

# Fatores de coerência nos *Choros nº 5* ("Alma brasileira"), de H. Villa-Lobos

Carlos Alberto Assis (EMBAP, Curitiba)  
carlos.assis@terra.com.br

**Resumo.** Análise dos processos composicionais contidos nos *Choros nº 5* de H. Villa-Lobos, a partir da abordagem dos planos formal, harmônico, rítmico e melódico e sua relação com elementos da retórica (a partir do conceito de figuras musicais) a fim de descobrir o impulso gerador que organiza a obra em uma estrutura coesa e completa.

**Palavras-chave:** H. Villa-Lobos, *Choros nº 5*, análise musical, coerência musical, figuras musicais.

## Coherence factors in H. Villa-Lobos' *Choros n. 5* ("Alma brasileira")

**Abstract.** Analysis of the compositional processes involved in H. Villa-Lobos's *Choros nº 5* regarding formal, harmonic, rhythmic and melodic aspects and their relation to rhetorical elements (within the concept of musical figures) in order to find out the generating impulse that organizes the work in a broad, coherent and complete structure.

**Key Words:** H. Villa-Lobos, *Choros N.5*, musical analysis, musical coherence, musical figures.

## 1- Introdução

Os *Choros nº 5*, também chamado de *Alma Brasileira*, é, sem dúvida, uma das peças mais executadas do repertório pianístico de Villa-Lobos, tendo angariado o carinho de público e de intérpretes desde sua estréia em 1927. Foi composta em 1925, um ano após a primeira estada em Paris e já há alguns anos da tumultuada Semana de Arte Moderna. Villa-Lobos, aos 38 anos de idade, é um compositor maduro que – embora ainda sem um reconhecimento público significativo – possuía já uma bagagem de composições quantitativa e qualitativamente significativa (MARIZ, 2000, p.135, 143, 149, 160).

Além disso, Villa-Lobos passava por uma fase de afirmação de seu idiomático musical, agora assumidamente brasileiro, pois, mesmo sendo um músico popular de profissão, "poucos anos depois de finda a guerra, e não sem ter antes vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos" (ANDRADE, 1939/91, p.25).

Em entrevista concedida a Madeleine Milhaud, em 12 de Março de 1952 (KATER, 1991, p.94), Villa-Lobos afirma: "O brasileiro não é romântico, como se acredita. Ele é sentimental, e não romântico." Mais adiante, explicando a razão do título *Choros*, ele diz que "[...] tudo é triste. Há uma tonalidade triste, uma maneira triste de ser [...] todos têm um ar de chorões e eis o título *Choros* dado no Brasil para todo esse gênero de *canções em lamento*" (grifo meu).

Esta declaração contém dois elementos importantes, no que diz respeito ao objeto de análise dos *Choros nº 5*: o sentimentalismo e a tristeza. É sabido que Villa-Lobos nutria uma tendência ao exagero em suas afirmações – e Mário de Andrade, por exemplo, não o perdoava por agir assim: "Villa-Lobos é oito ou oitenta. E somos forçados a reconhecer que mais numerosamente ele não se deixa ficar no oito das discrições e das sabedorias, em vez, prefere o oitenta dos espalhafatos, dos espetáculos, das teorizações nascidas em cima da hora". (*apud* COLI, 1998, p.165)

Embora tenhamos que manter certa reserva em relação a esta atitude de Villa-Lobos, tais afirmações são muito interessantes do ponto de vista de como o compositor via sua própria obra e a manifestação musical do povo brasileiro que lhe servia de inspiração, mais do que uma constatação fiel da realidade, e servirão como ponto de partida – dada sua íntima e intensa conotação afetiva – para as discussões analíticas que se seguirão.

Antes, porém, de entrarmos no processo propriamente dito de análise da obra, é necessário que revisemos alguns aspectos relacionados à "escolha ontológica que se apóia sobre a natureza semiológica da música" (NATTIEZ, 2003, p.6), ou seja, a decisão de optar por uma linha de análise que sublinha as questões afetivas e emocionais da obra musical – que Nattiez chama de *análise de orientação semântica* – e tentar relacioná-la às linhas de análise que se apóiam sobre as *estruturas imanentes* da obra (*id. ibid.*).

Com o objetivo de fornecer suporte para uma interpretação e uma execução adequadas, temos que buscar elementos que nos auxiliem na compreensão dos processos contidos na obra, pois é grande a carga que se abate sobre o intérprete, e não é sem uma ponta de ironia que Dunsby afirma: "[...] espera-se que a partitura ofereça a mais completa evidência da intenção do compositor, e que o intérprete tenha a responsabilidade de decodificar essa informação e de representá-la nos mínimos detalhes em uma execução musical." (DUNSBY, 1989, p.8)

Onde buscar estes elementos torna-se uma aventura de descobertas, dada a infinidade de abordagens possíveis. Escolhê-las, selecioná-las, optar por esta ou aquela dependerá da necessidade do momento, do nível de profundidade requerido para uma dada execução e de vários outros fatores, e o ponto crucial que devemos manter em mente, frente a essa diversidade é que "[...] toda análise, todo discurso sobre a música é uma construção simbólica". (NATTIEZ, 2003, p.11)

## 2 – Coerência e coesão

Para podermos localizar e compreender os mecanismos pelos quais Villa-Lobos exprimiu o que considerava *sentimental* e a *tristeza* que tudo permeia, temos que lançar mão de duas ferramentas que nos auxiliarão a desvendar alguns aspectos da análise dos *Choros* nº.5.

A primeira será a que nos permite configurar os elementos que constituem os padrões de referência do discurso musical e que concedem coerência ao texto do compositor. A estes elementos, Nattiez se refere como "[...] grandes leis da percepção: localização de repetições, periodicidades, paralelismos, delimitação – pelo ouvido – de entidades autônomas distinguíveis por contrastes, silêncios ou marcadores de seção, captação da continuidade e dos prolongamentos." (NATTIEZ, 1989, p.16)

Estes pontos de apoio distribuem-se ao longo da trajetória temporal da obra e, durante a execução, dialogam entre si,

evocando no ouvinte, através da memória e de processos comparativos, a construção de um sentido ou de uma imagem textual que se configura coesa e completa. Um dos objetivos da análise é tornar conscientes tais pontos de referência, a fim de que a diversidade dos elementos que constituem a obra possa ser elaborada numa unidade equilibrada e verossímil. Assim, segundo Reis e Lopes, "[...] um texto, para ser coerente, deve comportar em seu desenvolvimento linear elementos recorrentes" e, além disso, "Há uma série de mecanismos lingüísticos que funcionam como processos de seqüenciamento, assegurando uma ligação semântica entre os elementos da superfície textual [...] Estes mecanismos favorecem o desenvolvimento temático contínuo do texto, estabelecendo um fio condutor no interior do espaço textual". (REIS e LOPES, 2000, p.66, 67)

Outra ferramenta utilizada no processo de análise deste artigo é a utilização de alguns elementos oriundos da retórica, que sempre manteve com a música uma relação muito íntima, embora em nível metafórico. Inicialmente associada aos processos composicionais da música vocal, manteve, no entanto, sua influência sobre os compositores mesmo com o crescimento independente da música instrumental. E, embora tenha atingido seu auge durante o período barroco e declinado paulatinamente durante os séculos seguintes, renasce no séc. XX como disciplina de estudo para a compreensão do quanto a música ocidental dependeu e depende de conceitos retóricos. (BUELOW, 2001. p.265)

A associação da retórica com os processos composicionais musicais atingiu sua expressão mais conhecida no período barroco, com a *Teoria dos Afetos*. Desta teoria, interessa-nos um aspecto muito específico e talvez o mais difundido: o das figuras musicais.

*Em Der General-Ba in der Komposition* (1728), Heinichen amplia a analogia com a retórica para incluir os *loci topici*, elementos padrões retóricos disponíveis para ajudar o orador a descobrir tópicos – ou seja, idéias – para um discurso formal. Os *loci topici* são categorias racionalizadas de tópicos dos quais idéias podem surgir para guiar a invenção. (BUELOW, 2001, p.266)

A estas figuras são atribuídos, eventualmente – embora arbitrariamente, às vezes, – sentidos e significados emotivos, emocionais ou imagéticos, conotativos de uma relação metafórica – repetições melódicas, intervalos, silêncios e dissonâncias – que, se por um lado nos dificultam a especificidade das atribuições, por outro nos facilitam a compreensão das *grandes leis de percepção*: o reconhecimento dos elementos que constituem e conferem coerência ao texto. E embora não seja do escopo deste artigo uma abordagem dos processos retóricos aplicados ao texto musical, algumas figuras específicas ajudarão a nortear alguns aspectos relevantes para a construção de uma interpretação, objetivo importante para a consolidação da execução da obra.

O que deve ter movido Villa-Lobos ao afirmar que "tudo é triste" e mencionar "canções de lamento" é algo difícil, praticamente impossível de se avaliar, mas essa visão um

tanto romântica e estereotipada do povo brasileiro assume proporções interessantes na medida em que refletem uma postura e uma atitude muito pessoais de um compositor que soube captar essa *alma brasileira* de uma maneira tão expressiva. Como Villa-Lobos captou esta alma, como organizou estes sentimentos e os estruturou numa obra tão popular e cativante é o que discutiremos a seguir.

### 3 – Análise

A abordagem analítica dos *Choros nº.5* será distribuída entre quatro planos – formal, harmônico, rítmico e melódico – visando mais uma tomada panorâmica que uma perscrutação microscópica. Procurando não cair na superficialidade, procurei abranger os pontos mais significativos destes elementos em seu conjunto, sem deter-me na profundidade e quantidade de detalhes – uma análise excessivamente detalhista de cada plano fugiria ao escopo deste trabalho. Alguns dados são aproximados e não serão discutidos em detalhes, para não comprometer a visão geral proposta nesta abordagem. Seguindo a ordem do maior para o menor, do mais geral para o mais específico, procurei desvendar um impulso gerador organizado numa estrutura coerente.

O objetivo é organizar os elementos principais que sustentam o desenrolar do discurso musical, proporcionando um quadro geral que identifique as relações internas mais fundamentais.

De um ponto de vista geral, a obra baseia-se num “[...] padrão estrutural de melodias acompanhadas [...] o *ostinato* tem função preponderante de sustentação e ordenação do discurso musical, extrapolando a função de acompanhamento de melodias”. (LAGE, 1991, p.72) Este é um padrão freqüentemente utilizado por Villa-Lobos para criar uma atmosfera, um ambiente muito peculiar, distribuído em planos sonoros distintos que se mesclam e se sobrepõem, criando ao mesmo tempo unidade, contraste, dinamismo e suporte para o desenrolar da trama temática.

#### 3.1 – Plano formal (forma e proporções)

A respeito dessa obra, Mário de Andrade comenta que: “Não só a forma dessa obra-prima é muito perfeitamente conseguida, como o seu tecido temático é duma unidade e duma textura esplêndida. E até mesmo inteligentemente sutil em certas soluções. Não há um só elemento melódico que esteja solto e sem razão”. (*apud* COLI, 1998, p.175)

*Alma Brasileira* está estruturada numa forma A B C A – na verdade uma variação da forma A B A, em que a parte C é uma expansão da seção B, exercendo a função de Desenvolvimento. Olhando-se com mais cuidado para o esquema formal, percebe-se que a obra se configura dentro de uma estrutura que se aproxima muito da forma-sonata: a primeira seção (A) apresenta um tema, na tonalidade principal da peça (Mi menor), seguida de uma curta seção (B), apresentando uma melodia no tom homônimo maior

(Mi maior); segue-se uma seção em que motivos e incisos dos dois temas são desenvolvidos (Desenvolvimento); o primeiro tema (Reexposição) retorna sem repetição. A não reexposição do segundo tema e a ausência de uma Coda nos remete a uma impressão de interrupção deliberada, principalmente com a brusca irrupção do grande arpejo dos compassos finais. A ausência – aquilo que fica somente na memória – pode ser comparada, metaforicamente, à saudade, e este fato torna-se muito relevante no que diz respeito à *alma brasileira*.

Villa-Lobos às vezes se tornou alvo de críticas quanto a sua negligência em relação ao aspecto formal, criando aos borbotões da inspiração sem se preocupar muito com os moldes formais, como, por exemplo, pontua SquEFF: “Em qualquer compêndio de música contemporânea, aliás, lê-se sobre Villa-Lobos o que seus defeitos normalmente induzem: que fez uma música caótica – ainda que poderosa; [...] que nunca limitou sua inventiva em prejuízo evidente da qualidade de sua produção.” (SQUEFF, 1983, p.57)

Mário de Andrade concorda com essa posição em relação às obras de longa duração, mas defende as peças menos desenvolvidas, comparando-o a Schumann: “A expressão formal em que a personalidade dele floresce com maior identidade, é a seriação de peças curtas, que não exijam desenvolvimento temático, e cuja estrutura interna se concreta em elementos rítmicos, dinâmicos e melódicos”. (*apud* COLI, 1998, p.176)

Este é exatamente o caso dos *Choros nº.5*, e se observarmos sua divisão formal, podemos perceber que há uma ordem estabelecida com certo rigor. Podemos dividi-lo da seguinte maneira: 32 compassos da Exposição (24 do primeiro tema e 8 do segundo) mais 32 compassos do Desenvolvimento, mais 16 compassos da Reexposição, o que nos revelaria uma proporção aproximada de 2 : 2 : 1 (32 + 32 + 16).

Relacionadas a aspectos de simetria, as divisões de meio, terço e dois terços são muito conhecidas e utilizadas e representam organizações simples derivadas provavelmente de influências advindas de processos utilizados na retórica – apresentação, desenvolvimento e conclusão – em relação à exposição e desenvolvimento de idéias (SOUZA, 1995b, p.12).

Menos conhecido e envolvendo relações mais sutis e complexas, o conceito de Seção Áurea tem atraído a atenção de diversos pesquisadores em relação a sua provável influência, consciente ou não, sobre compositores e ouvintes. Define-se Seção Áurea como a divisão de um segmento de tal forma que o segmento menor está relacionado ao segmento maior na mesma proporção em que o segmento maior relaciona-se com o segmento total, postulada por Euclides, em seus *Elementos*, como *divisão de meio e extremo*. (MADDEN, 2005, p.7; FETT, 2006, p.157; ADAMS, 1996, p.243)<sup>1</sup>

Em relação às divisões e relações entre as partes, eventos significativos recaem sobre pontos proporcionais bem delimitados: a seção áurea encontra-se próxima do compasso 50 – auge do Desenvolvimento; a metade da obra encontra-se próximo do compasso 38 – início do Desenvolvimento; o primeiro terço encontra-se próximo ao compasso 25 – início da seção B; o segundo terço, próximo do compasso 50 – coincidente com a seção áurea. Outros eventos importantes acontecem a dois quintos da obra – compasso 32, coincidente com o início da transição para o Desenvolvimento – e a quatro quintos, no compasso 65, com o início da reexposição do primeiro tema (Ex.1). Ainda é interessante notar que a simetria encontrada entre a soma dos compassos em tonalidade maior e menor é a mesma (40 + 40 compassos) (Ex.2).

### 3.2 – Plano harmônico

Como já mencionado, não abordarei a análise específica de acordes isolados, mas o substrato geral que serve de esteio para o desenvolvimento dos temas e seções. Embora Villa-Lobos utilize conformações acordais ambíguas e complexas, com muitas dissonâncias agregadas, a concepção estrutural tonal, nesta obra, é relativamente simples no que se refere à utilização dos campos harmônicos. Esta aparente simplicidade é um recurso utilizado pelo compositor provavelmente para não sobrecarregar a fluência do discurso musical e, como

veremos, para evocar, em algumas passagens, o aspecto mais popular de simplicidade harmônica.

Mário de Andrade aponta, embora sem explicar, que "Na maioria dos casos, a harmonia tem pouca importância na música popular", considerando-a "pobre por demais" – entendendo-se pobre, aqui, por simples (ANDRADE, 1928/62, p.49).

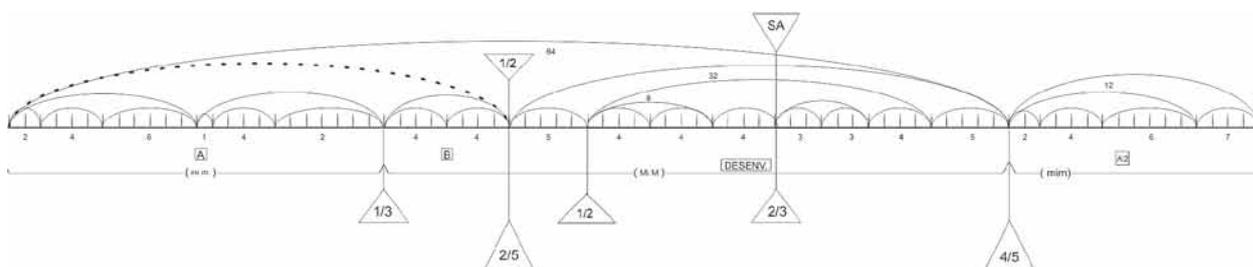
A primeira seção gira em torno da tônica menor e está estruturada sobre a cadência perfeita (Ex.3a e Ex. 3b).

Como podemos ver, a tônica dos primeiros quatro compassos se expande com a primeira inversão, no compasso 5. O VI grau do compasso 6 tanto pode ser considerado um prolongamento da tônica como uma antecipação da subdominante (iv e ii), denominadas pelo termo preferencial de pré-dominantes. O acorde do primeiro tempo do compasso 8 pode funcionar como uma dominante individual da dominante (V) alterada, ou como uma apojetura tripla do acorde de dominante, mantendo um eixo enarmônico Mi $\flat$  – Ré#.

A seção B funciona como contraste com a seção A, tanto na configuração melódica quanto na estruturação harmônica, girando em torno da oscilação Tônica-Dominante. Mesmo o vi grau do compasso 31 não altera este diálogo, nem tumultua o ambiente de placidez, funcionando como extensão da Tônica (sexta do acorde acrescentada sobre o I grau).

Proporções	Compasso	Evento
Seção áurea	50	Auge do Desenvolvimento
1/2	38	Início do Desenvolvimento
1/3	25	Início da seção B
2/3	50	Seção áurea
2/5	32	Início transição para o Desenvolvimento
4/5	65	Início Reexposição

Ex.1 - Quadro de proporções nos *Choros N.5* de H. Villa-Lobos. (A localização dos compassos é aproximada)



Ex.2 – Plano estrutural dos *Choros n.5* (forma e proporções).

Comp. 1 - 4      Comp. 5      Comp. 6      Comp. 7      Comp. 8      Comp. 9

i (Tônica)      i6      (VI ii43) (Pré-Dominante)      (iv7 ii65)      V7/V V43 (Dominante)      i (Tônica)

Ex.3a – Configuração harmônica da seção A dos *Choros n.5*.

i      (i6)      (VI)      IV      v      i      t      pré - D      D

Ex.3b – Plano harmônico da seção A dos *Choros n.5*.

(C:34.41)      (C:42.45)      (C:46.47)      (C:48.49)      (C:50.55)      (C:56.59)      (C:60.64)

ii (V/V)?      vi SA      (V/V)?      V

Ex.4 – Plano harmônico da seção Desenvolvimento dos *Choros n.5*.

O Desenvolvimento (Ex.4) é uma expansão da seção em modo maior, ainda que a atmosfera geral soe menor. Esta sensação se deve ao fato de que toda a seção de Desenvolvimento é uma expansão do ii grau e de que o auge desta seção recai sobre o vi grau (que equivale à relativa menor da tonalidade principal – Do # menor).

No início desta seção, a simultaneidade das terças maior (acorde) e menor (melodia) sobre o ii grau confere uma ambigüidade à função deste acorde: não podemos saber se ele funciona como apenas um ii grau ou como a dominante da dominante. Em todo caso, seu papel no âmbito geral do desenvolvimento é cadencial, transformando toda a seqüência numa ampla cadência expandida.

Em resumo, o Plano geral harmônico reduzido, de toda a obra pode ser assim configurado:

i	(ii)	V	i
Exposição	Desenvolvimento		Reexposição

### 3.3 – Plano rítmico

A inspirada e perspicaz brasilidade de Villa-Lobos manifesta-se através de figurações rítmicas baseadas em danças populares e em *ostinatos* que ajudam a criar um ambiente sonoro denso e dinâmico que permeia toda a obra e sustenta o discurso musical, unificando as seções.

Nos *Choros nº. 5*, o suporte rítmico baseia-se em duas estruturas simples (Ex.5) e contrastantes que criam tanto uma atmosfera de embalo, de suave balanço, na seção A e na seção B, quanto de intenso dinamismo, no Desenvolvimento. Estas estruturas rítmicas são constituídas pela célula 3 + 3 + 2, e por uma figuração que Mário de Andrade vê como marcha: "A marchinha central [...] foi criticada por não ser brasileira. Quero só saber o porquê". (ANDRADE, 1939/91, p.25)

A respeito da postura de Villa-Lobos em relação à grafia de ritmos, torna-se interessante transcrever um trecho de

motivo rítmico das seções A e B



motivo rítmico do Desenvolvimento



Ex.5 – Estruturas rítmicas básicas dos *Choros n.5*.



Ex.6 – Melodia da seção A dos *Choros n.5*.



Ex. 7 – Incisos melódicos (Intervalos de segunda) – dos *Choros n.5*.

um delicioso diálogo ocorrido entre Mário de Andrade e Elsie Houston, em 10 de Junho de 1943:

- Mas qual é a teoria do Villa?
- Ele lá tem teoria! Mas garante que o cantor se move estritamente dentro do compasso.
- Eu sei. Já ouvi ele dizer isso, jurando que é possível grafar todo e qualquer ritmo. Veja os *Choros nº 5*.
- Não seja idiota, Mário. Então você acha que a execução estrita da grafia rítmica do Villa pode dar o movimento – eu falo movimento, hein! – da *alma brasileira*? (apud COLI, 1998, p.44, 229)

O aspecto mais interessante da obra reside justamente nessa necessidade de grafar a espontaneidade da defasagem que ocorre entre melodia e acompanhamento, tão comum na música cantada. Assim, a complexidade que Villa-Lobos estabelece ao mesclar o ritmo sincopado da primeira seção com a melodia em tercinas do primeiro tema, estabelecendo diferentes planos sonoros, torna a execução deste trecho particularmente difícil do ponto de vista técnico. Além disso, a figura se expande e cria uma aceleração na seção de Desenvolvimento, num ritmo que lembra o maracatu, o samba, o batuque e até o cateretê, imprimindo dinamismo e vigor a toda a estrutura.

### 3.4 – Plano melódico

Como vimos, os três planos anteriores são construídos de forma a fornecer um pano de fundo consistente que emolduram e realçam a melodia. A experiência de Villa-Lobos com seresteiros e orquestras de cinema, foliões e músicos populares permitiram que ele pudesse unir uma extrema complexidade própria da música *erudita* com a simplicidade característica da música *popular*.

O tema da seção A (Ex.6) é uma melodia em que a contigüidade intervalar e a amplitude centrada no âmbito de uma oitava proporciona um caráter lírico, sentimental, que remete a uma intimidade contida.

O que chama a atenção já de início – e que contribui para conferir à melodia o caráter "choroso", herdado das serestas e das modinhas – são os intervalos de 2ª descendente – apojaturas (Ex.7).

Sintetizando as repetições, simplificando as reiterações, obtemos uma configuração como a do Ex.8, onde podemos notar o surgimento do intervalo de terça descendente Dó-Lá (compasso 6), que, como veremos, assumirá uma importância grande no Desenvolvimento.

Organizando a frase segundo seu direcionamento melódico, podemos também notar sua simetria (Ex.9), que se constitui de impulsos ascendentes e descendentes e nos permite, a esta altura, dividi-la em três eixos – o primeiro ascendente; o segundo central, em torno de Sol-Fá#, e o terceiro descendente, simétrico ao primeiro:

Sintetizando os eixos (Ex.10), chegamos a uma configuração que nos explica as relações surgidas e decorrentes das apojeturas e a estrutura simétrica fornecida pelos três eixos melódicos:

Finalmente, podemos ainda abstrair dessa síntese o motivo gerador básico que originou toda a frase, constituído de dois impulsos – ascendente e descendente – sobre a tônica, a partir da apojetura, como mostra o Ex.11:

O segundo tema (Ex.12) possui um caráter que lembra uma cantiga de ninar, que é provido tanto pela reduzida extensão da melodia (quase não ultrapassa uma quinta) como pela presença do intervalo de terça descendente, características freqüentes em muitas canções infantis – presentes, por exemplo, em cantigas de roda como *Cai, cai, balão*; *Carneirinho, carneirão*; *Atirei o pau no gato* e muitas outras.

Se observarmos a condução inferior da melodia – os pontos de apoio ou notas de repouso – podemos notar uma semelhança muito interessante com a condução harmônica do Desenvolvimento (ver Ex.4), um paralelismo que dificilmente será notado durante uma execução, mas que adquire uma importância relevante no processo de estabelecimento da coerência interna do discurso (Ex.12).



Ex.8 – Redução da linha melódica da seção A (com incisos e impulsos) dos *Choros n.5*.



Ex.9 – Eixos melódicos da seção A dos *Choros n.5*.



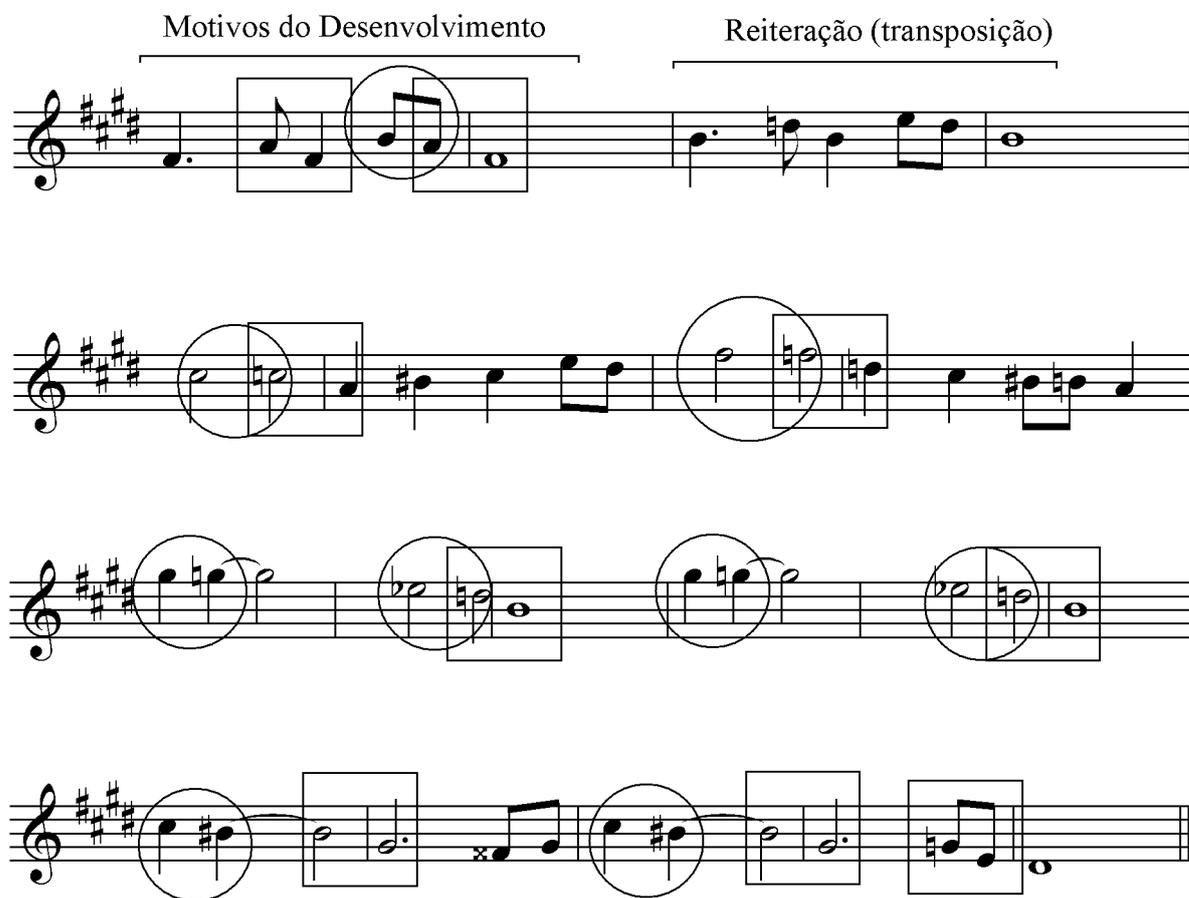
Ex.10 – Eixos melódicos da seção A dos *Choros n.5*, reduzidos (Apojeturas)



Ex.11. Âmbito geral da frase e direcionalidade dos eixos melódicos da seção A dos *Choros n.5*.



Ex.12 – Plano melódico da seção B dos *Choros n.5*.



Ex.13 – Plano melódico do Desenvolvimento dos *Choros n.5* (compassos 34 – 64). Incisos A (terças) e B (segundas).

O Desenvolvimento é composto de um novo motivo, construído sobre e derivado dos incisos já apresentados tanto no primeiro tema quanto no segundo tema (Ex.13) – as segundas (apojaturas) e terças descendentes. Os intervalos de segunda (demarcados por círculos) e de terça (demarcados por quadrados) descendentes assumem aqui seu aspecto

mais dramático, sucedendo-se e sobrepondo-se e criando planos sonoros distintos, provocando uma intensificação e um adensamento da textura. Do ponto de vista da construção, o Desenvolvimento desempenha aqui uma função muito análoga ao Desenvolvimento da forma-sonata, reiterando a afirmação inicial a respeito da forma geral da obra.

#### 4. Considerações finais

O objetivo principal desta análise foi tentar encontrar subsídios na partitura que corroborassem as afirmações do ponto de vista pessoal do compositor. Sua percepção íntima do que considera a *alma brasileira*, sua visão da tristeza inerente ao povo brasileiro são os elementos que o motivam a buscar no tema folclórico ou infantil, na dança e nos ritmos populares os padrões que espelham esta postura. A busca de tais subsídios justifica-se não por mero reducionismo, mas por apresentar uma visão ampla, embora simplificada de elementos internos que darão suporte a uma execução mais consciente por parte do intérprete. Esses elementos tornam-se pontos de apoio e referência para a condução do discurso musical e podem servir de inspiração ao intérprete durante a execução.

Assim, a obra atinge o objetivo desta busca porque apresenta, de maneira singela e objetiva, através de figuras musicais simples, alguns padrões arraigados em nosso inconsciente: a) a apojatura descendente como retrato do suspiro ou do lamento, e, portanto, da nostalgia e do sentimentalismo<sup>1</sup>; b) a terça descendente como uma das manifestações possíveis do infantil e da inocência e c) a estrutura harmônica simples, solidamente fundamentada nos processos tonais de encadeamentos, como maneira de ser do músico popular.

Devo reiterar que essas imagens não são estanques e nem devem esgotar as possibilidades interpretativas. Elas auxiliam na formação de uma concepção interpretativa, possibilitando ao intérprete criar uma imagem mental coerente e coesa da obra musical.

Mas a estratégia formal em relação ao que poderia ter sido – mais do que a estrutura final que se apresenta – é a maior e mais profunda manifestação deste retrato da alma brasileira: a saudade do passado que se ausenta, a ausência do esperado presente refletem a nostalgia mais íntima do interior que se expressa e se manifesta na obra. Ainda é Mário de Andrade que reconhece esta qualidade na exuberância e na espontaneidade com que os elementos populares fluem de sua música: "Há uma generosidade esplêndida na obra dele, um total despreendimento de qualquer economia pequeno-burguesa, a volúpia descuidada de todas as aventuras e de todas as sinceridades explosivas da imaginação criadora". (*apud* COLI, 1998, p.176)

Villa-Lobos consegue atingir magistralmente – com a objetividade dos elementos mais simples – o objetivo maior do propósito estético platônico: integrar a unidade na diversidade e a diversidade na unidade.

#### Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Evolução social da música no Brasil*. In: Aspectos da música brasileira. 1939. Belo Horizonte, MG: Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 1928. São Paulo: Livraria Martins, 1962
- BUELOW, George J. *Rhetoric and music*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. 2<sup>nd</sup>. ed. Vol. 21: 260-275.
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística* Mundo Musical. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- DUNSBY, Jonathan. Execução e análise musical. *Opus 1 – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – Ano 1, nº. 1 (Dez/1989): 6 – 31.*
- KATER, Carlos (tradução e transcrição). Encontros com Heitor Villa-Lobos. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravez. Vol. 4 (Abr/1991): 89 – 95.
- LAGE, Andréia. A idéia musical em Villa-Lobos: estudo analítico da "Branquinha" (Prole do Bebe, I, nº. 1). *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravez. Vol. 4 (Abr/1991): 70 – 88.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5<sup>a</sup>. ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro: 2000. pp. 135 – 194.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Répons e a crise da "comunicação" musical contemporânea. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravez. Vol. 3 (Abr/1989): 1 – 17.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (a propósito do tema da Sinfonia em sol menor, K550, de Mozart). *Per Musi – Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG. Vol. 8 (Jul-Dez/2003): 5 – 40.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1981: 50-55.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Almedina: Coimbra, 2000 (orig. 1987).
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SOUZA, Elizabeth Rangel Pinheiro de. *Elementos de coerência no Op.76, de Brahms*. Editora da UNICAMP: Campinas, 1995.
- SOUZA, Elizabeth Rangel Pinheiro de. *Proporções no Opus 110 de Beethoven*. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

### Leitura recomendada

- ADAMS, Courtney S. Erik Satie and Golden Section analysis. *Music and Letters*, vol. 77/2, May, 1996: 242-252.
- DOCZI, György. *O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura*. São Paulo: Mercuryo, 1990.
- FETT, Birch. An in-depth investigation of the Divine Ratio. *The Montana Mathematics Enthusiast*. Vol. 3, nº 2, 2006 (157-175).
- HOWAT, Roy. *Debussy in proportion: a musical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- MADDEN, Charles. *Fib and Phi in music: the golden proportion in musical form*. Salt Lake City: High Art Press, 2005.
- MAUS, Fred Everett. Narratology, narrativity. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. 2<sup>nd</sup>. ed. Vol. 17: 641-643.
- RINK, John. In respect of performance: the view o musicology. *Psychology of Music*. Vol. 31 (3): 303 – 323.
- SANTIAGO, Diana. *Proporções nos Ponteios para piano, de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Tese. Doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, 2001.
- SANTIAGO, Diana. Proporções nos Ponteios de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. *Em Pauta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Vol. 13, nº 20, Junho, 2002. p. 143-185.
- TATLOW, Ruth; GRIFFITHS, Paul. Numbers and music. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. 2<sup>nd</sup>. ed. Vol. 18: 231-236.
- WHITTALL, Arnold. Form. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. 2<sup>nd</sup>. ed. Vol. 9: 92-94.

### Notas

- 1 Estudos e detalhes mais aprofundados sobre aspectos e propriedades matemáticas dos números relacionados à Seção Áurea podem ser encontrados em DOCZI, 1990; HOWAT, 1983; SANTIAGO, 2002; MADDEN, 2005.
- 2 Pense-se, por exemplo, na importância das apojaturas no Prelúdio do Tristão e Isolda, de Wagner, ou na ária *Erbarne dich*, da *Paixão Segundo Mateus*, de Bach ou no *Crucifixus* da *Missa em si menor*, também de Bach.

**Carlos Alberto Assis** é pianista e compositor, formado em piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde é professor de Linguagem e Estruturação Musical (Harmonia), Biologia Aplicada à Música e Piano. Mestre em Música – Execução Musical pela Universidade Federal da Bahia. Em 1998, classificou-se em 2º lugar no I Prêmio de Composição Guerra Peixe, da Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Em 2000, classificou-se em 3º lugar, no III Prêmio de Composição Guerra Peixe, da mesma escola. Integrou o corpo docente de diversos Festivais e Oficinas de Música (Curitiba, Londrina, Maringá, Cascavel, entre outros) e participou como pianista co-repetidor da montagem de diversas óperas, no Brasil e no exterior. Em 2005, apresentou a Integral das Sonatas para piano, de Beethoven. É também médico formado pela Faculdade Evangélica do Paraná, com especialização em Homeopatia e Acupuntura e professor e praticante de Tai Chi Chuan.