

Estilo e performance na obra de Villa-Lobos: desafios de uma nova gravação do *Quinteto em Forma de Choros*

Fábio Cury
Universidade de São Paulo
e-mail: fabiofagote@gmail.com

Resumo: Este trabalho busca critérios para a performance do *Quinteto em Forma de Choros* (1928). Para tanto recorre à relação dos processos composicionais com a execução – defendendo uma prática de performance modernista para a obra, às influências marcantes da música popular, folclórica e indígena que devem ser espelhadas na interpretação e, finalmente, à observação de padrões comuns em muitas das obras do 1920 que, por serem recorrentes, elucidam muitas das questões interpretativas e estilísticas da composição. Os resultados práticos de tais considerações encontram-se registrados em CD gravado pelo o Quinteto Zephyros, com o presente autor ao fagote, em 2017.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Interpretação; Música Brasileira; Instrumentos de Sopros; Fagote.

Style and Performance in Villa-Lobos: Challenges of a new recording of *Quinteto em forma de Choros*

Abstract: This work deals with the performance of *Quinteto em Forma de Choros* (1928) by Villa-Lobos. With this purpose, it resorts to the relationship between compositional processes and performance – defending the adoption of a modernist performance practice, to the evident influence of popular, folkloric and indigenous music which must be reflected in the interpretation and, finally, to common patterns which, for their coincident presence in several pieces, could elucidate several performance and stylistic issues in the performance. The practical results of these considerations were registered in a new recording of the piece by Zephyros Quintet, with the author on bassoon, in 2017.

Keywords: Villa-Lobos; Performance; Brazilian Music; Wind Instruments; Bassoon.

Forma e interpretação no *Quinteto em Forma de Choros*

Minha primeira interpretação do *Quinteto em Forma de Choros* (1928), de Villa-Lobos, deu-se em 1998, no Theatro São Pedro, em São Paulo, em um concerto de música de câmara dentro da temporada da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, grupo ao qual pertencia na época.

Naquele tempo, meu contato com a obra villalobiana era quase nulo e a perspectiva de tocar o quinteto com poucos ensaios, se muito estimulante por um lado, era um pouco assustadora por outro. Trata-se de uma peça que, ao mesmo tempo em que exige grande virtuosismo individual dos intérpretes, apresenta significativas dificuldades de sincronia do *ensemble*. O instrumentista que se aventura na interpretação desse quinteto deverá forçosamente conhecer, em profundidade, a parte de todas as vozes envolvidas. Contava a meu favor o fato de tocar ao lado de colegas que já haviam ensaiado exaustivamente, apresentado e gravado a obra. Afinal, os outros quatro músicos do ensemble eram membros do Quinteto de Curitiba que, pouco tempo

antes, haviam empreendido uma memorável gravação da peça. Eu era, pois, o único calouro na performance dessa composição.

A partir daí, seguiram-se incontáveis interpretações dessa e de outras obras de câmara de Villa-Lobos para sopros, bem como gravações das *Bachianas n.º 6* (1938), do *Trio para oboé, clarineta e fagote* (1921), da *Fantasia Concertante para clarineta, fagote e piano* (1953) e da *Ciranda das Sete Notas* (1934). Creio, pois, que a inexperiência de 1998 com a obra de Villa diminuiu muito. Contudo, a execução de uma obra complexa como o *Quinteto em forma de choros* continua ainda hoje sendo muito complexa e desafiadora.

Foi com esse sentimento que encarei a oportunidade de gravar, em 2017, a obra com o Quinteto Zephyros, formado por Cláudia Nascimento (flauta), Arcádio Minczuck (oboé), Ovanir Buosi (clarineta), Luiz Garcia (trompa) e eu mesmo, Fábio Cury, ao fagote. A expectativa, nessa ocasião bem diferente daquela de 1998, era de que esse registro pudesse espelhar a extensa experiência desses intérpretes nesse repertório. Afinal, a exigência cresce em proporção direta com a familiaridade com determinado repertório.

Marco Antonio da Silva Ramos, em situação similar, ao refletir sobre a performance da *Missa São Sebastião*, muito propriamente se expressa:

Todo texto sobre interpretação tem sabor de ensaio. Pela afirmação sempre necessariamente provisória, mas também pela busca exasperada de chegar a um resultado bem-acabado com o sentido mais definitivo possível em sua vida fugaz, quando será ultrapassado por nova interpretação. É parte do jogo. Falar sobre Villa-Lobos tem quase sempre esse mesmo caráter. Pelo ainda pequeno volume de estudos sobre sua gigantesca obra, mas também pelas armadilhas musicais que ele deixa no caminho de seus intérpretes (RAMOS, 2012, pp. 105-6).

Ao referir-se às “armadilhas musicais que Villa-Lobos deixou no caminho de seus intérpretes”, Ramos alude, especialmente, à sua dificuldade em estabelecer de maneira coerente os tempos das diversas seções da obra e em enxergar uma “síntese da obra, algo que de algum modo a definisse, pois sua escrita, muito fragmentada”, não lhe permitia “entrevêr intenções formais amplas ou mesmo elementos unificadores palpáveis” (RAMOS, 2012, pp. 106-7).

Coincidentemente, Ramos relata que a interpretação do *Quinteto em Forma de Choros*, de 1998, que presenciou na série de música da câmara da OSESP, justamente aquela mesma que menciono anteriormente, teria trazido inspiração para sua performance da *Missa São Sebastião*:

[...] havia algum elemento coincidente no esquema formal do Quinteto de sopros e da Missa. Percebi então que ambas as obras estavam construídas como rapsódias. Eu não devia buscar elementos unificadores do discurso, devia buscar o discurso enquanto forma (RAMOS, 2012, pp. 109-10).

Ramos sintetiza os questionamentos de muitos dos intérpretes de Villa-Lobos. Essas reflexões, no entanto, acerca da relação forma-performance e sua consequência na agógica e no fraseio, não são exclusivas da obra do compositor brasileiro. Elas revelam uma dificuldade ainda vigente de os músicos lidarem com a interpretação sem o apoio da organização hierárquica e da causalidade peculiares da música tonal. De certa maneira, é a essa conclusão que Ramos chega ao se inspirar com a apresentação do *Quinteto*.

A influência da forma na interpretação é um assunto extenso. Maria Lúcia Paschoal demonstra como a relação análise-performance pôde ser relevante em performances que trouxeram à tona, de maneira contundente, as modernas construções de timbre e textura em *Prole do Bebê I e II* e em *Rudepoema* (PASCOAL, 2012, pp. 201-8).

No caso de Villa-Lobos, deparamos com uma produção bastante heterogênea. O compositor teve grande habilidade para se moldar às circunstâncias, modificando seu estilo de maneira significativa. O resultado disso é que essa heterogeneidade se espelha de maneira relevante na interpretação da *Bachianas n° 6* e do *Quinteto em forma de choros*, tomando aqui dois exemplos do repertório para sopros bastante diversos do ponto de vista estilístico.

Em recente artigo, investiguei a maneira com que o uso de modelos barrocos na *Aria (Chôro)* da *Bachianas n° 6* para flauta e fagote se refletia na interpretação. Concluí que o aspecto preponderante nesse caso é um emprego mais tradicional da tonalidade e da forma, que possibilita traçar um caminho harmônico para o movimento. As seções se articulam por cadências, há o emprego de sequências e uma oposição tonal clara de tensão e relaxamento que governa a execução. De certa maneira, as relações forma-performance ou tonalidade-performance definem-se de maneira clara nesse caso (CURY, 2017, pp. 1-10).

Na interpretação do *Quinteto* não há esse apoio, ainda que em alguns momentos as reminiscências tonais sejam menos diluídas. O discurso aqui é mais importante que a forma, como aponta Ramos, e, nessa situação, há alguns outros elementos que podem ser avaliados para a construção de uma performance criteriosa:

- A observação dos procedimentos composicionais como aspectos definidores do estilo – identificação de influências e confluências;
- A inspiração popular, folclórica e indígena na música de Villa-Lobos;
- A busca de um padrão estilístico em obras correlatas da produção villalobiana.

A observação dos procedimentos composicionais como aspectos definidores do estilo – identificação de influências e confluências

O intérprete não precisa, necessariamente, esmiuçar uma composição da mesma maneira que o especialista em análise para construir sua performance. Mostra-se, contudo, fundamental para a execução que o intérprete identifique o estilo, que reconheça o contexto em que a peça se insere, o diálogo que esta apresenta com obras do mesmo período, as inspirações recebidas e a influência exercida na produção contemporânea ou posterior. É desse reconhecimento dos estilos diversos que brotam novos conceitos de interpretação.

Segundo Silvio Ferraz, Villa-Lobos foi “o primeiro compositor brasileiro a entrar no século XX”. (FERRAZ in: SALLES, 2009, p. 9) A frase foi extraída do prefácio de Ferraz a *Villa-Lobos: processos composicionais*, de Paulo de Tarso Salles, obra-chave que tratou com inédita profundidade a análise de sua poética e o desvendamento de suas peculiaridades. Salles, deixando de lado o discurso ufanista de outras épocas, nos conduz à mesma conclusão deste por caminho diametralmente oposto – que Villa-Lobos merece um lugar de destaque entre os compositores vanguardistas do século XX. Através de suas análises conseguimos enxergar a coerência – ainda que por vezes incomum – e a presença de estruturação em passagens aparentemente caóticas na produção villalobiana. Para tanto, Salles aplica conceitos mais modernos como os de simetria e textura, aos quais interpõe os procedimentos composicionais no que diz respeito às estruturas harmônicas, aos processos rítmicos (especialmente importantes para Villa) e às figurações em dois registros. Dessa forma, sobretudo através dos métodos empregados, faz-se possível associar a produção do brasileiro à de seus contemporâneos: Stravinsky, Debussy, Schoenberg, Varèse, Milhaud e Bartók, entre outros, bem como a nomes de uma geração posterior: Messiaen, Scelsi, Ligeti, Berio e Penderécki entre outros.

Se novas ferramentas foram necessárias para analisar um novo tipo de música, da parte do intérprete também se exigiu a adoção de uma nova prática de performance. Em vez de se pensar unicamente em contraponto ou acompanhamento, passou-se a considerar também a textura e a composição em planos; à noção de fraseio somou-se a ideia de gesto, de efeito, de obra composta por fragmentos e proto-melodias em diversas formas de organização; em substituição às relações contrastantes e hierarquizadas da harmonia e forma tradicionais, passa a haver ênfase no colorido, na instrumentação e equilíbrio das vozes como elementos desvinculados de qualquer sentido funcional, e assim por diante.



FIGURA 3: PROTO-MELODIA DE CARÁTER LÚDICO NO FAGOTE, NA ANACRUSE PARA O 2º COMPASSO DE 12.

A musical score for Clarinet I, Clarinet, and Bassoon accompaniment. The score is in 3/4 time and consists of 12 measures. The Clarinet I part has dynamics 'pp' and 'rfz'. The Clarinet part has dynamics 'pp' and 'rfz'. The Bassoon part has dynamics 'pp' and 'rfz'. The score shows a complex rhythmic pattern with many eighth notes and rests.

FIGURA 4: PLANO DE ACOMPANHAMENTO DE CORNE-INGLÊS, CLARINETE E FAGOTE, NO NÚMERO 4.

Rogério Costa, inspirado no novo vocabulário usado por Salles ao identificar o caráter plástico da escrita villalobiana, ressalta: “para nós, em Villa-Lobos, é evidente o prazer lúdico de lidar com o som como uma matéria *plástica*, concreta que pode ser manipulada através da reiteração, repetição, estratificação, deformação, *destruição*, etc.” (COSTA, 2012, p. 175). O reconhecimento dessas particularidades leva, ao menos ocasionalmente, a um afastamento do ideal do belo buscado com constância pelos intérpretes na tradição clássico-romântica. O final apoteótico do *Quinteto*, em que os planos – inicialmente três no nº 35: solo no oboé, linha improvisatória na flauta e as semicolcheias repetidas dos instrumentos graves – vão, gradativamente, se condensando em uma única textura até que, nos compassos finais, os extremos de tessitura, dinâmica e articulação ilustram o que Moraes descreve como “estratificação” e “deformação” (Fig. 5).

FIGURA 5: FINAL APOTEÓTICO DO QUINTETO COM INSTRUMENTOS EM SEUS EXTREMOS DE TESSITURA, DINÂMICA E ARTICULAÇÃO.

Salles afirma:

Em sua segunda fase, Villa-Lobos incorporou aspectos da modernidade musical, seus jogos de ruído, suas desconstruções/.../Assim como Varèse, Villa-Lobos operava pela destruição dos elementos geradores, pela superposição de processos composicionais que não engendravam um sentido único entre si, mas estabeleciam uma noção de massa sonora manipulável, de processo sonoro em transformação (SALLES, apud COSTA, 2012, p. 162).

A citação de Salles, além de corroborar o enunciado anterior, revela, por outro lado, o importante diálogo entre as produções de Villa-Lobos e Varèse. É curioso ressaltar que, em Paris, em 1930, na mesma apresentação em que o compositor brasileiro estreava o seu *Quinteto em Forma de Choros*, foi executada também *Octandre*, um clássico do repertório moderno para sopros composta por seu colega francês. Tal fato apresenta-se como mais um argumento na utilização de uma prática de performance modernista para as obras villalobianas da década de 1920.

No *Quinteto em Forma de Choros*, a relação com a obra de Varèse pode ser sentida, por exemplo, no nº 2, quando o solo de oboé surge como uma ressonância do *glissando* dos outros instrumentos. Em seguida, as vozes dos instrumentos se complementam como se fossem uma única linha. Todavia, alguns instrumentos mantêm somente notas longas e outros, mesmo depois de perder o protagonismo, continuam sustentando as últimas notas para renovar esse efeito de ressonâncias.

Un peu plus vite

Fl. *mf* *pp* Solo *f*

Ob. *fp* *pp* Solo *mf* *tfz* Solo

C. I. Solo *p* *pp* Solo *p*

Cl. Solo *f* *p* *p* *pp*

Fag. *f* *tfz* *p*

FIGURA 6: USO DE RESSONÂNCIAS À MANEIRA DE VARÈSE.

A inspiração stravinskiana é a que se mostra de maneira mais evidente na obra - nas polirritmias, nas frequentes mudanças de fórmula de compasso, nas células rítmicas que se contrapõem às barras de compasso, etc. Mas não só isso, também no caráter ancestral, primitivo que é conferido a alguns dos momentos da obra e que encontram paralelos em obras de Stravinsky como a *Sagração da Primavera* (Fig. 7; Fig. 8; Fig. 9; Fig. 10).

Plus vite

Fl. *mf*

Ob. *ppp*

C. I.

Cl.

Fag. Solo *mf*

FIGURA 7: DESENHO STRAVINSKIANO NAS VOZES DE FLAUTA E OBOÉ.



FIGURA 8: CÉLULA RÍTMICA DE INSPIRAÇÃO STRAVINSKIANA NA PARTE DO OBOÉ, NA SEÇÃO VIRTUOSÍSTICA DE DIÁLOGO O CORNE-INGLÊS.



FIGURA 9: FIGURA DE INSPIRAÇÃO STRAVINSKIANA NA PARTE DO CORNE-INGLÊS, NA SEÇÃO VIRTUOSÍSTICA DE DIÁLOGO COM O OBOÉ.

FIGURA 10: ORGANIZAÇÃO TÍPICAMENTE STRAVINSKIANA DO ENSEMBLE, EM 6 COMPASSOS ANTES DO NÚMERO 18.

Nos trechos acima (Fig. 7 a Fig. 10), os intérpretes têm que ser muito precisos do ponto de vista rítmico. Stravinsky defendeu a utopia (ou distopia) do intérprete transparente, cuja completa ausência de subjetividade, poderia trazer uma interpretação exata do texto, como se a partitura pudesse definir, com exatidão, todas as características de performance. O célebre solo de fagote, no início da *Sagração*, ilustra isso. Apesar da notação *ad libitum*, a estrutura rítmica descreve precisamente um *ritardando*. Desenha-se, pois, algo como um *ritardando* escrito.

Embora muitas das características de *performance* da obra de Villa-Lobos coincidam com aquelas de Stravinsky, em vista das semelhanças nos processos composicionais de ambos, o caráter improvisatório da música villalobiana desvia-se muito, nesse aspecto, da obra do

compositor russo. Afinal, um dos elementos que caracteriza a interpretação do repertório do autor dos *Choros* é o uso de modelos populares distintamente brasileiros. Por essa razão, a interpretação deve trazer certa liberdade rítmica - ao contrário do que instrui Stravinsky - e ressaltar a acentuação típica da música nacional.

Há vários momentos em que os intérpretes podem - e devem - tomar mais liberdade rítmica no *Quinteto em forma de choros*. Logo no início, no quinto compasso do número 1, flauta e oboé, especialmente, que tocam sozinhos, podem introduzir *rubato* a suas sextinas. O mesmo se dá com o clarinete em dois compassos antes de 2, cuja intervenção funciona como uma espécie de pequena cadência (Fig. 11).

No segundo compasso de 5, a flauta tem um desenho extremamente difícil. Contudo, já a partir do quarto tempo do compasso, o(a) flautista tem um pouco mais de espaço, uma vez que só há o trêmulo do fagote acompanhando a figura (Fig. 12).

Como regra, onde os instrumentos estiverem sozinhos há a possibilidade de ser mais livre ritmicamente. Refiro-me, portanto, aos solos de flauta no nº 20 e em 4 compassos antes de 25, às passagens do oboé no nº 22 e no *un peu animé*, depois de 23, e da clarineta em dois compassos antes de 26. Na passagem de flauta e fagote, do terceiro compasso de 23 ao nº 24 (Fig. 13), é possível ser flexível do ponto de vista rítmico e, ainda assim, manter uma perfeita sincronia das vozes.

The image displays a musical score for woodwind instruments in 3/4 time, divided into three systems. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C. I.), Clarinet in Bb (Cl.), and Bassoon (Fag.).

System 1: Flute, Oboe, and Clarinet in C play a melodic line starting with a *p* dynamic. The Bassoon plays a low, sustained note with a *ff* dynamic.

System 2: The Flute and Clarinet in C continue their melodic lines. The Oboe and Clarinet in Bb enter with a *p* dynamic. The Bassoon plays a complex rhythmic pattern with *mf* dynamics, including *pp* and *ppp* markings.

System 3: The Flute and Oboe are silent. The Clarinet in C and Bassoon play a melodic line. The Oboe has a *Solo* marking with a *mf* dynamic.

FIGURA 11: SEÇÃO ILUSTRA A POSSÍVEL LIBERDADE RÍTMICA, QUANDO OS INSTRUMENTOS SE MOVEM SOZINHOS.



FIGURA 12: O DESENHO VIRTUOSÍSTICO DA FLAUTA PODE SER TOCADO DE FORMA MAIS LIVRE, QUANDO OS OUTROS INSTRUMENTOS CESSAM O MOVIMENTO.



FIGURA 13: COMPROMISSO ENTRE SINCRONIA E LIBERDADE RÍTMICA NAS PARTES DE FLAUTA E FAGOTE.

A inspiração popular, folclórica e indígena na música de Villa-Lobos

A despeito das diferenças formais e estilísticas na produção villalobiana dos diversos períodos, há um traço comum sempre presente e de importância fundamental na execução. Os elementos da música popular, folclórica e indígena estão sempre presentes e são eles, precisamente, que definem a música villalobiana como uma manifestação distintamente nacional, brasileira. As referências indígenas certamente são mais marcantes na década de 1920, mas, como mostra Gabriel Ferrão Moreira, elas persistem de uma maneira menos explícita em toda a obra de Villa. Ainda segundo o mesmo autor, a harmonia quartal constitui um artifício para marcar, mesmo que de forma mais subliminar, a presença do índio na obra de Villa-Lobos (MOREIRA, 2013, p. 25) *A Ciranda das Sete Notas* (1933), para fagote e cordas, é um bom exemplo desse procedimento.

A linha inicial de fagote e clarineta no início do *Quinteto* (Fig. 14) parece muito uma estilização da música indígena, em vista de suas notas repetidas e dos intervalos pequenos na maior parte do tempo. Os traços sobre as notas mais reforçam o caráter declamatório que indicam uma articulação extremamente longa e pastosa. A repetição de notas com a mesma duração e igual ênfase confere à linha uma característica estática e a impressão de pulso constante, qualidades típicas da música indígena. As notas longas com acento, diminuem significativamente depois deste, bem como as notas longas que sucedem notas curtas ou apojeturas com acento. Ao mesmo tempo em que reforça o já mencionado caráter declamatório, esse procedimento assegura espaço para a escuta das outras três vozes, em *pp*.

The image displays a musical score for the introduction of a Quinteto. The tempo is marked 'Lent (52 = ♩)'. The score is arranged in two systems, each with five staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C. I.), Clarinet in Bb (Cl.), and Bassoon (Fag.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The first system shows the initial entries of the instruments. The Flute, Oboe, and Clarinet in C parts are marked with *pp* (pianissimo), while the Clarinet in Bb and Bassoon parts are marked with *mf* (mezzo-forte). The second system continues the introduction, featuring more complex rhythmic patterns and dynamics such as *mf*, *pp*, and *fz* (forzando) for the Bassoon. The notation includes various articulations like accents and slurs, and some notes are marked with '6' or '3' indicating sixteenth or eighth notes respectively.

FIGURA 14: INTRODUÇÃO COM MOTIVOS INDÍGENAS ESTILIZADOS, NA CLARINETA E NO FAGOTE.

A interpretação da obra villalobiana, da mesma forma que boa parte da música nacionalista brasileira, só será bem-sucedida na medida em que espelhe a prática de performance da música popular.

Em seções de influência modinheira (Fig. 15), como a que se inicia no número 21 de ensaio do *Quinteto*, a interpretação baseia-se no conceito de frase longa da tradição romântica e, ao mesmo tempo, traz o sentimentalismo e lirismo da seresta, o que acaba por vezes implicando flutuações do andamento e o uso do *rubato*. No caso específico dessa seção do *Quinteto*, tem-se a impressão de que Villa poderia ter escrito a seção com uma métrica menos rebuscada e deixado a cargo dos intérpretes certa liberdade rítmica. A escrita repleta de quiáteras revela a intenção meticulosa do compositor de obter o efeito de improviso mesmo com músicos não familiarizados com as referências nacionais. O risco para os intérpretes aqui é o de exagerar no rigor rítmico de uma escrita que procura, de antemão, retratar o contrário disso. Há de se manter aqui, ainda que em andamento lento, certa fluidez e direção. A precisão maior aqui deve dar-se nas mudanças paralelas de nota nos instrumentos do acompanhamento, cuja dinâmica extremamente reduzida pode tornar ingrata.

Para seções mais marcadas pelo ritmo e pela alusão às danças (Fig. 16) - como a que se inicia no segundo compasso do número 11 de ensaio e prossegue até o número 20 ou a que vai do número 28 até o fim da obra - permito-me citar a mim mesmo:

Em contrapartida, as seções com influência coreográfica, baseiam-se mais em figuras rítmicas características que em frases longas. Se, por um lado, pelo caráter motor desse tipo de música, não há muito espaço para flexibilidades no andamento, por outro, a acentuação que, no caso da música brasileira, privilegia muitas vezes as partes fracas do tempo, desempenha um papel decisivo nesta categoria (CURY, 2011, p. 170).

The image displays a musical score for the 'Seção Modinheira' from Villa-Lobos's 'Bachianas Brasileiras No. 1'. The score is for woodwinds and strings, starting in 4/4 time and marked 'Très lent (52 = ♩)'. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (C. I.), Clarinet in C (Cl.), and Bassoon (Fag.). The score is divided into two systems. The first system shows the initial entries of the instruments with various dynamics and articulations. The second system shows the instruments playing in a 3/4 time signature, with the Flute part featuring a complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*, *très expressif*, *f*, *p*, *pp*, and *ff*.

FIGURA 15: SEÇÃO MODINHEIRA COM ESCRITA QUE RETRATA A LIBERDADE RÍTMICA DA MÚSICA BRASILEIRA.

Très vite (132 = ♩)

Fl. *rfz mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fag. *f* Solo

Fl.

Cl.

Fag.

FIGURA 16: SEÇÃO RÍTMICA DE CARÁTER COREOGRÁFICO.

The image shows a musical score for the beginning of the final section, marked "Três vite (116 = ♩)". The score is for a woodwind ensemble and strings. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C.I.), Clarinet in Bb (Cl.), and Bassoon (Fag.). The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the woodwinds and strings playing a complex rhythmic pattern. The second system shows the woodwinds playing a more melodic line. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*, and articulation markings such as accents and slurs. The tempo is marked "Três vite (116 = ♩)".

FIGURA 17: INÍCIO DA SEÇÃO FINAL, TAMBÉM DE CARÁTER COREOGRÁFICO.

Em consonância com essa afirmação, Janet Grice atribui o *swing* ou o *groove* característicos da música brasileira à prática de enfatizar sutilmente a subdivisão do tempo relacionando a performance aos movimentos de dança ou à letra da canção. Segunda a mesma autora, a notação ocidental é incapaz de definir com precisão tais sutilezas de acentuação e ritmo que têm sido transmitidas oralmente de geração a geração (GRICE, 2004, p. 94).

Esse *groove* pode ser ilustrado nas figuras anacrúsicas de três semicolcheias de oboé e flauta a partir do n° 28 (Fig. 18), cuja primeira nota é sutilmente acentuada à maneira do choro *Odeon* de Nazareth. Da mesma forma, esse deslocamento de acentuação aparece na virtuosística linha da flauta, de três compassos antes de 29 a 29, em que a ênfase passa a recair a cada três semicolcheias, de acordo com o desenho melódico. Finalmente, observamos esse “balanço” brasileiro nas figuras tercinadas de trompa, clarineta e fagote a partir de seis compassos antes

de 29 (Fig. 17) e também no desenho sincopado desses mesmos instrumentos a partir do segundo compasso de 34.

The image shows a musical score for five woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (C. I.), Clarinet II (Cl.), and Bassoon (Fag.). The score is written in a common time signature and features a syncopated groove. The Flute part starts with a dynamic marking of *f* and includes a first-octave (8va) marking. The Oboe, Clarinet I, Clarinet II, and Bassoon parts also feature dynamic markings of *f*. The music is characterized by syncopated rhythms and a consistent groove across all instruments.

FIGURA 18: GROOVE NA FIGURA SINCOPADA TÍPICA DA MÚSICA POPULAR, NAS PARTES DE CORNE-INGLÊS, CLARINETA E FAGOTE.

A busca de um padrão estilístico em obras correlatas da produção villalobiana

Eero Tarasti revela que uma comparação entre o *Quinteto em Forma de Choros*, o *Choros n° 7* e o *Choros n° 4* nos faz inferir algumas regras do processo criativo dos choros de Villa-Lobos para sopros. Nessas obras são características comuns a presença de:

- Introdução: motivos discretos sem qualquer tonalidade claramente definida;
- Seção marcadamente rítmico-motora com síncopas em *sforzato* e fórmula de compasso variante;
- Seção lírica, sentimental evocando a referência da modinha ou da valsa-choro;
- Seções virtuosísticas para diferentes instrumentos empregadas como elemento de transição entre várias seções;
- Seção final com *ostinato* rítmico-melódico que gradualmente vai sendo acelerado e intensificado até atingir o clímax da obra (TARASTI, 1995, pp. 117-8).

Ainda segundo o mesmo autor, estes elementos não são somente comuns às obras de câmara para instrumentos de sopros, mas também recorrentes em muitas das obras dos anos 1920. Tarasti cita entre elas o *Noneto*, especialmente em razão do seu final apoteótico.

Janaína Perotto, além de mencionar o *Noneto* como uma referência estilística para o *Quinteto em Forma de Choros*, alude também ao *Trio para Oboé, Clarineta e Fagote*. Apesar de tratar-se de uma referência inquestionavelmente válida em vista das semelhanças claras nos processos composicionais de ambas as obras – e, conseqüentemente, na performance – o *Trio* é uma obra

de dimensões maiores, em três movimentos e foge, portanto, do padrão formal estabelecido por Tarasti (PEROTTO, 2013, pp. 82-6).

As estruturas recorrentes apontadas por Tarasti indicam que Villa-Lobos pode ter buscado uma certa unidade em seus *Choros*, aparentemente tão heterogêneos. Villa-Lobos teria tido a intenção de, através desse procedimento, sintetizar a diversidade musical brasileira em sua produção dos anos 1920 e passar uma “impressão rápida de todo o Brasil”, como sugere o subtítulo do *Noneto*?

O assunto certamente transcende o escopo deste artigo. Contudo, no que tange à interpretação, o esquema proposto por Tarasti se encaixa de forma perfeita no *Quinteto em forma de choros* e no *Choros n° 7*. As semelhanças entre as várias obras, em maior ou menor grau, fazem-nos sedimentar um padrão estilístico de performance comum entre o *Quinteto em forma de choros*, o *Choros n° 7*, o *Choros n° 3*, o *Trio para oboé, clarineta e fagote* e o *Noneto*.

Retornando, pois, ao esquema proposto por Tarasti, identificamos no *Quinteto em forma de choros* as seguintes seções:

- a) Seção introdutória: motivos de inspiração indígena do início até o terceiro compasso de 1; do quarto compasso de 1 até o décimo-primeiro de 2, temos uma seção que explora, individualmente, linhas improvisatórias nos instrumentos e faz um uso modernista das ressonâncias; a seção termina com um diálogo entre corne-inglês/trompa e flauta, com breves intervenções dos demais instrumentos.
- b) Seção marcadamente rítmico-motora com síncopas em *sforzato* e fórmula de compasso variante: no *Quinteto*, essa seção se estende, como um todo, do n° 4 até o número 21. Ela contém, no entanto, duas seções virtuosísticas de transição – a primeira, o célebre desafio para oboé e corne-inglês/trompa, do segundo compasso de 7 ao primeiro compasso do n° 11, e a segunda, o solo de flauta entre os números 20 e 21.
- c) Seção lírica, sentimental evocando a referência da modinha ou da valsa-choro: do n° 21 ao 28, incluindo uma seção virtuosística de transição, do n° 26 ao 28.
- d) Seções virtuosísticas para diferentes instrumentos empregadas como elemento de transição entre várias seções: como as acima descritas nos itens b e c.
- e) Seção final com *ostinato* rítmico-melódico que gradualmente vai sendo acelerado e intensificado até atingir o clímax da obra: do n° 28 ao fim.

Considerações Finais

O presente artigo não pretende encerrar, nesta dimensão limitada, todas as possibilidades de performance do *Quinteto em forma de choros*. O texto discute, sobretudo, os critérios usados na construção da performance desta e, a partir desta, também de outras obras de Villa-Lobos, uma vez que é possível identificar um certo padrão estilístico na produção dos anos 1920.

A partir das experiências de Marco Antonio da Silva Ramos em uma leitura da *Missa de São Sebastião* e do presente autor em uma recente gravação do *Quinteto*, expõe-se o problema central do artigo – o de se estabelecer premissas consistentes para a execução da obra villalobiana.

Com o suporte da tonalidade em peças como a *Bachianas n.º 6* para flauta e fagote, esses critérios se apresentam de maneira mais clara, uma vez que a causalidade e a hierarquia, próprias desse tipo de música, acabam por governar os princípios de fraseio, dinâmica, respiração, contraste entre seções etc., ainda que muitos recursos modernistas dos anos 1920 continuem sendo empregados na produção dos anos 1930.

Na ausência da tonalidade, concluí que a observação de três fatores se tornam imprescindíveis:

- a) A observação dos procedimentos composicionais como aspectos definidores do estilo – identificação de influências e confluências: apoiado em pesquisas de Paulo Tarso Salles, Sílvio Ferraz, Rogério Costa e Maria Lúcia Paschoal entre outros, concluí que novos processos composicionais implicam novos conceitos de performance, uma vez que o desvendamento da poética também revela estilo e caráter.
- b) A inspiração popular, folclórica e indígena na música de Villa-Lobos: a presença de elementos da música popular, folclórica e indígena é o que torna a obra de Villa-Lobos distintamente brasileira. Aspectos-chave na interpretação de sua obra são, pois, o reconhecimento dessas influências e a adoção de procedimentos de performance que as possam retratar com fidelidade.
- c) A busca de um padrão estilístico em obras correlatas da produção villalobiana: se há uma recorrência de aspectos na obra de Villa-Lobos, esses padrões tornam-se relevantes como definidores de um estilo particular. Os pontos comuns nas obras dos anos 1920 são bastante elucidativos para a performance das composições para

sopros do período. Tarasti identifica a repetição de uma estrutura de seções temáticas em muitas das peças dessa época que se encaixa muito propriamente na configuração do *Quinteto em Forma de Choros*.

Referências

- COSTA, Rogério L. M. *Cavalinho de pau: devir-criança e molecularização na obra de Villa-Lobos*. In: II SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, (2.), 2012, São Paulo. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. pp. 160-75.
- CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. São Paulo, 2011. 338f. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2011.
- CURY, Fábio. Considerações sobre a interpretação da Aria (Chôro) da *Bachianas n.º6*. In: XXVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, (27.), 2012, Campinas. *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música Simpósio*. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2017. pp. 1-10.
- FAGERLANDE, Aloysio. *O fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, 2008. 237f. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, UFRJ, 2008.
- FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2009, pp. 9-12.
- FERRAZ, Silvio. Estudo sobre a gênese de *Rudepoema* de H. Villa-Lobos. In: II SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, (2.), 2012, São Paulo. *Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. pp. 210-27.
- GRICE, Janet. Popular Styles in Brazilian Chamber Music: Heitor Villa-Lobos's *Quinteto em Forma de Choros* and Oscar Lorenzo Fernández's *Invenções Seresteiras*. *The Double Reed*. Boulder, vol. 27, n.º 1, 2004, pp. 93-102.
- MOREIRA, Gabriel F. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. *Per Musi*. Belo Horizonte, n.º 27, 2013, pp. 19-28.
- RAMOS, Marco Antonio da S. *Missa São Sebastião: unidade, rapsódia ou engenho?* In: II SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, (2.), 2012, São Paulo. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. pp. 105-11.
- PEROTTO, Janaína B. *Quinteto em Forma de Choros: uma abordagem técnica e interpretativa da versão original de Villa-Lobos, com ênfase na parte de corne-inglês*. Rio de Janeiro, 2013. 165f. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.
- PASCOAL, Maria Lúcia. A expansão da sonoridade: um estudo de análise/performance. In: II SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, (2.), 2012, São Paulo. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, 2012. pp. 201-9.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas-SP: Editora UNICAMP, 2009.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Quintette en Forme de Chôros pour Flute, Hautbois, Cor Anglais, Clarinette et Basson*. Paris: Max Eschig, 1971. Partitura.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Quinteto (em forma de "choros") para flauta, oboé, corno inglês, clarino e fagote*. Paris: Museu Villa-Lobos, 1928. Manuscrito da partitura.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: life and works, 1887-1959*. Carolina do Norte: McFarland & Company, 1995.