

Chôros n. 2 de Heitor Villa-Lobos: análise de variações em camadas texturais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Análise Musical

Alexandre Guilherme Montes Silva
Universidade de São Paulo
ale_guilherme@usp.br

Adriana Lopes da Cunha Moreira
Universidade de São Paulo
adrianalopes@usp.br

Resumo. Neste artigo é realizada uma análise por parâmetros da obra *Chôros n. 2* de Heitor Villa-Lobos, com especial destaque para textura, rítmica e métrica, articulação e dinâmica. A abordagem analítica apresentada parte dos procedimentos mais tradicionais de análise e se expande a partir das possibilidades de escuta das transformações texturais. É exposto um mapa contemplando a trajetória textural da peça, proporcionando uma visão textural abrangente. Na conclusão, são discutidas diferentes estratégias para a construção de sua narrativa.

Palavras-chave. Análise Musical. Heitor Villa-Lobos. Chorôs nº 2. Textura.

Chôros No. 2 by Heitor Villa-Lobos: An Analysis of Variations in Textural Layers

Abstract. This paper presents an analysis of Heitor Villa-Lobos's work *Chôros No. 2*, with a special focus on parameters such as texture, rhythm and meter, articulation, and dynamics. The analytical approach presented starts with traditional analytical procedures and expands to encompass the possibilities of listening to textural transformations. A map outlining the textural trajectory of the piece is presented, providing a comprehensive textural overview. In the conclusion, different strategies for constructing its narrative are discussed.

Keywords. Musical Analysis. Heitor Villa-Lobos. Chorôs nº 2. Texture.

A obra *Chôros n° 2* de Heitor Villa-Lobos é datada de 1924¹, segundo o catálogo produzido pelo Museu Villa-Lobos (2021, p. 38). Sua composição foi dedicada ao escritor,

¹ A questão da datação precisa nas obras do compositor apresenta, muitas vezes, uma série de desafios à musicologia – tanto pelo hábito do compositor em anotar o momento em que teve a primeira ideia da obra, mesmo que essa ficasse pronta somente muitos anos depois, como também por intencional mostrar-se com um certo posicionamento independente e não influenciado por outros autores.

Esse segundo tipo de estratégia foi bastante utilizado por Villa-Lobos em obras compostas durante ou após o período de suas viagens à Europa, buscando construir a imagem de que ele já havia “intuído” muitas das propostas musicais contemporâneas europeias antes mesmo de ter tido contato direto com elas. Essa estratégia de

musicólogo e professor de piano, Mário de Andrade, um dos intelectuais mais influentes do período, responsável por muitas das definições do que viria a ser considerada uma música de caráter nacional brasileiro (Andrade, 1972).

A obra possui diversas características típicas da poética composicional do autor, como intersecção popular e erudita, referências da música tradicional brasileira em diálogo com a música contemporânea do período (especialmente de origem francesa), utilização de síncopas típicas da rítmica popular brasileira, construção de textura composta por camadas e utilização de ostinatos como elementos estruturais contrapontísticos.

Chôros n. 2 se insere dentro de um conjunto de obras intitulado *Série Chôros*, que vão desde a peça *Introdução aos Chôros*, passando pelo *Chôros n. 1* até o *Chôros n. 12*, e conclui com o *Chôros (Bis)*. São obras para formações instrumentais diversas, como violão solo (*Chôros n. 1*); clarineta Bb, sax alto Eb, fagote, 3 trompas, trombone e coro masculino (*Chôros n. 3*); piano solo (*Chôros n. 5*); orquestra sinfônica (*Chôros n. 8*); orquestra e coro (*Chôros n. 10*).

O termo *Choro* designa tradicionalmente um gênero de música popular urbana, de caráter principalmente instrumental, que se desenvolveu ao final do século XIX e ao longo do século XX, inicialmente no Rio de Janeiro e posteriormente em diversas regiões do país. Tem parentesco com o samba, sendo que há o registro de diversos músicos que se dedicavam à prática dos dois gêneros. Tem também uma forte influência da música de salão europeia, como polca, valsa e *schottisch* (ritmo que viria a gerar o Xote, posteriormente) (Cazes, 1998).

Villa-Lobos, tendo crescido na cidade do Rio de Janeiro na mesma época da primeira ascensão do gênero, teve muito interesse e proximidade com esse tipo de música. Participou de rodas, tocando principalmente violão, e era muito conhecido e respeitado pelos músicos tradicionais do Choro.

No entanto, a *Série Chôros* apresenta uma reinterpretação bastante pessoal e livre do autor sobre o gênero. Em suas palavras:

“Chôros” é “uma nova forma de composição musical, em que se acham sintetizadas várias modalidades da música indígena brasileira primitiva, civilizada ou popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica popularizada, que aparece de quando em quando, incidentalmente. Os processos harmônicos e contrapontísticos são quase uma estilização do próprio original” (Museu Villa-Lobos, 2021, p. 37)².

construção de imagem empregada pelo compositor foi amplamente investigada no trabalho do antropólogo Paulo Renato Guérios em seu livro *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (Guérios, 2003).

² Há uma nota sobre a autoria desse trecho: “Presume-se que o texto seja do autor. Datilografado e sem assinatura, faz parte da partitura do ‘Chôros nº 9’ (...)” (Museu Villa-Lobos, 2021, p. 37).

Nesse sentido, o compositor faz uma leitura “antropofágica” do gênero (Jardim, 2005) e se serve dele como um modelo de inspiração e “alimento” para uma grande expansão de sua poética composicional. É interessante observar que as obras presentes na *Série Chôros* apresentam um caráter musical bastante modernista e alinhado com muitas das tendências estéticas mais influentes da primeira metade do século XX. Sua sonoridade torna-se, por vezes, desafiadora e representativa da estética universal mais vanguardista. Posteriormente, Villa-Lobos retomou a produção de obras tonais, como é o caso do ciclo das *Bachianas Brasileiras*.

O direito da edição (*Copyright* de 1927) de *Chôros n.º 2* é da editora francesa Max Eschig. Parte significativa da obra de Villa-Lobos foi negociada, vendida e editada pela empresa francesa durante o período de suas duas viagens à Paris (de 1923 a 1925 e de 1927 a 1930)³.

As duas gravações de referências utilizadas são: a performance ao vivo de Philipp Jundt (flauta) e (Jaehee Choi) clarineta, no Seoul Arts Center em 2018⁴; e a interpretação de Anna Stella Schic, na versão para piano (feita pelo próprio compositor), publicada pelo IPB (Instituto Piano Brasileiro)⁵.

Da análise de *Chôros n. 2* de Villa-Lobos

Para a construção deste artigo, buscou-se um percurso analítico com base nos elementos mais tradicionais da análise musical, como definição formal, material harmônico e melódico empregado, instrumentação e elaboração textural.

A obra *Chôros n. 2* foi dividida pelo compositor em *números de ensaio*⁶ de 1 a 8 (aqui denominados E1 a E8), os quais adotaremos como elemento de organização da análise. A peça possui duas possibilidades de instrumentação, sendo a mais tradicional para clarineta em Lá (na qual a nota escrita soará sempre três semitons abaixo – terça menor) e flauta transversal. A outra possibilidade é uma transcrição feita pelo próprio Villa-Lobos para piano solo. Por conta da predominância da primeira versão (original) sobre a segunda em salas de concerto, daremos prioridade a essa.

³ Ainda hoje o direito de edição se mantém com a Max Eschig. Cinquenta por cento das receitas geradas com o direito autoral do compositor mantém atualmente a Academia Brasileira de Música, da qual foi fundador em 1945.

⁴ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Jw9QcIIcRw4> >; acessado em 10/12/2023.

⁵ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=0At9FHSUKGo> >; acessado em 10/12/2023.

⁶ É relativamente mais comum a utilização de *letras de ensaio* (A, B, C, etc.).

Na continuação, o andamento inicial se mantém ao longo dos compassos 5 ao 9 (E1, na Figura 2), organizados em métrica mista com divisões em 4, 3, 4, 3 e 5/8. A flauta inicia uma frase com movimento em zigue-zague (alternando ascendente e descendente), havendo uma ênfase no intervalo de quarta aumentada. O ponto culminante do trecho é atingido na nota Lá^b, e segue por uma frase descendente bastante veloz (em quartifusa), com o uso de escala pentatônica formada unicamente por notas de “teclas pretas” (acidentes com bemóis) – procedimento típico de Villa-Lobos em diversas composições, que considera a geografia do teclado⁸. É curioso observar que esse tipo de procedimento a partir de conjuntos complementares é frequentemente utilizado pelo compositor mesmo quando a instrumentação original não é para piano – como é o caso em *Chôros n. 2*.

A clarineta realiza uma pequena melodia (Fá-Sol-Fá-Ré, notas de efeito). A nota Ré (efeito) passa a ser a nota de repouso da frase e referência harmônica do trecho. O intervalo de trítono é utilizado na função de “repouso” do segmento (Ré-Lá^b). Um dos objetos sonoros de interesse nesse trecho é a escala descendente da flauta, que soa como um risco, estabelecendo uma *limpeza vetorial* sobre a textura composta por camadas, no sentido de que um som apaga temporariamente a imagem em curso por trás dele (Smalley, 2007, p. 37).

Figura 2 – Textura composta por camadas e limpeza vetorial. Villa-Lobos, *Chôros n. 2*, comp. 5-9 (E1).



Fonte: Villa-Lobos (1927, p. 1).

⁸ A questão apresentada sobre a utilização de conjuntos complementares formados pelas “teclas pretas” e “teclas brancas” do piano é uma abordagem bastante típica de Villa-Lobos, estudada, dentre outros, por Paulo de Tarso Salles (2009). Antes deste, ainda, Maria Lúcia Senna Machado Pascoal já utilizava o mesmo conceito a partir da ideia de “geografia do teclado”.

Nos compassos 10 ao 13 (E2, na Figura 3), o andamento se mantém, porém com um caráter mais rítmico, expresso em: *No mesmo movimento e muito ritmado*. O autor mantém o mesmo compasso com a métrica em 4 ao longo desse segmento. Talvez pelo caráter fortemente rítmico e variado do trecho, a escolha pela manutenção da métrica auxilie no estabelecimento de uma espécie de *groove*, isto é, de um padrão melódico e rítmico que sugere uma estrutura de “ranhuras rítmicas”, importantes para o estabelecimento da sessão. A flauta entoa majoritariamente as notas Láb e Mib, deixando o protagonismo temporário voltado à clarineta.

A clarineta, por seu turno, realiza quatro vezes um pequeno ostinato de caráter rítmico marcante (Láb-Sol-Fá#-Dó#-Ré-Si-Lá-Sol#, notas de efeito) e sustenta a última nota (Sol#) como apoio para a transição para o próximo segmento. A textura geral desse momento aproxima-se de uma polifonia de estilo popular (tradicional do Choro), porém ainda é possível representá-la como uma expressão de textura composta. Do ponto de vista dos objetos sonoros, a utilização de acentos e *marcados*, especialmente na linha da clarineta, inserem maior complexidade a esses elementos.

Figura 3 – Rítmica do Choro em textura composta. Villa-Lobos, *Chôros n. 2*, comp. 10-13 (E2).



Fonte: Villa-Lobos (1927, p. 2).

Do compasso 14 ao 21 (E3, na Figura 4), há uma mudança bastante drástica de andamento: *Muito vagaroso – semínima igual a 63*; e os dois últimos compassos com um retorno *a Tempo*. A métrica (ao nível do compasso) passa para 2, com os dois últimos compassos terminando em 3.

O trecho é marcado por um solo de flauta com ênfase nas notas Solb e Láb. Nesse momento a textura se torna monofônica. Há uma frase final em quartas, fazendo referência ao

material melódico e harmônico do início da peça. A sonoridade da flauta solo, especialmente com o ruído presente em seu sopro, acrescenta elementos marcantes ao seu objeto sonoro.

A clarineta está em pausa. Interrompendo duas vezes com a frase Sol-Fá#-Fá (notas de efeito), que faz referência direta ao segmento anterior. No trecho final do segmento (*violento e rítmico*) há um destaque para a nota Mib como referência harmônica (como uma espécie de *nota pedal*).

Figura 4 – Predominância de textura monofônica. Villa-Lobos, *Chôros n. 2*, comp. 14-21 (E3).



Fonte: Villa-Lobos (1927, p. 2).

No compasso 22 há um pequeno trecho de textura heterofônica, em um gesto geral descendente em ambos os instrumentos. Já no compasso 23 ocorre uma mudança breve para textura monofônica, com a flauta solo. Dos compassos 24 ao 30 (E4, na Figura 5), o andamento acelera um pouco, respondendo à indicação *Pouco movido* (semínima igual a 84). Novamente há a incidência de métrica mista, agora oscilando entre 4, 3 e 4.

No início deste segmento, a flauta somente sustenta a nota Mi (conclusão do trecho anterior) e depois faz uma pausa. Nesse momento, há um solo de clarineta muito rítmico (caráter de ostinato com variações) e que remete à sonoridade do Choro tradicional ou mesmo do Maxixe. Notas de referência harmônica são Mi e Fá#, e a textura nesse momento é monofônica com polifonia implícita (DeSouza, 2019, p. 163).

Figura 4 – Textura homofônica com polifonia implícita. Villa-Lobos, *Chôros n. 2*, comp. 24-30 (E4).



④ Pouco movido (M: 84 = ♩)
Un peu moins

ff *fff* *ff-p* *ff-p*

p *p* *ff-p* *ff-p* *ff-p*

ff-p *ff-p* *ff-p* *ff-p* *ff-p* *ff-p*

diminuendo poco a poco

⑤

Fonte: Villa-Lobos (1927, p. 2-3).

Do compasso 31 ao 38 (E5, na Figura 5), o andamento anterior é mantido, como retém também a organização de compasso quaternário. A flauta realiza uma melodia de caráter solístico com a utilização de *apoggiaturas* em intervalos de 10^a ascendente. Emprega um rítmico com quiálteras (tercina de semínima). Ao final desse trecho, realiza uma escala bastante veloz de Mi mixolídio descendente que funciona como um elemento de articulação entre os segmentos. A clarineta mantém o ostinato rítmico anterior e a independência em relação à flauta. As notas de referência harmônica são Mi e Sol. Os dois instrumentos atuam em planos bastante distintos, gerando uma textura composta (em camadas). Um dos objetos sonoros de grande interesse e destaque são as *apoggiaturas* em intervalos de 10^a ascendente realizados de modo sistemático pela flauta.

Figura 5 – *Apoggiaturas* em intervalos de 10ª ascendente e textura composta por camadas. Villa-Lobos, *Chôros n. 2*, comp. 31-38 (E5).



The image displays a musical score for Villa-Lobos's *Chôros n. 2*, measures 31-38. It consists of four systems of piano music. The first system starts with a circled '5' above the right-hand staff. The music features a complex texture with multiple layers of notes, often beamed together. Dynamics include *ff>p*, *f>p*, and *ff>p*. The second system continues this texture with dynamics like *f>p* and *ff>p*. The third system includes a *mf cresc.* marking and features triplets in both hands. The fourth system begins with a circled '6' and includes a *f cresc. espressivo* marking, followed by a section with a fermata and a measure number '14'.

Fonte: Villa-Lobos (1927, p. 3).

Na articulação para o próximo segmento o andamento anterior é mantido, dos compassos 39 ao 45 (E6, na Figura 6), com a métrica mista passando de quaternário para ternário. A flauta começa a realizar o ostinato que anteriormente era feito pela clarineta; já a clarineta, por sua vez, toca a melodia que estava na flauta, porém "transposta" a partir da nota Sol. Desta maneira, observa-se inversão de papéis entre os instrumentos, ainda mantendo-se a textura composta bastante evidente.

Figura 7 – Nova inversão de papéis entre os instrumentos. Villa-Lobos, *Chôros n. 2*, comp. 46-48 (E7).



Fonte: Villa-Lobos (1927, p. 4).

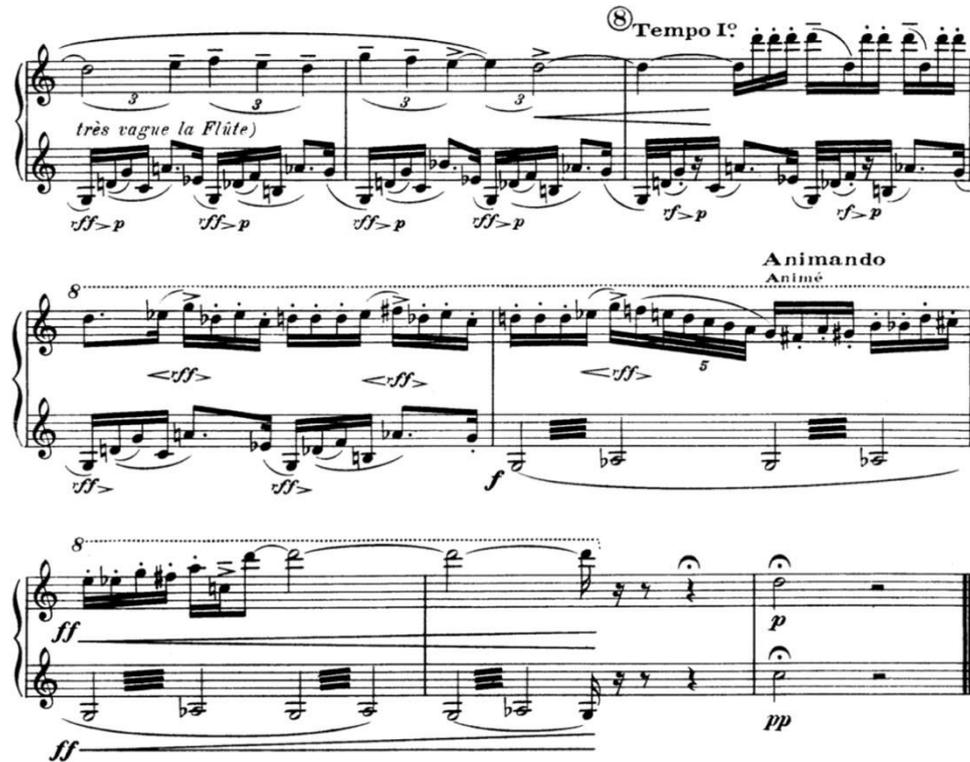
Na última seção da peça, compassos 49 ao 53 (E8, na Figura 8), o andamento inicial é retomado (*Tempo I°*) e segue *Animando* para o final. A métrica novamente se mantém em 4.

A Flauta toca notas repetidas e muito articuladas (com referência na nota Ré), e conclui com um trecho cadencial com a utilização de semitons descendentes, a partir de um gesto geral ascendente (numa espécie de movimento espiralar centrífugo).

Há uma leve quebra no padrão rítmico do ostinato da clarineta, com a inserção de fusas no início da frase. Conclui com um trêmulo em forte entre as notas Mi e Fá, o que gera um incremento da tensão cadencial momentânea. Esse trêmulo possui uma característica muito marcante como objeto sonoro, possuindo grande rugosidade e instabilidade.

A conclusão da obra se dá em um intervalo de quarta justa (Lá e Ré) em piano e pianíssimo (compasso 54). Dentro do contexto harmônico da peça, esse intervalo final de quarta justa, entre as duas vozes, tende a soar como uma consonância.

Figura 8 – Tremolo na progressão cadencial e intervalo de quarte justa (efeito). Villa-Lobos, *Chôros n. 2*, comp. 48-54 (E8).



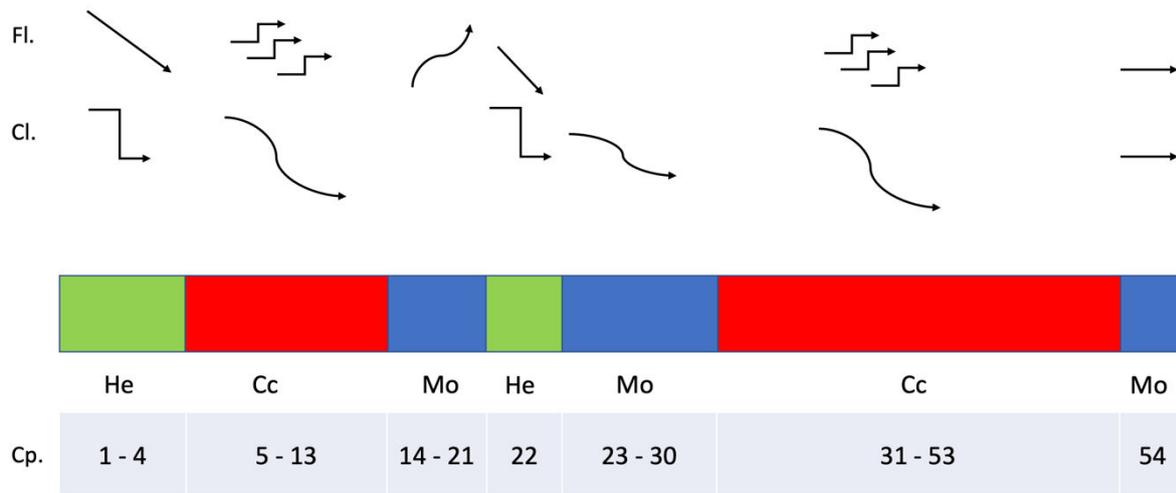
The musical score consists of three systems. The first system shows the flute part with a tremolo effect and the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The second system continues the piano accompaniment with a tremolo effect and a dynamic marking of *ff*. The third system shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *pp* and a final cadence.

Fonte: Villa-Lobos (1927, p. 4).

Ao enfocarmos as transformações texturais da obra (Figura 9), podemos observar uma textura heterofônica (He, comp. 1-4), que caminha para uma textura composta por camadas (Cc, comp. 5-13). A monofonia (Mo), inicialmente (comp. 14-21), passa por brevíssimo trecho heterofônico (comp. 22), e segue em direção a uma homofonia com polifonia implícita (comp. 23-30). Ao final, as camadas da textura composta (comp. 31-53) vão se tornando mais independentes (comp. 45-53), até atingirem o repouso em um intervalo de quarta justa, que dentro desse contexto soa como monofônico (comp. 54).



Figura 9 – Mapa textural processual. Villa-Lobos, *Chôros n. 2*, comp. 1-54.



Duração aproximada: 2'40".

Fonte: Os autores.

Considerações finais

A composição utiliza diferentes estratégias para a construção de sua narrativa – duetos diretos, solos, solo com ostinato, textura composta por camadas, inversão de função, dentre outros, havendo recorrentes retomadas de materiais.

Privilegia os intervalos de quartas, segundas e nonas, gerando um afastamento de harmonias triádicas tradicionais. Também dialoga com referências do Choro tradicional, porém com abordagem modernista e especialmente villalobiana.

Dois influxos texturais conduzem a densidade da peça. Inicialmente, as vozes que formam a textura heterofônica vão se tornando cada vez mais independentes até que possam ser ouvidas como entidades autônomas (comp. 5-13). Novo fôlego é emprestado à peça pela ocorrência da textura monofônica (comp. 14-21), passa por um pequeno gesto heterofônico (comp. 22), e que vai sendo ampliado para uma homofonia com polifonia implícita (comp. 23-29), que encontra a textura composta (comp. 31-53), cujas vozes vão se tornando mais independentes (comp. 45-53), até repousarem um intervalo de quarta justa (comp. 54).

As ênfases em Mib, Mi, Ré, Láb, Mib, Solb, Láb, Mib, Mi, Sol, Mi encontram na nota Mi uma centralidade, estendida por quartas pela ocorrência da díade Lá-Ré, cuja limpidez remete a uma escuta monofônica.

Referências

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, 1972. CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

DeSOUZA, Jonathan. Texture. In: REHDING; RINGS (ed.). The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory. UK: Oxford University Press, 2019.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

JARDIM, Gil. O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005.

MUSEU VILLA-LOBOS. Catálogo de Obras. Villa-Lobos: sua obra / Museu Villa-Lobos, 4. ed. - Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.

SALLES, Paulo de Tarso. Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função. São Paulo: EDUSP, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: processos composicionais. Campinas: Editora Unicamp, 2009.