

Villa-Lobos: Choros no. 10 – um *outro* nacionalismo?

Júlia Zanlorenzi Tygel
USP – jutygel@gmail.com

Resumo: O presente artigo dialoga com o texto “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” de José Miguel Wisnik (1982), propondo uma outra interpretação da obra *Choros no.10* de Villa-Lobos, baseada na análise detalhada de seus elementos musicais. O argumento central é de que os elementos sonoros são trabalhados de acordo com suas características tradicionais, e não apenas moldados pelo compositor sob uma ótica ocidentalizante e com propósitos platônicos de educação do povo, como seria o ideal nacionalista. Essa outra leitura da obra de Villa-Lobos coloca o compositor em diálogo com conceitos sobre cultura à frente de sua época.

Palavras-chave: Villa-Lobos, nacionalismo, Choros no.10.

Villa-Lobos: Choros No. 10 – *another* nationalism?

Abstract: This paper debates the text “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” by José Miguel Wisnik (1982), proposing another possible interpretation of Villa-Lobos *Choros No.10*, based by detailed musical analysis. The main argument is that the musical elements are developed accordingly to its traditional characteristics, and not only used by the composer with a Westernizing approach and with platonic goals of mass education, as nationalistic ideals would suggest. This other interpretation of Villa-Lobos music places the composer in dialogue with concepts about culture ahead from his time.

Keywords: Villa-Lobos, nationalism, Choros no.10.

O presente artigo apresenta resultados parciais de pesquisa em andamento, e dialoga principalmente com o texto “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” de José Miguel Wisnik (1982) sobre as possibilidades de interpretação da obra *Choros No.10* de Villa-Lobos.

A obra, para coro misto e orquestra, foi composta em 1926 durante um dos dois períodos nos quais o compositor residiu em Paris. Com duração aproximada de treze minutos, ela possui dois movimentos de duração semelhante, sendo o primeiro instrumental (compassos 1-148), e o segundo para a formação completa de coro e orquestra (compassos 149-270).

Wisnik associa procedimentos musicais da peça ao pano de fundo político-ideológico da época de sua composição, a década de 1920, cujo pressuposto, afirma o autor, era o entendimento platônico da música como elemento fundamental na educação do ser humano. A música seria, assim, uma ferramenta a ser deliberadamente utilizada pelo Estado na educação da nação. Para os intelectuais e pensadores da época, continua, dentre os quais destaca-se Mário de Andrade (especialmente em seu *Ensaio sobre a música brasileira*), a música educativa seria aquela que tem suas raízes nas tradições musicais não-urbanas, entendidas à época como “puras” ou genuinamente nacionais em contraponto aos gêneros



musicais já “descaracterizados” e “prejudiciais” dos centros urbanos. O trabalho dos artistas nacionalistas, em especial os músicos, seria lapidar elementos dessas fontes puras do folclore de forma culta ou erudita, como forma simbólica – e decorrentemente prática – de “domar” as forças naturais do povo para construir uma sociedade educada. O povo encontraria, nessas obras de grande valor artístico, um espelho refinado se sua unidade e potencial. Wisnik evidencia os preconceitos embutidos nessa perspectiva, além de criticar a ideologia sobre a função social educativa da música corroborada entre intelectuais e Estado.

Embora reconheça que a complexidade do Choros No.10 de Villa-Lobos extrapola essa visão dicotômica e platônica da realidade musical brasileira, Wisnik relaciona essa obra de Villa-Lobos como *parte* desse panorama, colocando-a em harmonia com esses pensamentos. Para tanto, tece análises musicais bastante generalizadas sobre o discurso musical, sem, no entanto, fornecer exemplos específicos.

Uma análise musical do segundo movimento da obra intencionada a atingir maior nível de profundidade que a de Wisnik, calcada não somente na apreciação, mas no estudo musical detalhado, revelou elementos que podem sugerir uma outra interpretação desse discurso musical. Tais elementos colocam essa obra não em *harmonia* com as idéias de sua época, mas em *oposição* ou *paralelismo* a elas, sugerindo inclusive abordagens que só se tornariam senso comum décadas adiante. Naturalmente, essa análise pretende somar possibilidades de interpretação desta obra ao cânon, e não se impor sobre outras perspectivas.

Como apontam Wisnik e outros autores, a exemplo de Salles (2009), o *Choros No.10* apresenta uma fusão dos três elementos formadores da cultura brasileira, conforme descritos por Mário de Andrade (1972): indígena, africano e europeu. Na obra, elementos musicais característicos marcam essas referências: um canto original dos índios Parecis (Salles, 2009); instrumentos de percussão de origem africana, como o reco-reco e o caxambu; instrumentação e diatonicismo europeus. Esses três universos mesclam-se no decorrer da obra, culminando em uma sonoridade que alude a uma escola de samba (Salles, 2009) e onde ocorre a melodia da canção “Rasga o Coração”, de Anacleto de Medeiros com letra de Catullo da Paixão Cearense (a letra, presente na edição original de Villa-Lobos, foi posteriormente excluída por questões de direitos autorais). Para Wisnik, o desenvolvimento da obra tende à *educação* – diga-se *ocidentalização* – dos elementos indígenas e africanos. O que ocorre com os elementos musicais propriamente ditos, no entanto, me sugere um sentido bastante diferente. Wisnik dispende pouca atenção às referências africanas na peça, e a mim também elas parecem estar presentes de maneira menos acentuada na peça.



Antes de seguir adiante, faz-se necessário aqui diferenciar o que seja *desenvolvimento* e *repetição* para os propósitos deste texto. Por *desenvolvimento* entende-se aqui os procedimentos musicais provenientes da tradição europeia (diga-se música culta), calcada em idéias de discurso, retórica, linearidade de pensamento, preocupação formal, coesão, organização, racionalização, etc. – baseados na concepção de tempo linear. Por *repetição* entende-se aqui os procedimentos musicais (ou sonoros, visto que música é um conceito ocidental) baseados na concepção de tempo circular presente em comunidades tradicionais, cujos elementos musicais tendem à variação. Assim, *desenvolvimento* relaciona-se, aqui, à música europeia, enquanto *repetição* à música tradicional indígena. Essa classificação generaliza duas categorias amplas e complexas, e sua criação teve como objetivo apenas facilitar a argumentação nesta análise.

O motivo indígena, que baseia todo o segundo movimento do *Choros No.10*, é tratado de forma coerente à lógica de sua própria *essência*, ou à lógica que o senso comum e provavelmente o compositor teriam dessa essência: de maneira *repetitiva* e constante durante todo o movimento, sofrendo pequenas alterações. O motivo é reiterado principalmente pelo coro, reforçando a idéia de conexão com cantos indígenas tradicionais (na percepção ou tradução do compositor). Ele é apresentado logo no primeiro compasso pelo fagote solo:



Exemplo 1: apresentação do motivo indígena pelo fagote, no início do segundo movimento do *Choros no.10* de Villa-Lobos (compassos 149-150).

Esse motivo sofre uma alteração significativa, a ser comentada adiante, tornando-se diatônico na maior parte do movimento. O exemplo abaixo ilustra sua primeira ocorrência no coro, cantada pelo naipe de tenores (ao motivo seguem-se compassos de acompanhamento, que sustentam a entrada do motivo transposto em outras vozes):

tenor 2^{es} *mf*

Ja - ka - tá ka-ma-ra - já, Ja - ka - tá ka-ma-ra - já, Ja - ka - tá ka-ma-ra - já Ka-ma-ra-já ka-ma-ra

já, Ti Tú Ti 10 11 1u Ka-ya: 11 1u 11 10 11 1u Ka-ya:

XXII Congresso da ANPPOM

PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO NA ÁREA DE MÚSICA

Exemplo 2: motivo indígena diatonicizado apresentado pela primeira vez pelos tenores (compassos 166-171).

Essa perspectiva de *repetição* e não *desenvolvimento* ocorre também com a melodia de *Chora o Coração*, que, quando introduzida depois da metade do movimento (compassos 206), é entoada de forma completa, com todas as repetições, durante cinquenta compassos, e repetida na coda (compasso 256). Durante as ocorrências dessa melodia ocorrem mudanças de textura e instrumentação, além de intervenções frásicas paralelas, de forma semelhante ao que ocorre em uma performance de música popular: a forma e estrutura melódica geral se mantêm, e há muitas variações de textura construídas pelas variações, improvisações e interações entre os intérpretes em tempo real. Como ilustração, segue a melodia, tal qual ocorre na obra de Villa-Lobos:

Exemplo 3: melodia de *Chora o Coração* tal qual utilizada por Villa-Lobos.

The musical score consists of four staves. The first staff is for Soprano and Contralto, the second for Soprano and Contralto, the third for Baritone and Bass, and the fourth for Soprano and Contralto. The melody is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a central motif of a half note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C#4, which is repeated throughout the piece. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and repeat signs with first and second endings.

harmonia de todo moviment o é bastante estática e ambígua: tem claramente um centro na nota F#4 e uma ênfase no acorde de Si menor com sétima e nona, e não possui um caráter de desenvolvimento, mas de variação. Os padrões rítmicos, também, se mantêm por longo tempo e se parecem entre si, aludindo novamente ao caráter de *repetição*.

O único elemento musical no segundo movimento do *Choros No.10* que se comporta de maneira “européia”, ou seja, de forma ligada à idéia de *desenvolvimento*, é uma melodia criada a partir do motivo indígena original, que ocorre em vários momentos do movimento. A primeira ocorrência dessa melodia no segundo movimento acontece já na introdução, ao compasso 152, pouco depois da apresentação do motivo indígena pelo fagote, e depois ela é repetida entre os compassos 178 e 202, em um processo de acúmulo de tensão que desemboca na introdução do tema de *Rasga o Coração*. Ele tem uma construção frásica que se relaciona com a idéia de *período*, mais particularmente uma *seqüência*, em alusão livre, e recebe uma melodia em contraponto – procedimentos característicos da construção musical européia. As transformações do motivo indígena original para a formação dessa melodia envolvem especialmente alterações de ritmo e altura: transformando semicolcheias em tercinas de colcheias, o tema recebe um caráter *cantabile*, muito diferente de seu original marcado; o cromatismo torna-se diatonicismo; e sua ocorrência dá-se em registro agudo, enquanto o motivo original estava em registro grave. A melodia em contraponto é uma variação do tema invertido, faltando uma nota, e também diatonicizado melodicamente. O exemplo abaixo mostra a primeira ocorrência dessa melodia e seu contraponto:

E

flute / oboe / horn
sax alto / trumpet / violin II

Solo
mf
ff

exempl o 4: melod ia ociden taliza da constr

uída a partir do motivo indígena original.

Dos elementos de referência indígena, européia e africana, o motivo indígena é certamente o que baseia o movimento inteiro, estando presente o tempo todo como camada sobre a qual desenvolvem-se os demais elementos. Simbolicamente, fato de ele ser diatonicizado, logo no início, pode ter, sim, um sentido de adequação do elemento indígena à sociedade nacional, mas, afora isso, todo o comportamento do motivo parece se dar de forma não evolutiva, de acordo com sua própria dinâmica de repetição e circularidade. A impressão que fica é que, a despeito do que ocorre à sua volta e das possíveis adaptações necessárias à

sua continuidade, o elemento indígena mantém-se constante em sua *essência*, preservando sua própria lógica interna de mudança – poderia-se dizer que mantém seu *tópico*, para dialogar com um conceito semelhante já descrito na literatura (Hepokoski & Darcy, 2006).

De forma análoga, em sentido inverso, o fato de a melodia “européia” (exemplo 4) ser construída com base no motivo indígena é também bastante significativo, como se houvesse nela uma tentativa de interpretação do *outro* sob seus próprios paradigmas.

A letra da canção popular *Rasga o Coração*, como apontado em Salles (2009), se parece aludir à paixão carnal, tem na verdade o significado de paixão cristã – ambigüidade que se relaciona com essas trocas de sentido entre culturas européias e indígenas, e que resulta em interpretações diversas de um lado e de outro. A sonoridade final da peça e seu padrão de repetição, quando essa melodia ocorre, alude provavelmente à sonoridade das escolas de samba recém-criadas à época (Salles, 2009), ou quem sabe os blocos de carnaval. Essa alusão pode representar, de certa forma, o único lugar possível de encontro e trocas simbólicas entre as culturas formadoras da sociedade brasileira: os centros urbanos, sendo a sua música, à época rechaçada e diminuída, a verdadeira síntese possível da cultura brasileira¹.

Corroborando com essa idéia de sonoridade caótica múltipla, com diversas camadas concomitantes, “ruídos” (intervenções instrumentais repentinas) ocorrem nesse trecho, inclusive dois solos com características jazzísticas que poderiam aludir ainda à influência da música norte-americana na formação da música e cultura brasileiras (compassos 230-237 e 246-249). O primeiro desses solos, tocado por um trompete em Si bemol aparentemente incluído na peça unicamente para este fim (já que o instrumento em Lá, caracteristicamente orquestral, é o utilizado nas outras seções), está exemplificado abaixo:



Exemplo 5: solo de trompete de caráter jazzístico, que ocorre como intervenção durante o desenvolvimento da melodia *Chora o Coração*.

¹ Seria desejável adicionar a essa discussão informações sobre os blocos de carnaval e a formação das escolas de samba, mas isso ultrapassaria os limites e propósitos da pesquisa em andamento, da qual o presente artigo é um recorte.

Se o caráter heróico do segundo movimento do *Choros No. 10* pode ser associado às idéias de construção de uma nação forte e controlada, como afirma Wisnik, ele pode simplesmente ser interpretado em referência ao caráter de marcha de uma escola de samba ou de um bloco de rua, que tem, ela própria, também, um acúmulo gradativo de energia. Simbolicamente, me parece, essa característica de não-desenvolvimento, somada ao crescendo sonoro e textural, tem muito mais conexões com o universo da música popular que alusões a um plano ou ideologia governamental, que iria, pelo contrário, defender o desenvolvimento dos elementos indígenas e populares e o evitamento dos elementos da música urbana.

Essa obra pode ser vista como alegoria da construção de uma identidade nacional não pelas mãos ocidentalizantes e educativas do artista culto, mas pelo respeito do artista às dinâmicas intrínsecas originais dos elementos populares e tradicionais, que dialogam de forma complexa e se influenciam mutuamente além da capacidade de controle da lógica ocidental. Afora o aparente tributo à música popular urbana como local principal onde essas trocas culturais ocorrem e onde, por isso, pode ser formada uma música genuinamente brasileira (um conceito avançado para a época), parece haver aqui um tributo à música indígena como pilar central de construção da música popular brasileira e, por que não, da própria identidade nacional. Não vejo nessa obra um discurso que tenta educar ou domar os elementos populares e folclóricos, muito pelo contrário: vejo um artista atento à riqueza e força desses próprios elementos, e ao processo de sua interação, dentro de seus próprios paradigmas particulares.

Essa ótica sob a qual abordo a obra de Villa-Lobos fundamenta-se no entendimento do conceito de cultura como algo flexível, em constante transformação, e com capacidade de assimilar e reinterpretar elementos externos segundo sua própria lógica tradicional. Tal conceito é relativamente moderno, como delineado preliminarmente por Geertz (1978) e posteriormente desenvolvido por outros autores, como Hall (2000) e Latouche (1994) – à época de composição da obra, a cultura era ainda entendida, ao menos no senso comum, como algo estático e que deveria ser preservado das influências externas que lhe tirariam a autenticidade ou a pureza. É muito provável que Villa-Lobos não tenha tido essa reflexão conceitual, e não tenho notícia de nenhuma fala do compositor que indique algum pensamento nesse sentido – muito pelo contrário. No entanto, deve-se considerar que a perspectiva de um artista sobre a realidade não é sempre consciente,



mas é também fruto de sua capacidade sensitiva (ressalte-se que aqui refiro-me a visão de mundo e não a técnica). Naturalmente, minha escuta da obra de Villa-Lobos é influenciada pela minha própria visão de mundo, que baseia meus argumentos – como nos relembra Szendy (2008). De toda forma, parece-me que a obra de Villa-Lobos dá margem a essa interpretação e adota, hoje, assim, uma perspectiva absolutamente contemporânea.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HEPOKOSKI, James & WARREN, Darcy (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press.

LATOUCHE, Serge. *A ocidentalização do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1994.

PEREIRA, Edmundo & PACHECO, Gustavo (eds.). *Rondônia 1912: gravações históricas de Roquette-Pinto*. Coleção Documentos Sonoros. Museu Nacional do Rio de Janeiro, livreto, s/d.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SZENDY, Peter. *A History of Our Ears*. New York: Fordham University Press, 2008.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SEQUEFF, Ênio & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2a. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983 (2a ed. - 1a ed. 1982), pp.129-191.

ⁱ Esse canto foi gravado por Roquette-Pinto em 1912. O fonograma foram recentemente disponibilizado em versão restaurada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro, na coleção CD *Rondônia 1912: Gravações Históricas de Roquette-Pinto*. Infelizmente a condição atual do arquivo é muito precária, devido à má conservação, como explica o próprio livreto da edição. No entanto é possível reconhecer alguns elementos originais utilizados por Villa-Lobos: voz masculina em registro grave; caráter um pouco agressivo, apesar de a literatura sugerir que o canto seja uma canção de ninar; cromatismo de intervalos aparentemente menores que o semitom, traduzidos pelo compositor como cromatismo dentro da escala temperada.

