Sol#-Sib, que são comuns aos dois conjuntos (intersecção), parte para uma seção pentatônica (Fá#-Sol#-Sib-Dó#-Ré#). Nesse caso, por invariância do conjunto (Fá#-Sol#-Sib), o compositor transita entre trechos com clara predominância hexafônica ou pentatônica.

Já o que observamos em Villa-Lobos é uma interação de caráter diferente. Notamos, ao decorrer do *Choros nº 2* a apresentação de novas sonoridades intermediárias e da formação e *deformação* (ou seria *mutação*?) de gêneros escalares tradicionais, como o pentatonismo, o diatonismo e mesmo a expressão harmônica tonal. Focando essa discussão nas consequências das interações entre conjuntos pentatônicos, notamos que enquanto Debussy privilegia a justaposição clara de elementos pentatônicos e hexafônicos (e estabelece a divisão da grande forma de *Voiles* de acordo com essas opções escalares), Villa-Lobos trabalha com a superposição de

conjuntos pentatônicos diferenciados na geração de sonoridades hexafônicas e octatônicas, que são simultâneas ao ‘soar’ das estruturas pentatônicas, fazendo-os soar simultaneamente, em diferentes modalidades de escuta. De certa forma, enquanto Debussy trabalha com ‘pertinência’ de subconjuntos para oscilar trechos de pentatonismo e tons inteiros (uma espécie de interação a médio-longo prazo), Villa-Lobos utiliza as estruturas intervalares das escalares pentatônicas sobrepostas na geração de breves momentos com sonoridades hexafônicas (interação *in loco*). Entretanto, na medida em que a composição progride a importância da sonoridade de Tons Inteiros se revela no seu uso sistemático no motivo de acompanhamento do compasso 46, intercalado com o acorde de A Maior, diatônico. Desta maneira, as interações que Villa-Lobos perpetra são mais complexas e heterogêneas, e, de fato, incorrem na criação de gêneros harmônicos complexos soantes na música.

CAPÍTULO III - INTERAÇÕES ENTRE CONJUNTOS PENTATÔNICOS, CONSTRUÇÃO DE DIATONISMOS VIA ESCALAS PENTATÔNICAS, E MUDANÇAS DE EIXOS DIATÔNICOS EM CHOROS BIS – PRIMEIRO MOVIMENTO.

Comentários introdutórios e notas sobre pentatonismo em Bartók e Debussy.

Nessa composição, de forma geral, elaborações pentatônicas são responsáveis, em grandes trechos, pela organização harmônica da obra, especialmente pela formação e manutenção de gêneros diatônicos. Contudo, outros surgem pela interação entre diferentes materiais, onde, pelo menos um, tem origem pentatônica.

Logo no início da música (c.1-3), o 'introito' da composição⁴⁰(fig.30)., Villa-Lobos apresenta a escala pentatônica de Lá menor (escala 0357A, ou 5º modo da escala pentatônica, em A). Ela é utilizada, a princípio, sem notas 'estranhas', sendo apresentada em dois grupos significativos, o acorde menor com sétima (estrutura a) – uma sonoridade típica da harmonização de música folclórica em Bartok , como nota Antokoletz (1984, p.29) – e por tricordes 035, que dividem a escala pentatônica em duas partes simétricas, por translação (Mi-Sol-Lá/Lá-Dó-Ré) (estrutura x). As propriedades simétricas do conjunto pentatônico usado são ressaltadas por Villa-Lobos através dessas opções melódico harmônicas.

⁴⁰Em diversas obras villalobianas os compassos iniciais dispõem os 'assuntos' importantes que serão trabalhados e desenvolvidos durante a peça, sejam eles motivos, configurações texturais ou opções escalares. Exemplos são *Teirú dos Três Poemas Indígenas*, *Choros nº10*, *Choros nº2*, *Choros nº3*, etc.).

vl.

vlc.

x2

etc.

x1

a

Análise

6 Pentatônico 035

Motivos

x1 x2

Formações harmônicas

a) Am7

Escala Result.

Pentat. A (0357A)

Figura 30 Choros Bis: c.1-3 e redução analítica

Antokoletz afirma que a utilização frequente de acordes menores com sétima por Bártok, em sua *Bagattele No. IV*, é devida a uma propriedade especial desse acorde, a simetria presente em sua estrutura intervalar: metade do acorde espelha a outra metade – a definição de simetria bilateral (WEYL [1997] apud SALLES, 2009). Com relação à divisão da escala em duas partes iguais (x1 e x2), ao se basear em simetria translacional (transposição do mesmo tricorde) e enfatizar a nota Ré ao fim do trecho melódico, Villa-Lobos evoca o 2º modo pentatônico, o conjunto pentatônico simétrico por excelência, possuindo simetria translacional e bilateral (0257A em Ré).

Bártok afirma que as quatro notas do acorde menor com 7ª delineiam notas de peso igual na escala pentatônica (no caso que analisamos, Lá-Dó-Mí-Sol), sendo a quarta nota da escala (Ré), utilizada na maioria dos casos observados na música folclórica húngara como nota de passagem (ANTOKOLETZ, 1984 p. 29, nota de rodapé 9). Portanto, ao segundo compasso, a ênfase na nota Ré pelo violino, e a apojetura de Sol para A no violoncelo, parecem questionar a prioridade absoluta da nota A sobre o

conjunto pentatônico em questão. A nota Ré- que segundo Bártok possui ‘menos peso’ - é enfatizada, e a nota Sol torna-se uma nota breve, ornamental, conduzindo a um A que assevera a ambiguidade. Esse estado de coisas configura a prioridade em Ré, sendo Sol a quarta nota de sua escala pentatônica; a nota de passagem. Essa ambiguidade tem sua origem na repetição do motivo x (x2 /Lá-Dó-Ré), que, sendo uma réplica perfeita da primeira citação (x1/ Mi-Sol-Lá), transpõe o sentido de ‘finalis modal’ para Ré, enquanto o ouvinte ainda se recorda do mesmo tricorde polarizando A.

Nesse trecho inicial da análise podemos observar características específicas do gênero pentatônico, enquanto possível subgênero diatônico, que serão exploradas por Villa-Lobos no decorrer da composição. A existência de diversos planos simétricos (em âmbito harmônico e melódico) permite uma navegação diatônica que não se atém necessariamente a pressupostos tonais, com uma sonoridade mais familiar e menos complexa, em termos absolutos, que as escalas heptatônicas. Essa contradição, que une modernidade a simplicidade de meios, foi utilizada por diversos compositores que optaram por não aderir aos ideários expressionistas de Schoenberg e da complexidade cromática (DAY O’CONNEL, 2012) na expansão da linguagem musical no começo do século XX, como Debussy e Ravel, ainda que cada um com seus meios específicos. Formações escalares como pentatônicas sem semitons e seus modos (*anhemitonic pentatonics*, cf. op.cit), escalas hexafônicas (tons inteiros) e octatônicas (com todas suas referências a tetracordes diatônicos e possíveis tríades e tétrades internas) foram utilizadas como gêneros de expansão da linguagem harmônica e melódica, bem como possíveis interações entre esses gêneros. No que diz respeito à escala pentatônica, especificamente, sua proximidade da escala diatônica maior e menor (especialmente no 1º e 5º modos) permite um diálogo irreverente entre essas sonoridades. Na primeira parte de Choros Bis, esse é um recurso utilizado por Villa-Lobos.

Antes de continuarmos a análise da composição, é útil observarmos a aproximação entre gêneros pentatônicos e diatônicos na composição *La Fille aux Cheveux de Lin* de Debussy, conforme notado por Richard Parks (1990, p.23). Muito embora o autor não reconheça a presença de conjuntos

utilização de um diatonismo completo, a Escala de A menor. Como visto, do **compasso 1 ao 3**, Villa-Lobos elabora a pentatônica de Lá, 5º modo (Lá-Dó-Ré-Mi-Sol) (fig.30). Nos dois compassos seguintes (**c.4-5**), o compositor transpõe a ideia harmônica - o notável acorde menor com sétima – para E, e com a transposição, completa a pentatônica do 5º modo em Mi (Mi-Sol-Lá-Si-Ré), com as ‘infecções cromáticas’ Fá# e Lá#, desenhando um motivo cromático que será aproveitado mais tarde, no c. 12 (fig.32). Por meio de recursos como o acorde menor com sétima, podemos reconhecer a prioridade momentânea de cada conjunto pentatônico específico.

tempo 2 etc.

a) c1) x1')

Em7 (acorde Modal) cromatismos 'infectantes' tric. pentatônico (035) em interversão (mudança de perfil melódico c/ manutenção das notas). (RETI, 1951)

Escala Result.

a

c1

Pentat. de Lá em E (com infec. cromáticas)

Figura 32 Choros Bis: c.4-5 e reduções analíticas.

Ao analisarmos o conteúdo diatônico das duas escalas pentatônicas utilizadas obtemos um hexacorde de A eólio, restando apenas a nota Fá para a escala diatônica completa (fig.33). Villa-Lobos, então, insere a nota Fá no **compasso 5**, sobre uma formação harmônica quartal (fig.34). Depois da apresentação gradual de todas as notas diatônicas (a soma das duas

pentatônicas, mais a nota Fá), ao compasso **8 e 9** o compositor apresenta, sobre o acorde menor com sétima característico, a escala de A eólio completa, numa melodia de caráter frígio (Mi)(fig.35). Vemos assim, como o compositor, trabalhando principalmente com meios pentatônicos, vai ampliando a gama de notas diatônicas utilizadas, até a obtenção de uma escala diatônica completa. **Nos compassos 10 e 11**, o compositor assegura a prioridade de Lá, ao polarizar essa altura através de um trecho instável e cromático com a nota Sib, que se resolve em A.

Figura 33 Heptacorde diatônico, resultado da soma das escalas pentatônicas dos c.1-5 em Choros Bis

Figura 34 Choros Bis c. 5-7 e reduções analíticas.

The image displays a musical score for Choros Bis c.8-9. The top part shows a piano arrangement in 4/4 time, with a treble and bass staff. The piano part features several triplets and is annotated with 'a)', 'b)', and 'c)' below the staff. The violin part is shown in the treble staff, featuring a rapid figure of four black notes (F, C, G, D) in the first measure, followed by a melodic line. Below the piano part, there are three separate musical examples labeled 'Formações Harmônicas': 'a)' shows a chord labeled '(Am7)'; 'b)' shows a chord labeled 'Acorde de Sexta Aumentada Alemã'; and 'c)' shows a melodic line labeled 'Extensao da melodia para Lá eólio'. At the bottom, a single staff shows the 'Escala Resultante' (Resultant Scale) in treble clef, which is the A eolian scale (A, B, C, D, E, F, G).

Figura 35 Choros Bis c.8-9: Escala de A eólio

Entretanto, já no compasso 4, Villa-Lobos insere uma rápida figuração no violino, um tetracorde de ‘teclas pretas’, que no contexto de uma escala pentatônica de teclas brancas tem sonoridade cromática (fig.36). A partir daí, gradativa e sistematicamente, o compositor irá inserir essas ‘notas estranhas’ por sobre os conjuntos diatônicos/pentatônicos utilizados – como pudemos ver - até o **compasso 12**, onde o conjunto diatônico de teclas brancas – já transformado em escala A eólio/C jônio – é posto em oposição direta ao tetracorde teclas pretas pela alternância entre notas de um conjunto ou outro (fig.37). Aqui, *quantitativamente* (PARKS, 1990, p.22), há um predomínio das notas ‘brancas’ (diatonismo A eólio/C jônio), haja vista que no padrão de alternância no violino há duas teclas brancas para cada preta, e no violoncelo além da predominância em número, há uma ênfase *qualitativa* sobre as notas do diatonismo (pontos de apoio, *voicings*).

Figura 36 Choros Bis, c.4

Figura 37 Choros Bis c.12 e redução analítica

Com relação ao dispositivo melódico que alterna os conjuntos no violino, Villa-Lobos, de forma diferente das estruturas em zigue-zague discutidas por Salles (2009, p. 114) não estabelece uma polarização binária (preta-branca ou branca preta, ou mesmo preta-preta/branca-branca), mas apresenta uma configuração desigual nessas alternâncias 2 para 1⁴². O estabelecimento de uma estabilidade sonora por simetria⁴³, portanto, não ocorre aqui e um senso

⁴²Conforme Jamary Oliveira (1984), que não cunha um termo específico para essas estruturas.

⁴³*Stasis sonora* geralmente obtida por sobreposição em igualdade quantitativa e qualitativa de conjuntos iguais opostos no ciclo de quintas, como, por exemplo, as aplicações octatônicas de Stravinsky dos acordes maiores (047), em distância de trítone em *Petrushka* (TOORN, 1983, p.39). A distância no ciclo de quintas garante mínimas possibilidades de relação tonal ou diatônica comum, garantindo um equilíbrio simétrico (ou *oposição polarizada* nas palavras do autor) entre os conjuntos e uma equalização de prioridades entre eles.

de prioridade sobre as “teclas brancas” ainda é notado, especialmente pelo substrato harmônico do violoncelo, dando sonoridade cromática às “teclas pretas”. Nesse caso, Villa-Lobos organiza esse procedimento por meio de conexões intervalares entre as informações ‘diatônicas’ das teclas brancas pela utilização do mesmo intervalo em suas aparições, a sexta diatônica, entre as quais insere, por proximidade, as teclas pretas, que assim como as sextas diatônicas, se movem por grau conjunto descendente se considerados os extratos separadamente (as sextas descem diatonicamente, as teclas pretas, pentatonicamente, pela própria estrutura dessa coleção de notas).

Mais adiante, **nos compassos 17-20** (fig.38), a prioridade do conjunto diatônico “teclas brancas” começa a ser abalada estruturalmente (o que os *flertes* ocasionais com as teclas pretas não conseguiram fazer por si). O procedimento de intercalação entre o conjunto diatônico/teclas brancas e pentatônico/teclas pretas se repete por duas oitavas, completando dessa vez o pentacorde teclas pretas (e por conseqüência o conjunto pentatônico que elas formam). Contudo, o grande ataque ao estabelecimento de A eólio/C jônio como centro de prioridade da composição vem da harmonia vagante que o violoncelo usa como suporte ao procedimento melódico acima descrito. Com o movimento paralelo de acordes de “sétima dominante” - que delineiam escalas alteradas, lócrio #2/Lídio b7, ou escalas menores melódicas como Tymoczko (2002, p. 75) denomina tais conjuntos - vão inserindo, a cada compasso, uma presença maior de ‘teclas pretas’ em suas formações harmônicas; o que faz pender a balança, gradativamente, para o estabelecimento de um diatonismo com teclas pretas, o que acontecerá logo em seguida. Na medida em que a linha melódica do trecho progride, vai havendo uma compressão do intervalo diatônico, que de sexta se torna quinta, quarta e terça, visando manter a relação tecla branca/tecla preta adjacente. Ao final do trecho **(c.20)** o compositor alcança uma nova sonoridade diatônica, pano de fundo para os próximos desenvolvimentos pentatônicos (Dó frígio, quatro bemóis), utilizando o motivo de três notas da melodia (Dó-Sib-Sol) como conectivo. Com efeito, do **compasso 22 ao 24**, um trecho de exploração pentatônica se inicia (5ºmodo

em Fá – Fá-Láb-Sib-Dó-Mib); comprovando a transição diatônica, onde as “teclas pretas” são assimiladas pelo novo conjunto (fig.39).^{44 45]}

Expansão da ideia do c.12

6ªs 5ª 4ª 3ª

b) Teclas pretas (pentat.)

a) Teclas Brancas (diat)

Sol Lídio (b7) - Escala de #6 Eb Lídio (b7)

Harmonia Vagante em Acordes de Sétima
acrécimo no número de 'teclas pretas'

a) coleção teclas brancas (conj. diatônico)

b) coleção teclas pretas (pentat.)

c) C-Frígio (com nota Dób, mantendo lógica dos acordes de Sétima)

Escalas Resultantes

Preparação para pentatonismo do c.22-24

Figura 38 Choros Bis c.17-19 e reduções analíticas

(035), (035), (etc.)

Pentat. de F

Figura 39 Pentatonismo em novo eixo diatônico. Choros Bis c.22-24

⁴⁴Villa-Lobos também lança mão desse procedimento no *Choros nº2* (fig.9, p.56)

⁴⁵No seu estudo sobre o *Choros nº4*, Branda Lacerda (2012) também reconhece a mudança de eixo diatônico ‘teclas brancas para teclas pretas’ como um procedimento estrutural em Villa-Lobos.

Depois desse trecho, Villa-Lobos efetuará um retorno ao domínio diatônico das teclas brancas (**c.24-26**) (fig.40). Sob a nota culminante da pentatônica em Fá (Sib), o violoncelo inicia uma melodia num hexacorde frígio (Mi), - uma releitura da melodia do violino ao compasso 8 – e com a repetição deliberada e insistente do trítono Sib/E no violino, a nota Sib transforma-se, de nota culminante da pentatônica de F, em uma dissonância saliente dentro do novo contexto diatônico. Assim, o compositor, por meios de condução da percepção do ouvinte, desloca mais uma vez o eixo diatônico da obra, retornando a prioridade à coleção de teclas brancas. Nos **compassos 27-28**, sonoridades pentatônicas e frígio, dentro do âmbito diatônico voltam a dialogar (a exemplo do c.6), separadas por extratos da orquestração: no violino formações harmônicas evocam estruturas quartais da pentatônicas do 5º modo em Mi (Sol-Lá-Ré e Sol -Si-Mi-Lá) que ‘somadas’ resultam num subconjunto do hexacorde frígio (Mi) que o violoncelo executa melodicamente - o hexacorde utilizado no compasso 6 (fig.41). Percebemos que ao retornar para o diatonismo ‘teclas brancas’ o compositor não volta para o conjunto heptatônico completo, mas para hexacordes.

The figure displays a musical score for measures 24-26 of 'Choros Bis'. The top system shows the violin part in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It includes a triplet of eighth notes in measure 24 and a tritone (B-flat/E) in measure 25. The bottom system shows the cello part in bass clef, 4/4 time, with a melodic line in measure 24 and a triplet of eighth notes in measure 25. Below the cello part, there is an analytical section titled 'Escala Resultante' (Resultant Scale) showing a scale in treble clef with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5. This scale is identified as 'Hex. E-frígio' (E Phrygian Hexachord). The notes G4 and A4 are marked with '013' and '013' respectively, indicating their positions in the hexachord. The section is also labeled 'a+b' and 'transposição tonal da melodia do c.8 (6ª acima)' (tonal transposition of the melody of m. 8, 6th above).

tempo 3

b) - trítono não-diat.

a) Hexacorde E-frígio
transposição tonal da melodia do c.8 (6ª acima)

Escala Resultante

4 a+b

013 013

Hex. E-frígio

Figura 40 Choros Bis c.24-26 e redução analítica

a) b) c) Hex. E-frígio

Tetracordes pentat. (0279) a) b) c) Hexacorde frígio - como no c.6!
Pentat. de Lá em E

Figura 41 Choros Bis c.27-28 e redução analítica

Quase ao fim da obra, **c.29-30**, a estrutura de intercalação entre teclas brancas e pretas (cf. c.12 e 13) volta a surgir, agora opondo não mais a escala diatônica às teclas pretas, mas, sim, o hexacorde Mi frígio do compasso anterior ao tetracorde teclas pretas (Sib-Dó#-Ré#-Fá#) (fig.42). De forma ‘regressiva’ Villa-Lobos vai diminuindo os conjuntos de notas utilizadas: **nos compassos 32-33** (fig.43) apresenta o pentacorde de Sib lídio, que polariza e prioriza a nota Lá, do último compasso. Ao último compasso, apenas o tetracorde inicial, da pentatônica de A (Sol-A –C-Ré) é apresentado.

E-Pentat. a) b) (etc.)

a1) Hexacorde E-Frígio b) tetracorde pentat. 0358
(teclas brancas) (teclas pretas)

a2

Figura 42 Interação teclas brancas/pretas nos c.29-30 de Choros Bis

Nota polarizadora de Lá, no compasso seguinte (como em c.10)

Figura 43 c.32-33

Nessa obra, a interação teclas brancas/ teclas pretas parece não ser tão pragmática, na simples oposição de uma escala de teclas brancas correspondente à pentatônica teclas pretas 'dada' pelo piano. Isso pode ser observado pela associação que o compositor faz entre teclas brancas-diatonismo e teclas-pretas pentatonismo, distinguindo os dois conjuntos. Por outro lado, podemos supor que outro tipo de práxis composicional dite essa associação, agora ligada à topografia pianística: todas teclas brancas formando a coleção diatônica de Dó e as pretas formando a coleção pentatônica.

Entretanto em outras composições, como o *Quinteto em Forma de Choros* (1928), Villa-Lobos trabalha essas articulações teclas brancas-teclas pretas transitando entre acepções diatônicas (heptatônicas) e pentatônicas de forma mais complexa, mostrando a potencialidade desse recurso. Nos compassos 44-45, o compositor opõe, no zigue-zague, trechos das escalas diatônicas de Si e Dó maior. Vindo de uma estrutura binária branca-branca/preta-preta - a primeira quintina do compasso 44 - o compositor ressignifica a configuração do zigue-zague; as duas 'teclas brancas' Si e Dó tornam-se as notas iniciais das coleções diatônicas de Si maior e Dó maior. A partir de então a própria configuração diatônica insere o padrão tecla branca-tecla preta, ainda circunscrito à realidade diatônica, apresentando pentacordes das duas escalas (**Si-Dó-Lá#-Si-Sol#-Lá-Fá#-Sol-Mi-Fá**). Percebemos a nota E, que sai do padrão intercalado, sujeita ao pentacorde de Si maior. Contudo,

no compasso seguinte, a configuração do zigue-zague é modificada: enquanto as teclas brancas continuam descendo a escala de Dó, as teclas pretas prosseguem a coleção pentatônica das teclas pretas, numa configuração semelhante ao que observamos em *Choros Bis* (Fig.44). Observamos então a versatilidade desse recurso, e como Villa-Lobos manobra um grande numero de notas do total cromático as dividindo perceptivamente por meio do zigue-zague em extratos diatônicos e pentatônicos de acordo com o resultado sonoro que quer construir.

Figura 44 Quinteto em Forma de Choros, c.44-45, Flauta.

CAPÍTULO IV- CHOROS Nº3: A CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE MODERNISTA A PARTIR DE CAMPOS DIATÔNICOS

Choros nº3 e Nozani-ná

O *Choros nº3* (1925) para coro masculino e sete instrumentos de sopro - subtítulo *Picapau, sobre uma canção dos índios parecis* - é uma composição majoritariamente diatônica, onde as coleções são empregadas de diversas formas. Também é o primeiro dos *Choros* a tratar explicitamente da temática indígena. Na realidade, faz parte do *opus indígena* do compositor, iniciado em 1925 contendo obras como *Choros nº10* e *Três Poemas Indígenas* (MOREIRA, 2010). Como material melódico principal – e também referência maior ao universo indígena – Villa-Lobos utiliza a melodia *Nozani-ná*, recolhida por Edgar Roquete-Pinto, na sua viagem ao interior do país, acompanhando o marechal Cândido Rondon em 1912. Roquete-Pinto foi, entre muitas de suas atribuições, um etnólogo e entusiasta do rádio. Durante as missões de reconhecimento e instalação das linhas telegráficas no interior do país, combinou essas duas aptidões, recolhendo diversas melodias parecis e nambiquaras em fonogramas, junto a outras informações etnográficas, publicando-as no seu livro *Rondônia* (ROQUETMi-PINTO, 1938).

Tais melodias foram o alicerce de boa parte da produção musical de caráter indígena de Villa-Lobos, que era amigo de Roquete-Pinto e frequentava o Museu Nacional, onde os fonogramas estavam disponíveis (LAGO, 2003; PEPPERCORN, 2000). Dentre aquelas melodias, *Nozani-ná* se destaca como uma das mais utilizadas. Sua estrutura diatônica e perfil melódico se comunicam com o interesse composicional de Villa-Lobos em muitas de suas obras. De certa maneira, há uma via de muitas mãos na relação de Villa-Lobos com as fontes que observava; nelas encontrava interesse simbólico (no caso, a representação indígena) e interesse musical (com o qual poderia dar vazão a diversas criações, nos lugares menos esperados). Assim, o compositor recebia a melodia como fonte de evocação de um universo simbólico específico e a utilizava como motivo a ser manipulado de acordo com seus interesses composicionais, a partir das possibilidades internas da melodia. O violonista

Fábio Zanon comenta esses aspectos na apropriação de Nozani-ná por Villa-Lobos:

Não foi por acaso que a melodia Nozani-ná do Choros nº3 adquiriu posição icônica dentro da obra de Villa-Lobos. Seu perfil oferece possibilidades ilimitadas de adição, subtração e permuta de elementos simples, como a sequência de três notas sol-la-dó ou a repetição da nota final; essa simplicidade foi empregada para sugerir primitivismo, como no tema inicial de Amazonas, mas também aparece em ambientes modinheiros e impressionistas, que antecedem suas obras indianistas. Tal coincidência não deve ter passado despercebida pelo 'índio de casaca' (ZANON, 2009, p.56).

Fica-nos a pergunta: poderíamos dizer que a melodia Nozani-ná é *do Choros nº3*? Sabendo de sua origem nos fonogramas e transcrições poderíamos nos permitir essa colocação somente de forma metonímica⁴⁶. Contudo, Zanon reconhece que o perfil da melodia era o que oferecia as possibilidades composicionais ao Villa-Lobos, dando agência à fonte de inspiração no processo de criação musical. O compositor se valia das características inerentes das melodias escolhidas para desenvolver a sua linguagem musical. É notável que Villa-Lobos tenha se mantido tão fiel às transcrições e aos fonogramas utilizados. Em *Ena Mokocé Cé-Maká*, das *Canções Típicas Brasileiras* (1930), o compositor escreve na partitura um erro de rotação do fonógrafo presente na gravação, o incorporando à música (fig.45). Com esse foco nos elementos próprios das melodias nas quais baseia suas invenções, Villa-Lobos desenvolverá o *Choros nº3* com o desafio de ser moderno utilizando o perfil diatônico de Nozani-ná.

⁴⁶Embora a utilização da melodia por Villa-Lobos tenha sido definitiva na sua propagação, por meio das suas grandes obras, inclusive dos cadernos de Canto Orfeônico.

Figura 45 Trecho de Ena Mokocê Cê-Maká, das Canções Típicas Brasileiras. Observe a figura do segundo compasso, onde há uma compressão do motivo e aumento da altura, na reprodução de uma falha de rotação do fonógrafo.

A composição

A transcrição de Nozani-ná, presente em *Rondônia* revela uma melodia em Mib mixolídio; uma coleção hexacordal [Mib-Fá-Sol-Láb-Dó-Réb] (fig 46). Entretanto, os primeiros versos da canção são formados por um pentacorde, sem a nota Réb, possibilitando uma escuta mais ambígua, onde o conjunto Mib-Fá-Sol-Láb-Dó pode ser percebido como pertencente ao modo Mib-jônio (Mib maior). É usando essa ambiguidade que Villa-Lobos inicia o discurso diatônico da obra em questão, na clave de três bemóis. Numa estrutura polifônica que relembra motetos renascentistas e seu caráter religioso, a melodia do primeiro verso é apresentada como 'tema' pelo segundo tenor, seguida de uma transposição real, terça acima, pelo primeiro tenor (c.1-6)(fig.47). Embora a armadura seja três bemóis - indicando tradicionalmente a prevalência de Mib maior ou Dó menor – o compositor usa esse conjunto diatônico de forma heterodoxa. Inserindo o primeiro tema (a) com o pentacorde em Sib (Sib-Dó-Ré-Mib-Sol), ele enfatiza essa altura, tornando-a *finalis* modal da apresentação temática. A resposta terça acima (b) também forma um pentacorde (b), que pertence integralmente ao diatonismo de Sib-jônio; ambos formando um hexacorde Sib-jônio, que pela ausência da nota Lá (que é Láb na clave) permanece dentro do diatonismo regente da armadura, com seus três bemóis.

Na segunda apresentação temática (c.9), há uma transposição literal do tema para Mib-jônio (Mib-Fá-Sol-Láb-Dó), estabelecendo aqui a nota Mib como *finalis* do trecho. Como na primeira apresentação, a resposta também é uma transposição de terça diatônica, contudo o intervalo é invertido para uma sexta abaixo, no pentacorde Sol-Láb-Sib-Dó-F. Aqui, também temos um hexacorde jônio, dessa vez de Mib sem a nota Ré (que aparecerá já no contrasujeito no c.12). Ao considerarmos todas as notas até esse trecho (c.1-16) obtemos a coleção diatônica de Mib-jônio, correspondente à armadura de clave (fig.48).

RONDONIA 331

FONOGRAMA 14.597
(INDIOS PARECÍS)

No - za - ni ná ô - re - ku - á ku - á...

... ka - za ê - tê ê - tê... No - za - ni

na - ô - re - ku - á ku - á... No - za - ni

ni no - te - ra - han ra - han O lo - ni - ti

ni - ti... No - te - ra - han Ko - ze - to - zá

to - zá No - te - rá te - rá...

Ke - na - ki - á ki - á... Ne - ê e - ná

é - ná U - á - la - lô la - lô...

... gi - ra - ha - lô ha - lô... DE FIM

Figura 46 Transcrição de Nozani-ná, em *Rondônia* (1938).

Figura 47 Inserções temáticas de Nozani-ná (a e c) e respostas (b e c), em *Choros nº3*.

Fica nítido o trabalho minucioso de Villa-Lobos no estabelecimento de diferentes centros modais dentro de uma mesma coleção diatônica. Reconhecendo as propriedades da transcrição melódica que lhe serviu de inspiração – a ambiguidade diatônica pelo uso do pentacorde 02459, que pode ser encontrado sobre o primeiro e quinto grau do modo jônio/maior – ele soube trabalhar a ausência da nota A na primeira apresentação de tema e resposta (c.1-6) como um conectivo para a transposição real para Mib, permanecendo dentro da mesma coleção diatônica. Considerando objetivamente as notas apresentadas, obtivemos sempre subconjuntos pertencentes à armadura de clave, em Mib-jônio (a,b,c,d). Entretanto, a primeira apresentação temática e sua resposta (a e b) eram tão pertencentes à coleção de Mib-jônio quanto a Sib-Jônio, pela ausência de apenas uma nota, A. Quando a nota Lá^b surge, completando a coleção diatônica (c.9), já ocorreu a modulação para Mib, e a ausência do sétimo grau na apresentação temática (nota Ré) faz esse trecho equivaler ao primeiro, no qual A era ausente (fig.48). Também é notável que a versão em c é idêntica à transcrição de Roquete-Pinto, em Mib, mantendo uma identificação de alturas com a versão original. A apresentação tardia da nota Ré como sensível de Mib no compasso 12, desestabiliza a ambiguidade, estabelecendo a primazia de Mib-jônio como coleção definitiva.

Análise

Tema (c. 1) Resposta (c. 5) Tema (c. 9) Resposta (c. 11)

a) pentacorde Bb-Jônio b) pentacorde D-frigio c) Pentacorde Eb-Jônio d) Pentacorde G-Frigio

a+b c+d

Escalas Resultantes

Hexacorde Bb-Jônio (sem 6º grau - nota Lá) Hexacorde Eb-Jônio (sem 6º grau - nota Ré)

Figura 48 formação de hexacordes diatônicos (Sib e Eb) dentro da coleção de Mib-jônio.

No trecho que se segue, outras operações modais de cunho harmônico têm início. Do compasso 17 ao 24 (fig.49) a textura polifônica é alterada, e o primeiro tenor passa a executar uma melodia derivada do tema (b1), enquanto as outras vozes o acompanham com um ostinato rítmico (a1). Do compasso 17 a 20, Villa-Lobos permanece na coleção diatônica de Mib-jônio, evocando, agora, outra sonoridade modal. A estrutura a1 revela uma sequência harmônica que oscila entre o acorde Fá menor com Sétima (Fm7) e Sol menor com Sétima (Gm7), característica do modo Fá-dórico. Nos compassos seguintes (c.21-24) as estruturas anteriores são transpostas um tom abaixo, para a coleção diatônica de Réb-jônio com sonoridade de Mib-dórico (a2 e b2)(fig.50). Essa transposição direta estabelece Réb-jônio como a nova coleção principal da obra, fato que será reafirmado no início da seção *picapau*(fig.53).

tn1. b1 etc.

outros.

a1

c.21 b2 etc.

a2

Figura 49 c.17-24

Análise

$a1+b1$ $a2+b2$
 tetra. F-frigio tetra Eb-Frigio
 Fm7 Gm7 Ebm7 Fm7
 Im IIm Im IIm
 F-dor Eb-dor
 Diat. de Eb (Saída) → Diat. de Db (Chegada, para a próxima seção)

Figura 50 Compassos 17-24: formação de sonoridade dórica e modulação para o diatonismo da seção Picapau (c.33)

Como cadência dessa seção (c.17-24), **ao compasso 25** o compositor insere material não-diatônico à coleção (fig.51). Intercalado ao acorde de Fm7 (a) que já vinha sendo apresentado, ele coloca uma formação harmônica de natureza octatônica (b). Por meio do salto de terça menor não-diatônica Mib-Solb uma referência à tipificação indígena é percebida⁴⁷. Essa remissão ao índio é reforçada ao c.27, com uma melodia pentatônica apresentada sozinha ao fim da cadência (c). Ao considerarmos a estrutura octatônica *b* e as primeiras três notas do tetracorde pentatônico (c), observamos a extensão do octatonismo no trecho para um hexacorde, com a nota C. A nota Sib do tetracorde pentatônico (d), ao compasso 28, interrompe o breve trecho de sonoridade octatônica e funciona como uma ruptura formal, como mitigação da complexidade octatônica pela assumida simplicidade pentatônica, estando já está inserida numa nova seção desse trecho cadencial⁴⁸.

⁴⁷ Um recurso também utilizado em Choros nº10.

⁴⁸ Sobre a relação entre escalas pentatônicas e octatônicas nos Choros, ler a discussão sobre o uso de pentatonismo no Choros nº5 e nº10.

The image displays a musical score for Choros nº3, measures 25-27. The top staff shows the piano accompaniment. Measure 25 contains two triads labeled 'a' and 'b'. Measure 26 contains a triad labeled 'c' and a whole note labeled 'd'. Measure 27 contains a whole note labeled 'd'. The middle staff, labeled 'Estruturas Harmônicas', shows the triads 'a)' (Fm7) and 'b)' (pentacorde octatônico II). The bottom staff, labeled 'Coleções', shows the scales: 'b)' (Pentacorde octatônico II), 'b+c)' (Hexacorde Octatônico II), and 'c+d)' (Tetracorde Pent.).

Figura 51 Redução do trecho 25-27 de Choros nº3, com análise das estruturas harmônicas e coleções utilizadas.

Ao **compasso 28** o compositor elabora três formações triádicas, *a*, *b*, *c* (fig.52), que se intercalam sob a nota Sib que é sustentada pelo primeiro tenor – justamente a última nota do tetracorde pentatônico do compasso 27 (fig.51). As duas primeiras figuras, *a* e *b*, formam uma possível extensão da coleção octatônica II, mantendo assim uma vinculação harmônica com o trecho anterior. Entretanto, a presença de Sib (*d*) e a estrutura *c* aproximam essa estrutura do diatonismo de Solb-jônio/Mib-eólio, acrescidos da nota Ré, que seria cromática dentro dessa interpretação (se aproximando da coleção correspondente à Mib menor melódica). De qualquer forma, o trecho não soa diatônico – em parte pelo uso livre das alturas e pela ênfase na nota Ré na estrutura *b*, formando a tríade de Bm – portanto, cabe aqui inferirmos, mais uma vez, o uso estendido da escala *superlócricio*, uma *escala alterada* em Ré, com a nota Réb em substituição a C. A propriedade de equivalência intervalar entre escalas diatônicas – variação menor melódica - e *escalas alteradas* na música tonal já foi documentada (FREITAS, 2010), sendo a distinção nominal relacionada com a função harmônica do conjunto. Em nosso caso, entretanto, as interpretações tradicionais a respeito dessa escala não são relevantes, uma vez que o que nos interessa aqui é o conjunto de notas observado. Contudo, é

notável a perspectiva de interação diatônica na formação da *coleção alterada* que salientamos, que mesmo não sendo funcional-tonal mantém a discursividade diatônica pela manutenção de uma estrutura escalar com bemóis que se comunica com o trecho anterior e posterior, ambos na escala diatônica de Réb (c.23-24 e 33, respectivamente).

The diagram illustrates the convergence of octatonicism and diatonicism in measures 29-31 of Choros nº3. The top staff, labeled 'Redução c.29-31', shows a melodic line with a tritone (tn.1) and three voice parts (a, b, c). The bottom staff, labeled 'Coleções resultantes', shows the resulting octatonic scale (Hex. Octatônico II) and the diatonic scale (Eb-eólio) with chromatic alteration.

Figura 52 Convergências entre octatonismo e diatonismo nos c. 29-31 de Choros nº3.

Depois de desestabilizar a seção anterior por meio da inserção cromática e consequente evocação da *escala alterada*, o compositor apresenta a seção *picapau* após a fermata do compasso 33. Na famosa seção (c.33-80), Villa-Lobos enseja uma variedade de elaborações diatônicas, desde o trabalho com sonoridades modais dentro de diatonismos (c.33-65), até a apresentação de um trecho tonal inspirado na música popular, ainda sob a inspiração ornitológica.

Iniciando a seção, no **compasso 33** (fig.53), o compositor constrói duas tétrades (*a* e *b*) que direcionam a coleção diatônica em Réb a uma sonoridade lídia, priorizando Solb. Os acordes, enraizados em Réb e Solb, são formados por duas terças distantes de segundas diatônicas. O resultado harmônico são formações que polarizam a sonoridade de Solb: no tempo fraco um acorde com baixo em Réb (quinta acima) e no tempo forte, um acorde com baixo em Solb. Aqui observamos uma interação entre o modalismo e as convenções harmônicas tonais: o salto de quinta descendente no baixo e a valorização de terças diatônicas – marcos próprios das cadências harmônicas tradicionais – interagem com sonoridades carregadas de tensão harmônica e com

estabilidade própria do discurso modal pós-tonal⁴⁹. Essa tensão harmônica é advinda da utilização do intervalo de segunda entre as terças que formam os acordes, adicionando dissonâncias ao evitar a montagem de uma téttrade de terças sobrepostas, o que acarretaria uma sensação demasiadamente próxima ao tonal/acordal. Observamos, também, que a coleção é um hexacorde (Réb-Mib-Fá-Solb-Sib-Dó), atestando mais uma vez a importância dessa quantidade de sons para o trabalho com estruturas diatônicas nessa composição.

bts. etc.

bxs.

a b

Análise

a) Gb7M 2ª inv. b) Gb6(#11) (acorde predominante)

Formaç. Harmôn.

Escala Result.

Hexacorde Db-Jônio
(ênfase modal em Gb-Lídio)

Figura 53 Ostinato da seção Picapau (c.33-38). Observe as formações harmônicas a e b, apontando a centralidade do modo Solb-lídio dentro do diatonismo em Réb.

Após essa seção introdutória - sobre essa figura reiterante que agora se torna fundo - o compositor desenha uma melodia de cinco notas em Sib-eólio (a), respeitando o diatonismo vigente (fig.54). Assim, trabalha dois blocos modais diferentes dentro do mesmo diatonismo (Réb-jônio): a estrutura hexacordal que prioriza Solb, e a melodia pentacordal que prioriza Sib. Observamos assim, uma espécie de polimodalidade restrita a uma coleção diatônica. Mais adiante, nos **compassos 44 a 46**, a melodia em Sib-eólio tem uma expansão, completando a escala de Sib-eólio (b). Esse desenvolvimento melódico também permite a inserção de uma figuração cromática (x), que serve como cadência melódica (fig.55 e 56).

⁴⁹Um bom contraponto a esse procedimento pode ser observado na seção Coral - 'jakatá kamarajá' do *Choros nº10* (p.185).

Figura 54 Estrutura melodia x ostinato na seção picapau (c.39)

Figura 55 Extensão da melodia pentacordal a para escala de Sib-eólio completa. Inserção do cromatismo x.

Análise

Figura 56 Análise dos modos diatônicos presentes no trecho (c.39-48)

Do **compasso 48 ao 61**, o compositor segue elaborando a melodia em Sib-eólio como figura principal (b). O que sucede agora é a variação do 'fundo': no acompanhamento 'picapau' o compositor oscila entre coleções diatônicas próximas à Réb. Como recurso de retórica musical, há paradas no acompanhamento rítmico, onde uma nota grave é sustentada suportando a melodia lírica, reinterpretando – num ponto de vista harmônico - a melodia que contem as notas de Sib-Eólio (b) (fig.57).

No compasso 50, o compositor faz soar Sol nas vozes graves, sob o pentacorde Sib-eólio (Sib-Dó-Réb-Mib-F, com a nota E, como passagem

cromática), ocasionando a formação de uma coleção hexacordal pertencente ao diatonismo de Láb. Pela priorização de Sol, temos o modo Sol-lócrio. A utilização de uma melodia curta aqui é estratégica na obtenção de coleções diatônicas diferentes no trecho. A ausência de Solb na melodia, por exemplo, é o que permite a inserção de Sol no baixo, e a oscilação para o diatonismo de Láb.

tnl. etc. b) Pentacorde Bb-eólio

bts. etc.

bxs. c) baixo Sol

a1) Hexacorde Gb-lídio (diat. Db) b+c: Hexacorde G-lócrio (diat-Ab)

b2) Bb-Eólio

c2) baixo Solb etc.

a2) Ab-lídio (diat. Eb) Transposição de um tom (-2) de a1 b2+c2 Gb-Lídio (diat. Db)

bts.

bxs (tpa.)

d1) Trecho cromático c/ ênfase no no diat. de Db

Retorno a a1) Hexacorde Gb-lídio (diat. Db)

Figura 57 Redução analítica dos c.48-61 de Choros nº3

Ao **compasso 52**, a figura de acompanhamento ‘picapau’ retorna, dentro da coleção Mib-jônio (de acordo com a armadura de clave), no modo de Láb-lídio (a2), caracterizando uma modulação de um tom da apresentação original,

em Solb-lídio (c.33). Aqui, contudo, a coleção diatônica está completa. Observamos, então, que do compasso 48 até 54, houve movimentação cromática de semitom nas notas graves, e a oscilação entre o acompanhamento rítmico e as notas sustentadas teceu a dinâmica formal dessa seção.

No **compasso 55**, o compositor desenvolve a melodia em Sib-eólio apresentando toda a coleção diatônica correspondente (b2). Aqui, no entanto, faz a nota Solb soar como fundamental, caracterizando o modo Solb-lídio novamente. Seguinte, o baixo repousa em F, e uma seção cromática (**c.61**) que elabora o motivo x do compasso 47 - numa clara estilização de sonoridade indígena – permanece enfatizando o diatonismo de Réb. Essa estrutura cromática está apoiada sobre tetracordes 0235, diatônicos, mantendo assim elementos semelhantes ao restante da melodia (fig.58). Esse cromatismo cadencia a seção, retornando à situação inicial, o acompanhamento ‘picapau’ em Solb-lídio, coleção hexacordal.

Figura 58 Estrutura cromática do c.61. O desenvolvimento da ideia cromática x (c.47), aqui harmonizada e evocando a estereotipia indígena com as quartas paralelas e o cromatismo.

A descrição de todos esses eventos do compasso 48 ao 65 demonstra como o compositor desenvolveu os conceitos de modalismo e modulação diatônica de forma muito interessante (fig 59). Mantendo a identidade da melodia em Sib-eólio, variou as coleções diatônicas totais por meio de restrições de suas notas - como a ausência de Solb no c.50-53, que permitiu a formação parcial do diatonismo de Láb pela inserção de Sol no baixo - e pela modulação direta do acompanhamento - para o diatonismo de Mib, c.54, e retorno para Réb no c.56. Com a aplicação dessas mudanças sutis operou

mudanças diatônicas, que embora não-tonais, eram aproximadas por diatonismos próximos no ciclo de 5º (Réb,Mib,Láb). Esse processo de modulação diatônica era acompanhado por uma modulação modal, na qual cada diatonismo priorizava uma nota específica, que, de maneira estática, caracterizava um modo diatônico. Essa dinâmica era clara do ponto de vista formal: a cada nota grave que era tocada sozinha – se estabelecendo como fundamental momentânea – seguia-se os eventos que contextualizavam a coleção diatônica, direcionando-a para um modo específico. Isso, contudo, não era feito de forma inequívoca. O que chamei de ‘polimodalidade restrita a uma coleção diatônica’ se apresenta aqui novamente, porque apesar da intenção de de priorizar as notas do baixo como fundamentais modais, o caráter da melodia sempre focaliza Sib como centro modal particular, criando ambigüidade.

Análise

c.48 c.50-53 c.54-55- c.56-60 c.61 tetrac (0235) c.62-65

Hexa- Gb-lídio (Db) Hexa G-lócrio (Ab) Ab-Lídio (Eb) Gb-Lídio (Db) Cromático (Db) Hexa Gb-lídio (Db)

Figura 59 Dinâmica de mudança modal e diatônica dos compassos 48-65. Em parênteses está descrita a coleção diatônica do trecho.

Finalizando a seção *Picapau* modal, o compositor elabora uma cadência, de acordo com os desenvolvimentos do trecho até aqui (fig.60).

tn2. etc.

bxs bts

a c

Análise

a) b) tetraç. diatônico (0235) c) Escala de G-alterado

(polarização de Si, B-jônio?) (prox. com o próximo diat. Ab)*

Inversões do acorde lídio da seção anterior
Gb6 (#11), como cadência.
(diat. Db)

Figura 60 Redução dos c. 66-67 e análise

No **compasso 66**, sob o texto *Nozani-ná*, ele apresenta as quatro inversões do acorde Solb6(#11), uma das tétrades principais do trecho, apresentada logo ao c.33 pertencente à coleção de Réb-jônio. Trata-se de uma evocação ao excesso e saturação, própria das cadências em Villa-Lobos; o acorde é apresentado melodicamente (no baixo, dando ordem às inversões) e harmonicamente, em cada sílaba. O compositor então, insere o tetracorde diatônico **0235** (Láb,Sib,Cb,Réb), que, polarizando Cb por repetição e bordaduras, evoca uma centralidade sobre a nota que permite a interpretação do tetracorde como integrante de Si-jônio (em enarmonia Sol#-Lá#-Si-Dó#). Considerando as notas Mib-Fá-Sol sustentadas pelas outras vozes, observamos um alto nível de interação entre coleções diatônicas: por um lado o tetracorde diatônico em Si(b) e a coleção de Láb-jônio. A soma dessas sonoridades monta uma coleção complexa típica de sua época, a *escala alterada*, derivação pós-tonal da escala tradicional *superlórico*, presente em boa parte do repertório tonal do ocidente⁵⁰ (c). Aqui, observamos que o compositor obtém esse resultado complexo por meio de operações diatônicas extraídas das propriedades motivicas da melodia Nozani-ná, numa corrente de desenvolvimentos ligada por elos construídos no decorrer da peça. A própria escala alterada é utilizada como elo para a próxima seção, tonal, ambientada em Láb maior.

A subseção que inicia ao **compasso 71** continua ligada ao tema *picapau* pelo aspecto rítmico, contudo, tem características francamente tonais. Os dois *acordes* - anteriormente baseados numa concepção modal (fig.53) – são substituídos pelos acordes de Ab6 e Eb7 (a1) que junto com a mudança da armadura de clave – de três para quatro bemóis – confirmam o diatonismo de Láb numa concepção tonal/funcional (fig.61).

Figura 61 A transformação das harmonias modais em tonalidade (c.71)

⁵⁰Adiante perpetraremos discussão sobre esse conjunto de notas específico.

Temos, aqui, a tradicional evocação da música popular urbana presente em cada um dos *Choros*. Com os acordes com sexta e sétima adicionada na harmonia circular I-V, Villa-Lobos evoca a suposta ingenuidade da música popular; estratégia semelhante foi usada em diversas obras, como no *Choros nº5* - na segunda seção *Um poco più moto* (c.25)⁵¹. Outra questão que estabelece um rompimento com o trecho anterior (modal) é a ida do ostinato rítmico para a região aguda.

Entretanto, esse ambiente não permanece muito tempo. Dos compassos 71 ao 76, Villa-Lobos apresenta apenas essa estrutura, mas ao 77, o compositor insere elementos que desequilibram a conjuntura tonal, transformando essa sequência de acordes em apenas mais uma camada da textura, em contraponto com outros desenvolvimentos que desestabilizam a prioridade tonal do trecho (fig.62).

Figura 62 Redução dos c. 71-78

Sob esse acompanhamento com características tonais e de música popular, uma versão da melodia temática dos primeiros compassos – Nozani-ná - aparece com seu modalismo característico (b1). Repetindo o procedimento inicial da transposição do tema, uma versão quinta acima é tocada (b2). Assim como no início da música, as duas melodias têm centro modal distinto – Láb e Mib, respectivamente - embora subconjuntos do mesmo diatonismo, Láb-jônio. Essa ‘polimodalidade diatônica’ conseguida pela soma da estrutura de acordes diatônicos (a1) às novas melodias concorrentes, colabora para uma audição difusa, tanto ritmicamente quanto harmonicamente. Por meio desses recursos,

⁵¹Ver as aplicações de diatonismo no Choros 5 (capítulo V).

o compositor obtém uma sonoridade modernista dentro de uma escala diatônica simples (fig.63).

The figure consists of three musical staves. The top staff is divided into three sections: 'a1) harmonia do Choro (I - V)' showing two chords, 'Ab6' and 'Eb7', with 'Ab: I' and 'V...' below them; 'b1) Hexacorde Ab-jônio' showing a six-note ascending scale; and 'b2) tetracorde Eb-Jônio *' showing a four-note ascending scale. The bottom staff, labeled 'Escala Resultante', shows an eight-note ascending scale labeled 'Ab-jônio'.

Figura 63 Estruturas diatônicas (a1, b1, b2) e escala resultante.

Esse trecho é exemplar para se discutir a estilização dos processos harmônicos nos *Choros* de Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 1928). Segundo o compositor, na epígrafe dos *Choros nº10* (op.cit.), o aspecto harmônico das obras advém de estilizações *quase completas* do próprio original. Aqui na seção *picapau* observamos o compositor mostrando o dinamismo do processo dessa estilização, baseado em estruturas rítmicas e harmônicas da música popular. Contudo, nessa obra, o processo é mostrado do fim para o início, partindo já da estilização modal (c.33) para revelar o conteúdo ‘puro’ tonal apenas ao compasso 71. Já no trecho tonal, a inserção de Nozani-ná (c.77) volta a apontar a estilização que desfaz o ‘monopólio’ tonal momentâneo, junto com as mudanças de compasso 2/2 para 3/2 e vice-versa (c.77,81, etc.), que ajudam a dissolver o ritmo harmônico da cadência (fig 18). Causando dissonâncias rítmicas e harmônicas, essa saturação em nível de textura produz uma espécie de densidade que é marca registrada de Villa-Lobos, sendo notável aqui a sua produção por meios exclusivamente diatônicos.

Na cadência da seção *picapau*, Villa-Lobos emprega um acorde maior-menor de Mib, que congrega em si o conceito de ‘dominância’(c.96) – já que estávamos no diatonismo de Láb – e a sonoridade complexa do octatonismo, ao considerarmos o acorde (a) e melodia descendente (b) em conjunto (fig.64). Dessa forma, o compositor utiliza - tal como no compasso 68, (fig.60) – coleções complexas para finalizar as seções diatônicas, mantendo entre essas coleções um conjunto de notas comum como conectivo (fig.65). Ainda em comparação com a cadência do compasso 68, o compositor aplica uma melodia ascendente com o texto ‘Nozani-ná’ (fig.65), agora, dentro da escala

pentatônica (Mib-Fá-Láb-Sib-Dó), em intervalos harmônicos de quarta, lembrando o trecho em que uma estrutura semelhante ocorre, em Solb-lídio (fig.60). Ao fim, passa cromaticamente por um trecho diatônico (notas Sol e Réb), repousando em Abm6, acorde ponte para a sessão seguinte.

Análise

Triades

a) (047) (037) Eb e Ebm

a) Escala Resultante: a+b

Hexacorde Octatônico III

Figura 64 Formação octatônica presente nos compassos 96 e 97

tn2.

bt.

Pentat. no diat de Ab, em quartas paralelas.

ext. diat. Abm6

Figura 65:c.97-99: Duas estruturas pentatônicas em paralelismo; uma extensão melódica para o diatonismo de Lábe o acorde Ab6, pivô para a seção seguinte.

Figura 67 c. 100-103.

Análise

Estruturas

a)	b)	(c.108)	c)
Abm6 (acorde dórico)	Hexacorde Eb-eólio		Acorde de G7(b13) Flerte com G-alterada *

Escala Resultantes

a + b = Diatonismo regente	Conjunto formado por b, sem a nota Gb, predominante nos c. 109-119
bt (c.108)	G-alterada (semelhante à Db-jônio 'exceto' a nota G)
Gb-Jônio	

Figura 68 Análise dos desenvolvimentos harmônicos, c.100-118.

Ao compasso 120, o compositor elabora um momento cadencial que conecta à seção final da peça, ou coda, no compasso 129. Nesse trecho, diversos elementos de função cadencial são colocados em conjunto e misturados (fig.69): o motivo cromático (x) é apresentado agora acrescido de uma terça maior, formando tríades maiores em segunda inversão (a), indicando o uso desses acordes como um elo entre sonoridades cromáticas e tonal-funcionais. De fato, toda a escala cromática é apresentada aqui por meio do motivo (x) - como no c.59-61; a diferença é a sua partição: lá, ouvem-se quartas justas como elemento de questionamento do contexto harmônico imediato, aqui, acordes maiores que descem por graus a escala cromática, até combinarem-se harmonicamente com o resquício da melodia Nozani-ná (b), no compasso 122, formando Eb7. Esse acorde, com característica função dominante no trecho, conduz ao Ab7M – ainda nos encontramos no diatonismo de Lá^b.

a) Crom. de tríades saindo da reg. medianta (bIII) rumando ao I

b) Eb: Crom. de tríades saindo da reg. medianta (bIII) rumando ao I

c) 123 etc. etc. (son. pent) penta de Lá em Eb

a) Acordes (047)

b) Sonoridade Mixolídia em Eb (como tema Nozani-ná original)

c) Sonoridade pentatônica inserida no contexto diatônico

Pentat. de Lá em Eb

Figura 69 Redução com análise harmônica e análise das estruturas dos c.121-128 de *Choros nº3*

Após a chegada de Ab7M (c.123), o compositor visita a sonoridade pentatônica interna ao diatonismo, (c), finalizando a seção. Aqui, observamos um procedimento pragmático da composição: tal qual em seus *Três Poemas Indígenas* (1926), nessa apresentação final de Nozani-ná, Villa-Lobos apresenta a melodia complet- agora em modo eólio - a *ambientando* com recursos harmônicos/texturais em segundo plano. Entretanto, mais uma vez, soube dialogar com o material para seus próprios fins formais, como o extrato melódico Réb-Mib, repetido diversas vezes (c.121-122), que sob a tríade de Mib obtida pelo descendente cromático de tríades, forma Eb7, dominante do próximo acorde, Ab7M (c.123).

O uso das tríades nos últimos compassos da seção anterior é uma conexão sutil com a coda (c.129-133). Nesse trecho coral de caráter ufanista – com a palavra *Brasil* sendo cantada ao final – o compositor retorna aos três bemóis na clave, e elabora uma harmonia tonal, que demanda uma análise funcional, feita aqui com base nos preceitos de análise harmônica de

Schoenberg (2004)⁵²(fig.70). O compositor explora ambiguidades das tonalidades relativas de Dó menor e Mib Maior, como o uso cruzado de seus empréstimos modais (como Abm em Cm:, o iv de Eb:). O Acorde Ebm6 (mediante abaixada) pode ser extraído da região napolitana de Dó menor (o bII, Réb), sendo uma inversão do acorde lídio Solb6(#11) usado na seção *picapau* modal do c.33. Sua ligação com a sonoridade alterada também é marcante, sendo o acorde menor com sexta uma das manifestações harmônicas desse conjunto. O acorde Ab6(#11) é o segundo meio-diminuto (em Cm:), mas é notável sua apresentação como acorde de Ab, evocando uma 'rima' harmônica com o Ebm6 (e sua matiz *escala alterada*) -, terça acima/terça abaixo (agora sendo submediante abaixada).

tns.

bts e bxs.

Cm: i biii6 m i bVI6 (ii) sm bvii Eb: ii6 iv V-alt (G-alt) Eb6(9)

Figura 70 Compassos 129-133 com análise harmônica.

A sonoridade maior-menor do trecho, que coloca em sequência acordes como Cm e Ebm, produz nesse caso específico uma subcoleção octatônica, fruto dos acordes menores em distância de terça menor (Mib-Sol-Solb-Sib-Dó), situação semelhante ao que observamos nos compassos 29-30 (fig.52). Esses casos levantam a questão da presença da influência cruzada entre a sonoridade octatônica e possibilidades harmônicas ousadas pertencentes à estética ultraromântica. Por fim, na cadência derradeira da música, observamos o reforço da ambiguidade entre Cm: e Eb:. A harmonia cadencial utilizada, em Eb:, é Abm (iv) Sol-alt/F (V/vi) e Eb6(9) (I6/9)). O acorde Abm é uma típica subdominante menor; o acorde de Sol-alterado (Fá-Si-Mib-Sol-Sib) possui tensões dominantes, mas conduziria para Cm, o relativo de Eb. Entretanto, o

⁵²Utilizo os dois pontos (:) para indicar quando falo a respeito de uma região tonal, e não de um acorde específico.

acorde seguinte, Eb6, possui tanto as notas da tríade Cm, quanto de Mib, resolvendo esse impasse.

Mais do que análise de procedimentos harmônicos tonais, o que nos interessa nesse trecho é observar a consciência e consistência da aplicação de princípios de harmonia tonal a quatro vozes nesta coda e seu apelo dramático/nacionalista. O caráter nacionalista se apresenta reforçado pelo texto, e a dramaticidade é ampliada pelo uso de acordes menores com 6 – aqui incluindo Ab6(#11), inversão de Fm6 e o Sol-alterado, que possui as notas de Lábm6 mais Sol – que evocam a sonoridade ultraromântica, por sua semelhança com o famoso Acorde de Tristão. O uso de Ebm6, afastado da região diatônica Cm/Eb: também se insere dentro de um contexto ultraromântico, bem como a opção pela mudança direta do acorde de Cm para Ebm6 e Lábm6(#11), regiões mediantes de Cm:. O uso de Sol-alterado (c.132) além de manter a sonoridade obscura do trecho, proporciona um jogo simbólico com o acorde final. Sua resolução de ‘engano’ permite o surgimento de um acorde utilizado na evocação do popular em Villa-Lobos, o acorde com sexta adicionada. Ele é inserido de forma jocosa com o vocalise ‘vuzfzfz...’ notado na partitura. Mais uma vez, Villa-Lobos faz convergir, por meio de aspectos sonoros comuns, conceitos simbólicos divergentes; as sextas wagnerianas e as sextas da música popular. E se finda essa obra.

O diatonismo como fonte da sonoridade modernista: polimodalidade diatônica

O *Choros nº3* foi o segundo da série com características francamente modernistas. Escrito um ano depois do *Choros nº2* – esse dedicado a Mário de Andrade – a obra de 1925 tem como proposta elaboração de sonoridades modernistas, por outros meios. A dedicatória à Tarsila e Oswald de Andrade deflagra também a intenção contínua de se comunicar com os anseios modernistas dos seus amigos e colegas. Entretanto, a linguagem modernista de *Choros nº3* é muito diferente da obra composta no ano anterior.

O primeiro aspecto a ser observado é o das coleções utilizadas. Enquanto em *Choros nº2* o compositor estrutura as coleções por meio de interações entre materiais cromáticos e diatônicos, no *Choros nº3* ele se

restringe ao uso de coleções diatônicas – com raras exceções com efeito cadencial. Em *Choros nº2*, portanto, o alto grau de cromatismos obtido pela ‘mistura’ dessas coleções garante uma sonoridade modernista não-diatônica. Entretanto, a estratégia de obtenção de sonoridades modernistas apenas com coleções diatônicas em *Choros nº3* é particularmente notável. Baseando-se na melodia diatônica de *Nozani-ná*, o compositor restringiu-se ao uso de sonoridades diatônicas de Mib-jônio, na primeira apresentação do tema (c.1-16). A demanda por sonoridades diatônicas veio, provavelmente, da escolha da própria melodia, assim como os desenvolvimentos de materiais cromáticos e diatônicos de *Choros nº2* podem ser remetidos às polarizações dos primeiros compassos da composição (c.1-3)⁵³.

A primeira preocupação do compositor ao utilizar conteúdo inteiramente diatônico numa obra modernista é evitar a ocorrência de trechos tonais indesejados. Nesse intento, mais uma vez, a utilização de *Nozani-ná* é estratégica. A estrutura de apresentação temática de *Choros nº3* aproveita-se da característica modal do tema de forma muito profícua. O compositor apresenta o motivo e elabora uma variação terça acima, criando um bloco consonante pela sobreposição das estruturas *a* e *b* (fig.71), uma vez que *a* sustenta a melodia *b* com a nota Sib, um pedal. A mesma relação harmônica se encontra entre *c* e *d*, sob a *finalis* Mib, onde abundam terças e sextas (fig.47). A complexidade da seção, contudo, vem da sobreposição desses blocos harmônicos (*Lábe cd*). A sua sobreposição, ainda que dentro do mesmo diatonismo, resulta em intervalos de segunda quarta, quinta, sétima diatônicas, formando uma sonoridade modernista fruto de uma operação modal complexa. A validade desse argumento tem como prova a execução separada das partes *a/b* e *c/d* que comprova a sua natureza consoante, recheada de 3ºs, 5ªs e 6ªs diatônicas.

⁵³Ver análise do *Choros nº2*, p.66,fig.19.

Pas trop vite ($\text{♩} = 96$)

Bb-Jônio

a) *mf* No-za-ni ná o-rê-ku-á, ku-á-ua

b) *mf* No-za-ni ná o-rê-ku-

c) *mf* No-za-ni ná o-rê-ku-á, ku-á-ua

d) *mf* No-za-ni ná o-rê-ku-

Eb-Jônio

Figura 71 – Choros nº3 c.1-12: Construção das dissonâncias por sobreposição de blocos consoantes entre si- regiões de Sib-jônio e Mib-jônio (c.9). A linha em cinza claro demonstra o local da sobreposição e do aumento de densidade harmônica.

A opção pela sonoridade modal permanece como mote harmônico da composição. Logo após a seção de abertura recém-descrita, o compositor reestrutura a textura da música, abandonando a aparente independência das melodias por uma melodia acompanhada (fig.50). Nesse trecho, a melodia modal é sustentada por acordes correspondentes, evocando uma sonoridade mais próxima da música nordestina, embora o elemento obstinado do acompanhamento faça referência rítmica às interjeições tribais. Durante toda a seção central *picapau* (c.33-80) o compositor continua desenvolvendo sonoridades modais, ocasionalmente tonais nas citações à música popular, muitas vezes sobrepondo modos diferenciados dentro da mesma coleção diatônica (como a melodia em Sib-eólio e o ostinato em Solb-lídio, ambos no diatonismo de Réb [c.39]). Propõe, assim, uma escuta difusa bem alinhada às proposições pós-tonais modernistas.

Esse recurso que chamo de *Polimodalidade Diatônica*, traz à obra uma sutileza única, difícil de ser reproduzida por outros meios. Enquanto numa sobreposição de diatonismos diferenciados o conteúdo harmônico é altamente complexo além de geralmente ser incongruente do ponto de vista diatônico –

sobreposição de teclas brancas e pretas - aqui a congruência das coleções focaliza a audição das características modais e escalares próprias de cada estrutura em cena.

A polimodalidade diatônica associada com a modulação diatônica (não tonal) sistemática de alguns trechos (c.48-65) é responsável por grande parte do aspecto narrativo/formal da composição, substituindo outras estratégias como a priorização de curtos motivos condutores (como em *Noneto*), a construção de um grande programa também ligado aos motivos (como em *Choros nº10*, especialmente a primeira parte) e o jogo entre sonoridades ‘simples’ e ‘complexas’, como é o caso dos *Choros nº2* e 4. Por essa razão, essa obra é particularmente notável pela construção de uma sonoridade moderna por meio de conjuntos diatônicos simples no nível estrutural através de estratégias diferenciadas, sendo o uso de sonoridades alteradas e cromáticas restrito aos efeitos cadenciais ocasionais. Sobre isso discutiremos a seguir.

Cromatismo, Escalas alteradas (superlórico) e octatônicas (tom-semitom): aumento no nível de tensão harmônica, reflexão sobre Gestalten e princípios formais

No contexto dessa obra preponderantemente diatônica, Villa-Lobos utilizou recursos expressivos característicos para adicionar tensão e dinamismo à forma musical. Na ausência da função dominante nesse contexto pós-tonal, ele lançou mão de outros elementos agregadores de tensão para emular os movimentos de suspensão e resolução harmônica de forma geral na peça.

Dentro do conceito de ‘dominância’ tonal, dois elementos são importantes: a distância de quinta justa descendente ou quarta justa ascendente e o acorde com sétima (trítono). Trabalhando num contexto diatônico não-tonal, a escolha por agregados ‘dissonantes’ – nesse sentido, que destoam do diatonismo – é uma possível releitura da função harmônica dominante, desprendida do seu lugar funcional.

Para discutirmos os conceitos de tensão, pertinência e continuidade de forma mais ampla e menos vinculada a estéticas musicais específicas – facilitando a transposição dessas categorias do tonalismo para o pós-tonalismo

- é útil dedicarmos alguns parágrafos para o diálogo com uma teoria que se debruça sobre questões perceptivas e estéticas numa perspectiva filosófico-psicológica: a teoria da Gestalt⁵⁴. Preocupados com os processos da percepção humana relacionados às formas das estruturas naturais (Gestalten), os pensadores dessa escola observaram, entre outros elementos, os diversos graus de modificação dessas estruturas e as conseqüentes alterações advindas dessas influências ‘externas’ no equilíbrio interno das formas.

Segundo a lógica nascida das pesquisas gestaltistas, as influências exercidas nas Gestalten podem ser classificadas em três categorias: pró-estruturais, contra-estruturais e indiferentes. A primeira categoria refere-se às mudanças que mantém a configuração atual, aparecendo perceptivamente como eventos mais “suaves” do que os contra-estruturais, como o movimento do agrupamento natural no fator “destino comum”. A segunda categoria consiste em mudanças contrárias à lei interna de uma Gestalt, acarretando cada vez mais tensão até que ocorra um rearranjo, uma “quebra” da articulação. A tensão estrutural interna evidencia a contínua busca da Gestalt pela reintegração a um estado ordenado determinado, até que a coerência interna não possa mais ser mantida, o que acarreta ou a passagem a uma nova ordem ou a dissolução daquela unidade (CHOLFE, 2009, p.63).

Possuindo uma estrutura musical majoritariamente baseada em sistemas diatônicos restritos a sete sons, podemos dizer que *Choros nº3* é uma composição de estrutura diatônica, essa característica sendo responsável pela manutenção de sua Gestalt, de sua totalidade. Nos compassos 1-16, nos quais a composição permanece integralmente no diatonismo de Mib – e com um aspecto rítmico muito congruente – observamos uma grande estabilidade da estrutura, própria de seções de abertura⁵⁵. No compasso 17 (fig.49), ao alterar-se a estruturação rítmica, intervalar e textural, opera-se uma influência contra-estrutural (vide citação anterior), na qual se mantém, em parte, a configuração anterior pela manutenção da coleção diatônica. O discurso global, então, é

⁵⁴ Sobre teoria da Gestalt na análise musical, ver MEYER, 1956.

⁵⁵ O mesmo pode ser dito da apresentação de temas no primeiro movimento de uma sonata clássica, por exemplo. Por tanto, recorro a elementos da teoria gestaltista na intenção de trabalhar aspectos de forma e estrutura de forma abrangente, mais ligada aos fenômenos de percepção sonora do que à estética prioritária dessa ou daquela geração. Aqui partimos, necessariamente de uma perspectiva estética pós-tonal, observando os níveis de complexidade e simplicidade dados pelo próprio compositor no ato composicional do *Choros nº3*.

‘amarrado’ pelo grupo comum de notas e desenvolvido (dinamizado) pelas modificações descritas.

Com a modulação dessa nova estrutura para o diatonismo de Réb (c.21), observamos que esse trecho de quatro compassos – iniciado em c.17 – torna-se, de fato, a estrutura predominante no momento (Gestalt). A sua modulação opera, então, uma influência pró-estrutural, uma repetição modificada que mantém a configuração atual, tanto na consideração dos intervalos como da rítmica. Aqui, a manutenção da estrutura intervalar e rítmica é mais relevante que a consideração da coleção harmônica utilizada, uma vez que esta é uma abstração composicional, nem sempre perceptível auditivamente, sendo a ‘figura/objeto sonoro’ composta pelas relações imediatas de duração e altura. Mais uma vez, segundo Cholfe: “*Se o movimento envolver um agrupamento presente, será considerado ‘pró-estrutural’, enquanto no outro caso será denominado ‘contra-estrutural’*” (2009, p.52). O agrupamento presente nessa seção é evidente: a repetição imediata e quase idêntica da estrutura do compasso 17.

Mesmo considerando a existência de duas estruturas formais dos compassos 1-24 – a melodia de Nozani-ná vinculada à Mib-jônio e a melodia acompanhada a partir do compasso 17 – observamos que o conceito ‘diatonismo’ unifica todo o trecho, isso numa perspectiva musicológica⁵⁶. Na definição de influência contra-estrutural, o autor alerta que essa “*consiste em mudanças contrárias à lei interna de uma Gestalt, acarretando cada vez mais tensão até que ocorra um rearranjo, uma ‘quebra’ da articulação*” (op.cit. p.63). O que observamos nessa composição é justamente isso, a construção de momentos de tensão por meio de modificações de conteúdo harmônico e rítmico, que funcionam como pivôs para novas seções, onde ocorre um *rearranjo*, e uma nova estrutura se estabelece. A ação composicional, aqui,

⁵⁶Aqui tomo distância de alguns pressupostos da Gestalt, como a consideração de um elemento razoavelmente abstrato como a escala musical como elemento conectivo do todo. No trabalho de análise algumas abstrações são necessárias no intento de investigar o raciocínio composicional do autor. Enquanto superficialmente o pertencimento a um diatonismo comum não seja fator perceptivo tão importante quanto a nova organização intervalar – que chama mais a *atenção* do ouvinte (DÓHOLFE, 2009, p.46) –, o reconhecimento da coleção comum torna-se importante quando novas coleções não-diatônicas surgem, com potencial de tensão e de narratividade, quando justapostas às seções diatônicas.

consiste na escolha de que ou quais elementos serão modificados, e a maneira de se operar essas modificações.

Continuemos na análise do trecho para compreendermos como esse processo de criação de tensão ocorre aqui (c.21). Quando a nova estrutura *melodia acompanhada* inicia e se estabelece por uma repetição modulada, um novo equilíbrio formal é obtido por meio de uma influência pró-estrutural (fig.50). Esse equilíbrio é caracterizado pela melodia diatônica e pelo substrato harmônico de acordes menores também diatônicos – a própria conexão entre as duas versões é facilitada por um agrupamento harmônico comum, o acorde de Fm. Ao compasso 25 ocorre uma modificação textural com elementos cadenciais – convergência rítmica das vozes, repetição de elementos com esgotamento motivico – e o compositor insere notas estranhas ao diatonismo (Réb-jônio), como Ré, Lá, priorizando intervalos dissonantes como a segunda menor Ré-Mib.

Essa opção por elementos não-diatônicos é o aumento máximo de tensão estrutural da primeira parte da obra. Aqui, o compositor coloca em conflito duas estruturas musicais, o acorde diatônico menor (Fm) e a formação cromática Fá-Lá-Ré-Mib-Solb. Aqui, a lei gestáltica da demanda lógica pode explicar a criação de tensão; quando a progressão de uma figura/linha (nesse caso a sonoridade) é interrompida por uma forma não esperada (no caso, sonoridade externa ao conjunto, intervalos diferenciados, ou mudança dinâmica muito brusca) tal elemento funciona como influência contra-estrutural, questionando a estrutura anterior, propiciando o surgimento de uma nova. De fato, a inserção dos cromatismos Lá e Ré (no diatonismo de Réb) proporciona, no compasso 29, o surgimento de estruturas harmônicas organizadas por processos formais ainda mais obscuros (fig.52), uma Gestalt intermediária, que serve como cesura na composição.

Do c.29 a 31, o compositor elabora uma seção, cesura entre a primeira parte (c.1-28) e o início da seção *picapau* (c.33) (fig.53). O material utilizado para tal seção de *passagem* e *movimento* é a *escala alterada*, centro em D. No c. 68, ao fim da seção *picapau* de sonoridade modal diatônica, temos uma escala alterada, resultado da inserção de trechos diatônicos de coleções diferentes (fig.60) A coleção resultante é semelhante à escala de Lá^b, que se inicia logo depois, ao compasso 71.

Outros exemplos podem ser obtidos nas breves cesuras da seção *picapau* tonal, nos c.81 e 88, onde seções as seções diatônicas tem como cesura final desse trecho vem a utilização de formações harmônicas e melódicas próprias da escala octatônica (fig.64). Por fim, na seção em que Villa-Lobos escreve a melodia Nozani-ná completa (transposta para o modo eólio), o compositor elabora uma espécie de ‘pedal’ harmônico, com característica de *coda*, onde utiliza mais uma vez a coleção escala alterada, em diálogo com a melodia diatônica (fig.65). Já na codeta onde o compositor utiliza a harmonia do romantismo tardio (c.129), o acorde na posição de dominante para a cadência final pertence à escala alterada, mostrando uma identificação com essa coleção que traspassa os contextos harmônicos diversos da obra, junta a um conceito de tensão com grande potencial retórico.

Tendo observado os trechos cadenciais de Choros nº3, identificamos a presença de *tensões* de ordem formal e harmônica trazidas pelo uso de material não-diatônico em oposição ao prevalente material diatônico. Tais materiais não-diatônicos configuram, frequentemente, o que se convencionou chamar, na história da música ocidental de escalas alteradas ou superlórico. A opção por tal conjunto de notas para evocar uma correspondência à função dominante não é historicamente desorientada. Na realidade, a escala criada pela inserção da terça maior ao modo lórico (T-2m-3m-**3M**-b5-6m-7m) surgiu na aurora do sistema tonal como possibilidade de uma dominante secundária sobre o segundo grau do modo menor (V7/V7), com um potencial dissonante trazido pela sua quinta diminuta (T-3M-b5-7m) uma formação dissonante dentro do diatonismo. Com uso documentado desde os fins do século XVI (FREITAS,2010, p.170), essa formação harmônica se desenvolveu junto com o discurso da tonalidade recebendo o nome de *acorde de sexta aumentada* em diversas variedades nos períodos barroco e clássico. Ao romantismo essa *sonoridade alterada* com potencial dominante generalizou-se como opção de preparação para todas as regiões tonais e não apenas o quinto grau do modo menor, havendo assim um foco maior na sua característica *dissonante* em detrimento da *diatônica*, um desenvolvimento próprio do vocabulário romântico. O caminho seguido no ultrarromantismo wagneriano é a procura do *devenir* na música por meio das harmonias vagantes ainda arraigadas ao sistema tonal, e para tal a escala alterada e suas possibilidades harmônicas são muito úteis;

observemos que o idiomático *Acorde de Tristão* é uma projeção harmônica dessa coleção. A chegada à dita pós-tonalidade com sua busca por novos sistemas de organização dos sons e também por uma nova poética harmônica conduz ao uso aberto da coleção *alterada* como conjunto de sons, e em Villa-Lobos observamos uma *transtradução* da função *dominante* (nos conceitos de *tensão, momento, preparação*) atrelada a essa coleção harmônica pelo uso que o compositor faz da mesma nos Choros nº3, em oposição à simplicidade diatônica, sempre em trechos de caráter transitório, cadencial, intermediário. Longe de dizer que o compositor fazia toda essa regressão histórica de forma consciente para justificar o uso da escala alterada, cito Schoenberg, que é citado por Sergio Freitas em sua tese:

É fundamental a seguinte hipótese de origem psicológica: o desenvolvimento dos recursos artísticos harmônicos explica-se, sobretudo, pela imitação consciente ou inconsciente de um modelo, e pelo fato de que a imitação assim originada pode então tomar-se o modelo e, por sua vez, vir a ser imitada (SCHOENBERG [2001] apud FREITAS, 2010)

De fato, a retórica da criação de tensão e relaxamento em Villa-Lobos extrapola a música tonal e encontra uma versão pós-tonal, atualizadíssima, na qual as coleções harmônicas – *gammas* de notas – criam em si mesmas uma *stasis* particular e suas oscilações são responsáveis pelo movimento da composição. Substituindo os conceitos de função harmônica, região tonal, acorde, etc. as coleções e suas organizações na textura musical respondem às demandas formais e narrativas através do nível de complexidade que apresentam ou deixam de apresentar, por sua natureza difusa ou clara, caótica ou ordeira, em diversos níveis de intensidade. O estabelecimento desse contraste na estruturação formal – por meio de emulações diversas de simplicidade e complexidade – deve muito ao uso dessas escalas com material cromático (i.e. *alteradas, octatônicas*, e as que por falta de classificação são consideradas apenas *não-diatônicas*). Sérgio Freitas (2010) comenta esse aspecto de contraste relativo, tópico, criado ao momento da composição. Embora o texto a ser citado trate de aspectos da música tonal, observo sua relevância para a análise do caso em questão:

Tal contraste possui qualidades materiais e objetivas (...): é algo perfeitamente realçado através da imperfeição [**não-diatônica**], da complexidade natural de um evento trauma (causa) que, gerando expectativas, se faz seguir por outros (consequências) que, em compensação, gradativamente, amenizam a tensão, re-ajustam as quintas e restauram o repouso correlacionando-o a uma noção de "decorrência" [**diatônica**]. Repouso-decorrência que se adéqua a uma ideia de "ausência de complexidade". Tal ausência de complexidade é um valor relativo, dependente de um termo de comparação que, quanto mais complexo e retorcido for, mais amplifica o efeito "repouso" (FREITAS, 2010, p.177, comentários meus em colchetes).

Nesse diálogo que propus com a interação de ideias de forma e estrutura da Gestalt e musicologia, quis pontuar a capacidade notável de Villa-Lobos de construir formas móveis e auto-referentes dentro de sua composição; apontar um sentido *fenomenológico*⁵⁷ para a escolha de sons – ainda que historicamente orientado, como toda produção cultural - e mostrar como o compositor foi hábil na criação de dinâmicas de tensão e repouso abdicando de estruturas tonais, mesmo dentro de coleções diatônicas referenciais.

*Representação e tópicos no Choros nº3*⁵⁸

O *Choros nº3* pode ser definido como um quadro onde diversas representações culturais mostram-se justapostas ou sobrepostas, tornando seu próprio arranjo formal mais um indicador de modernidade na obra de Villa-Lobos. Nesse aspecto, a escolha da 'paleta de notas' e do modo de apresentação dos sons, nos motivos e suas estruturas de acompanhamento, constroem um jogo ininterrupto na imaginação do ouvinte, frequentemente envolvendo a evocação de tópicos de brasilidade. O tema tratado de forma mais evidente nessa composição é o índio, e nessa obra em especial, Villa-

⁵⁷ A própria natureza *sui generis* da organização de sons em Villa-Lobos leva o analista à procura dentro do próprio fenômeno que é a composição, a estrutura subjacente a composição. Embora saiba-se das diversas influências que incidiram sobre Villa-Lobos, o modo de apropriação e de aplicação – uma verdadeira bricolagem no sentido levi-straussiano, expresso no seu *O Pensamento Selvagem* (LEVI-STRAUSS, 1970) – nos obriga, muitas vezes, a considerar suas obras modernistas como postulados de forma e harmonia.

⁵⁸ Aqui o termo *tópica* se refere ao uso corrente entre os semiotistas (HATTEN, 2004; AGAWU, 1991; PIEDADE, 2013).

Lobos o elabora de forma muito particular. O uso quase exclusivo de coleções diatônicas proporciona uma construção de referências tópicas e de desenvolvimentos formais peculiares.

A citação indígena – *Nozani-ná* – é formada por uma subcoleção diatônica, que com suas variações aos primeiros compassos da música apresenta o diatonismo como escopo sonoro da peça. Em obras posteriores – como os *Três Poemas Indígenas*, *Choros nº10* e tantas outras⁵⁹ – a coleção pentatônica será recorrente na representação da sonoridade indígena (MOREIRA, 2010). Aqui, entretanto, reconhecemos que a utilização do pentacorde diatônico de Nozani-ná possui um núcleo significativo comum ao uso do pentatonismo na representação do universo indígena. Além de também ser uma coleção diatônica de cinco sons, o uso reiterativo de intervalos de terça – dando especial ênfase aos de terça menor – e de estruturas rítmicas com *pulso* acentuado aproxima essa escolha de outras posteriores na sua obra, como o pentatonismo. Isso indica a existência de unidades de significação tópica relativamente independente dessa ou daquela coleção referencial específica, ligadas a escolha de intervalos e estruturas rítmicas.

Em minha dissertação de mestrado (op.cit), estabeleço um paralelo entre a representação do índio na música em Villa-Lobos e a exploração do conceito do *primitivo* por meios musicais, num contraste necessário com o conceito de *civilizado*, impresso na música europeia por mais de três séculos, e em franco desenvolvimento na música da dita Segunda Escola de Viena – Schoenberg, Webern e Berg⁶⁰. Dentro de um contexto de aumento de complexidade sistemático na arte contemporânea, a opção pela utilização de coleções de quatro e cinco notas denota a intenção de se evocar o exótico e primitivo. Naturalmente, Villa-Lobos o fazia sob a orientação de sua escuta permeada por sonoridades impressionistas e também Stravinsky, mas a presença de uma melodia indígena *real* ressignifica essa opção e oferece uma segunda via de interpretação da sonoridade moderna, funcionando como índice de originalidade.

⁵⁹ Uma obra que ilustra muito bem o uso melódico e harmônico de estruturas pentatônicas na representação do índio é *Duas Lendas Ameríndias em Nheengatu* de 1952.

⁶⁰ A discussão da representação do *civilizado* e do *infantil* – numa referência cruzada ao *primitivo* ou *primevo* – pode ser encontrada na análise de *Rudepoema*, empreendida por Rodolfo Coelho de Souza (2010).

Outra convergência de símbolos encontrada no uso da tópica indígena de Villa-Lobos é aquela que aproxima o *natural/ancestral* do *religioso/devocional*⁶¹. Esse encontro se dá, musicalmente, pela semelhança melódico-rítmica existente entre o cantochão e o caráter modal de algumas melodias indígenas. Uma relação artificial é construída pelo uso de intervalos harmônicos simples de quarta e quinta, presentes na música religiosa ocidental⁶² utilizados aqui na representação do índio por Villa-Lobos⁶³.

As eras assírias, as relíquias esculturais da Coréia, o misticismo da Índia, o amor abnegado do culto da beleza entre os visigodos, a melopéia romana, a epopéia grega, as excursões gregorianas, que legaram à humanidade essa beleza eterna do cantochão, influíram fortemente sobre certos aspectos da minha estética (VILLA-LOBOS, 1928)

A citação anterior resume bem a convergência entre os conceitos de ancestralidade e musicalidade religiosa na imaginação do compositor, e podemos observar, na obra em questão, como o compositor trabalha com essas definições de forma conjunta.

A entrada gradual das melodias ao início da peça é uma clara referência ao universo dos motetos e das fugas, com estrutura de tema e resposta. Dentro dessa estrutura, os intervalos de quinta e quarta são privilegiados; entretanto, os intervalos de segunda e sétima ocorrentes pela sobreposição das camadas diatônicas propiciam a sonoridade moderna característica. A escolha pela composição a quatro vozes e a possibilidade de sua execução *a capella* também constroem essa dupla referencialidade.

De fato, o índice indígena mais inquestionável na abertura (c.1-16) é a própria referência à Nozani-ná, já que outros elementos, como as típicas ambientações e paralelismos rítmicos não estão presentes, levando mais a constatação da sonoridade sacra. Ocasionalmente o compositor lança mão de recursos pontuais mais claros para a evocação ao índio, como o uso de sonoridades não-diatônicas e estereotípias como o ostinato ou outras questões rítmicas e literárias (como o uso de certas sílabas que dão um caráter indígena à prosa, mesmo que não se trate de um texto reconhecidamente indígena).

⁶¹Para uma discussão com mais detalhe, ver minha dissertação (MOREIRA, 2010, p.171).

⁶²Vide os *organa* da Ars Antiqua, Motetos da Ars Nova e, no auge do seu desenvolvimento clássico, a música de Palestrina.

⁶³Embora a utilização de tais intervalos não encontre veracidade etnomusicológica, o compositor os aplica baseado em representações culturais convergentes, como natureza (intervalos perfeitos) e religiosidade (música sacra), emprestando essa categoria aos 'seus' índios (MOREIRA, 2010, p.155).

Villa-Lobos parece querer, dessa forma, inserir o mundo de sons ruidosos e de sonoridades não ocidentais - categorias do índio/selvagem – em sua composição, o que agrega um elemento de modernidade em sua obra. Um exemplo desse procedimento pode ser encontrado ao compasso 25, quando o compositor insere numa seção diatônica, notas fora do diatonismo como recurso de expressão de um canto tribal, com o típico salto de terça menor em algumas das vozes, responsável pelo surgimento dessas mesmas notas⁶⁴.

Outras referências são informações pontuais, como as breves estruturas cromáticas paralelas (c. 59, etc.) e o ostinato de marcação de pulso ao fim da composição, com dissonâncias da escala alterada (a partir do c.101). Ambas possuem onomatopeias, um recurso freqüente de estereotipia do índio na música do compositor⁶⁵. De fato, a utilização do texto indígena, bem como de criações originais de texto no estilo da fonética indígena, são fortes índices da representação indígena e a seção coral do *Choros nº10 (jakatá, kamarajá)* é o exemplo mais evidente desse recurso. A utilização abundante de ostinatos durante boa parte da obra também agrega à representação do primitivo, além de estabelecer outra linha de comunicação que converge para os desenvolvimentos da música contemporânea a Villa-Lobos.

O pássaro dos Choros nº3: Picapau

Vinculada, de certa forma, à representação indígena por meio da construção da imagem de um Brasil utópico, está a figura do pássaro, o *Picapau* que dá o subtítulo a composição.

O uso de sons da floresta faz parte da usual ambientação que o compositor faz de seus temas indígenas. *Uirapuru* e *Choros nº10* são duas obras exemplares desse procedimento. Villa-Lobos também nutria um interesse mais direcionado aos sons dos pássaros em si, como podemos observar em obras como *Passarinho de Pano*, da *Prole do Bebê nº2*, à moda das sonoridades ornitológicas de Olivier Messiaen⁶⁶. Nessas peças há um interesse

⁶⁴Veremos casos muito semelhantes em seções do *Choros nº10*.

⁶⁵Ver os *Três Poemas Indígenas* (1926), ou minha análise das peças (MOREIRA, 2010, p.44).

⁶⁶A análise do ‘canto do pássaro’ presente nessa obra pode ser encontrada na dissertação de Walter Nery (2012).

na mimetização do som do pássaro, sendo, portanto, uma porta para a utilização de coleções não-diatônicas nas peças, bem como de motivos rítmicos complexos⁶⁷.

O *picapau* do *Choros nº3*, contudo, é um tipo de ‘pássaro’ diferente. Aqui, o compositor não dá ênfase ao aspecto melódico, mas - como próprio da ave - ao aspecto rítmico e obstinado, transpondo as ‘bicadas’ do pássaro para a poética da composição.

Mantendo-se dentro da concepção diatônica regente, ao compasso 33 inicia o ostinato, no modo de Solb-lídio. Sobre esse pássaro sem melodia clara, mas com uma rítmica bastante profusa e insistente, o compositor opera modificações de cunho harmônico e melódico. De início, ao compasso 39, uma melodia lírica de poucas notas se sobrepõe ao rude ostinato, dentro da mesma coleção diatônica, Réb-jônio. A melodia, contudo, está noutro modo, Sib-eólio, atuando de forma paralela, criando um contraste típico da obra villalobiana⁶⁸.

Como é recorrente na série *Choros*, a linha melódica da seção *picapau* tem características que a definem como o que Rose Brandel chama proto-melodia: “*melodias muito pequenas, latências de melodias – [...] demasiadamente pequenas para que sejam representativas da própria melodia* (BRANDEL, 1961, p.55)”. Essa linha melódica curta e fluida, que não é modelada pelos padrões de variação e reiteração das melodias da música ocidental, faz clara referência a uma ancestralidade utópica que serve tanto a Villa-Lobos quanto a Stravinsky, na representação de seus ‘selvagens’. É significativo que tal citação de Brandel tenha sido extraída de um estudo etnomusicológico da música da África central. Paradoxalmente, essas melodias mínimas interessam também pela sua vagueza: com poucas alturas, não definem coleções completas, podendo ser aplicadas em contextos harmônicos diversos, desde diatônicos a octatônicos, construindo mais uma ponte entre o não-ocidental e o moderno (FERRAZ, 2012).

No trecho em questão, essa proto-melodia que se expande para a escala diatônica completa no compasso 46, articula a variação de pequenos

⁶⁷ Lembremos como o uso sistemático de coleções octatônicas encontra respaldo no ‘canto do pássaro’ dos primeiros compassos do *Choros nº10* (ANTOKOLETZ, 1992).

⁶⁸ A título de exemplo, observemos a seção coral do *Choros nº10*, onde o ostinato rítmico ‘Jakatá Kamarajá’ é o substrato para a melodia lírica de Mokocê Cê-maká (p.189).

trechos modais. Ao compasso 71, a rítmica se reorganiza numa clara referência à música popular; o trecho torna-se tonal, mantendo-se diatônico. Na poesia, as sílabas são embaralhadas, tendo um caráter ainda mais onomatopaico, inserindo fonemas novos como 'Ké', que enfatiza o contratempo do maxixe. Por fim, o compositor insere duas melodias concorrentes sob esse ostinato, desestruturando a audição tonal momentânea conseguida com a repetição exaustiva da harmonia I –V (c.77).

Aqui observamos a aplicação do princípio de estilização harmônica evocada pelo compositor para a série *Choros*: *O choro representa uma nova forma de composição musical [...] Os processos harmônicos são também quase uma estilização completa do próprio original* (VILLA-LOBOS, 1928). Em *Choros nº3*, podemos observar o processo de estilização harmônica em tempo real: partindo de um ostinato pós-tonal (modal), Villa-Lobos o transforma em uma citação da música popular, retornando ao domínio da pós-tonalidade na inserção de linhas melódicas modais paralelas ao desenvolvimento tonal desse ostinato.

Toda essa flexibilidade no discurso harmônico foi permitida e potencializada pela utilização da referência ao picapau, sendo o conectivo rítmico do ostinato, o estruturante formal da seção.

Conclusão

Através dessa análise pudemos reconhecer os meios pelos quais Villa-Lobos foi capaz de construir um colorido harmônico modernista através de coleções referenciais diatônicas. Um ano após a composição de *Choros nº2*, obra que trabalha com a polarização diatônico-cromática como recurso para a criação de música moderna, Villa-Lobos desafia sua criatividade na composição de uma importante obra estruturalmente diatônica, na procura de um resultado igualmente original. O uso de diferentes rotações ou modos dentro do mesmo campo diatônico produziu muitos intervalos de segunda e sétima em tempos fortes, enquanto a sobreposição de estruturas contrastantes – também no aspecto rítmico com resultado textural – gerou uma malha complexa de acontecimentos simultâneos, uma saturação própria da composição moderna obtida aqui em contextos exclusivamente diatônicos. As

coleções complexas próprias da paleta modernista – octatonismo, escalas alteradas e pentatônicas – também estão presentes, mas sua função é dar ocasião à modificações das coleções diatônicas referenciais, através do estabelecimento de pontos de intersecção e tensão. A qualidade formal da peça também deriva da proximidade dos conjuntos diatônicos, que oscilam entre 3,4 ou 5 bemóis. Mesmo nos trechos não-diatônicos há frequentemente conexão por meio de notas comuns, como visto anteriormente.

Para essa análise, o conceito de *Polimodalidade Diatônica* – ou polimodalidade restrita a um diatonismo – foi útil, ao considerar as centralidades modais concorrentes nos diversos elementos texturais, quando esses eram pertencentes a uma mesma coleção diatônica. Esse conceito possibilita a apreciação de uma textura complexa/dissonante dentro de um contexto diatônico, da mesma forma que o conceito geral de polimodalidade permite desmembrar trechos altamente cromáticos, quando se observa a sobreposição de coleções referenciais diversas.

Nessa composição Villa-Lobos soube trabalhar de forma precisa a diferença que há entre diatonismo e tonalidade. A sua citação da música popular é inequívoca, e se destaca do contexto diatônico pós-modal imediato que a entorna pela destreza do compositor. É uma situação diferente, por exemplo, daquela mais radical no *Choros nº4*, onde a citação é percebida pela clara oposição entre o material diatônico-tonal que a constitui e a complexidade obtida pela interação entre gêneros harmônicos diversos (BRANDA LACERDA, 2012). Villa-Lobos saberá trabalhar com o diatonismo em contextos modernistas de muitas formas, ora replicando o desafio de ser moderno se restringindo a operações diatônicas, ou utilizando o diatonismo como um sinônimo de tonalidade, limitando-se a utilizar esses recursos como uma forma de ‘colagem saudosista’ dentro de suas obras, utilização clara da tópica ‘Época de Ouro’ (PIEDADE, 2012), num sentido *naïve* que muitas vezes parece justificador do título da série, *Choros*.

CAPÍTULO V - CHOROS Nº5: INTERAÇÃO ENTRE MATERIAIS DIATÔNICO-TONAIIS, PENTATONISMO E OCTATONISMO NA FORMAÇÃO DE GÊNEROS COMPLEXOS

Subtitulado como *Alma brasileira*, o *Choros nº5* (1925) é o único da série escrito para piano solo. Foi dedicado a Arnaldo Guinle, um dos patrocinadores da segunda viagem de Villa-Lobos a Paris, em 1927⁶⁹. Como o subtítulo aponta, nessa obra Villa-Lobos tem o objetivo de retratar a ‘alma brasileira’ através da música. É sabido que o compositor acreditava ser a música popular brasileira o resultado da mistura de elementos ibéricos, africanos e indígenas⁷⁰; e que a ideia central dos *Choros* é elaborar essa ‘mistura’ sonora e referencial, numa nova forma de composição musical, derivada das relações diretas entre esses elementos.

Contudo, nos *Choros nº 5* a apresentação desses materiais é diferente dos outros *Choros* analisados até aqui. Enquanto nas outras obras os elementos vindos de cada musicalidade (ibérica, indígena, africana) aparecem muitas vezes sobrepostos e concorrentes - criando texturas complexas, do ponto de vista sonoro e da representação tópica (PIECADE, 2012) - nessa composição Villa-Lobos elabora uma temática de cada vez, e a estrutura formal é bastante clara a esse respeito, legando-nos uma forma quase didática.

Na primeira seção da música (**c.1-23**) Villa-Lobos desenvolve um trecho diatônico em Mi menor, com características da Modinha portuguesa, melancólica, com uma característica melodia lírica (fig.72). Na segunda seção (**c.24-33**), o compositor evoca uma dança, com harmonia cíclica (Mi6 – B7), motivos curtos, e uma linha interna de semicolcheias sincopadas, no que pode ser visto como uma referência à africanidade⁷¹ da música brasileira⁷². Na terceira seção (c.34-59), Villa-Lobos inicia uma seção de referência ao

⁶⁹Arnaldo Guinle também patrocinou a viagem dos Oito Batutas à capital francesa (SANDRONI, 2001, p.116).

⁷⁰Conforme p.21(VILLALOBOS, sd. p.14).

⁷¹Os padrões rítmicos cheios de contratempos ou síncopas presentes aqui, bem como as repetições em ‘loops’, estão presentes também nas *Danças Características Africanas*, obra importante para o reconhecimento de tópicos africanos na música do compositor.

⁷²Aqui não podemos deixar de lembrar do maxixe, ou mesmo do lundu, danças que surgiram da interação entre aspectos rítmicos da música africana e uma absorção particular dessas comunidades da escala e harmonia diatônicas europeias.

‘selvagem’, utilizando recursos pentatônicos muito caros a sua representação indígena (MOREIRA, 2010). A seção final da composição (**c.65-79**) é uma re-exposição da seção Modinha, ligeiramente modificada.

Nessa terceira seção, sobre a qual repousa nossa presente análise, o compositor procura descrever o aspecto ‘selvagem’ da alma brasileira, numa estética primitivista. Há uma ruptura brusca com a seção anterior, e sob a marca dinâmica *Movimento giusto di marcia* (c.34) e *Bem Ritmado* (c.36), Villa-Lobos inicia uma seção de forma vigorosa, com um cluster percussivo que enfatiza a nota Fá#, centro da melodia pentatônica que iniciará ao compasso 38.

Figura 72 Compassos iniciais das três seções de Choros nº5.

Ao **compasso 36** Villa-Lobos transforma o piano num instrumento prioritariamente percussivo, opondo os acordes F#6 (Fá#-Lá#-Dó#-Ré#) a C (Dó-Mi-Sol), como tambores de um atabaque. A sugestão do uso das mãos para a interpretação do trecho aproxima ainda mais os dois instrumentos. Essa

estrutura rítmica, utilizada exclusivamente no piano – que eu denomino *Atabaque ao piano* - é encontrada em músicas com referências a elementos africanos como *Uma Duas Angolinhas* da série infantil *Brinquedo de Roda* (1912) - um acompanhamento tonal para a melodia - e em *Choros nº10* (1926), na seção *Jakatá Kamarajá* (marca 5, c.14), como um aglomerado modal (fig.73). Aqui, nos *Choros nº5*, a oposição direta entre os acordes de Fá# e Dó – tríades diametralmente opostas no ciclo de quintas – dificulta a percepção de relações diatônicas entre essas formações, acentuando ainda mais o efeito percussivo dessa estrutura.⁷³

Figura 73 Tópica 'atabaque ao piano' num contexto tonal em *Uma duas angolinhas* (1912) e em contexto modal pós-tonal em *Choros nº10* (1926)

Além dos aspectos rítmico-dinâmicos, a escolha das notas da tópica também colabora para a criação de uma atmosfera primitivista. A soma das alturas presentes nos revela a seguinte coleção (**Fá#** - Sol - **Lá#** - Dó-Dó#-**Ré#** - Mi), um heptacorde octatônico, da coleção III (TOORN, 1983, P.50) (fig.75). Essa sonoridade, tipicamente stravinskyana, foi utilizada no ballet *Petrushka*, onde a mesma sobreposição triádica teve efeito (op.cit, p.33), revelando-nos - senão a intenção de Villa-Lobos de agregar à representação do primitivo

⁷³Observamos a transformação do piano em atabaque de três tambores da seguinte maneira: na mão esquerda, Villa-Lobos executa dois sons definidos: (F# + Dó#) e (Dó + Mi + G), os tambores graves ou regiões diferentes de um tambor grave. Na mão direita, ele marca em colcheias (pulso) o acorde de F#6 completo, inclusive por sobreposição de terças (F#-A#-C#-D#), o tambor mais agudo.

brasileiro a sonoridade bárbara utilizada amplamente por Stravinsky - uma grande sensibilidade à escuta musical de sua época.

Contudo, aqui, podemos perceber o uso original dessa sonoridade por Villa-Lobos, e como o compositor gera coleções por meio de interações entre materiais distintos. Em *Petrushka*, Stravinsky completa a coleção octatônica por uma segunda superposição triádica, Eb e A maiores, formando um segundo hexacorde, complementar ao primeiro (Mib - Sol - Lá - Sib - **Dó#** - **Mi**). Entretanto, aqui nos *Choros nº5*, Villa-Lobos utiliza um acorde com sexta (F#6), que somado à segunda tríade num trítano de distância (Dó), já completa um heptacorde da coleção III (fig.16). A escolha por um acorde com sexta para essa seção 'selvagem', não é aleatória, mas entendida como aspecto estrutural: essa harmonia é uma ligação mantida entre essa e a seção anterior (Dança, c.24), na qual o acorde principal é uma tríade com sexta (E6). É o 'fio da meada', escondido quase subliminarmente⁷⁴.

Figura 74 Choros nº5 (c.36) - Sobreposição de tricorde pentatônico Fá#-Lá-Si sobre a harmonia octatônica (c.40).

Figura 75 Choros nº5 c.36. Sobreposição de acordes resultando em um heptacorde octatônico.

⁷⁴Da mesma forma que o motivo interno de semicolcheias liga a primeira à segunda seção, que também possuem correspondência harmônica (tonalidades homônimas; Mi menor e maior, respectivamente).

Diferente de Stravinsky, que repete o procedimento de sobreposição triádica para completar a coleção octatônica – tríades de Mib e A (fig.76), Villa-Lobos empreende uma interação entre coleções que deriva também de concepções de representação do selvagem. Sobre uma sonoridade que, ritmicamente evoca africanidade e harmonicamente uma tópica internacional de primitivismo, o compositor insere uma curta melodia pentatônica (Fá#-Lá-Si), que estabelece claramente que o personagem principal do trecho é o indígena brasileiro (c.38-41) (fig.77). Esse tricorde pentatônico em Fá# (035) insere a nota A ao conjunto, justamente a nota que restava para a completude da coleção octatônica III. A nota Si, que não pertence à coleção octatônica, mas à escala pentatônica, resta como uma nota diferencial, resíduo da interação entre os conjuntos.

51 hns. ♩ = 108

77 hns. ♩ = 80

2. 0, 3, 6, 9

3. (0 4 7 / 0 4 7 10)'s triads, "dom. 7ths"

4.

5. 0 1 3 4 6 7 9 10 (0) octatonic scale

Collection III

Figura 76 Números 51 e 77 de *Petroushka* e reduções de Toorn (1983, p.33)

Figura 77 Interação: tricorde pentatônico completa a escala octatônica com inserção de nota estranha – B (c.38)

Mais adiante, no **compasso 42**, Villa-Lobos repete o tricorde **035** sobre a nota Si, completando a escala pentatônica de Fá# no 5º modo (Fá# - Lá - Si/Si -Ré- Mi). Acompanhando o tricorde Si-Ré-Mi, o *Atabaque ao piano* muda sua afinação opondo um Mi grave em uníssono às formações Mi-Si-Fá e Sol#-Dó#-Fá#, ambas signos de modernidade: o *arquétipo de Webern* em interversão⁷⁵ (RÉTI, 1961) e uma sobreposição também quartal das teclas pretas - valorizando aqui a polarização teclas brancas x teclas pretas, como no c.36. Ao considerarmos todas as notas do trecho (c.42-45), temos um heptacorde octatônico, agora da coleção I. A exceção é a nota Fá#, que não pertence à coleção octatônica, mas pertencente ao âmbito pentatônico considerado na interação (**Si-Dó#-Ré-Mi-Fá [Fá#]** Sol- Sol#) (fig.78).

⁷⁵ Segundo Sérgio Freitas (2004) - "[Florivaldo] Menezes [2008] refere-se a esse mesmo conjunto [trítano + 4 justa] como "Arquétipo Weberniano de Primeiro Tipo" considerando-o como um dos "protótipos da atonalidade vienense" que estão presentes "fortemente também na obra de Schoenberg e Berg (assim como também na de outros compositores, tais como Bartók ou Debussy)".

Tricorde Pentatônico de B(035)

Formação de quartas

Arquétipo de Webern

Coleção Octatônica I

Tricorde pentat. 035

Heptacorde Octatônico (I)

Figura 78 O tricorde pentatônico como subgrupo da coleção octatônica (c.42)

Até aqui percebemos como Villa-Lobos mapeou as melodias dos tetracordes pentatônicos as inserindo como subconjuntos possíveis de coleções octatônicas diferenciadas. O compositor mudou a seção de acompanhamento para inserir notas que interpretassem o tricorde **035** com parte de seções octatônicas, mantendo ao menos uma ‘nota estranha’ à coleção, derivada do pentatonismo, balanceando a situação entre os dois conjuntos. Podemos dizer que dos compassos 38-45 Villa-Lobos formou, melodicamente, a escala pentatônica de Fá#, por meio de tricordes **035**, inseridos harmonicamente em escalas octatônicas diferenciadas. Aqui Villa-Lobos dá ênfase estrutural a uma coleção mais simples (o pentatonismo) a articulando por meios mais complexos (octatonismo)⁷⁶.

Continuando a terceira seção, a partir do compasso 46 às referências ao primitivismo se escasseiam, se preparando para o retorno à seção ‘modinha’ (fig.79). Nos compassos seguintes (46-49), o *atabaque ao piano* dá lugar a

⁷⁶Recurso inverso acontece nos compassos 15-16 de *Choros nº10*, onde estruturas pentatônicas são utilizadas para formar integralmente escalas octatônicas (p.27).

uma estrutura de acompanhamento mais lírica, que compreende a melodia pentatônica na mão esquerda, agora em tercinas como na primeira seção. Nos primeiros dois compassos (**c.46-47**), na mão direita, tríades maiores e menores delineiam melodias paralelas, também ritmadas ao estilo da seção ‘modinha’. Entretanto, o uso de materiais pentatônicos e octatônicos permanece estruturante: o tricorde pentatônico agora sobre a nota Mi (Mi-Sol-Lá), e todas as tríades (exceto a primeira, com a nota Sol#) derivam do heptacorde octatônico da coleção III, com a nota estranha Sol# (Dó#-Ré#-Mi-Sol [Sol#]A-Sib-Dó) (fig.80).

Figura 79 Choros nº5 c.46-47

C#m C Am C (#5) C#m

Tricorde Pentatônico

OCTATONICA III

Tricorde pentatônico (035)

Heptacorde octatônico (III)

Figura 80 Reduções analíticas do c.46 de Choros nº5 - interações penta-octatônicas e formações triádicas

Nos **compassos 48-49**, a melodia pentatônica parte de A (Lá-Dó-Ré), completando outra escala pentatônica, de Mi no 3º Modo (Mi-Sol-Lá/Lá-Dó-Ré). A harmonia mantém o padrão, se sustentando por tríades na clave superior, e harmonizações da melodia pentatônica à mão esquerda. A coleção total das notas forma um octatonismo completo (c.II) mais a nota Dó# (Fá#-Sol#-Lá-Si-Dó[C#]Ré-Ré#-Fá) (fig.81).

The figure displays a musical score with three staves. The top staff is a piano accompaniment in 4/4 time, featuring a sequence of chords: F#m, F, D, and F#m. The middle staff is a vocal line in 4/4 time, with a bracket labeled 'Tricorde Pentatônico' spanning several measures. Below this staff, a horizontal line is labeled 'tricorde pentatônico (035)' and 'OCTATÔNICA II'. The bottom staff shows a single melodic line labeled 'coleção octatônica completa (II)'.

Figura 81 Reduções analíticas do c.48 de Choros nº5 - interações penta-octatônicas e formações triádicas.

Observando a seção analisada retrospectivamente, percebemos que as ‘notas estranhas’ à coleção agregadora (octatonismo) foram justificadas nos oito primeiros compassos (38-45) como participantes das coleções pentatônicas (B e Fá#). Já nos últimos quatro compassos – já mais semelhantes à seção modinha, repletos de tríades – as notas não participantes das coleções octatônicas surgem como necessárias para a manutenção das tríades do início dos trechos (Sol# para o acorde C#m [c.46] e Dó# para o acorde F#m [c.48]). Notamos, então, que não se tratam de notas estranhas, mas de elementos distintivos dos procedimentos composicionais e a designação das coleções prioritárias escolhidas pelo compositor. Enquanto no trecho primitivista as notas estranhas ao octatonismo dão relevo a formações pentatônicas (que também são índices de primitivismo), na seção mais lírica são as formações triádicas que impingem às notas distintivas ao octatonismo. Ao fim, percebemos que todas as quatro coleções são idênticas do ponto de

vista intervalar (diferenciando-se entre coleções de 8 ou 9 notas) (fig.82). Também, estruturalmente, são vários os procedimentos que as conectam como um todo: o uso dos tricordes pentatônicos em sobreposição de quartas (Fá#-Lá-Si/Si-Ré-Mi/Mi-Sol-Lá/Lá-Dó-Ré) – estrutura quartal também índice do próprio pentatonismo – bem como a própria formação de escalas pentatônicas completas, vindas da consideração conjunta de cada dois tricordes **035**. A saber, a pentatônica de Fá# no 5º modo (Fá#-Lá-Si-Ré-Mi) e Mi no 3º (Mi-Sol-Lá-Dó-Ré) (fig.83).

Figura 82 Gênero complexo presente na terceira seção de Choros nº5 (c.38-50). A nota preta indica a altura não pertencente ao conjunto octatônico referencial.

Figura 83 Escalas pentatônicas formadas pelos tricordes 035 na terceira seção de Choros nº5.

Da mesma forma que notamos o surgimento de um gênero complexo fruto da interação penta-octatônica nos *Choros nº10* no compasso 1, repetido nos compassos 15-16, a recorrência de ‘notas estranhas’ nos leva a considerar o conjunto não mais como um octatonismo incompleto ou desconfigurado, mas como um novo gênero; aparentemente fruto de uma interação que se mantém em diversos trechos da obra. Coelho de Souza, comentando sobre as ‘notas estranhas’ da coleção octatônica de *Choros nº10* notadas por Antokoletz (1992) admite que

Estas "notas estranhas" que também aparecem no *Rudepoema* (...), poderiam ser tomadas como falhas de um compositor descuidado, uma pecha que se costuma lançar sobre Villa-Lobos, mas certamente Antokoletz tinha algo diferente em mente quando apontou esse detalhe. Uma vez que o procedimento das "notas estranhas" é recorrente no *Rudepoema*, devemos entendê-las como um traço estilístico e não como erros (COELHO de SOUZA, 2010, P.169).

Aqui, aponto para um pragmatismo composicional que revela uma concepção clara de sonoridade almejada. No trecho que analisamos, Villa-Lobos parece obter o gênero complexo como um resultado direto da manipulação conjunta de sonoridades pentatônicas e octatônicas, como um resultado da práxis composicional. Entretanto, mesmo mudando o paradigma superficial a partir do compasso 46 (melodia pentatônica para melodia triádica) ele continua obtendo o mesmo conjunto complexo, indicando que esse pragmatismo que percebemos a princípio pode estar desviando nossa atenção de uma possível elaboração teórica do compositor, ou mesmo uma profunda percepção musical, onde o resultado sonoro é o objetivo principal. Os meios práticos escolhidos são moldados pelo compositor para alcançar esse objetivo – como se um pintor pudesse chegar a uma mesma textura na combinação de pincéis e espátulas diferentes, deixando nos cantos da tela, traços desses pincéis separados para indicar o processo que levou à textura central. Acredito que não haja necessidade de se criar um nome para essa escala - talvez o compositor a utilize somente nessa obra – mas o princípio gerador desse

conjunto complexo parece um indicativo forte do processo de criação de coleções na composição villalobiana.

O diatonismo como representação da tradição e civilidade nos Choros nº5

Composto em 1925, o *Choros nº5* possui características muito específicas dentro da série. Sendo a única peça para piano solo, possui uma divisão formal muito clara entre as suas partes. As referências à música popular são evidentes nas primeiras duas seções: a seção A, que vai do compasso 1 ao 23 e faz referência à típica modinha, de caráter sentimental, e Si, que vai do compasso 24 ao 33, uma clara referência a uma dança de caráter afro-brasileiro.

O fato é que, nesta peça, o conteúdo diatônico vem agregado ao conteúdo simbólico das referências à música popular; intenção principal do compositor ao dar a essa peça o subtítulo *Alma Brasileira*. Portanto, enquanto nos *Choros nº3* e *nº10* Villa-Lobos faz uso do diatonismo que compõe, ocasionalmente, uma linguagem modernista, aqui, o utiliza de forma tradicional, como fac-símile dos gêneros populares. Essa musicalidade popular foi assimilada por Villa-Lobos já em sua juventude, e pode ser observada em peças como as da *Suíte Popular Brasileira* (1915).

Na seção A (c.1-23), Villa-Lobos apresenta uma modinha em Mi menor, com ostinato à mão esquerda do pianista. A textura da composição evoca uma releitura pianística do conjunto modinheiro, onde, nas notas graves, observamos um idiomatismo do violão e nas agudas a uma flauta ou algum instrumento melódico típico (fig.84). Observemos as indicações de dinâmica, três para a pauta do piano, demonstrando o caráter timbrístico e textural destacado que o compositor dá a cada uma dessas vozes.

Figura 84 c.5-7 do Choros nº5.

Ao compasso 12, uma nova estrutura rítmica é inserida, de caráter sincopado em semicolcheias. No compasso 14, ela se revela como um elemento adicional à repetição da seção (fig.85).

Figura 85 c.13-15 do Choros nº5.

Na seção B (c.24-33), Villa-Lobos inicialmente elabora uma transição que inicia ao compasso 23 e vai até o 24, transformando a tonalidade da música para Mi Maior. A partir de então, começa a referência a uma dança afro-brasileira – talvez um *lundu* – apresentando uma harmonia cíclica tônica-dominante, como é próprio do estilo (fig.86).

Figura 86 Seção B dos Choros nº5, com cifra da harmonia (c.25-32).

Nesse trecho, a configuração pianística é mais evidente – pela montagem e execução dos acordes - e a preservação da linha melódica interior

elabora uma conexão com a repetição da parte A (c.12), indicando um traço interessante da composição villalobiana, a manutenção da fluidez da forma por meio da preservação de estruturas motivicas⁷⁷.

No trecho a seguir, de caráter primitivista (c.36), Villa-Lobos abandona procedimentos diatônicos, e ruma a uma complexidade modernista que discutimos no tópico anterior. O fato de abandonar características tonais e se apegar a um estilo stravinskiano de bruteza rítmica e densidade cromática, diz muito a respeito das possibilidades de construção da sonoridade indígena no *métier* do compositor (MOREIRA, 2010) (fig.87). A mistura de elementos rítmicos/percussivos e ruidosos com o caráter da melodia pentatônica é uma síntese que unifica os *pathoses* indígena e africano da composição. Notemos a presença do acorde de Fá# com sexta adicionada, uma inesperada conexão estrutural com a seção anterior (c.25, fig.86).

Figura 87 Choros nº5, c.34.

Mais adiante nessa seção, Villa-Lobos mixa o estilo primitivista com uma poética bastante pianística, com lânguidas tríades diatônicas, que evocam, desta vez, uma musicalidade do romantismo tardio (fig.88). Aqui, Villa-Lobos opera uma curiosa bricolagem da sonoridade contemporânea com a música urbana, que serve como uma longa transição entre a seção *bárbara* e a volta à *civilidade* na repetição da seção A (fig.89).

⁷⁷ Como é bastante perceptível nos *Choros nº10*.

Figura 88 Choros nº5, c.45

72 **TEMPO I?**
Moderato dolente

Figura 89 Retorno à seção 'modinha' A' (c.75).

Nesse rápido panorama sobre o *Choros nº5* observamos que, não só o uso de estruturas diatônicas, mas também estratégias tonais tradicionais, são os recursos mais utilizados pelo compositor nessa obra, o que é significativo dentro da série. A utilização de tópicas bárbaras/indígenas na seção central, corresponde à tentativa de representação de uma vertente *ancestral*, que faria parte do *tripé* ibérico-africano-indígena que comporia a música popular brasileira e que serviria como mote para a produção dos *Choros*.

Nessa música, Villa-Lobos associa, naturalmente, as estruturas diatônicas à civilidade, considerando, paradoxalmente, aquilo que é mais complexo - no caso a seção bárbara com toda sua cromaticidade - como primitivo e aquilo que é mais simples em nível de coleção de notas

(comportado, normativo) como civilizado⁷⁸. Um conceito que parece explicar essa associação natural é o do domínio musical do *ruído*, e a estrutura *atabaque ao piano* utilizada a partir do c.34 (fig.87) reforça essa interpretação, com sua *percussividade* e caráter tribal.

Por outro lado, o *Choros* intitulado *Alma Brasileira*, lega aos elementos diatônico-tonais o papel de representantes da tradição, que - embora remetendo a elementos historicamente mais recentes do que as tribos indígenas - são mais antigos do que os dispositivos musicais utilizados na representação dos *indígenas* (ultracromatismo, octatonismo, etc.).

Por fim, na repetição da seção A, Villa-Lobos encerra com um marcante arpejo não-diatônico cadencial (Mi-Sol-Láb-Si-Dó-Mi), que é finalizado como o acorde de Dó maior com quinta aumentada e sétima maior (fig.90) onde deixa clara a importância da sonoridade dissonante em sua síntese final entre música popular e vanguardística, bem como uma reminiscência de sentimento nacional posto ao fim da peça⁷⁹. Mostra aqui um procedimento inverso ao do compasso 45, onde obtém dissonâncias fruto da bricolagem de estruturas musicais tradicionais - as tríades (fig 88). Em suma, o que importa para o compositor - tanto nessa obra quanto nas outras em análise - é a interação e a recriação, processos dinâmicos e fluidos que se delineiam como fundamentais para a compreensão desse repertório, onde as estruturas musicais constroem poéticas de modernidade e sugestões de brasilidade.

Figura 90 Cadência final do Choros nº5.

⁷⁸ Uma discussão muito importante acerca das tópicas de selvagem e civilizado em Villa-Lobos, pode ser encontrada num trabalho de Rodolfo Coelho de Souza (2010).

⁷⁹ Aqui a poética da harmonia germânica do romantismo tardio encerra a peça, de modo semelhante à coda do Choros nº3 (fig.70 p.116).

CAPÍTULO VI - CHOROS Nº10:INTERAÇÃO ENTRE DISPOSITIVOS PENTATONICOS, DIATÔNICOS, OCTATONISMO E GÊNEROS CROMÁTICOS

Introdução à obra

Em minha dissertação de mestrado investiguei o elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos (MOREIRA,2010). Dentre diversos itens que levantei como possíveis constituintes de tópicos indígenas em Villa-Lobos, o uso de melodias pentatônicas e consequentes estruturas harmônicas em quartas parecia o responsável por grande parte da 'evocação' do primitivo, feita pelo compositor. Durante toda sua vida o compositor lançava mão desses recursos para a remissão ao índio.

Nos *Choros nº10* Villa-Lobos procura representar as diferentes origens étnicas da nação brasileira, ou, ao menos, utilizar tópicos dessas origens imaginadas na composição de sua música.⁸⁰ O próprio Villa-Lobos declarou sua percepção das musicalidades que concorriam na composição da música popular brasileira (VILLA- LOBOS, sd. P.14, cf. p.34).

A definição da série dos *Choros* presente na epígrafe do *Choros nº10* parece trazer essa concepção das vozes da música popular brasileira (BAHKTIN, 2003)⁸¹ para o domínio da composição erudita, fazendo surgir uma 'nova forma de composição musical':

O choro representa uma nova forma de composição musical, na qual fiquem sintetizadas várias modalidades da nossa música selvagem e popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica e popularizada, que aparece de quando em quando, acidentalmente, sempre modificada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são também quase uma estilização completa do próprio original (VILLA-LOBOS, 1928)

Na composição em análise, o elemento indígena desponta (entre outras tópicos) no uso do elemento pentatônico, como já observado e em algumas

⁸⁰O artigo de Piedade (2012) possui uma boa discussão introdutória ao universo de tópicos em Villa-Lobos.

⁸¹Aqui adapto o conceito de *polifonia de vozes* na produção literária de Bakhtin para o domínio da composição musical, como feito por Wazlawick (2010) e utilizado em minha dissertação de mestrado (MOREIRA, 2010).

condições, cromático, pelo uso da melodia pareci Mokocê Cê-maká (SALLES, 2009) e modal, pela *transtradução* dessa melodia para o diatonismo⁸². Entretanto, além desse aspecto retórico, Villa-Lobos utiliza escalas pentatônicas como dispositivos composicionais para o surgimento de gêneros harmônicos complexos (como pudemos ver, por exemplo, no *Choros nº2*). Nessa perspectiva, Villa-Lobos lida com o material pentatônico de maneira pragmática, de certa forma, livre dos pressupostos retóricos, ainda que mantendo algum vínculo ocasional com eles.

A natureza plural da série Choros se manifesta, também, na organização interna das próprias obras. Em diversas peças da série, Villa-Lobos utiliza materiais harmônicos diversificados, estabelecendo a partir deles cenários e atmosferas específicos que concorrem para a narrativa formal e programática da composição. O *Choros nº10* é exemplar nesse respeito. Com trechos altamente cromáticos seguidos de cândido diatonismo, nessa peça o compositor explora uma variada gama de recursos harmônicos e texturais, utilizando em diversos trechos estruturas diatônicas ora para a criação de coleções complexas ora para deflagrar situações modais ou quase-tonais⁸³.

Primeira parte (c.1-158)

No início da obra – numa espécie de *inventio*, onde os elementos principais da composição são elencados – Villa-Lobos assegura o importante papel do gênero pentatônico como constituinte de gêneros complexos. No **compasso 1** (fig.91), o grande acorde orquestral contém tem a estrutura quartal [a] (Mi-Lá-Ré-Sol) como fundamento; ela é facilmente reconhecível como o tetracorde **0279**, conjunto presente em diversas formações pentatônicas. A sobreposição quartal também é um índice da sonoridade pentatônica do trecho (cf. visto em Choros Bis, c.27, fig.41, p.92). Essa estrutura é conectada à tríade de Mib maior pela nota comum Sol [b], fazendo surgir um acorde na primeira inversão. O que se nota é que essas duas estruturas [a e b] somadas à nota Fá# da estrutura c, formam um hexacorde octatônico III [Mib-Mi-Fá#-Fá-Lá-Sib com a nota estranha **D**], relevante para a obra (especialmente na seção inicial,

⁸²Sobre o elemento indígena na obra de Villa-Lobos, ler Moreira (2010, 2012b, 2012c).

⁸³Chamo de ‘quase-tonais’ as situações nas quais as estruturas tradicionais da harmonia tonal surgem (tríades, homofonia diatônica, etc.) mas não são desenvolvidas funcionalmente.

até o compasso 15)⁸⁴. Nos compassos seguintes (c.2-3) outra estrutura octatônica emerge, dessa vez, melódica (estrutura d).

fl. d (melodia do azulão segundo Antokoletz)

mad. tpa. tpa. cl.

cordas

a) Tetracorde diatônico (pentat.) b) triade c) partícula de acorde maior/menor (Eb) d) hexacorde octatônico (II) e) tríades em Dó

(0279) (047) (014) (013469)

relações entre os materiais

a) b) c)

(centralidade da nota Sol)

Escalas Result.

a+b+c (inserção diat) d) a) e)

Hexacorde octatônico III Hexacorde octatônico II Tetracorde diatônicos (pentat.)

Figura 91 Choros nº10 c.1-5 e reduções analíticas.

O trecho altamente cromático é seguido por uma sequência de acordes diatônicos, que evocam a sonoridade de uma dança popular, que se dissolve ritmicamente em tercinas, desequilibrando o ritmo harmônico e revelando a plasticidade com a qual Villa-Lobos trata essas estruturas (o que será reafirmado posteriormente na composição) (fig.92). Ainda assim percebemos a

⁸⁴Como notado por Antokoletz (1992).

pn. cordas

cordas

pn. cordas

C: I V I V I (dissolução do ritmo harm.) V (cadência)

2
Acorde composto

C6 G7(13)

3

4
Triades (047) (037)

5
Escala de Dó em Dó

Ao **compasso 12** retoma a melodia cromática dos primeiros compassos. Observamos uma mini estrutura ternária ABA, sendo A o componente cromático de feições octatônicas (ligado ao motivo do passarinho) e Sia estrutura diatônica. Sobre essa característica dual entre caos e ordem na obra de Villa-Lobos Guigue comenta:

Mais adiante, nos **compassos 15-16** (primeiros violinos), Villa-Lobos tece um trecho de notável complexidade: através de dispositivos pentatônicos

particiona a escala cromática no padrão tecla branca/tecla preta/tecla preta/tecla branca, formando tetracordes simétricos, **0134** e **0145** (fig.93). O compositor prioriza a escala pentatônica de Mi em 5º modo colocando cada grau da escala como primeira nota dos tetracordes, em movimento estrutural ascendente. A partir daí, então, descende o tetracorde que, dependendo da sua posição na escala cromática (tendo como referência a topografia pianística), será **0134** ou **0145**. Quando as teclas pretas do meio do tetracorde (a 2ª e 3ª semicolcheias) estiverem separadas por segunda (três casos: Sib-Láb, Láb-Solb, Mib-Réb), o tetracorde resultante será **0134**, nos casos restantes (Fá#-Mib, Dó#-Sib) será **0145**. O resultado desse procedimento é que cada uma das notas do tetracorde está ligada por relação pentatônica às notas do próximo tetracorde, por posição da semicolcheia. Nas violas e clarinetes, Villa-Lobos dá início ao mesmo procedimento, embora com perfil melódico diferente e com outras 'rotacões' das escalas pentatônicas, resultando numa defasagem de tetracordes entre as vozes, aumentando a sensação de saturação. O resultado é a execução de toda a escala cromática através desse procedimento pentatônico. Auditivamente, a impressão que se tem é que Villa-Lobos reconfigura o tradicional zigue-zague binário, para uma forma onde apresenta os quatro *ziques* (primeiro elemento binário) no primeiro grupo de quatro semicolcheias e os seus consequentes *zagues* (segundo elemento binário) no grupo a seguir. Pela velocidade em que o trecho é executado a sonoridade de *clusters* é sugerida.

vl1

vla + cl

Tetracordes simétricos
0134 e 0145

a) d) (0 1 3 4) (0 1 4 5)

b) f) h) (0 1 4 3) (0 1 5 4)

e)

Conjuntos Pentatonicos

a) b) c) d)

em E em D# em C# em C

(0357 10) (02479)

e) f) g) h)

em F em F# em A em G#

(02479) (02579)

Escala

a + b = e + g
Coleção das teclas brancas
(Escala de Dó em C)

b + c = f + h
Coleção das teclas pretas
(Escala pentatônica)

Cromatismo total
(intercalação de todas
estrut. pentatônicas)

Figura 93 Choros nº10 c. 15-16 (vl1., vla. e cl.) redução analítica

Com relação ao material intervalar, podemos dizer que o tetracorde **0134** tem um forte apelo octatônico. Embora esteja presente em alguns modos escalares como as escalas menores harmônica e melódica (assim como o **0145** está na escala menor harmônica) o seu uso livre - desprendido de contexto harmônico – destaca sua simetria interna e define sua aplicação em contextos de música pós-tonal. Toorn notou a importância desse tetracorde na partição da escala octatônica na música do período neoclássico de Stravinsky, em oposição ao **0235** usado para o mesmo fim na fase russa do compositor (TOORN, 1983).

Em sua análise do mesmo trecho, Antokoletz (1992, p. 233) percebeu a presença de ciclos de hexacordes octatônicos (fig.94). O autor relata que a cada grupo de seis notas há a presença de um hexacorde octatônico, que oscila entre as três transposições possíveis desse gênero. Embora seja inequívoca a percepção de Antokoletz - e ela demonstra mais uma vez a heterogeneidade de Villa-Lobos - apresento uma interpretação alternativa, que foca a importância do dispositivo pentatônico como gerador dessas sonoridades. Com base na articulação rítmica do trecho (fig.94), podemos notar que as primeiras oito semicolcheias (Mi-Ré#-Dó#-Si-Sol#-Fá#-Ré) delineiam um hexacorde octatônico da mesma coleção (III) da primeira aparição - inclusive com a mesma nota 'estranha', **D**. Essa mesma escala é gerada uma quinta acima, pela consideração dos grupos de semicolcheias iniciadas pelas notas Si e Ré, da escala pentatônica de Mi. Esse procedimento sugere o surgimento de um gênero complexo, derivado da escala octatônica, onde a manutenção da 'nota estranha' transforma a escala original em conjunto complexo; uma escala de sete sons (fig.95).

The image shows a musical score for Villa-Lobos' 'A Noite do Cordeiro' (1930), specifically the first system. The score is for Flutes I and II, Alto Saxophone, and C. B. (Cello/Bass). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The score is annotated with pentatonic and octatonic scales and their transpositions.

Flutes I and II: The first staff is for Flutes I and II. The music starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The notes are: Mi, Ré#, Dó#, Si, Sol#, Fá#, Ré. The scale is identified as pentatonic (E G A B D) and octatonic (oct. 1, oct. 0, oct. 2, oct. 1, oct. 0). The intervals are 1:2, 1:3, 1:2, 1:3, 1:3, 1:2, 1:3.

Alto Saxophone: The second staff is for Alto Saxophone. The music starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The notes are: Si, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si. The scale is identified as pentatonic (D F G A C) and octatonic (oct. 0, oct. 1, oct. 2, oct. 0, oct. 1). The intervals are 1:2, 1:3, 1:2, 1:3, 1:2, 1:2, 1:3.

C. B. (Cello/Bass): The third staff is for C. B. The music starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The notes are: Mi, Ré#, Dó#, Si, Sol#, Fá#, Ré. The scale is identified as pentatonic (E G A B D) and octatonic (oct. 1, oct. 0, oct. 2, oct. 1, oct. 0). The intervals are 1:2, 1:3, 1:2, 1:3, 1:3, 1:2, 1:3.

Os dois hexacordes (do compasso 1 e esse agora analisado) completam a coleção III, e possuem a mesma nota estranha, vindo de procedimentos pentatônicos nos dois casos (a estrutura harmônica a no compasso 1 e aqui o processo de divisão da escala cromática em seguimentos pentatônicos acima descritos). Por essa casualidade (a interrelação entre escalas pentatônicas e a formação de hexacordes octatônicos da coleção III) e por considerar a rítmica do fraseado e a ênfase dadas às notas da pentatônica de Mi [a], creio ser essa interpretação reveladora do processo pragmático composicional de Villa-Lobos. Em outras palavras: a nota 'estranha' Ré serve para sinalizar a presença pentatônica na síntese da escala octatônica III. Nesse caso, um gênero harmônico complexo surge, uma versão de escala 'octatônica' que contém o tetracorde **0279** dentro de si (**Mi-Fá#-Sol-Lá**-Sib-Dó-Dó#-Ré-Ré#). A mesma escala é repetida quinta acima; no quarto e quinto grupo de semicolcheias, fortalecendo a consideração da gênese de um novo gênero harmônico na composição (fig.29).

Figura 95 Gênero harmônico complexo, derivado de escalas octatônicas. Em pontilhado, a nota que desvia da coleção octatônica (altura 2).

O surgimento do trecho cromático Dó-Dó#-Ré-Ré# também sinaliza a relação com a melodia indígena cromática Mokocê-cê Maká, que será usada em diversos trechos da composição. Entretanto, como já mostrei na análise de

Choros nº2, Villa-Lobos trás a tona segmentos de gêneros harmônicos (tons inteiros, octatônicos) através de articulação de diferentes escalas pentatônicas, opostas no ciclo de quintas, e é justamente isso que Antokoletz está mostrando com relação a esse trecho: a formação de ciclos octatônicos em interação com gêneros pentatônicos. O que eu procuro adicionar aqui é a perspectiva pragmática do uso de recursos pentatônicos para o surgimento de todas as notas do trecho, não apenas dos seus apoios rítmicos na escala pentatônica de Mi⁸⁵.

Seguindo nossa análise em busca de aplicações da escala pentatônica nos *Choros nº10*, no mesmo trecho (**c.15-16 nos vlc., ob., vl 2 e cl.**) encontramos um caso de interação de estruturas cromáticas, pentatônicas e octatônicas com princípios simétricos reguladores (fig.96). Ao observarmos as sextinas (mais precisamente cada grupo de tercinas) notamos claramente a orientação cromática da seção: cada uma das linhas melódicas ascende ou descende cromaticamente uma oitava. As quatro vozes são organizadas harmonicamente da seguinte maneira: as duas vozes superiores ascendentes tem relação de terça menor, que manterão durante todo o trecho, assim como as inferiores, descendentes (fig.97). No primeiro grupo de tercinas (ainda a duas vozes) percebemos que a nota Rése faz o eixo de simetria bilateral que regula o contraponto; situação que se manterá a partir da soma das vozes restantes (Sib-Dó#-Ré#-Fá#) (fig.31).

Figura 96 *Choros nº10* c.15-16.

⁸⁵A observação de 'ciclos octatônicos' de Antokoletz também se apóia no aparecimento da coleção II na flauta (c.2), logo após o 'acorde octatônico' do c.1, que pertence à coleção III.

Figura 97 NotaRé como eixo de simetria bilateral das terças cromáticas. Os números identificam a quantidade de semitons entre o eixo e as extremidades das formações harmônicas resultantes.

Pela notável simetria da escala cromática, considerando a simetria das construções harmônicas observadas (as terças menores e o eixo em Ré), surgem, naturalmente, diversas formações harmônicas simétricas, que se organizam de forma também simétrica (fig.32). Os dois primeiros acordes (*b1* e *b2*) são tétrades pentatônicas (teclas brancas e teclas pretas respectivamente); a formação *c* é o acorde simétrico de terça menor (diminuto), as formações *a1* e *a2* são tetracordes octatônicos (**0134**). Considerando as notas do trecho a duas vozes (primeiro grupo de tercinas), observamos a estrutura *a1*, melódica, que conclui harmonicamente a seção que analisamos, no compasso 16. Persichetti (1961,p.62) descreve tal procedimento composicional como a *utilização de estruturas acordais mistas formadas pelo movimento cromático das partes*⁸⁶. Entretanto, no caso desse trecho, percebemos que a escolha de cada elemento melódico e de cada relação estrutura uma ordenação de aparição de cada categoria harmônica - pentatônica, octatônica ou cromática – de forma sequencial e simétrica.

O eixo dessa progressão harmônica está na formação *a2*. A própria estrutura inverte as suas vozes inferiores pelas superiores – Fá#/A troca de lugar com G/Sib e vice-versa. A partir daí todas as formações são executadas retrogradamente com a inversão das vozes, indicando uma simetria bilateral com eixo ideal entre as duas apresentações de *a2* (fig.98).

⁸⁶ No original “Mixed Chordal Structures formed by the chromatic motion of the parts”.

3^{as} menores ascendentes (escala cromática)

3^{as} menores descendentes (escala cromática)

Tetracordes a1 a2 b1 b2 c

0134 pentatonicos acorde diminuto

Escalas Octatônica (III) Escala Cromática

Figura 98 Reduções analíticas do Choros nº10 c.15-16 (vlc., ob., vl 2 e cl.) – notas brancas são pertencentes à coleção octatônica III.

Mas o mais interessante - do ponto de vista da formação de gêneros harmônicos complexos - é a presença de estruturas octatônicas completas resultantes da integração dos tetracordes **0134** (*a1* e *a2*) e dos tetracordes pentatônicos (*b1* e *b2*). Toorn já havia notado a possibilidade da partição da escala octatônica em tetracordes **0134** distantes de terça menor. Nesse caso, *a1* (Dó-Dó#-Ré#-Mi) e *a2* (Fá#-Sol-Lá-Sib) formam a coleção octatônica III descrita por Toorn. Embora não sejam adjacentes, essas estruturas residem em partes importantes do trecho: as duas citações de *a1* iniciam e finalizam a seção, as de *a2* são o ponto de convergência, o centro e o eixo simétrico do trecho.

Entretanto, as estruturas pentatônicas *b1* (Sib-Dó#-Ré#-Fá#) e *b2* (Lá-Dó-Mi-Sol), são adjacentes e também dão síntese integral a escala octatônica III. Ambas são estruturas harmônicas tradicionais do pentatonismo: *b1* a harmonia quartal, o tetracorde 0279 (presente na composição já na sua introdução) e *b2* o acorde menor com sétima, frequentemente utilizado por Bártok em suas harmonizações pentatônicas de melodias folclóricas. Embora, individualmente, estejam localizados em oposição no ciclo de quintas (coleção

tecla branca x tecla preta); ambos encontram-se na coleção octatônica. Vimos aqui uma elaboração muito minuciosa entre os gêneros cromático, pentatônico e octatônico. Curiosamente, das quatro notas cromáticas que não participam da escala octatônica (Si-Ré-Fá-Láb) Villa-Lobos faz um conjunto único [c], distinto do restante das formações harmônicas. Esse conjunto - que forma o acorde diminuto - parece separar a escória resultante do processo de formação da escala octatônica por meios pentatônicos e do tetracorde **0134** na escala cromática. Contudo, surpreendentemente, no mesmo trecho Villa-Lobos utiliza o acorde diminuto como recurso de particionamento igual da escala octatônica, ao considerarmos as harmonias formadas na primeira colcheia de cada grupo tercinas – onde reside o acento métrico (fig.99).

Ao considerarmos separadamente as notas ascendentes ('soprano e contralto') das descendentes ('tenor e baixo'), observamos que a cada grupo de três notas – ou seja, na nota forte da divisão rítmica – Villa-Lobos delinea acordes diminutos. Nas vozes ascendentes, o acorde de D#º; nas descendentes, Dó#º. A soma desses dois acordes mapeia a coleção octatônica III, demonstrando a importância dessa estrutura em diversos níveis da seção (fig.100). A formação de estrutura octatônica pela sobreposição de notas de acordes diminutos distantes de um tom, também é utilizada como recurso de ênfase cadencial por Bártok, em sua *Seventh Improvisation* (ANTOKOLETZ, 1992, p. 225-226).

vl2

ob

vlc

cb

D#° e F#°

C#° e E°

Escala Octatonica (III)

Figura 99 Choros nº10 c.15-16 Redução analítica

2) (0,2,3,5)

3) (0,3,6,9)
em (0,2,3,5)

4)

D#°/F#°

C#°/E°

5)
Escala Octatonica (III)

Figura 100 Redução dos c. 15-16 nos gráficos usados por Toorn (1983) para representar a partição igual da coleção octatônica.

Sobre o complexo agregado cromático-pentatônico das cordas, que acabamos de apresentar uma melodia pungente de quatro notas é escutada nas trompas, o tetracorde diatônico Sol-Láb-Sib-Dó (a), com o caráter melódico mais acentuado (fig.101). Como contraponto contrário a essa melodia, o trombone executa o tetracorde descendente Sol-Fá#-Mib-Réb (b), partindo da mesma nota Sol em uníssono.

tpas.
tpt
tbn

a) b)

Tetracordes e acordes

Escala

0135 0146 Ab: V iii -1 - 3 -2
Diatônico Octatônico (III) Cm: bVI i (nota G como eixo para o movimento contrário quase-simétrico)

G-Lócrio com F# (oct) Hexacorde oct (III) (com Láb e sem mi, polarizando C-eólio)

Figura 101 Redução e análise: Choros nº10, c.15-18.

A centralidade dessa altura como eixo do contraponto dos sopros é reforçada pelo trompete que a repete em cada ataque dos metais. Até a terceira nota do contraponto, tem-se a impressão de estarmos ouvindo um trecho diatônico – em Dó-eólio, por exemplo – mas a inserção de Réb quebra essa expectativa, construindo uma coleção complexa que pode ser vista como intermediária entre o diatonismo e o octatonismo. Nesse caso, ambas as interpretações são razoáveis. Temos aqui uma coleção de traços octatônicos (coleção III) que pende a polarizar Dó-eólio tanto pela ausência da altura Mi quanto pela presença da ‘nota estranha’⁸⁷ Láb própria do diatonismo em questão. A essa conclusão chegamos ao assumir a importância de Dó como ponto de chegada da melodia tetracordal (a). Contudo, ao analisarmos o

⁸⁷ Aqui lembramos o papel das ‘notas estranhas’ em Villa-Lobos, como elemento de direcionamento das simetrias das coleções pós-tonais na direção de novas polarizações (MOREIRA, 2012; COELHO DA SILVA, 2012).

conteúdo total dessa camada textural, observamos que a coleção resultante possui as notas de Láb-Jônio (inserindo o Réb diatonicamente) restando o Fá# como nota não-diatônica, ao invés de F. Percebemos, então, que essa coleção tanto observada diatonicamente quanto na perspectiva octatônica possui uma 'nota estranha' que identifica as permeações harmônicas. Portanto, haja vista tantos equilíbrios e compensações, o que deve ser destacado é o estado de interação entre organizações diatônicas e sonoridades complexas. Observamos o mesmo de forma 'macroscópica' nos compassos 15-18; diferentes estruturas reforçando conteúdos específicos dentro do total cromático, enriquecendo a orquestração do ponto de vista rítmico, timbrístico e harmônico. No **compasso 22**, o compositor opera – como cadência da seção iniciada ao compasso 15 – a sobreposição de diversos tetracordes e tricordes diatônicos ora convergentes ora divergentes, criando um ambiente de sonoridade complexa (fig.102).

The figure displays a musical score for measure 22, showing the superposition of diatonic triads and tetrads. The score is organized into several layers:

- Instrumental Staves:** The top four staves represent the instrumental parts: *sx* (saxophone), *tpas* (trumpets), *tbn* (trombones), and *cordas* (strings). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.
- Harmonic Analysis:** Below the instrumental staves, the harmonic structure is analyzed in detail:
 - Tetracorde Pentatônico:** A single tetrachord (a-b-c-d) is shown, labeled with the number (0279).
 - Tetracordes Diatônicos:** Four diatonic tetrachords are identified, labeled a), b), c), d), and e). Tetrachord c) is noted as being similar to the trumpets' part in measures 15-16, specifically Ab or G lócrio.
 - Tricordes:** Two diatonic triads are identified, labeled f) and g).
 - Escala:** The scale is identified as *a+d+e+g*, which corresponds to the A scale in F#.

Figura 102 Sobreposição de tricordes e tetracordes diatônicos, gerando uma estrutura de particular densidade nos c.22-25 de *Choros nº10*.

Uma melodia principal tetracordal e pentatônica (a), é acompanhada homofonicamente por diversos tetracordes de estrutura intervalar diatônica, embora de coleções diferentes. Os tetracordes graves (d,e) estão inseridos no diatonismo de Fá#-eólio e em sobreposição de quintas, sugerindo – pelo seu movimento descendente e em grau conjunto – a progressão à meia cadência F#m, E, D, C#7. A essa interpretação junta-se à natureza pentatônica da melodia principal (a), que com suas notas Lá-Si-Ré-Mi também converge para esse diatonismo. Embora os importantes acordes F#m e C#7 apareçam sem alterações de ordem cromática – quando as primeiras e últimas notas dos tetracordes convergem – os ‘acordes’ restantes aparecem alterados cromaticamente pelas notas divergentes dos tetracordes de outros diatonismos. Aqui observamos a interação dos conceitos de diatonismo e cromatismo/complexidade, onde uma sonoridade intermediária que preserva algum grau de funcionalidade – ao consideramos a força da progressão harmônica em quintas de *d* e *e* e seu papel de raiz da melodia *a* - com a forte presença de cromatismo distorcedor da harmonia (fig.103).

Figura 103 Estruturas harmônicas dos c.22-25, tendo como base de referência o diatonismo de Fá#-eólio, predominante na seção. Observemos que a alteração de Dó#7, em nível harmônico, é a inserção da nona aumentada (Mi) diatônica, e Fá é considerada nota diatônica por se comunicar com Fá# menor harmônica na formação desse acorde dominante.

No **compasso 32**, há uma pequena cadência ao piano, onde observamos a seguinte estrutura melódica:

Figura 104 Piano nos compassos 32-33 do Choros nº10

Colocada sobre uma indicação de fortíssimo, essa melodia descreve a mesma coleção harmônica proveniente de interação entre escalas pentatônicas e tetracordes simétricos nos violinos e violas dos c.15-16 - gerando duas escalas assemelhadas à octatônica. Entretanto, naquele caso, o compositor enfatizava de forma clara uma partição pentatônica e gradual dessa escala, enquanto aqui, enfatiza melodicamente o salto de trítono, obtendo outra sonoridade dentro da mesma coleção (fig.105).

pno.

Tetracordes

1 2 3 4

0145 0134 0145 0134

a b

a) b)

Escala derivada da octatônica III Escala derivada da octatônica I

Figura 105 C.32-33 reaparição da escala proveniente da interação entre escala pentatônica e tetracordes simétricos.

Figura 106 Quadro comparativo do perfil melódico das aparições do gênero complexo formado pela interação entre pentatônica e os tetracordes simétricos, nos compassos 15-16 e 32-33, respectivamente.

Pentatonismo como elemento de representação do índio e excesso pela sobreposição de gêneros harmônicos diversos

Adiante na composição - **compasso 33** - a sonoridade pentatônica desponta de forma mais característica, como representação do indígena primitivo imaginado pelo compositor. Numa seção onde a melodia diatônica de *Uma, duas angolinhas* [a]– um tema de roda preferido pelo compositor, presente nas séries *Brinquedo de Roda* (1912), *Prole do Bebê nº1*, nº5 *Negrinha* (1918) e também no primeiro volume do *Canto Orfeônico*, em arranjo para três vozes (LAGO, 2003) - evoca africanidade, uma versão pentatônica do mesmo motivo [e] desponta na coleção das teclas pretas. Outra versão pentatônica do motivo com perfil melódico invertido é executada na coleção teclas brancas [d]. As três melodias são executadas ao mesmo tempo causando uma sensação de densidade e excesso, apesar da unificação rítmica do motivo. Além dessas melodias, a melodia indígena Mokocê Cê-Maká é executada pelos violinos, e sua versão diatônica (em A dórico – estrutura c) inicia logo em seguida (fig.107).

vln. etc.

tpas.

tpa. fgt. tbn. etc.

Tetracordes

a) diatônicos em Dó (6ªs paralelas)

b) Dórico em Lá (0235)

c)

d) D-modelo A(0357)

e) Bb-Modelo E (0358)

Pentatônicos

Escalas

a+b hex. C-jônio

a+b+d Escala de Dó.

a+b+c A-dórico

c+e hept. octatônico(III) 'modelo B' (023568 11)

Figura 107 Choros nº10 c.33 e Reduções analíticas

Ao **compasso 46** (fig.108), o compositor repete essa organização, apresentando uma espécie de transposição de toda a estrutura. Agora, a coleção diatônica prioritária é Sol-jônio, com os novos tetracordes *a* e *b* transpostos para esse diatonismo. A estrutura dórica, antes em A agora está em E, com o mesmo grau de transposição: coleção quinta acima/quarta abaixo, a tradicional modulação para dominante. O motivo pentatônico na coleção teclas pretas também foi transposto, para Mib, mantendo boa parte do seu conteúdo. A maior diferença entre os dois trechos é o desaparecimento do tetracorde pentatônico teclas brancas nessa segunda versão.

ob.
cl. etc.

tpt. etc.

tbn. etc.

Tetracordes

a) Diatônicos em Sol (6ªs paralelas)

b) Dórico em Em (0235)

c) Pentatônico Eb-modelo A (0357)

d)

Escalas

a+b hex. G-jônio

a+b+c Hexacorde E-dórico (023579)

Figura 108 c.46-48.

Diversos momentos durante a obra melodias de caráter modal surgem. A maioria delas deriva da melodia indígena *Mokocê Cê-maká*, aqui apresentada. Ora de caráter cromático, é ‘traduzida’ para o diatonismo pelo compositor. No trecho que estamos analisando, do compasso 33 ao 45 ambas versões interagem, num diálogo que vai até o compasso 48 (figs.109-111).

vln.

Figura 109 Melodia Mokocê Cê-Maká em Choros nº10 (c.33).

tbn.

Figura 110 Versão diatônica Mokocê Cê-Maká, em Lá-dórico, c.35

Figura 111 Versão de Mokocê Cê-Maká em Mi-dórico, c.46.

Com relação à espécie de diatonismo aplicada ao mesmo trecho, podemos dizer que além da prioridade harmônica obtida pela presença de mais tetracordes desse ou daquele diatonismo, o intervalo de sexta entre os tetracordes *a* e *b* - como um tradicional dispositivo da música tonal - chama a atenção para essa estrutura, da mesma maneira que as quintas diatônicas conduziram nossa escuta para os acordes do c.22, embora houvesse um grau razoável de elementos cromáticos no trecho.

Entretanto, da mesma forma que essa tendência tonal não se realiza plenamente por meio dos acordes dos compassos 22-25 - permanecendo no campo da *memória*, uma estrutura quase-tonal - aqui esse paralelismo de sexta não se realiza como estrutura tonal. As sextas, nesse caso, não subentendem claramente ao ouvinte uma funcionalidade tonal e esse aspecto fica mais evidente na primeira apresentação, onde a melodia principal (*a*), termina em Sol, e seguindo o ditame do paralelismo intervalar, a melodia secundária (*b*) termina em B. o intervalo Si-Sol não cadencia perfeitamente o trecho numa perspectiva tonal, sendo adequados os intervalos de terça Mi-Sol ou de quinta Dó-Sol, que delineariam a função tônica. Podemos dizer, então, que aqui Villa-Lobos opera uma *relativização* do intervalo de sexta como fez nos, trabalhando com eles desassociado da intencionalidade harmônica da música tonal, embora se aproxime ocasionalmente dessas sonoridades, como que criando impressões e atmosferas sugeridas à memória. De fato, tais operações diatônicas quase-tonais se comunicam significativamente com obras de Claude Debussy.

Segundo Rodolfo Coelho de Souza (2010, p. 168) “*uma característica distintiva do estilo de Villa-Lobos é o uso de texturas contrapontísticas densas e coloridas, criadas pelo emprego de coleções diferentes nas diversas camadas*” e é isso que podemos observar aqui, interações polimodais entre

pentatonismo, diatonismo, e cromatismo, com uma sensação de presença de todas notas cromáticas (cromatismo polimodal)⁸⁸. Entretanto, para além dessa consideração, é importante entendermos outro tipo de excesso presente nesse trecho que se estende até o compasso 48 e contribui com a densidade do trecho; a superposição de tópicas de brasilidade, propostas por Villa-Lobos. A própria dança de roda é surgida de interações culturais entre o africano e o português, e em si mesma encontramos as referências tópicas dos dois vetores criativos. Em termos de escolha de gênero harmônico, contudo, a canção de roda é diatônica, o que a torna uma unidade modal. Entretanto, a sobreposição pentatônica ‘forçada’ contra o conjunto diatônico da canção de roda parece ter a intenção de se opor deliberadamente a esse motivo, e, junto com o cromatismo do motivo ‘Mokocê’, se distinguir do cenário diatônico. Essa oposição parece sugerir uma ancestralidade indígena mais intocada e selvagem do que a referência africana utilizada nessa música.

Aparte dessa discussão sobre *tópicas* no sentido da semiótica⁸⁹ que não é o intento principal dessa seção do trabalho, consideremos o que afirma Acácio Piedade a respeito dessa ‘polifonia de tópicas’ em Villa-Lobos: *Essa polifonia é um exemplo da remissão à diferentes universos tópicos que causam a combinação de dois mundos de significado diverso, provocando um tipo de excesso que é importante na linguagem musical de Villa-Lobos* (2012,p.4)⁹⁰. O que podemos observar aqui é que a escolha por sonoridades específicas e a atribuição de um gênero harmônico específico para cada tópica, parece ressaltar sua individualidade num contexto extremamente denso e de excesso. O gênero pentatônico parece ser um item muito importante para a representação do selvagem, e sua aplicação nessa seção da peça se resume nesse potencial tópico e adensador de um cromatismo harmônico separado em extratos da coleção teclas brancas e teclas pretas.

Por fim, para dar término a essa seção iniciada no compasso 33, o compositor enfatiza seu caráter polimodal. No **compasso 51**, Villa-Lobos

⁸⁸ Conceito de Antokoletz (2009, p.232).

⁸⁹ Como elemento de representação e comunicação eficiente entre a *poiesis* e a *estesis* dentro da composição. A comunicação é garantida pela segurança de tanto o compositor quanto a audiência compartilham da ideia a ser veiculada, no caso, da musicalidade indígena utópica (HATTEN,2004; AGAWU,1991).

⁹⁰ Traduzido por mim.

trabalha com um movimento melódico que concentra energia pela reiteração do intervalo de segunda nas três linhas analisadas (fig.112). Ao **compasso 52**, essa energia acumulada faz despencarem as escalas principais do trecho, Dó-jônio, Sol-jônio e a escala pentatônica das teclas pretas. Um movimento muito semelhante ocorre aos primeiros compassos do *Choros n°2*, quando pequenas células rítmicas se repetem ocasionando no compasso seguinte a apresentação da escala diatônica de Dó e da escala cromática, simultaneamente.

ob.

cl.

sx.

Escalas

Escala de Dó em C

Escala de Dó em G

Pentatônica Ab-Modelo D

Figura 112 c.51-52.

Aos compassos 62 ao 67 (fig.113) o uso *plástico* de estruturas diatônicas é desenvolvido de forma ainda mais intensa, numa cena semelhante a dos compassos 6-11. Nesse trecho cadencial, tétrades diatônicas pertencentes à coleção teclas brancas (diatonismo de Dó-jônio) tornam-se as estruturas básicas de uma série de movimentos melódicos, dispostos como blocos de notas. O ouvinte não pode evitar reconhecer esses movimentos como descrições de acúmulo e dispensação de energia, enquanto o compositor parece submeter as sonoridades dos tétrades à uma *molecularização* (COSTA,

2012), onde o conceito de *função harmônica* é totalmente dispensável. A movimentação dos "agregados de terças" ou dos "acordes com licença poética" aqui usados lembra o observado nos c. 51 e 52 (fig.112).

The figure displays a musical score with four staves. The top staff is for piano (pn.) and the bottom for cello (cb.). The piano part features complex chordal textures with triplets and 'etc.' markings. The cello part has long, sustained notes with a crescendo line above it. Below the piano part, there are three staves: 'Acordes compostos' (Compound Chords), 'Tétrades Individuais' (Individual Tetrads), and 'Escala de Dó' (D scale). The 'Acordes compostos' staff shows a sequence of chords with annotations: '(início)', '(acúmulo de 'energia')', '(Crescendo)', ('despejo' da energia), and '(Repouso)'. The 'Tétrades Individuais' staff lists specific chords: (Em7), (Dm7 F7M), (G7), (F7M Am7), and (Dm7 F7M) (Em7). The 'Escala de Dó' staff shows the D major scale. Textual annotations between the staves describe the harmonic process: 'converg. e ambiguidade funcional/tonal. Estabilidade "ostinato".', 'Transp. 3ª acima. acrésc. de tensões', 'Escala ascendente de Dó delineada por tétrades e pentades diatônicas.', 'Escala descendente em tétrades e pentades diatônicas.', and 'Retorno às tétrades iniciais (s/baixo em Dó)'.

Figura 113 c.62-66: Movimentação livre de tétrades diatônicas, composição dos acordes e criação da narrativa por movimento energético (molecularização).

A ideia de molecularização pressupõe uma abordagem dos materiais artísticos, própria da modernidade, na qual as matérias individuais ganham importância se 'descolando' dos sistemas que as organizavam tradicionalmente, tornando-se estruturas de força própria. A esse processo se opõe o da *molarização* que é o agrupamento dessas moléculas em torno de sistemas, aspectos já discutidos na obra de Villa-Lobos ainda que de forma preliminar (COSTA, 2012). Observamos aqui, então, o uso dos acordes

diatônicos destacado de seu contexto funcional tradicional, com força e energia próprias construindo um novo discurso diatônico. Ainda assim, o pertencimento de todas as estruturas à coleção diatônica de Dó-jônio é um dado notável, uma vez que o processo de destacamento de qualquer sonoridade de sua função num sistema pré-determinado é mais simples com aglomerados caóticos do que com estruturas simples numa organização elementar, como é considerada a escala diatônica⁹¹. Essa figura que lembra uma "cascata diatônica" - também presente na *Introdução aos Choros* - cadencia um grande trecho da música, e inicia uma seção de transição que vai até o início da segunda parte da obra, uma seção vocal onde podemos ouvir a famosa melodia de *Rasga o Coração* de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros. Essa "cascata diatônica" leva a uma saturação diatônica da coleção teclas brancas, e a ruptura com a seção posterior é muito clara: na orquestração observamos um ostinato grave, fragmentos melódicos maiores e um forte direcionamento modal da melodia.

A seção que inicia ao **compasso 68**⁹² opera, como foi dito, um contraste textural e harmônico do que até então foi apresentado na obra. Villa-Lobos trabalha com coleções complexas mais estáveis harmonicamente, sugerindo melodias modais, evocando índios, a magnitude da floresta e pássaros. No final do trecho, opera uma transformação da partitura cheia de bemóis para as regiões diatônicas da segunda parte - o *Coral* - em Fá# eólio.

Nessa parte inicial (fig.114), o compositor enfatiza, pelo ostinato grave 'y' - a primeira aparição dessa estrutura, muito importante em partes posteriores dessa obra - um hexacorde de Fá-frígio, com a nota Si não-diatônica, presente no acorde de Sinas cordas e nas figurações quartais das madeiras, garantindo a presença do trítone Si-Fá e o caráter instável da harmonia que se observa

⁹¹ A própria obra de Villa-Lobos serve-nos como exemplo desse aspecto. Em certas e trechos das *Proles do Bebê* e das *Cirandas*, por exemplo, as estruturas harmônicas são aglomerados cromáticos que se opõe e dificilmente pode-se apontar uma origem harmônica comum que transcenda a própria composição intervalar das estruturas (explicando-se aqui o uso frequente da Teoria dos Conjuntos para sua análise).

⁹² Desse trecho ao compasso 112 as reduções analíticas não reproduzirão contextos em que se mantenha o mesmo procedimento harmônico e estrutural. Assim, consideramos a manutenção dos procedimentos analisados em um gráfico até o compasso inicial do próximo gráfico.

durante todo o trecho (c.68-112).

madeiras. etc.

cordas

Cb e vlc etc.

surgimento do ost. 'y' (c.159) cadência (diminuição das notas)

Análise

Tetracordes

diat. (0 1 2 4) (quartas)

Formação Harmônica t

'B'

Escalas Result.

0 3 4

Hexacorde F-frígio (alterado c/ #4)

Figura 114 Choros nº10 - c.68-71 e análise.

No trecho a seguir (**compassos 87-89**, fig.115), ainda no domínio dos bemóis, Villa-Lobos enfatiza por meio da melodia modal - formada pelas estruturas *a* e *a3* - um hexacorde em Mib-jônio. Na estrutura *d* - uma evocação à sonoridade indígena do compositor, num típico salto de terça menor na flauta sobre toda a orquestração - a nota não-diatônica Ré $\flat$ é inserida, chamando a atenção para esse elemento dentro da textura harmônica. Na estrutura *b* nos fagotes em terças - com um sabor stravinskyiano que aponta o sabor selvagem e mítico dessa transição - a nota não-diatônica Si é inserida, bem como no arpejo das tríades Mib e Sol na harpa (estrutura *c*). Embora no contexto momentâneo Si não pertença à coleção referencial priorizada pela melodia em

Mib-jônio ($a + a3$), sua manutenção e de seu trítone com Fá estabelece uma conexão com o trecho anterior analisado, mostrando a transformação gradativa das coleções harmônicas referenciais no trecho. Observemos então que, ao considerarmos todas as notas do trecho conjuntamente, obtemos um hexacorde jônio com uma grande extensão da coleção octatônica I, justamente pela inserção de Si e Fá, como havíamos pontuado anteriormente. Testemunhamos aqui um processo de transmutação de gêneros harmônicos e de sedimentação harmônica de notas não diatônicas, o que observaremos também no trecho a seguir por outro lado, ao considerarmos a coleção de Mib Jônio como prioritária, percebemos que as notas 'não-diatônicas' nesse contexto também se organizam a partir de Si, o que é perceptível no arpejo c, que fica expostos claramente na última das escalas resultantes no gráfico abaixo.

Análise

Tetracordes: a3)

Diat. G-frigio: b2)

Triades 'sobrepostas': c)

Eb G

Motivos: a), d) (3ªm 'indígena')

Escalas Result.: a+a3 (melodia principal), a+a3+b+d (todas estruturas), G (047)

Hexacorde Eb-Jônio

Eb-jônio

(alterações no conjunto inicial do c.68)

Figura 115 Choros nº10, c. 87-89 e análise.

No trecho a seguir (**compassos 99-103**) (fig.116), Villa-Lobos leva o processo de cromatização um passo adiante. Nas flautas, apresenta subitamente um tetracorde lídio em Lá (*a4*), que sobre o ostinato grave *c1* - agora em Fá eólio, assimilando o Sol como nota diatônica - tem um efeito de saliência harmônica, de destaque por meio da dissonância. Esse efeito harmônico dado à flauta em muito se assemelha ao que analisamos no compasso 91 (fig.115), e aqui também tem potencial representativo, evocando o canto de um pássaro. Observamos, no gráfico, que as escalas *c1* e *b2* dialogam por meio da enarmonia: o *Láb* de Fá-eólio acrescenta uma nota ao tetracorde Lá-lídio, enquanto a nota Ré# do modo lídio completa a escala eólia em Fá. A estrutura do acorde maior-menor ao fagote (*b2*) permanece, como elemento conectivo formal e harmônico, servindo para a integração das duas coleções diatônicas. De qualquer forma, o que observamos aqui é a interação entre modos diferentes, apontando para uma mudança do caráter diatônico da obra como um todo (até o presente momento 'bemolizada' em suas coleções harmônicas, situação que muda de forma definitiva a partir de agora).

c. 99

fl.

vl 2

vla

cb

vlc

a4

b2

c1)

Figura 116 Choros n.10 c.99-103

Análise

The diagram consists of four staves, each representing a different musical layer:

- tetracordes:** Shows a tetrachord in measure a4, labeled "A-lídio (evocação do canto de pássaro)".
- acorde maior/menor:** Shows a chord in measure b2, labeled "A-lídio (incompleto + Sol# de c)".
- Melodia grave:** Shows a melodic line in measure c1, labeled "hexacorde F-eólio (textura base, 'plano de fundo' da floresta)".
- Escalas Result.:** Shows the resulting scales across measures a4, b2, and c1. It is divided into three sections:
 - Measure a4: "Hexa. F-eólio (+ Ré# de a4)"
 - Measure b2: "A-lídio (incompleto + Sol# de c)"
 - Measure c1: "Acorde menor/maior na integração dos dois conjuntos escalares principais (A em preto, Fm em Branco)"

Figura 117 Análise dos c.99-103.

No trecho seguinte, a 'ida' para a região de quatro sustenidos se completa pela figuração em terças que o "motivo do pássaro" ganha (a5 e a6 fig.117). O trombone entra com uma figuração melódica que é o 'canto do cisne' dos bemóis no trecho (c2) e, como que cancelando essas alturas, responde a seu próprio 'canto' com uma figuração sem acidente algum (c4). Como pontuação na região grave, temos a pentatônica de Dó/primeiro modo em Lá♭ (d1). A partir desse momento e até o **compasso 126** o que observamos é a manutenção dessa poética cromática alcançada pela interação entre diatonismos diferenciados em sobreposição. Nesse último trecho em análise, observamos o chamado *cromatismo polimodal*, termo de Antokoletz utilizado para a análise da seção inicial dessa mesma peça (ANTOKOLETZ, 1984), reaparece aqui, na consideração de todas as estruturas melódicas apresentadas.

c.107

32

Fl.

32

tb. n.

a5 e a6

c2

c3

cb.

pno.

d1

Figura 118 Estruturas motivicas dos compassos 107-112.

Análise
c.107-112

(semelhança motivica
e de diatonismo do côro 'jakatá', c.176)

hexacordes
diatônicos
(A)

39

a5

a6

tetracordes

(Db)

39

c2

c3

(terças)

(C)

39

a5+a6

d1

c2+c3 e Ab de d1

Escalas
Result.

A-jônio

Pentatônica
de Dó em Ab

Cromatismo
Polimodal

Figura 119 Análise dos c.107-112

Ao fim desse trecho, **compasso 127**, Villa-Lobos utiliza um procedimento cadencial assemelhado ao dos compassos 15 e 16 (fig.120). Nas cordas, ascende a escala pentatônica Mi-Sol-Lá-Si-Ré na primeira tercina de cada grupo, formando a partir dela o tricorde cromático (012) e o cromatismo polimodal característico deste clichê.

Transposição do tricorde cromático em esquemas pentatônicos.

Conjuntos Pentatônicos

Escalas

a) b) c)

em E em Eb em D
(0357A) Pentas modo Lá

a+c b a+b+c

Coleção teclas-brancas Escala de Dó em C Coleção teclas-pretas (Pentatônica) Escala Cromática (cromatismo polimodal)

Figura 120 Análise do c.127.

A partir do procedimento apresentado no gráfico anterior, começa uma nova seção, grandiloquente no caráter da orquestração, que ascende em dramaticidade até a cadência final da primeira metade da obra e o início da seção coral (fig.121).

The image displays a musical score for measures 131-145. The score is written for Violins (Vln.), Strings (Cordas), Trombones (Tbn.), and Basses (Cb.). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The Violin part features a triplet of eighth notes in measure 131, followed by a series of eighth notes. The String part features a triplet of eighth notes in measure 131, followed by a series of eighth notes. The Trombone part features a triplet of eighth notes in measure 131, followed by a series of eighth notes. The Bass part features a triplet of eighth notes in measure 131, followed by a series of eighth notes. The score is divided into two systems, with measures 131-135 in the first system and measures 136-145 in the second system. The second system includes a section labeled 'c. 139' which shows a different arrangement of the instruments.

Figura 121 C.131-145.

Dos **compassos 131 a 135** observamos o acúmulo de tensão pela estrutura de pergunta e resposta estabelecida entre as cordas e os trombones. A tensão do trecho e seu caráter romântico é reforçado pelos acorde sustentado pelas corda (fig.122, d). Entretanto, do ponto de vista harmônico, a coleção é bastante concisa: a soma de todas estruturas revela uma interação entre os diversos modos menores de Si, a menor melódica e o modo eólio.

	Análise c.131-135	Formação harmônica d)
Tetracorde melodia (vl1):	a)	
Pentacorde resposta (tbn)	b)	
contracanto do tetracorde (vl2)	c)	
Escala Resultante	<p>todas estruturas</p> <p>(0 1 3 4)</p> <p>Interação B-menor melódica/eólio (presença do tetracorde 0134)</p>	

Figura 122 Análise dos c.131-135 do Choros nº10

No trecho seguinte, contudo, com poucas alterações de ordem textural, Villa-Lobos evoca a sonoridade octatônica, com a qual atinge o ápice do desenvolvimento harmônico do trecho e a ponte para o início da seção Coral. Utilizando o tetracorde **0235** - um tetracorde típico da coleção octatônica em Stravinsky (TOORN,1983) - e um dos possíveis acordes dominante com sétima - uma das mais eloquentes subdivisões da escala, pela qual também é conhecida da literatura de música popular como *Dominante Diminuta* (FREITAS,2010) - Villa-Lobos constrói um ambiente totalmente octatônico.

Observemos de forma mais detalhada a linha de resposta no trombone, e como ela manifesta uma escolha deliberada por coleções diferenciadas em cada um dos trechos analisados do compasso 131 ao 145. Observe a fig.123:

c.139 em diante

Formação harmônica e)

Tetracorde melodia (vl1) a2) (0 2 3 5) 3

Pentacorde Resposta (tbn) b2)

Contracanto do tetracorde (ob) c2) 0 1 3 4 3

Escalas Resultantes a2 (tetra G-Eólio) c2) e

(todas estruturas)

Octatônica III

Eb7 3^ainv

Figura 123 Análise dos c.139-145

c.134 b) c.142 b2) +1 -1

E-dórico E-octatônico

Figura 124 Comparação dos trechos de trombone dos c.134 e 142.

Observamos na figura acima que a mudança de apenas duas notas em um semitom na segunda resposta (c.142) foi o suficiente para transformar o motivo que anteriormente estava dentro do diatonismo de Si-eólio. Este procedimento somado às mudanças das outras estruturas demonstra a consciência sonora do compositor no manipular dos materiais motivicos.

Por fim, na coda dessa segunda seção (**compassos 147-158**), Villa-Lobos continua o trabalho de construir tensão harmônica por dispositivos não-convencionais, aqui fazendo referência a um dos pilares da estruturação tonal, o acorde de sétima dominante, numa espécie de *meia-cadência* entre essa seção e a parte vocal (figs. 125,126,127). A partir do compasso 147 (fig.125), Villa-Lobos sustenta uma coleção diatônica de teclas brancas, a qual vão sendo adicionadas, gradualmente as notas Sib e Mib até a formação do

acorde de Sib dominante sobre uma estruturação quartal, no último compasso da primeira grande seção da obra (fig.127). A inserção de Sib é justificada pela inserção de um fragmento da versão cromática de Mokocê Cê-maká (c fig.126) . Durante essa transformação harmônica, o compositor apresenta um hexacorde diatônico da coleção teclas brancas (*b1*, fig.126)

Figura 125 Choros nº10 c.147-158.

Análise c.147-148

Motivo		
Mokocê crom.		
Escala Result.		

(0 1 2 3)

Hexacorde A-eólio

Figura 126 Análise dos c.147 e 148

Durante a transformação dessa estrutura no acorde de Sib dominante com sétima (c.152), Villa-Lobos encontra um estágio intermediário, onde evoca outra coleção importante na representação de acúmulo tensão, o acorde de 'B alterado', uma formação tritonal presente na escala superlórico de Lá (b2, fig.127), especialmente quando considerada em seu contexto, sob a tríade diminuta a.

A própria tríade diminuta configura outra apropriação da poética tonal para finais e cadências utilizada nesse trecho, como recurso potencializador da dramaticidade. A ascensão da melodia no primeiro violino até o **compasso 152** descreve o alcance gradual das notas de um arpejo da tríade diminuta de Si (considerando a nota Lá do c.147 temos o acorde meio diminuto Si-Ré-Fá-Lá), que serve, também como uma conexão entre os bemóis das cordas graves e o diatonismo da melodia, quando estes convergem diatonicamente no acorde do compasso 152.

Análise c.150-151

Motivo

a2

(tríade diminuta)

a2+b2

Pentacorde B-alterado
(inserção de Eb ao conjunto anterior)

Formação Harmônica b2)

Motivos

a3) a4)

Tetracordes diatônicos

Formação Harmônica b3)

Escala Result.

a3+a4+b3

Bb-Mixolídio
(acréscimo de Ab e Bb ao conjunto anterior-
culminância das transformações da seção)

"Bb7"
Acorde cadencial
fff - fim de crescendo

Figura 127 Análise dos compassos 150-158.

Segunda parte - Seção Coral

Ao início da segunda parte da obra – número 5 da partitura – um diálogo entre linhas melódicas derivadas de Mokocê Cê-maká situa a ambientação diatônica, na qual a coleção de Si-eólio é priorizada (fig.128). A melodia Mokocê Cê-Maká priorizando a nota Mi (a) é respondida pelo seu eco que prioriza Si(b), enquanto o ostinato no fagote (d) polariza também a nota Si com uma bordadura que apresenta sua sensível (Lá#). O trombone enfatiza uma estrutura tetracordal cromática (**0134**), inspirada em outros trechos cromáticos da composição, como a própria versão cromática de 'Mokocê'.

Figura 128 c.162.

Após esse trecho descrito, que pode ser considerado como demarcador do início da introdução da seção vocal, Villa-Lobos repete, nas cordas, o clichê da interação entre estruturas pentatônicas e tetracordes simétricos, já apontado nos compassos 15-16 e 127 (figs. 93 e 120), resultando na mesma sonoridade cromática organizada por extratos pentatônicos, num crescente de tensão, que prepara a entrada do diatonismo de Fá#-eólio e de todo pano de fundo textural para o estabelecimento das vozes. Mais uma vez, Villa-Lobos utiliza o excesso como um elemento de ruptura para o final de um trecho e o início de um contraste (fig.129).

The figure displays musical notation for 'Vln e Vlc.' and a piano accompaniment. Below the piano part, four pentatonic sets are identified: a) 'em A Penta 0257A Modelo de Ré', b) 'em G# Penta 0257A Modelo de Ré', c) 'em F Penta 02479 Modelo de Dó', and d) 'em F# Penta 02479 Modelo de Dó'. At the bottom, three scales are shown: 'a+c' (Coleção teclas-brancas, Escala de Dó em C), 'b)' (Coleção teclas-pretas, Pentatônica), and 'a+b+c+d' (Escala cromática, Cromatismo polimodal).

Figura 129 c. 169 e 170 e Reduções analíticas.

No trecho imediatamente após esse 'ápice energético' do c. 170, Villa-Lobos prioriza abertamente o diatonismo de Fá#-eólio. Em um trecho onde a estrutura *Atabaque ao Piano* monta sonoridades ambíguas que reforçam a centralidade desse diatonismo modal (**compassos 172-178**, fig.131), percebemos o ritmo harmônico/quase-*loop* de dois compassos onde o compositor utiliza harmonia modal (os acordes de 'subtônica' de F# menor, E7 e E6, diferentes por questões melódicas). Mesmo quando inicia a seção vocal, a base ao piano mantém-se a mesma, com ocasional inserção de cromatismos. Ao **compasso 174** o compositor usa a mesma sequência de acordes do c. 22-25 (fig.102) para reiterar a chegada ao diatonismo de Fá#-eólio, responsável pelos desenvolvimentos harmônicos de toda a seção posterior (fig.130). É interessante observar, por meio da análise harmônica como o como Villa-Lobos reinterpreta a sobreposição de linhas melódicas aparentemente disjuntas para o propósito de polarização do diatonismo da próxima seção. Após essa figuração, inicia a parte vocal estabelecida em Fá#-eólio, contextualizando os acordes anteriores na função de meia-cadência para C#7.

F#m: cad. i alt (bVII bVI) V i

Figura 130 Piano no c.174 e análise harmônica.

c.172

Análise

F#m: i mod. bVII (etc...)

triades simples (pos. fund)

Escala de Lá em F#

c.176

c.178

F#m: i mod. bVII7 i mod. bVII6

Análise

tétrades diatônicas

motivo ostinato (c.162)

Escala de Lá em F#

Figura 131 c. 172-178 e análise⁹³

⁹³ Armadura de clave inserida para facilitar interpretação.

Mais adiante, à entrada das vozes - **compasso 175** - as melodias são transformadas em tema de um contraponto intenso, num estilo *fugato* (x) (fig.132). Agora, no diatonismo em Fá#-eólio firmemente estabelecido nos compassos introdutórios da seção, ao piano (c.172), cada uma das vozes apresenta uma versão do tetracorde diatônico como sujeito da fuga, e segue elaborando a mesma coleção tetracordal como contrasujeito enquanto outra versão (outro sujeito noutra voz) se inicia (y). O que acontece é a aplicação desse perfil melódico sobre diferentes rotações da coleção diatônica em destaque, ocasionando uma densidade harmônica crescente, dentro de intervalos consoantes permitidos ao diatonismo (3^{as}, 4^a, 5^{as} e 6^{as}). Por fim, ao c.183 os contraltos fazem a escala de Fá#-eólio, descendente em terças, reafirmando a importância da coleção.

c.175 c.178 c.180 c.182 c.183

Tetracordes
Diatônicos
(F# eólio)

1)
2)
3)

Escala de Lá jônio em 3ªs
(elemento cadencial)

Escala de A em Fá#
(F# Eólio)

1 + 2 + 3 z

(ênfase em Lá)

Figura 132 Redução e análise dos c.175-183

Desenvolvendo essa mesma estratégia composicional, dos compassos 184 a 196, Villa-Lobos complexifica a organização das vozes e dos tetracordes, transformando essa textura polifônica de semicolcheias em *fundo* para o retorno da melodia Mokocê Cê-Maká nos moldes das suas primeiras apresentações (c.33, 46), mais dolente, em tercinas de colcheia. Aqui surge o tetracorde 4, que enfatiza a nota A e também tem uma versão de ostinato (y) (fig.133). A melodia Mokocê Cê-maká está no modo Si-dórico, e recebe uma extensão cromática para a nota F, configurando uma relação dórico-octatônica documentada por Toorn em seu livro (1983). Embora pareça se tratar de apenas uma nota de embelezamento cromático, sua aplicação insistente aos

acordes do piano a insere como altura relevante na consideração da coleção harmônica do trecho, possibilitando a interpretação da escala como uma comunicação entre o conjunto diatônico próprio da melodia e um aspecto cromático que a aproxima de uma coleção octatônica.

The image displays a musical score for measures 183-196, followed by an analytical section. The score consists of four staves. The first staff has measures 183 and 185 marked. The second staff has measures 188, 190 e 194, 191 e 195, and 192 e 196 marked. The third staff has measures 188, 190 e 194, 191 e 195, and 192 e 196 marked. The fourth staff has measures 188, 190 e 194, 191 e 195, and 192 e 196 marked. The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals. Below the score, there is a section titled 'Tema mokocê' and another section titled 'Tetracordes Diatônicos (A)' which includes a scale and a diagram of the 'B-dórico' scale with its extension.

Tema mokocê

Tetracordes Diatônicos (A)

1) 3) 4)

Tema "Mokocê" diat.

Tetra. B-dórico com extensão

1 + 2 + 3

1 + 2 + 3 + Mokocê diat.

hex. octa. (I)

Escala de Lá em F#

B-dórico

Interação dórico-octatônica (I)

Figura 133 Redução dos compassos 183-196, com análise dos tetracordes e coleções.

O desenvolvimento dos trechos em polifonia diatônica prossegue **ao compasso 200** (fig.134). Nesse trecho que permanece em Fá#-eólio, há duas versões de Mokocê Cê-maká num diálogo entre o primeiro soprano e o tenor. Como pano de fundo permanece a textura das figuras em semicolcheias. Notamos, então, que toda a malha polifônica se desenvolve baseada em *Mokocê*; as melodias principais na versão em tercinas que remete ao modo jocosos da música popular e as estruturas de fundo no ritmo estrito em semicolcheias, com um paralelismo intervalar típico da estética primitivista (MOREIRA, 2010). Nesse trecho, também, observamos as melodias temáticas polarizando um modo específico dentro do diatonismo regente, mostrando a descentralização proposta pelo compositor mesmo em trechos estritamente diatônicos. Nos moldes do que faz no *Choros nº3*, aqui Villa-Lobos gerencia vários pólos e prioridades dentro de um mesmo conjunto diatônico.

Enfatizando o caráter popular dessa versão em tercinas do tema, o compositor dá a ela um desenvolvimento temático ao compasso 209, com a inserção de uma cadência rítmica com a nota Fá acrescentada. A presença da nota Fá nesse conjunto evoca novamente um trecho da escala octatônica, como nos compassos 192 e 196. Observemos a maneira pela qual Villa-Lobos organiza sintaticamente esse último trecho analisado (c.200-211). Na ausência de funcionalidade tonal o compositor estabelece uma ordem de eventos motivicos entre as vozes que direcionam e impulsionam a música, compensando a típica estabilidade modal da seção. Com o novo motivo no segundo soprano (c.200, baseado numa estrutura do c.37) ele insere um novo elemento ritmo a enriquecer a textura, que lembra uma melodia de dança popular, uma bordadura sobre a nota A. O segundo soprano se encarrega de repetir esse motivo-bordadura por três compassos, então executa o motivo x4, que também prioriza a nota A mantendo a prioridade a essa altura e a identificação da voz do segundo soprano em meio às outras vozes.

Enquanto soprano e tenor dialogam com os temas Mokocê, o contralto oscila entre o ostinato y e o tetracorde x, um a cada compasso. Nesse caso mantém-se o mesmo tetracorde, apenas oscilando a configuração rítmica e o perfil melódico (cf. c.183). Os baixos e barítonos elaboram um contracanto à melodia temática, que enfatiza as alturas Ré e Sol#. Ao considerar as notas

graves do trecho – a nota Sireiterada ao piano – a ênfase de Ré e Sol# na melodia do baixo pode ser reinterpretada como um destaque ao modo Si-dórico, pela terça menor Si-Ré e pela característica sexta maior Si-Sol#. Após os eventos descritos terem ocorrido (c.200-205), Villa-Lobos os repete na mesma ordem (c.206-211), revelando que sua estratégia para organização e desenvolvimento narrativo do trecho é a identificação das vozes com os tetracordes (2,3,4) e a manutenção das sequencias de eventos motivicos em cada voz.

c.200 e 206
c.201 e 207

The musical score is written for five voices in 2/2 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The staves are labeled as follows:

- 1 sp:** Soprano 1, mostly rests.
- 2 sp:** Soprano 2, starts with eighth notes in measure c.200, then rests in c.201.
- ct.:** Alto, features eighth notes in c.200 and a triplet of eighth notes in c.201, labeled 'x3'.
- tn.:** Tenor, has rests in c.200 and a triplet of eighth notes in c.201, labeled 'y3'.
- bt e bx:** Bass and Baritone, mostly rests.

Additional annotations include 'mokocê-2' above the tenor staff in measure c.201, indicating a specific rhythmic motif.

Figura 134 Redução das vozes no c.200/206 e -201/207 (continua).

c.202 e 208 mokocê-3 c.203 e 209*

y3 x4 x3' mokocê-2

* Modificação no tenor, citada posteriormente.

Figura 135 (Continuação) Redução das vozes no c.202/208-203/209 (continua).

c.204 e 210 mokocê-3 c.205 e 211 C.209

tn mokocê-2 com extensão

Figura 136 (Continuação) c.204/210, 205/211 e variação do 209.

Análise

Tetra.
Mokocê

2 3 2 ext.

Tetra.
Diat.

4 3

Melodia
bt e bx

motivo c.37 (em conexão com tetra.4)

(Hexacorde em Lá Jônio, ênfase em D, G#) - verificar B no grave do piano, ênfase em B dórico.

Escala

2+3+4 2 ext. + 3 oct.

Escala de Lá em F#
(ênfase em notas da tétade de Bm [dórico]).

interação dórico-octatônica (I)
(hexacorde oct.)

Figura 137 Análise das estruturas vocais dos c.200-211

Estilização Harmônica em *Rasga o Coração*

O *Choros nº10* tem o subtítulo *Rasga o Coração*, título de um *scottish* popular de melodia de Anacleto de Medeiros e poesia de Catulo da Paixão Cearense (fig.138). Tal composição foi utilizada por Villa-Lobos nesse *Choros* e é responsável por grande parte da evocação à música popular feita pelo compositor. Naturalmente, as coleções diatônicas serão indispensáveis para o trabalho do compositor na estilização dessa canção popular e a tradução da mesma para um ambiente modernista, onde traços do elemento popular são explorados e repaginados para sua composição.

Figura 138 Trecho da partitura de *Rasga o Coração*.

Todo o trabalho com estruturas diatônicas em Fá#-eólio exposto até aqui (c.175-211) funciona como introdução para a apresentação de *Rasga o Coração*, que permanece nesse diatonismo e mantém traços da textura da seção, como os tetracordes em semicolcheias (x). Entretanto, ao trabalhar com uma composição já existente e com uma melodia de clara intenção funcional, Villa-Lobos procura meios de harmonizar tal melodia sem recorrer à funcionalidade tonal. Executa assim o processo de *estilização harmônica*, tão caro à própria definição da série *Choros* (VILLA-LOBOS, 1928).

Com a melodia popular cantada pelo soprano, o piano segue a quadratura da harmonia da canção original, mapeando cada um dos seus acordes através de ‘clusters’ diatônicos (**compasso 216**). Os clusters compreendem cada uma das coleções momentâneas, dando especial ênfase às notas da melodia, e em conseqüência, as da harmonia original (fig.139). Podemos observar que o compositor substitui o acorde Fá#m do primeiro compasso da canção, pela escala de Fá#-eólio; o acorde Bm (vi) pela formação dórico-octatônica e o acorde dominante Dó#7 pela escala Dó#-mixolídio, correspondente ao V de Fá#-eólio, com notas da versão melódica, harmônica e natural apresentadas conjuntamente. Dessa forma, utiliza a apresentação das coleções quase completas – mais do que as tríades separadamente – como maneiras de organizar o discurso harmônico da seção aos moldes pós-tonais.

F#m: i i v V i

Escala diatônica de F# eólio inter. dórico oct. sobre o ii grau Escalas mixo. de C# (F#m melódica, harmônica e interações com F# eólio) Escala diat. F# eólio

Figura 139 C.216-223, melodia principal, redução dos acordes ao piano e coleções harmônicas envolvidas.

Como próprio do trabalho com estruturas diatônicas na obra pós-tonal de Villa-Lobos, aqui são utilizados diversos recursos no intento de ‘desfigurar’ as estruturas diatônicas, trazendo ambiguidade harmônica e questionando a funcionalidade da harmonia. Observamos que as notas fundamentais dos clusters não são correspondentes aos acordes originais: no cluster que mapeia Fá#m (i) e Bm (vi) o baixo se mantém em Dó#; no que mapeia Dó#7 (V) o baixo está em Fá#, invertendo a relação simetricamente. Tal recurso é utilizado para enfraquecer as referências ao ambiente tonal do qual a música é extraída, ainda que mantendo – por meio do uso das coleções correspondentes – correlações com a matriz harmônica da canção popular. A mesma estratégia é utilizada nos compassos seguintes (**compassos** 224-231, fig.140). Nesse trecho ele mantém Dó# como nota pedal grave, criando uma estrutura diatônica ainda mais independente das modulações das coleções. Utiliza também a coleção dórico-octatônica para mapear o acorde Dó#7 (V), haja vista a quantidade de notas em comum entre essa coleção e a coleção Dó#-mixolídio apresentada ao compasso 220.

The musical score consists of three staves. The top staff is the melody in F#m, with notes and rests. Below it are two staves for piano accompaniment, showing chords and rests. Harmonic analysis is provided below the piano staves, corresponding to the measures of the melody.

Harmonic analysis labels above the piano staves: F#m: vi, bIII, V, i.

Harmonic analysis labels below the piano staves:

- interação dórico-oct. sobre o iv
- Escala diat. F# eólio.
- inter. B dórico-octatônica, sendo utilizada para elicitar C#7
- Escala diat. F# eólio

Figura 140 c.224-231. Melodia principal, redução dos acordes ao piano e coleções harmônicas envolvidas.

Dos **compassos 232 ao 263** o piano para de sustentar a harmonia e tal função passa para os tetracordes em semicolcheias, que delineiam os acordes principais da harmonia por meio de priorizações das notas nos tempos fortes do compasso. Vejamos o compasso 232. Os três tetracordes ressaltam o perfil de uma tríade em 2ª inversão. Sob os tempos dois e quatro do compasso, a estrutura Si-Ré-Sol# é destacada; estas são justamente as notas de E7, harmonia original da canção. As outras mudanças harmônicas seguem o mesmo padrão, ocasionalmente surgindo cromatismos derivados de Mokocê Cê-maká (fig.141).

O gráfico abaixo apresenta a melodia executada agora pelas vozes graves (barítono e baixo) e os tetracordes delineando a harmonia. No nível da análise demonstra as notas prioritárias de cada tetracorde e a formação do acorde prioritário, acompanhada análise harmônica por graus. Embora o compositor trabalhe de maneira restritiva com o diatonismo principal, a movimentação dos tetracordes apenas sugere uma ambientação acordal – de forma mais clara, inclusive, do que o feito pelos clusters diatônicos no piano. A repetição incansável da estrutura em semicolcheias e a manutenção do paralelismo são elementos que apontam para uma estaticidade que compensa a direção tonal da melodia, ainda que se comunicando por ela.

c.232 e 248
bt e bx.

vozes.

Tetracordes e acordes

Escalas

Escala diatônica de Lá

Escala diatônica de Lá

V

I

V/vi

C#mix(b9 b13)

c.239 e 255 c.240 e 256

sp.

3

3

vozes.

Tetra. e acordes

Escalas

Lá diatônico

A: vi

ii

I (vi)

bVI

V

mokocê crom.

mokocê crom.

(empres. modal Am?)

c.247

c.263

1

1

1

mokocê crom.

Figura 141c.232-263 e análise concorrente.

Próximo ao fim da composição (**compassos 280-286**, fig.142), quando ela se desenvolve sobre o diatonismo de Lá-Jônio/Fá#-eólio, numa seção cadencial de acúmulo de energia para um final intenso, o compositor volta a utilizar o recurso de ‘melodização’ de acordes diatônicos de forma semelhante ao observado nos compassos 62-67. Aqui, na armadura de três sustenidos, o compositor opera um movimento repetido que circunda um acorde específico, subindo grau por grau até o ápice do trecho. Esse movimento de repetição para ênfase e a subida por grau conjunto aproxima esse trecho de certa funcionalidade tonal⁹⁴, que é reforçada ao compasso 284, quando o ostinato melódico que se desenvolve no baixo estaciona em E, e o acorde de Mi é enfatizado pela melodização harmônica, na posição da dominante. Após esse acorde, o compositor apresenta uma formação harmônica pentatônica, que quebra o padrão da harmonia, mas que corresponde a um ponto de chegada para os desenvolvimentos anteriores (com função quase tônica). O ostinato grave que reitera Dó# no baixo durante todo o trecho funciona como um *elemento descentralizador*, que não acompanha as progressões harmônicas das outras vozes, questionando a primazia das mesmas no contexto harmônico. Em diversos trechos quase-tonais Villa-Lobos fragiliza o direcionamento ao centro tonal por meio de ostinatos e estruturas que desmantelam a organização diatônica por meios convencionais. Aqui é interessante notar que o ostinato ‘alcança’ os desenvolvimentos harmônicos apenas no compasso 285, quando executa um Mi sob um acorde de Mi maior, convergindo para a momentânea característica de dominante desse mesmo acorde.

⁹⁴De forma muito semelhante ao que ocorre nos compassos 36-37 do *Choros nº2* (cap.2).

VOZES.

bx.

c. 286

etc.

etc,

A;
F#m:

V
V\bmIII

I pent.
(engano)

i pent (?)

Figura 142 c.280-286, a melodização dos acordes e recursos de ênfase harmônica.

A figura a seguir revela os acordes principais e as movimentações harmônicas estruturais do mesmo trecho (fig.143):

Análise

partição da
escala em
sobreposição de 3ª
(tétrades/pentades)

ostinato

A: vii I ii iii IV (V) V etc.

motivo y (c.178), aqui polarizando Dó#

acorde
final
c.286

Pentatônica de Mi em F# tetracorde 0279
(ou de Sol em A?)

Escalas

Escala de Dó em A Pentatônica de Mi em F#

Figura 143 Análise do quadro anterior. A Progressão harmônica dos c.280-286, estrutura do ostinato no baixo e escalas/coleções resultantes.

Por fim, observemos uma interação pentatônico-diatônica na seção Jakatá Kamarajá (segunda parte). Ao fim da música no **compasso 286**, as vozes vinham articulando o V grau de Lá Maior (Mi7). Na resolução deceptiva, Villa-Lobos insere a formação (Lá-Si-Ré-Mi-Fá#) dobrada em oitavas, antes de resolver com o acorde de Fá#m (sem terça) logo depois. Dessa forma ele resgata a sonoridade pentatônica de dentro do diatonismo principal, enfatizando o papel da escala pentatônica nesse *grand finale* da obra orquestral (fig.38).

c.286

etc.

etc.

A: V
F#m: V/bIII

I pent.
(engano)

Figura 144 Compassos finais de Choros nº10: presença de formação harmônica pentatônica

Conclusão

O trabalho com estruturas diatônicas no *Choros nº10* segue a tendência de aplicação das coleções em ambientes nos quais prevalece a ambiguidade. As proposições tonais tradicionais são abandonadas em favor de uma espécie de plasticidade aplicada aos motivos e acordes, tendo como paleta e material para modelagem a escala diatônica. De fato, *modelagem* talvez seja um bom termo para definição do que Villa-Lobos faz com certas estruturas motivicas nessa peça. O trabalho com os acordes diatônicos ao compasso 62, por exemplo, surgem da apresentação dos acordes diatônicos do compasso 11 (figs. 92 e 93). Entretanto, o seu manuseio é muito diferente; o compositor liberta essas estruturas dos encadeamentos tonais – que no compasso 11 ainda pareciam ter, embora o jogo com as quiálteras já indicasse essa possibilidade plástica – e trata-as como estrutura autônoma, *molecularizadas*, criando uma possibilidade melódica que é harmônica e vice-versa, que embora tenha estruturas harmônicas caras ao tonalismo não as aplica dessa forma. A ambiguidade também se faz presente em trechos onde pequenas extensões diatônicas interagem com construções cromáticas, fazendo surgir escalas parcialmente diatônicas e parcialmente cromáticas, quando os tetracordes são as estruturas de partição da escala, o que já acontece na formação das próprias escalas diatônicas (figs. 101 e 102).

O motivo Mokocê Cê-maká é executado em diversos modos dentro dos diatonismos regentes; apesar de manter um perfil melódico consistente, apresenta-se em diferentes figurações rítmicas. Além das modificações nas estruturas melódicas a sobreposição de estruturas variadas e o uso de ostinatos, permitem a construção da narrativa musical a dinamizando, substituindo as operações tonais de progressões e modulação.

Os diversos jogos entre coleções diatônicas e não-diatônicas também regulam a dinâmica da composição, articulados com aspectos de representação simbólica. Tomando como exemplo os primeiros 12 compassos da obra, observamos que nos compassos 1-5 a evocação do elemento *natural* – donde se observa os sons de fundo da floresta e o canto do passarinho com figura de destaque – é representado pelo ‘caos’ harmônico, uma ambientação

altamente cromática, e nesse sentido, ruidosa. Do compasso 6-11, há uma simplificação extrema da composição, tanto no ponto de vista da harmonia (coleção diatônica) quanto da textura e rítmica, onde o compositor, embora mais civilizado, lida com os materiais de forma jocosa.

De fato, tratam-se de aparências. Villa-Lobos consegue evocar ambientes de ordem e caos nas mais diferentes coleções harmônicas. Embora tenhamos feito a correlação *caos* e *ordem* entre as seções cromáticas e diatônicas, respectivamente, há diversos graus de complexidade que são atingidos quanto maior o número de componentes de textura envolvidos em determinado trecho e quanto mais eles se correspondem na trama da composição.

A seção *fugato* analisada aqui (c.175) demonstra de maneira clara o conceito de adição de estruturas e aumento de complexidade em contexto diatônico. Ainda que lembrando a estrutura de uma fuga (em um *stretto* perpétuo entre os temas) logo toda essa trama torna-se fundo de uma conversa entre melodias (c.183). Quanto maior o número de elementos texturais maior o número de combinações e alterações possíveis. Esse manuseio permite ao compositor, como já dito aqui, a manutenção do interesse do ouvinte mesmo dentro de um ambiente francamente diatônico, livre dos preceitos tonais, e mesmo da modulação, que inseria novas sonoridades cromáticas, ainda que presas aos preceitos tonais.

Entretanto, Villa-Lobos não abdica completamente de referências tonais. Pelo contrário, poderíamos dizer que o compositor tem a intenção de escolher e trabalhar justamente com estruturas utilizadas na música tonal em um contexto modernista. Observamos isso na utilização dos acordes (tríades, tétrades) em diversos trechos da composição, como textura independente sem a típica relevância tonal, funcionando como estrutura autônoma. Notamos assim, que a intenção de evocar a música popular em Villa-Lobos – responsável em boa parte pelo aparecimento frequente de estruturas diatônicas nos *Choros* - vai além da citação de melodias e sua elaboração pós-tonal, mas também da citação e estilização de estruturas harmônicas próprias da música popular, como já dito, de certa forma, pelo compositor (VILLA-

LOBOS, 1928). Na harmonização pós-moderna de *Rasga o Coração* (c.216), o compositor elabora outra forma de priorização de alturas – um dos princípios da tonalidade – pela inserção das coleções completas referentes aos acordes originais, como clusters das escalas referentes a eles. Dessa forma, a saturação característica da obra de Villa-Lobos, paradoxalmente, se comunica com um princípio da tonalidade, ainda que, perceptivamente, tal relação seja difícil de ser reconhecida. Embora construções diatônicas inequívocas não sejam o único material utilizado pelo compositor em *Choros nº10*, boa parte da composição se apoia nessas estruturas. Juntando-se com a consideração das estruturas pentatônicas, tais formações têm importante papel na organização e desenvolvimento da composição, servindo, diversas vezes, como um invólucro para a manifestação do elemento popular na obra, o que veremos em outros *Choros*, ainda que dificilmente de forma mais original.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Interação e Bricolagem como meios de produção da harmonia e poética modernista de Villa-Lobos

Após a análise de cada uma das peças, observamos, que, na série *Choros*, cada obra em particular possui um roteiro específico, correspondendo aos materiais harmônicos utilizados e aos processos pelos quais se constrói o discurso formal das composições. Entretanto, um denominador comum surgiu na análise de cada uma das peças, e tal elemento é em grande parte responsável pelo caráter dinâmico das obras; o conceito de *Interação*.

A interação - que se manifesta nos mais diversos aspectos das composições, nas estruturas rítmicas, motivicas, etc. - no âmbito harmônico proporciona a criação de estruturas complexas, altamente cromáticas, ainda que organizadas/particionadas de forma diferenciada em cada peça e em cada ocasião. Por outro lado, o procedimento de Bricolagem diz respeito à sedimentação das coleções harmônicas ensejadas pelo processo de interação, pelo seu reuso e manutenção durante as peças

Nos *Choros n°2*, por exemplo, Villa-Lobos obteve sonoridades cromáticas por meio de interações entre escalas pentatônicas (fig.145) . O resultado obtido teve o perfil melódico de uma escala de nove tons (octatônica + 1 nota não-pertencente). A mesma sonoridade foi obtida na composição pela interação entre um progressão harmônica tradicional em Lá-jônio/maior sob um tetracorde **0235** em Sol-eólio (fig.146). O alcance do mesmo resultado harmônico por meios tão diversos na mesma peça mostra uma consciência organizacional e um controle que é mantido no complexo desenvolvimento da obra.

Figura 145 Gêneros harmônicos surgidos da interação entre pentatônicas no c. 27 de *Choros n°2*

Figura 146 Seção polimodal evocando sonoridade octatônica: Choros nº2 c.39-41

O mesmo foi observado no *Choros nº5*. A seção intermediária de caráter modernista tem uma organização superficial muito diversa entre si. Contudo, a mesma coleção de nove sons (octatônica + 1) estrutura todo o trecho, interagindo com os aspectos poéticos de cada trecho, mantendo o ambiente harmônico desejado sempre articulado às sonoridades de superfícies evocadas pelo compositor, construtoras de sua poiesis (cap.5) Tal caso mostra, mais uma vez a habilidade de Villa-Lobos de manter o material harmônico sobre controle sem perder seu enfoque lírico e poético.

As coleções acima apresentadas dos *Choros nº2 e 5* são fruto de diversos procedimentos de 'recriação', 'reuso' e 'mistura' de estruturas como escalas pentatônicas, acordes, entre outros, configurando-se como casos de Bricolagem obtidas por meio de interação entre coleções diferenciadas. No trecho abaixo do *Choros Bis*, por outro lado, percebemos como a inserção de cromatismo ocasional dá uma sonoridade cromática à escala diatônica, sem contudo, criar outro gênero harmônico.

tempo 2 etc.

a) c1) x1')

Em7 (acorde Modal) cromatismos 'infectantes' tric. pentatônico (035) em inversão (mudança de perfil melódico c/ manutenção das notas). (RETI, 1951)

Escala Result. a) c1) Pentat. de Lá em E (com infec. cromáticas)

Figura 147 Choros Bis: c.4-5 e reduções analíticas

Esse procedimento que chamei de 'contaminação cromática' também aparece no *Choros nº2*, com o caráter de *processo* dinâmico. Naquela peça, a culminância do processo é o alto índice de cromatismo e a manutenção de uma interação diatônico-tons inteiros (fig.148)

Primeiro/"Tônica"		Segundo/"Dominante"		
c.25	a1	b1		A-jônio/Maior
			c.26	
		b2		A-jônio (com empréstimo do modo menor -F)
c.31	a3	b3		A-eólio
c.46	a4	b4		Misto do diatonismo (A-B-C-E) com Escala Tons Inteiros 1 (C-D-E-F#-G#-Bb)

Figura 148 Versões das estruturas harmônicas *a* e *b* ao longo da obra.

Já no *Choros Bis* o que se observa é uma mudança de diatonismo: uma vez que as 'contaminações cromáticas' dominam o trecho, deixam de ser percebidas como exógenas, e constroem uma nova seção da peça onde a coleção teclas pretas se torna a regra (pg.90, fig.39). Tendo em vista as semelhanças e diferença dos dois casos onde percebemos a 'inflexão cromática' fica ainda mais claro outro aspecto do ecletismo villalobiano: o uso de procedimentos superficialmente semelhantes pode levar à consequências completamente diferentes em peças diferentes.

Os critérios para a definição dessas escolhas podem ser vários, sempre regidas pelo potencial expressivo da composição. De fato, as operações de interação nos Choros analisados sempre surgiram como uma ampliação do potencial poético das obras, não podendo ser desassociadas dessa perspectiva. Nos *Choros nº10*, por exemplo, a utilização de um alto nível cromático foi obtida pela inserção simultânea de melodias de matiz indígena e melodias diatônicas de caráter popular afro-brasileiro (pg.167), nos apresentando mais um exemplo no qual Villa-Lobos articula seus interesses expressivos e representativos com a construção e manutenção da linguagem harmônica modernista. Em outros momentos da mesma obra, contudo, utiliza

clichês composicionais para obter um alto grau de cromatismo de forma mais instantânea, obtendo, por fim, uma sonoridade mais vinculadas à questões interpretativas, como índices de erudição, qualidade, de música de concerto-solução técnica. Um dos mais notáveis é o que veremos agora.

Dispositivos pentatônicos na construção de conjuntos complexos

Clichês harmônicos: pentatonismo x tetracordes simétricos 0134 e 0145

Em diversos trechos analisados, observamos em seções cadenciais ou preparatórias uma estrutura semelhante a da figura 149, extraída dos compassos 15-16 do *Choros nº10*:

Figura 149 Choros nº10 c-15-16

Na mesma obra, em trecho posterior, essa figuração reaparece:

Figura 150 Choros nº10 c.169, violoncelo.

Entretanto, mesmo em outras obras, como *Rudepoema*, observamos Villa-Lobos utilizar esse recurso, com uma pequena interversão no segundo grupo de semicolcheias:

The figure displays a musical score for Choros nº10, c. 169, with several analytical layers below it. The top staff is a bass clef melody in 2/4 time, ending with 'etc.'. Below it, a treble clef staff shows 'Tetracordes simétricos (0134 e 0145)' with a sequence of notes and a bracketed interval '(0 1 3 4)'. The next staff, 'Coleções Pentatônicas', shows four pentatonic collections: a) 'em A Penta 0257A', b) 'em G#', c) 'em F Penta 02479', and d) 'em F#'. The bottom staff, 'Escala', shows three scale collections: a+c 'Coleção teclas-brancas (Escala de Dó em C)', b) 'Coleção teclas-pretas (Pentatônica)', and a+b+c+d 'Total Cromático (resultante das pentatônicas Intercaladas)'.

Figura 153 Choros nº10 c. 169 e reduções analíticas

Tendo reconhecido a estrutura interna a esse procedimento de superfície, encontramos em outras obras outras 'linearizações' dessa interação entre pentatonismo e tetracordes simétricos. O caso abaixo foi retirado do *Choros nº8* e mostra uma reorganização rítmica e melódica dessas coleções, além de uma sobreposição em diferentes rotações. Organizando os tetracordes em 'teclas preta/preta/branca/branca', Villa-Lobos ainda dá destaque às notas da escala pentatônica de Mi (Mi-Ré-Si-Lá-Sol), mantendo exatamente o mesmo conjunto apresentado em *Choros nº10*, articulado em outro padrão rítmico e melódico (fig.154).

Essa mesma estrutura tetracordal está presente em outras peças como *Passarinho de Pano* da *Prole do Bebê n.2*, c.72-73, na configuração tecla branca/tecla branca – tecla preta/tecla preta. Além da simetria própria dos tetracordes, no caso do *Passarinho de Pano* o compositor trabalha outros aspectos simétricos derivados do uso da estrutura no âmbito motivico (NERY,2012, p.41) (fig.155).

a) Pentatônica

vl.1

3 3 3 3 3 3

vl.1

3 3 3 3 3 3

vl.2

3 3 3 3 3 3

Tetracordes

1) 2) 3) 4) 5)

0134 0145 0134 0134 0145

Escala pentatônica a)

Em diversas 'rotações'

Figura 154 Redução Analítica de Choros nº8, c.44, Violinos.

soma = 9

soma = 9

soma = 9

soma = 9

3st 4st 5st 6st 2st 3st 4st 6st 3st 4st 5st 6st

3-3

Figura 2.1.3-3. Detalhamento da figuração em ziguezague na transição do compasso 72 para o 73.

Figura 155 Trecho de Passarinho de Pano, Gráfico da dissertação de Nery (2012).

O uso recorrente desse padrão parece apontar tal feito como importante recurso estrutural na obra de Villa-Lobos. Jamary Olivera (1984) notou o uso frequente de oposições entre "teclas brancas e pretas" na composição de Villa-Lobos, sem contudo tecer mais considerações sobre a qualidade dessas sonoridades e o potencial retórico das mesmas. Jamary é bastante pragmático a esse respeito, mas não é o único. Em um livro recente, intitulado "*Villa-Lobos Errou?*", o maestro Roberto Duarte discute essa característica pianística da composição villalobiana (DUARTE, 2009), apontando mais uma vez para a característica empírica da obra villalobiana e seu apego ao instrumento como gênese de estruturas semelhantes a essas.

Embora o uso diferenciado dessas estruturas tetracordais priorize coleções sonoras também diferenciadas a partir do seu contorno melódico, uma visão pragmática parece nos ajudar a compreender o porque dessa escolha em específico frente todas as outras. De todas as escalas pentatônicas, a única que permite o mapeamento pelos tetracordes simétricos **0134** e **0145** seguindo o padrão "tecla branca/tecla preta/tecla preta/tecla branca é a formada pelas notas Sol-Lá-Si-Ré-Mi. Curiosamente, ao aplicar esse padrão interativo o compositor sempre utiliza essa escala, independentemente dos diversos contextos sonoros das composições consideradas. Aqui, mais uma vez, Villa-Lobos trabalha com consciência da topografia do piano aliado a um senso aguçado de resultado sonoro esperado, um processo digno de um *bricoleur* experiente. Essa presença perene da interação penta-octatônica (e a presença de extratos octatônicos e pentatônicos separados, conforme Rodolfo Coelho de Souza nota) é a prova real da intenção do compositor de utilizar esses gêneros harmônicos específicos, construindo coerência e discurso musical de maneira sólida e arguta.

Estratégias multipentatônicas e ciclos octa-hexafônicos em trechos de Rudepoema

Rudepoema (1921-1926) é uma obra que, embora não faça parte da série *Choros*, é parte integrante da produção da estética modernista de Villa-Lobos, e essa breve discussão nos permitirá ampliar o alcance de algumas reflexões dessa tese. Pode-se dizer que *Rudepoema* faz parte desse *opus*

modernista da década de 20, sendo composta junto com os primeiros *Choros*: o nº2, nº3, nº4, nº5 e nº10. Rodolfo Coelho de Souza, notando a complexidade e os procedimentos heterogêneos e de hibridização nessa composição, dedicou um artigo de análise demonstrando as opções harmônicas de Villa-Lobos nos diversos trechos da composição (COELHO de SOUZA, 2012). Entre diversos procedimentos notados, o autor salienta a presença de escalas pentatônicas concorrentes, utilizando o termo ‘multi-pentatonismo’ para designar essas ocorrências.

Uma das mais notáveis está presente na marca de ensaio 28. Nesse trecho ‘multipentatônico’, Villa-Lobos elabora ‘jogos’ entre pentatônicas diatônicas (teclas brancas) e cromáticas (teclas pretas)(fig.156). Ao todo o compositor utiliza três escalas pentatônicas, duas da coleção teclas brancas e a pentatônica possível da coleção teclas pretas. A maneira que Villa-Lobos trabalha essas três pentatônicas conjuntamente, resultará na formação e alternância de gêneros harmônicos complexos, como escala de Tons Inteiros e Octatônicas, além de uma sonoridade cromática característica.

Figura 156 Esquema multipentatônico da marca 28 de Rudepoema

Na segunda clave de Fá, o compositor alterna - na tradicional estrutura zigue-zague (SALLES, 2009) - duas estruturas pentatônicas, uma pentatônica de Ré no 5º modo (**0357A**) uma de Sib no 3º (**0358A**). Ainda na segunda clave de Fá, na segunda voz/tenor, ele harmoniza essas pentatônicas, criando uma melodia cromática descendente. Contudo, na nota de harmonização da pentatônica teclas pretas, ele insere uma estrutura diatônica sobreposta, em

distância de trítono, a pentatônica de Ré no 2º modo(**0257A**, na primeira clave de fá).A inserção dessa pentatônica sobre as teclas pretas faz surgir um interessante ciclo entre formações tons inteiros e octatônicas (fig.59) Pela natureza da sobreposição simétrica em trítono (pois aqui consideramos a oposição de pentatônicas idênticas, **0257A**, em Ré e Lá) e a natureza simétrica da própria pentatônica 0257A (que é divisível em dois grupos de 035) temos o surgimento de escalas simétricas com eixo de simetria em trítono.

Como base para esse raciocínio, tomemos a pentatônica diatônica que estamos analisando (0257A em Ré- Ré-Dó-Lá-Sol-Fá-Ré) (fig.157). Descendente, ela se divide em dois grupos de 025 (considerando a direção do salto intervalar). Como está sendo harmonizada em trítono, um tetracorde Tons Inteiros é formado nas duas primeiras notas da pentatônica (**Ré – Lá^b – Dó – Sol^b**). Contudo, no salto de terça menor, para a nota Lá, quebra-se o paralelismo de segunda maior, necessário para uma escala de tons inteiros completa. Nessa ‘quebra’, contudo, o trítono seguinte (**Lá– Mib**), amplia a sonoridade tetracórdica de tons inteiros para uma sonoridade hexacórdica da Escala Octatônica, pois, embora o salto de terça menor (Dó – Lá) quebre o paralelismo necessário para Tons Inteiros, o tricorde 025- como um subconjunto do famoso tetracorde **0235**, importante partição da escala octatônica estudado por Toorn (1983) - possui transposição de trítono dentro da escala Octatônica (**Ré – Lá^b – Dó – Sol^b - Lá – Mib/ Coleção II**).

'a' + voz superior de 'b' (pentatônicas 0257A em distância de trítono)

TI 1 TI 2 TI 1

OCT II OCT I

simetria bilateral entre os gêneros harmônicos.

Figura 157 Convergência de gêneros hexafônicos e octatônicos pela sobreposição de duas escalas pentatônicas.

Voltando às considerações sobre Tons Inteiros, após saltar para o **Lá** e quebrar o paralelismo de segunda, Villa-Lobos continua a harmonizar a

próxima nota da pentatônica (**Sol**) com seu trítono (Sol – Réb). Esse movimento de segunda maior (Sol – Lá) necessariamente evoca outro tetracorde de tons inteiros, agora da segunda transposição (**Lá – Mib – Sol – Réb**). A partir de Sol, outro salto de terça menor é inerente à pentatônica (pois o segundo tricorde 025 demanda isso) e no trítono de E, mais uma vez se quebra o paralelismo de segunda maior, e, com o mesmo procedimento no final (**Ré – Láb**) outra coleção octatônica de seis notas é formada (Sol – Réb – **Mi– Sib –Ré–Láb/ Coleção I**), e dentro dessa escala, mais um tetracorde Tons Inteiros é formado (Mi– Sib –Ré– Láb) (fig.60).

Vendo o gráfico das análises, observamos como a simetria translacional inerente a pentatônica, nesse caso descendente (T-3m-T-T-3m) e a simetria causada por duas pentatônicas idênticas sobrepostas, distantes um trítono entre si, se torna um dispositivo para o aparecimento quase aleatório mas seguro de trechos tons inteiros e octatônicos alternantes. O próprio resultado demonstra como a segunda escala de Tons Inteiros serve de elo para as duas escalas octatônicas, conectando-as. Aqui se percebe uma simetria bilateral entre gêneros harmônicos diferenciados, bem perceptível na análise das escalas em tons inteiros, quando ao retorno da TI, o conjunto é completado pelas notas até então faltantes (Sib e Mi).

Figura 158 Coleções individuais evocadas por meio do multipentatonismo no trecho analisado.

Outro trecho notável de exploração pentatônica em *Rudepoema* está entre os **c.553-554**, onde tetracordes simétricos **0134** e **0145** são articulados com notas da pentatônica de Sol no 1º modo (fig.61). Jarmy Oliveira (1984, p.40) chama atenção para esse trecho, utilizando-o como exemplodo que ele chama de “*Black Key Versus White Key Device*”, observando como Villa-Lobos articula a cada quatro notas o padrão tecla branca/tecla preta/tecla preta/tecla branca (com uma inversão de ordem no terceiro grupo de quatro semicolcheias).

Dissolução diatônica e Polimodalidade Diatônica

Em diversos trechos dos Choros, Villa-Lobos utiliza formações diatônicas convencionais (sobreposições de terças/tríades) para construir seu discurso harmônico. Para evitar a condução das composições para o âmbito tonal, diversas vezes operou a dissolução dessas estruturas pelo uso das mesmas em contextos que impediam o seu desenvolvimento tradicional.

No *Choros nº10* - no procedimento que apelidei de 'Cascata Diatônica', que aparece também em trechos da *Introdução aos Choros* - por exemplo, o uso de tétrades diatônicas como 'notas' de um melodia por meio do paralelismo e movimentação não-motívica, favoreceu uma sensação de diatonismo e limpidez, sem, contudo, dar sinal algum de funcionalidade harmônica (fig.159).

Figura 159 'Cascata diatônica no Choros nº10'

Nos *Choros nº3*, na seção *picapau* tonal, foi a quebra de compasso e a sobreposição de melodias diatônicas não relacionadas ritmicamente ao acompanhamento que facilitou a dissolução da sensação tonal-funcional existente em compassos anteriores (fig. 160). Esse procedimento, no âmbito da práxis composicional, é o que chamamos de *Dissolução diatônica*: o emprego de estratégias ambíguas para a 'sabotagem' de uma possível interpretação tonal dos trechos diatônicos.

Figura 160 Dissolução do diatonismo tonal no *Choros nº3*.

Inflexões Cromáticas: a invasão gradual de cromatismos em seções diatônicas.

Em diversas composições analisadas nessa tese, observamos um procedimento utilizado especificamente para inserir dissonâncias a um determinado diatonismo, geralmente no domínio das teclas brancas do piano. O que chamo aqui de *Inflexões Cromáticas* surge em peças como *Choros n.º2*, *Choros Bis*, *Choros n.º10*, como uma poética de distorção da sonoridade diatônica, um signo de *ruído*, dentro de contextos diatônicos (p.74, p.86, p.174-175, respectivamente).

Mais do que simples distorções, em diversos momentos das peças supracitadas a inserção gradativa de cromatismos conduziu a outros diatonismos (*Choros n.º2*, *Choros Bis*), bem como à sonoridades não diatônicas, assemelhando-se, em forma metafórica, a 'infecções', que tomam o corpo do tecido diatônico modificando-o, conduzindo-nos a perceber, nos termos da *Gestalt*, o *fundo* tornando-se *figura* na composição. (p.56 fig.9; p.90, figs.38 e 39)

Uso de estruturas tonais como diferencial na sonoridade moderna em Villa-Lobos:

Talvez um dos elementos mais distintivos apresentados por Villa-Lobos na construção de sua sonoridade harmônica moderna nos *Choros*, tenha sido o uso de agrupamentos tonais como cadências harmônicas e progressões de

acordes como elementos de bricolagem. Observamos essas sonoridades entre escalas alteradas, pentatonismo e octatonismo (como no *Choros nº10*), sendo transformadas gradativamente em gêneros complexos por meio de inflexões cromáticas (*Choros nº2*).

A necessidade da presença da música popular como matiz harmônica dos *Choros* desde sua concepção, nos apresenta uma razão pragmática - da ordem da *práxis* - que justifica a presença de sonoridades tonais em trechos das peças. Naturalmente, assim como Villa-Lobos relaciona a sonoridade pentatônica e ostinatos à musicalidade indígena na série, a referência à música urbana são as construções tonais simples, com seus ritmos, timbres e idiomatismos característicos.

Embora observemos tal pragmatismo nessa opção, o que é digno de nota em nossas considerações finais é que a inserção dessa musicalidade tonal no caldeirão da música contemporânea, ajuda a construir a sonoridade característica de Villa-Lobos em seus *Choros*. Essa peculiaridade também nos apresenta problemas metodológicos a serem considerados: enquanto nas análises de nossa bibliografia (PARKS,1990; TOORN, 1983; SALLES,2009) o elemento tonal não é considerado - quando muito vemos nas análises de Parks em Debussy - aqui, esse elemento é considerado parte integrante das complexas relações engendradas na interação entre gêneros harmônicos. Portanto, em certas ocasiões em nossa análise, inserimos cifragem harmônica própria da música popular, e quando tais construtos iam sendo modificados, mudamos de abordagem procurando acompanhar esses desenvolvimentos.

Da mesma forma que observou diversas possibilidades de bricolagem sobre a escala pentatônica dadas nas próprias questões intervalares da escala (como falamos no primeiro tópico desse capítulo), Villa-Lobos fez o mesmo sobre o uso ocasional de harmonias tonais, como em *Choros nº2*, nas inflexões cromáticas que 'distorcem' a progressão I-V da seção intermediária. Da mesma maneira que soube utilizar a natureza modal ambígua da melodia Nozani-ná no *Choros nº3* para desenvolver tal ambiguidade na própria peça, Villa-Lobos soube utilizar as peculiaridades estruturais dos materiais tonais que escolheu para construir um discurso modernista à guisa de pós-modernidade, mantendo,

justamente em sua heterogeneidade, a coesão da proposta múltipla dos *Choros* partindo de qualquer um dos materiais escolhidos.

Tópicas e Função Formal

Dentro das discussões que conduzimos a respeito da construção das tópicas e sua função evocativa na composição dos *Choros*, resta-nos comentar o que talvez tenha ficado subtendido em nossas análises, mas necessita ser salientado nessa conclusão: a utilização das tópicas e suas ambientações específicas como organizador formal das obras dessa série. Na dimensão poética da sonoridade modernista de Villa-Lobos, os *Choros* surgem como uma proposta específica de organização dos constructos harmônicos modernistas por meio da materialidade rítmica e textural das diversas musicalidades brasileiras que Villa-Lobos pretendia evocar através das representações tópicas. Tal processo lega 'forma' e macroorganização às maiores peças, dialogando com os processos de bricolagem e interação harmônica e melódica de menor escala. Observemos algumas estratégias formais específicas relacionadas à apresentação de tópicas dentro dos *Choros*.

No *Choros nº2* (terceiro capítulo), observamos uma grande forma binária, onde a regulamentação das seções ocorre pelo uso de duas estratégias tópicas: na primeira parte da composição (c.), o uso de diversos motivos baseados em reminiscências das melodias e clichês do choro unifica os mais diferentes materiais harmônicos. Na segunda seção, onde há um sentido de desenvolvimento harmônico progressivo - no sentido da *inflexão cromática*, que discutimos anteriormente - a estruturação formal é baseada na típica do acompanhamento do Choro sob uma melodia. Independente das mudanças dos materiais harmônicos, esse estrutura se mantém e se desenvolve, com breves cesuras, até o fim da peça.

Embora sejam peças bastantes diferentes entre si, observamos princípio semelhante ao anterior no *Choros nº3*. Na seção 'picapau' uma interação composicional aplicada entre os conceitos de *selvagem/indígena/natureza* e da

música popular urbana direciona a seção, prescindindo da organização formal harmônica. Com relação à forma global dos *Choros nº3*, temos uma forma ternária: inicia-se com a textura polifônica que evoca uma atmosfera de de moteto renascentista sobre o tema *Nozani-ná* (c.1-16,p.100), temos uma grande seção intermediária, inspirada na tónica 'Picapau' (c.33-78, p.104). Ao fim da peça retornamos à uma espécie de recapitulação da primeira seção, onde canta-se toda Nozani-ná. Por fim, Villa-Lobos utiliza uma tónica não mencionada nesse trabalho, mas que aparece em nossa análise dessa peça (p.115-166): a tónica nacionalista. Pelo uso do vocabulário de acordes do ultraromantismo, o compositor estabelece uma coda que finaliza a composição, com caráter ufanista.

Já nos *Choros nº5* (capítulo 5), observamos a convergência entre uso de tónicas/atmosferas com definição formal de maneira evidente. Cada uma das seções é construída com materiais harmônicos e texturais específicos, evocando cada uma das três principais matizes étnicas que Villa-Lobos utilizou ao formular a ideia dos Choros (p.133).

Enquanto o *Choros nº5*, sendo uma peça mais curta, deixa essa relação uso de tónicas/determinação da forma clara, no *Choros Bis - primeiro movimento* (capítulo três) observamos uma peça curta, conectada completamente pelo discurso harmônico, onde a presença de tónicas de brasilidade estão ausentes, percebendo-se uma sonoridade bartokiana - especialmente nos primeiros oito compassos - pelo uso do pentatonismo e a exploração de suas simetrias (p.82).

Em obras de maior envergadura, múltiplas por definição, a construção de seções em relação diretas com estabelecimento de tónicas é mais complexo. No *Choros nº10*, por exemplo, dentro das grandes seções (a seção de abertura e a seção Coral), observamos uma série de interconexões entre as tónicas, onde prevalece uma atmosfera específica se assemelhando a um procedimento de bricolagem e interação entre tónicas, que enriquece a textura da composição. Na primeira parte, por exemplo, (c.46-48, p.168), temos a sobreposição de diversas escalas, relacionadas a evocação simultânea de diversas tónicas, como já mostrado em nossa análise (p.170).

Dentre as tópicas reconhecidas e discutidas nesse trabalho, uma é especial para o entendimento da série *Choros* como um todo. A tópica "Época de Ouro" (PIEIDADE, 2013), consiste na reprodução idêntica de trechos de música popular urbana, que funcionam como uma "colagem" dentro de cada um dos *Choros*. O uso dessa tópica resguarda o uso do nome da série mesmo em peças que se afastam bastante da referência da música popular em seus desenvolvimentos harmônicos.

Mesmo tendo em vista o uso diferenciados dos potenciais evocativos das tópicas em sua relação com a forma das peças, é útil termos em consideração que esse é um aspecto que se apresenta fundamental nas peças analisadas, e que contribui como categoria para uma análise focada na individualidade de cada um dos *Choros*.

Influências no estilo modernista de Villa-Lobos

Como as análises elaboradas em nosso texto procuraram demonstrar, independentemente de se localizar claras influências na composição modernista de Villa-Lobos, fato é que o compositor soube se comunicar com o *status quo* da música internacional em seu tempo. Para tanto, há que se reconhecer, aprioristicamente, que as composições de Villa-Lobos se construíram em diálogo com as obras de seus contemporâneos; portanto, quer chamemos tal ocorrência de influência, inspiração, homenagem, etc., estamos diante do mesmo problema; em que medida Villa-Lobos foi criativo, tendo como substrato a musicalidade de sua época.

Entretanto, dado a suposição de que seja autodidata - muito repetida tanto por seus detratores ou pelos que o procuram considerá-lo um gênio - ocasionalmente um ou outro autor procura busca fornecer subsídios para uma resposta afirmativa ou negativa dessa questão, procurando agregar ou desagregar valor a respeito da obra villalobiana.

Desconsiderando as negativas de Villa-Lobos ao Modernismo e ao recebimento de influências de forma geral e a sua admiração declarada à Stravinsky e Bach - admitindo, entretanto, a influência apenas do segundo, em suas obras dos anos 30 - é patente a influência da sonoridade do grupo dos

Seis parisiense sobre a escolha de orquestração em metais em *Choros n°3* e *n°4*. A escolha pela sobreposição de diferentes escalas também aponta a influência da musicalidade francesa do início do século, mais especificamente de obras de Darius Milhaud e de Florent Schmitt.

A presença da sonoridade de Debussy em Villa-Lobos já foi muito comentada por diversos autores (SALLES, 2009; NASCIMENTO, 2005). Cabe aqui reiterar, contudo, que a presença da influência debussyista em Villa-Lobos, na série *Choros*, dá-se de duas formas: pelo uso do diatonismo puro e de estruturas caras à tonalidade em dissolvidas em contexto pós-tonal (Dissolução diatônica) e pelo uso de escalas étnicas exóticas como pentatônicas e tons-inteiros. O próprio procedimento de manutenção de alturas invariantes entre coleções apontado por Parks na obra de Debussy (Parks, 1990) é utilizado por Villa-Lobos em algumas de suas obras analisadas aqui (*Choros n°10* e *Choros n°3* em especial), mostrando, senão uma influência, uma grande convergência entre os pensamentos composicionais.

Por fim, a influência de Stravinsky em Villa-Lobos se dá de duas maneiras, a representação do selvagem e da floresta - sobre o que falo em minha dissertação (MOREIRA, 2010) - e o uso de sonoridades octatônicas ou próximas do octatonismo, o que pode ser visto em praticamente todas as análises aqui realizadas.

Portanto, embora Villa-Lobos tenha afirmado que "quando sente uma influência se sacode todo e pula fora", observamos que é condição *sinequanon* de um artista que procura a comunicabilidade e o diálogo com certa estética o domínio dos "verbetes" musicais dessa linguagem - ainda que sendo original. A saída para manter-se original, portanto, é a interação entre as diversas influências primeiras, prezando pelo estilo múltiplo e rico de Villa-Lobos. O aspecto de *interação* que discutimos nessa tese, encontra, portanto, uma nova dimensão na composição de Villa-Lobos. O uso dessas diversas influências imbricadas e reinterpretadas permite que o labor artístico de Villa-Lobos se situe em nível acima do simples uso de sonoridades que são reconhecidas como propriedade de um determinado compositor, numa demonstração de epigonismo. O uso renovado e o rearranjo de tais sonoridades obedece

integralmente à lógica interna do compositor, que as dispõe de uma maneira completamente sua, permitindo a evocação de alguma sonoridade semelhante a esse ou àquele compositor somente quando assim for desejado.

Coda

Em síntese, a contribuição dessa tese, espero eu, é - mais do que listar cada procedimento individual que aparece nos *Choros* analisados e teorizar sobre eles - discutir, nos capítulos, os processos pelos quais *acontecem* as peças, especialmente no nível harmônico. Poucas vezes há uma fórmula; as que notei por sua reincidência, comentei nessa conclusão ou no decorrer das análises. São obras únicas, dignas de um estudo inteiro de fenomenologia. Entretanto, o que espero ter deixado claro no meu texto é que, embora sejam únicas e irrepetíveis - no que podemos inferir o "caos" atribuído a essa música - é que por meio do conhecimento e análise de diversos processos individuais podemos chegar a generalizações mais elucidativas. Por meio de uma dessas generalizações e hipóteses, aliada à pesquisa com ferramentas adequadas e adequáveis, encontramos o conceito de *Interação* como base da retórica de Villa-Lobos nos anos 20. Em Villa-Lobos há poucas mônadas, as coisas interagem, se modificam, se transformam. Em muitos momentos pouco importam as divisões entre culto e iletrado, mestre e aprendiz, razão e experiência; o que importa é a antropofagia e recriação. Talvez seja por essa ênfase unificadora trazida aos sons - porque a interação unifica diferentes e traz a tona o 'caos' inicial que precede a nova ordem das coisas - que Villa-Lobos tenha sido conhecido como o maior compositor brasileiro do século XX, talvez como um pós-moderno *avant la lettre*, alguém que procurou adiantar-se no seu tempo e prever mudanças culturais que começamos a experimentar décadas depois da sua morte (ATTALI, 1985). No fim das contas, talvez Villa-Lobos não esperasse resposta póstuma às suas cartas, porque escrevia a nós do nosso próprio tempo, e agora que começamos a descobri-lo, soam em suas partituras as palavras de outro grande Mestre "quem tem ouvidos para ouvir, que ouça". E a musicologia brasileira completa: "que ouça e que escreva".

Pósludio - Bilhetes meus que esperam respostas

Deixo aqui alguns bilhetes sobre temas relevantes que surgiram durante o trabalho, pistas para interessados em continuar a pesquisa de outras peças do mesmo repertório.

Polimodalidade e cromatismo polimodal: material diatônico e pentatônico nos Choros nº8

A partir do **número de ensaio 7** do *Choros nº8*, Villa-Lobos emprega simultaneamente materiais de diversos gêneros harmônicos. Observa-se aqui o uso de estruturas pentatônicas, inclusive de intervalos quartais no divise de oboés (descida por graus da escala) e no segundo clarinete. Referências a essa sonoridade podem ser encontradas no pedal rítmico em Sib, feito pelo piano. Nota-se, também a presença massiva de elementos diatônicos, nomeadamente a escala maior de Dó, ascendente, nas cordas graves (fig.160).

Nesse trecho Villa-Lobos trabalha o conceito de diatonismo na escala natural de Dó, e o pentatonismo nas ‘teclas pretas’, definindo claramente os gêneros harmônicos sobre os quais trabalhará. Da mesma forma, o compositor sobrepõe melodias pentatônicas e diatônicas de coleções diferentes em seu *Choros nº10*, de forma muito semelhante. Enquanto alguns timbres ficam restritos aos dois conjuntos principais (como, por exemplo, oboés no pentatonismo e cordas graves, trombone e fagote no diatonismo), outros se constituem de mixagens entre esses gêneros (trompas, clarinetes). O uso das cinco teclas pretas no conjunto pentatônico e das sete teclas brancas na escala diatônica de Dó maior constrói um ambiente cromático completo que permite diversas opções sonoras na formação harmônica. Esse fenômeno foi chamado de Cromatismo Polimodal por Antokoletz - a presença dos doze sons pela simultaneidade de gêneros harmônicos diversos (1992, p.232). De forma significativa, o autor também utilizou essa nomenclatura em sua análise do *Choros nº10*.

Nos clarinetes, o primeiro executa um trecho no conjunto diatônico, o segundo, ‘desce’ a escala pentatônica da coleção teclas pretas. Nas trompas, há um predomínio de material diatônico, entremeado por notas cromáticas,

vindas desse cromatismo polimodal. Por fim, há uma estrutura melódica curiosa, que é tocada em uníssono pela flauta, saxofone e trompete (marca de ensaio 7). A melodia tonal, que parece estar inserida num modo de Fá# com repouso no segundo grau (Sol#) é um exemplo curioso da interação entre os modos diatônico e pentatônico. Essa melodia com caráter de solo, noutra região e com outra figuração rítmica, com algumas alterações poderia estar inserida na escala de Fá# maior. Pela quantidade de sustenidos da melodia, apenas a nota Ré natural, logo ao início, desqualifica uma interpretação pentatônica da melodia. Entretanto, dois compassos antes de seu aparecimento ela é executada pelos Violinos, tendo Ré# no lugar de Ré (fig.161). A modificação posterior para Ré natural parece advir da necessidade de se entrar em ‘acordo’ com a escala diatônica ascendente, que naquele momento exato executa Ré, no mais profundo da massa orquestral (fig.160).

Gêneros Complexos vindos da interação diatônico-pentatônica na seção Samba (marca de ensaio 48)

Nessa seção, claramente iniciada no **número 48**, o conjunto de notas disponível é uma interação entre uma espécie de diatonismo de Sol (incompleto, sem a nota Fá# e com Ab, mas firmemente apoiado pelo acorde de Sol no piano e com arpejos no violoncelo) e a pentatônica de Fá no 3º modo (Fá-Láb-Sib-Réb-Mib). Todas as formações harmônicas são interações entre esses dois conjuntos; a nota Fá no Contrabaixo sustenta harmonicamente toda a orquestra, servindo especialmente como suporte da escala pentatônica do violino. Os contrabaixos da primeira pauta tocam Dó# e Sol, harmonia possível pela interação; as violas sustentam Si, a terça do acorde de G. O acorde dos metais (Ab-Si-Ré-Fá-Sib) demonstram um elevado grau de interação entre os dois conjuntos.

Nesse trecho denso, Villa-Lobos trabalha a tópica da música popular urbana (PIEIDADE, 2012) adensando-o pela construção de um ambiente altamente cromático, resultado de uma interação entre dois gêneros simples (mistura modal). Entretanto, aqui o compositor lança mão das notas dos diferentes conjuntos para elaborar melodias e harmonias de um mesmo instrumento, enquanto em outras interações polimodais (como no c. 33 dos *Choros nº10*) ele mantém cada gênero num instrumento ou grupo instrumental específico, sem os misturar, nesse sentido. Aqui, a linha melódica pentatônica do violino executa ocasionalmente notas do acorde Sol Maior (como a nota Si, do c.7) e a harmonia do piano recebe notas da pentatônica (como Ab, no c.2), além do já citado acorde dos sopros, que verticaliza e prolonga notas dos dois conjuntos. Esse recurso da mistura modal complexifica a música, pode ser um caminho para a procura da coerência dessa obra (fig.158).

The image displays a musical score for the 'Samba' section of Choros nº8, starting at measure 48. The score is arranged for a chamber ensemble with the following parts:

- Metais:** Features a melodic line with a 'C.7' (seventh chord) and an 'etc.' marking.
- Piano:** Accompanies the Metais with a complex texture of triplets and chords, marked with 'etc.'.
- Violino:** Plays a melodic line with a 'C.7' and an 'etc.' marking.
- Viola:** Provides a rhythmic accompaniment with a 'C.7' and an 'etc.' marking.
- Cello:** Plays a melodic line with a 'C.7' and an 'etc.' marking.
- C.B. (Contrabaixo):** Provides a rhythmic accompaniment with a 'C.7' and an 'etc.' marking.

The score includes various musical notations such as triplets, chords, and 'etc.' markings, indicating a complex and rhythmic piece.

Figura 163 Mistura Modal (pentatônico-diatônico) na seção 'Samba' do Choros nº8 (marca 48)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAWU, V.. *Playing With Signs, A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALBUQUERQUE, J.; SALLES, P.T; Análise Estrutural do início do Choros Nº4 de Heitor Villa-Lobos: Procedimentos Texturais e Uso de Simetrias. *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: 2012.

ANDRADE, M.. *O ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed., 1962.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed., 1963.

ANTOKOLETZ, E.. *The music of Bela Bartok: a study of tonality and progression in twentieth-century music*. Berkeley: University of California Press, 1984

_____. *Twentieth Century Music*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1992.

ATTALI, J.. *Noise: The Political Economy of Music*. University of Minnesota Press, 1985.

BAKHTIN, M.. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, C.P.. *O Romance de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: A Noite, 1950.

BERRY, W.. *Structural Functions in Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976.

BITONDI, M. G.. Direcionalidade em duas melodias do século XX:

Syrinx, de Claude Debussy e a primeira das Três peças para clarinete solo, de Igor Stravinsky. *Per Musi* (UFMG), p. 47-59, 2012.

BRANDA LACERDA, M.. Aspectos harmônicos do Choros nº4 de Villa Lobos e a linguagem modernista. *Revista Brasileira de Música*, v. 24, p. 276-296, 2012.

BRANDEL, R.. *The music of central Africa, an ethnomusicological study*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1961.

CHOLFE, J.F.. *As implicações filosóficas da teoria da Gestalt*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. São Carlos : UFSCar, 2009.

COELHO de SOUZA, R.. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. *ICTUS* (PPGMUS/UFBA), v. 11, p. 151-199, 2010.

COSTA, R. L. M. . O cavaleiro de pau: devir-criança e molecularização na obra de Villa- Lobos. In: 2o. Simpósio Villa-Lobos - Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos, 2012, São Paulo. *Anais do 2.o Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, 2012

DAY-O'CONNELL,J.. Pentatonic. Grove Music Online.Oxford Music Online.Oxford University Press .Disponível no link :<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21263>.

Acessado em 09/05/2013.

DUARTE,R.. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor, 2009.

FERRAZ, S.. Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. USP: São Paulo, 2012.

FREITAS, S.P.R.. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese de Doutorado em Música. Campinas: Unicamp, 2010.

_____.*Harmonia & simetria: escala dominante diminuta. Os compassos 77 a 79 do Noturno Op. 15, nº 3 de F. Chopin (1833)*.. 2004. (Desenvolvimento de

material didático ou instrucional - Fólio para sala de aula). Disponível em http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Freitas-Escalas_octatonicas.pdf

GRIFFITHS, P.. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: J. Zahar, c1987.

GUÉRIOS, P.R.. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.

GUIGUE, D.. Villa-Lobos: umas pistas para uma escuta historicamente informada. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. USP: São Paulo, 2012.

HATTEN, R.. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KERMAN, J.. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987

KOSTKA, S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson, 3.ed, 2006.

LAGO, M. C. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos: exemplos do cancionero infantil. *Cadernos do Colóquio de 2003*. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

_____. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical do Rio de Janeiro antes da Semana*, Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005

LEVI-STRAUSS, C.. *O pensamento selvagem*. São Paulo (SP): Comp. Ed. Nacional: Ed. Univ. S. Paulo, 1970.

MARIZ, V.. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura, 1977.

MENEZES, F.. *Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as Entidades Harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial, [1987] 2002.

_____. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2005.

MESSING, S. Polemic as history: the case of Neoclassicism. *The Journal of Musicology*, Vol.9, nº4, 1991.

MOREIRA, G.F. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Música, Florianópolis, 2010.

_____. Antropofagia em Villa-Lobos: Diálogos entre cromatismo e diatonismo no Choros nº2. XXII Congresso da ANPPOM, 2012, João Pessoa. *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*, 2012a.

_____. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significativo e tópicos indígenas. *Per Musi* (UFMG), 2012b.

_____. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. *Per Musi* (UFMG), 2012c.

MORGAN, R.. *Twentieth-century music: a history of musical style In modern Europe and America*. 1990.

NAVIA, G.. Tonal Infiltration and Directional Tonality in Debussy's *Syrinx*. *Anais do XXII Congresso da Anppom*, 2012, João Pessoa. XXII Congresso da ANPPOM, 2012.

NERY, W. *Os voos d'O Passarinho de Pano e análise dos processos composicionais na suíte Prole do Bebê n.2 de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo, 2012.

NEVES, J. M.. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Editora Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, J. Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 5, No. 1. (Spring -Summer, pp. 33-47), 1984.

PARKS, R. *The Music of Claude Debussy*. Composers of the Twentieth Century. Author, Richard S. Parks. Edition, illustrated. Publisher, Yale University Press, 1990.

PAZ, E. A.. *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma Visão sem Preconceito*. Rio de Janeiro: 2004.

PEPPERCORN, L.. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora Publicações S.A.,2000.

PERSICHETTI,V. *Twentieth-century harmony: Creative aspects and Practice*. Nova Iorque: Norton, 1961.

PIEADADE, A.T.C. Rhetoricity in the music of Villa Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music; *Anais da International Conference on Music Semiotics in memory of Raymond Monelle*. Edinburgo, 2012.

_____. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. *DAPesquisa*, v. 1, p. 15, 2008.

POMEROY,B.. Debussy's Tonality: A Formal Perspective. *The Cambridge Companion to Debussy*, edited by Simon Trezise, 155-178. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RETI, R. *The thematic process in music*. Nova Iorque: Macmillan, 1951.

ROQUETMi-PINTO, E.. *Rondonia*. 4. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1938.

SALLES, P.T. Villa-Lobos: *Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Zahar. 2001.

SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001
_____. *Funções Estruturais da Harmonia*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SEIXAS, G. B. . Ostinatos e Estrutura Formal nos Chôros n.6 de Heitor villa-Lobos. *Colóquio de Pesquisa da Pós-Graduação da UFRJ*, 1999.

SCHIC, A. S.. *Villa-Lobos: souvenirs de l'indien blanc*. Arles: Actes Sud, 1987;

STRAUS, J.N. *Introdução à teoria pós-tonal*. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. Salvador: Edufba, 2013.

TONI, F. C.. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1987.

TOORN, P.V. *The Music of Igor Stravinsky*. Composers of the Twentieth Century. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

TYMOCZKO, D. Stravinsky and the octatonic: a reconsideration. *Music Theory Spectrum*, v. 24, n. 1, p. 68-102, 2002. Disponível em: <
<http://www.music.princeton.edu/~dmitri/>>. Acesso em: 24/09/2012

VILLA-LOBOS. H.. *Choros nº10*. Editora Max Eschig, Paris, 1928.
_____. *Genero e estylos das nossas canções*. Setor de Produção Intelectual de Villa-Lobos. Documento HVL 01.01.32, Pasta 3,. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, Sem data.

_____. Discurso proferido em João Pessoa, 1951. Disponível on-line em:
http://www.youtube.com/watch?v=z3uzM_q4h5k&feature=related

WAZLAWICK, P.. *Música e vida em criação: Dialogia e (est)ética na música de um duo de violões*. Tese de Doutorado em Psicologia. Florianópolis: UFSC, 2010.

WEYL, Hermann. *Simetria* [1952]. São Paulo: Edusp, 1997.

WISNIK, J.M.. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ed., 1977.

NATTIEZ, J.J.. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Tradução: Ilza Nogueira. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990 (versão não publicada).

MEYER, L. *Emotion and meaning in music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

NASCIMENTO, Darlan. *Timbres e texturas em Debussy e Villa-Lobos: Um estudo analítico e comparativo de "Le Mer" e "Amazonas"*. Anais do XV Congresso da ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005. Disponível em http://tv.ufrj.br/anppom/sessao7/darlan_do_nascimento.pdf

NÓBREGA, A.. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Brasília: MEC, 1971.

_____. A. *Os Choros de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos: Rio de Janeiro, 1975.

ZANON, F.. *Villa-Lobos*. São Paulo: Publifolha, 2009.

Anexo Único

Análise ampla do Choros nº2

Análise Choros nº2

C. 1-3

Oitava diatônica

Flauta 1

Clarinete 2

Oitava cromática

Pentatonismo (E-[F#]-A-B-D)

Etc.

C. 6-9

Interação pentatônicas teclas brancas e pretas

Mudança de eixo diat. (Pent. Teclas Pretas)

Fl 1

Cl 2

Pentacorde D-Eólio

Etc.

C. 25-27

Fl 1

Cl 2

Interação pent. (teclas brancas e pretas)

Diatonismo de A-jônio

Tetrac. T.I 1

Tetrac. T.I.2

Etc.

Fl 1

Cl 2

16 A-jônio Etc.

G-eólio

C.46-51

Diatonismo D-dórico

19

Fl 1

Cl 2

T.I 1 por meio de inflexões cromáticas (trítano)

Fl 1

Cl 2

Inflex. Cromáticas

Interações pentat. teclas brancas e pretas

Fl 1

Cl 2