

CHORO NR.1 DE HEITOR VILLA-LOBOS - UMA ANÁLISE¹

Gilberto André Borges²

Empreendemos uma revisão neste texto conscientes de que a tarefa de revisar implica na construção de um outro objeto. É um outro olhar que se aplica e como tal, pode ser crítico do próprio trabalho anteriormente empreendido.

Nesta perspectiva, nos sentimos aliviados em retomar este tema e verificar que a análise realizada, na época da graduação, foi feliz em identificar a forma e a harmonia desta obra, pequena em extensão, mas grandiosa na musicalidade que apresenta.

Realizamos, neste trabalho, a análise do Choro nr. 1., composição para violão de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A partitura analisada foi editada, em 1987, pela Editora Cunha-Facchini, com revisão de Paulo Barreiros, traz como data da composição o ano de 1920 e a dedicatória a Ernesto Nazareth.

Tal composição foi realizada em um período em que Villa-Lobos compunha febrilmente, tendo a composição da série de dezessete Choros se iniciado em 1920 e terminado em 1929, com a Introdução aos Choros, para orquestra e violão. “Graças a uma dedicação extremada e uma enorme capacidade de criar, o Villa-Lobos compositor soube tirar, dos instrumentos, sonoridades inesperadas” (MAIA, 2000, p. 37).

Maia aponta que, “... Cada Choro escrito ia recebendo do autor

1 Este artigo foi, originalmente, escrito em 2001. Esta versão foi ampliada em 2008, resultando no texto atual, tal qual disponibilizamos aqui.

2 Gilberto André Borges é Licenciado em Educação Artística, com habilitação em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Mestrando do PPGMus – Programa de Pós Graduação em Música da mesma Universidade.

uma numeração (que não era seqüencial) além de um nome popular” (MAIA, 2000, p. 37). No caso do Choro nr. 1, este recebeu a denominação de “Chora Violão”, sendo que a edição por nós utilizada traz, agregado ao título, a expressão “Típico”.

A composição, em compasso binário (2/4), possui 105 compassos e início anacrústico. A anacruse, que se inicia no 2º tempo do compasso, está escrita com três semicolcheias, tendo sobre cada uma delas uma fermata. A figuração de pausa e três semicolcheias é encontrada em diversos chorinhos como início de frase. Encontra-se, por exemplo em “Devagar e Sempre” de Pixinguinha; “Meu Avô”, de Raphael Rabello; em “Praga de Sogra”, de Joaquim Sobreiro; em “Pro Meira” de Maurício Carrilho; entre outros, podendo ser considerada “típica” do gênero.

O efeito expressivo das fermatas é muito interessante, introduzindo o ouvinte no universo da obra. O arpejo em mi menor, iniciando-se na 5ª nota do acorde, apresenta um salto de 4ª justa logo no primeiro intervalo. Transparece o caráter nacionalista neste intervalo tão familiar ao povo brasileiro. Este comentário, aparentemente fragilmente fundamentado, apoia-se no conhecimento do trabalho empreendido por Villa-Lobos para valorizar a expressão musical nacional. Sua figura está associada ao nacionalismo musical no Brasil do início do Século XX³.

O andamento é Moderato e há uma indicação de caráter com a expressão “tranqüilo” no compasso 89. Com relação a tonalidade, conforme detalharemos melhor na análise harmônica, a música inicia-se e termina em Mi menor, porém em cada secção da música (e até mesmo partes de frases) modula para tonalidades diferentes.

3 Maria Célia Machado, em seu livro “Heitor Villa-Lobos – Tradição e Renovação na Música Brasileira”, transcreve e analisa uma série de documentos, entrevistas e artigos do próprio compositor onde o nacionalismo pode ser facilmente identificado, aliado aos ideais escolanovistas do Canto Orfeônico.

FORMA

Estruturalmente, apresenta-se em forma de rondó, tendo três secções. A secção “A” que vai do compasso 1 ao 32 e a secção “B” que se estende do compasso 33 ao 56, onde também se encontra a anacruse para a repetição de “A”. Neste ponto, a secção “A” é repetida, se estendendo do compasso 57 a 88. Surge, então, a secção “C”, indo do compasso 89 a 105.

A secção “C” possui um ritornelo, sendo executada duas vezes. Na segunda repetição, se encerra em um acorde de Mi Maior, efetuando um *Da Capo al Segno al Fine*. O *Segno*, se encontra no compasso 1 e o *Fine* no compasso 32. Trata-se da repetição da secção “A”. Portanto, temos estruturalmente, a forma “A” - “B” - “A” - “C” - “A”. Rondó, sendo “A”, o *refrão* e as secções “B” e “C”, *coplas*. Na secção “A”, ocorre a predominância de Mi menor. A secção “B”, encontra-se na tonalidade de Do Maior e na secção “C”, o tom é Mi Maior. Em cada secção, há um tema que é repetido.

Em todas as secções, o tema aparece com modificações quando da repetição. Na secção “A”, os primeiros oito compassos do tema são iguais, sendo os oito compassos finais diferenciados. Portanto, podemos dizer que a secção “A” possui um período de 32 compassos divididos em duas frases de 16. Chamaremos a frase do compasso 1 ao 16 de “a1” e a frase do compasso 17 ao 32 de “a2”. Tal divisão da secção em duas partes se apóia na harmonia do trecho, a qual apresenta no compasso 16 uma Dominante (V7) e, no compasso 32, a Tônica Mi menor⁴.

Na secção “B”, também temos uma pequena forma ternária “b1”

⁴ Conforme observado pelo professor Guilherme Sauerbronn de Barros, durante a disciplina Análise II, oferecida pelo PPGMus – Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, no segundo semestre de 2008, poderíamos nominar “A1” como “antecedente” e “A2” como “conseqüente”, configurando uma “pergunta” e uma “resposta”.

– “b2” – “b1`”. Considerando-se o trecho do compasso 33 ao 40 como sendo uma frase musical, teremos do compasso 41 ao 48 o trecho contrastante “b2”. Do compasso 49 ao 56, teremos a repetição de “b1`”, com seis compassos iniciais idênticos e dois diferenciados no final.

Na secção “C”, a repetição ocorre através de um ritornelo, sendo que não é idêntica. A secção, que conta com 16 compassos, divide-se em duas frases de 8 compassos, as quais chamaremos “c1” e “c2”, sendo que “c2” possui uma terminação diferente para cada execução. Na primeira vez, no compasso 104, encontra-se um arpejo descendente em Mi Maior. Na segunda vez (compasso 105), há o acorde de Mi Maior (Tônica do trecho) e a anacruse para o *Da Capo al Segno al Fine*. Pode-se dizer que cada secção da peça diminui de tamanho em 8 compassos, considerando-se que a secção “A” possui 32 compassos e a secção “C”, 16 compassos. Entre elas, a secção “B”, possui 24 compassos. A execução total da peça, vai demandar 152 compassos, sendo $A=32$, $B=24$ e $C=16$, teremos $A+B+A+2C+A=152$.

GRÁFICO DEMONSTRATIVO DA FORMA

Secção “A”		Secção “B”			Secção “A”	Secção “C”			DC al Segno al Fine
01 - 16	17 - 32	33 - 40	41 - 48	49 - 56	57 ao 88	89 - 96	97 - 104	105	01 ao 32 Repetição de “A”
a1	a2	b1	b2	b1`	Repetição de “A”	c1	c2	2ª vez	
16 compassos	16 compassos	08 compassos	08 compassos	08 compassos		08 compassos	08 compassos	16 compassos	Mi menor 32 compassos
Do maior 32 compassos		Do maior 24 compassos			Mi menor 32 compassos	Mi maior 16 compassos			Mi menor 32 compassos
104 compassos									152 compassos

HARMONIA

Harmonicamente, em “a1” temos do compasso 1 ao 5 uma progressão em Mi menor iniciando com a Tônica na anacruse de introdução sobre I₆₄. No compasso 1 e 2, encontramos uma cadência tipo V/V – V – I. Na segunda metade do 5º compasso, percebemos um arpejo sobre a Dominante que funciona como uma espécie de *pivot* levando a uma modulação para Mi Maior. Tal modulação se inicia no compasso 6 e estende-se até o compasso 11, onde um acorde IVb9 conduz a um Fa Maior (bequadro) no compasso 12. Neste ponto, tem início o retorno a Mi menor. É possível considerar o acorde de Fa Maior como sendo um IV/VI de Mi menor, enquanto o acorde IVb9 de Mi Maior cumpre o papel de *pivot*. A partir daí, teremos uma arpejo sobre Lá menor (IV grau de Mi menor) no compasso 14 e a Dominante de Mi menor (V7) na primeira metade do compasso 16, sendo a segunda metade a anacruse para o início de “a2”.

Em “a2”, como os primeiros 8 compassos são idênticos a “a1”, também verificamos a modulação para Mi Maior a partir do 5º compasso da frase que encontra-se no compasso de número 22 da partitura. Do compasso 25 ao 27, ocorre uma cadência modulante através de uma progressão por 5ªs justas. Utilizando-se de um termo empregado por Koellreutter (1978, p. 35), cada acorde funcionaria como uma “Dominante Individual” para o subsequente. No compasso 28, ocorre um VI grau. Utilizando-se do sistema de cifragem popular, temos, neste compasso, o acorde C#m7(b5)/Bb. No compasso 29, o acorde C7/Bb pode ser justificado pelas notas em comum que possui com o seu antecessor do compasso 28. Estamos em Mi menor novamente, pois a função de C7/Bb, nesta tonalidade, é VI₂⁵. No

5 Cabe observar que a linha do baixo é independente dos acordes. No momento da execução da peça, faz-se evidente sua autonomia melódica. Portanto, utilizamos VI2 como uma das maneiras possíveis de explicar funcionalmente o trecho, haja visto que, uma outra leitura possível é a que apresenta o acorde VI4 `enquanto` o baixo toca a nota Si bemol.

compasso 30, temos um arpejo sobre a Tônica. No compasso 31 temos V/V seguido de um V grau. Encerra-se a frase no compasso 32 com a Tônica novamente. Neste ponto, finda também a secção “A”.

Na secção “B”, “b1” inicia-se na Dominante. No compasso 34, temos a Tônica e no compasso 35, um acorde de E7 funciona como uma Dominante Individual para uma tonicização para Lá Maior que aparece na primeira metade do compasso 36. Podemos considerar tal movimento harmônico como tonicização, pois a tonalidade Lá Maior não se confirma, sendo este acorde seguido de Dó Maior novamente (Tônica). Usamos um termo shenkeriano para este explicar este movimento harmônico. Cadwallader & Gagné apresentam estes conceitos em uma perspectiva shenkeriana:

Em uma tonicização, um acorde temporariamente assume a qualidade de tônica, (...). Em uma modulação, um novo centro tonal permanece em efeito por um longo período de tempo e com grande significância para a composição como um todo (CADWALLADER & GAGNÉ, 1998, p. 392).

É relevante salientar que “b2” termina com um acorde de Edim no compasso 48. No compasso 47, temos V/V (D7) seguido por Bdim, que pode ser interpretado como sendo um Vlldim. O acorde naturalmente esperado seria o de Dominante, considerando o V/V ter sido reforçado por uma Dominante Individual na segunda metade do compasso 46 (A7). O surgimento do acorde de Vlldim (Bdim) constitui um elemento surpresa, efetuando um passo harmônico em paralelismo até Edim através de um *glissando*.

Em “b1’”, os seis primeiros compassos (na partitura, do compasso 49 ao 54) são idênticos aos correspondentes em “b1”. No compasso 55, temos o V/V (D7) na primeira metade e a Vlldim na segunda metade, resolvendo, desta vez, na Tônica. Na segunda metade do compasso 56, encontramos a anacruse para a repetição do refrão “A”, que é reescrito na íntegra do compasso 57 ao 88.

A secção “C” tem início no compasso 89 e sua tonalidade é Mi Maior. Divide-se claramente em duas frases, sendo que “c1” inicia-se apresentando a Tônica no compasso 89. No compasso 93, ocorre V/VI que resolve em VI no compasso 94. No compasso 95, temos um V/V e no compasso 96, há o quinto grau (V7), terminando, “c1”, na Dominante. A segunda frase “c2” tem início sobre a Tônica no compasso 97 e termina novamente na Tônica em suas duas terminações diferentes, sendo que na primeira vez, temos no compasso 104 um arpejo sobre a Tônica. Na segunda vez, termina no acorde de Tônica na primeira metade do compasso, tendo na segunda metade a anacruse para o *Dal Capo al Segno al Fine* que efetuará o retorno ao compasso 1, terminando a música no compasso 32.

Todas as fermatas devem ser executadas como sendo um *rallentando*, retornando em seguida *a tempo*. Mesmo nas fermatas da anacruse inicial, onde não consta a indicação *rallentando*, subentende-se tal alteração de andamento, pois em todos os outros momentos da composição onde aparece a anacruse para o reinício de “A”, temos tal expressão assinalada na partitura. A dinâmica é predominantemente *mezzo-forte*, com a ocorrência de *crescendo* nos compassos 07, 63, 79 e 102. Há a expressão *mosso* sobre as septinas do compasso 104.

A secção “A” encerra-se com um efeito característico do violão. Trata-se de um “harmônico” obtido na 12ª casa. Obtém-se o “harmônico” tocando-se as notas sem pressionar as cordas até que encostem no braço do instrumento. Desta forma, apenas efetua-se uma pressão sobre a própria corda no local de onde deseja-se extrair o “harmônico”. No caso da composição de Villa-Lobos, sobre a 12ª casa nas cordas primas. As notas que soarão neste efeito são Sol, Si e Mi; ou seja: uma acorde de I₆₄. A secção “C” também encerra-se em um “harmônico”, porém, desta vez, na casa 5, onde obtemos as notas Si e Mi.

PARA QUÊ ANALISAR ESTA PEÇA?

A partir da análise da obra é possível formular um conceito mais preciso de sua interpretação. Muitos aspectos interpretativos podem ser elucidados através de uma observação cuidadosa da partitura. Outros, extraídos dos próprios elementos presentes na composição.

Porém, não obstante a todo o trabalho de “leitura” do material impresso, se faz imprescindível um estudo do contexto histórico e social da época em que a obra foi concebida. Também é necessário conhecer a biografia do compositor. No caso de nosso estudo, de Villa-Lobos. Personagem surpreendente do cenário musical da primeira metade do Séc. XX no Brasil. Caldeira Filho, aponta um aspecto sobre o compositor: “... Villa-Lobos é uma figura isolada, que surge individualmente e não, como na Itália, França ou Alemanha, produto de uma cultura integrada numa tradição” (CALDEIRA FILHO: 1961, 279).

Esta é uma argumentação sobre Villa-Lobos, compreensível por ter sido escrita no vácuo deixado por seu falecimento, dois anos antes da publicação de Caldeira Filho. Porém decorrido o avanço temporal e o afastamento do contexto de criação de suas obras, nos questionamos acerca de como não integrá-lo, ou sua influência, na música feita atualmente no Brasil? Este, se encontrava em sintonia com os fatores que caracterizavam a música no início do Séc. XX no mundo e com os ideais modernistas brasileiros.

É difícil isolar sua influência, pois esta recai sobre as novas gerações de músicos como uma fonte importante, onde podemos encontrar um exemplo de inspiração e de uso dos elementos musicais nativos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. **Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach**. New York: Oxford University Press, 1998.

CALDEIRA FILHO, J. C. **Os compositores**. São Paulo: Cultrix, 1961.

KOELLREUTER, H. J. **Harmonia Funcional: Introdução à teoria das funções harmônicas**. 2 ed. São Paulo: Ricordi, 1978.

MACHADO, Maria Célia. **Heitor Villa-Lobos. Tradição e Renovação na Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves / UFRJ, 1987.

MAIA, Maria. **Villa-Lobos. Alma brasileira**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

PARTITURA

VILLA-LOBOS, Heitor. **Choro nr. 1**. São Paulo: Cunha-Facchini, 1987
Copyright © 1920 by Sampaio Araujo (Casa Arthur Napoleão) – Rio de Janeiro

Disponível para download em
<http://www.musicaeducacao.mus.br>



2008 - Gilberto André Borges
Creative Commons – N/C – N/D



Creative Commons Atribuição-Uso Não-Comercial-Vedada a Criação de Obras Derivadas 2.5 Brasil.
Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/br/> ou envie uma carta para Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.