

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

FÁBIO CURY

*Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de  
Camargo Guarnieri*

São Paulo  
2011

FÁBIO CURY

*Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de  
Camargo Guarnieri*

Tese apresentada ao Departamento de  
Música (Escola de Comunicações e Artes)  
da Universidade de São Paulo para a  
obtenção do título de Doutor em Música

Área de Concentração: Processos de  
Criação Musical

Versão corrigida

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da  
Silva Ramos

São Paulo  
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

### Catálogo da Publicação

Cury, Fábio.

*Choro para fagote e orquestra de câmara*: aspectos da obra de Camargo Guarnieri / Fábio Cury; orientador Marco Antonio da Silva Ramos. - São Paulo, 2011.

177 p.: il.

Tese (Doutorado)- Universidade de São Paulo, 2011.

Palavras-chave: 1. fagote; 2. choro; 3. interpretação; 4. Guarnieri; 5. Villa-Lobos; 6. nacionalismo. I. Ramos, Marco Antonio da Silva II. *Choro para fagote e orquestra de câmara*: aspectos da obra de Camargo Guarnieri.

CDD 780.15

Nome: CURY, Fábio

Título: *Choro para fagote e orquestra de câmara*: aspectos da obra de Camargo Guarnieri

Tese apresentada ao Departamento de Música  
(Escola de Comunicações e Artes) da  
Universidade de São Paulo para a obtenção do  
título de Doutor em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Aos saudosos Renata Botti e Paulo Justi*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Doutor Marco Antônio da Silva Ramos, pela orientação, apoio e confiança.

A Antonio Ribeiro, pela notável paciência e generosidade em compartilhar conosco suas experiências pessoais com Guarnieri e o profundo conhecimento de sua obra.

A Patricia De Carli e Vivian Pavan, pela editoração da partitura e dos exemplos musicais, bem como pela formatação final da tese.

A Nancy Cury, pela revisão do texto.

A Elena Riederer e Sarah Hornsby, pela ajuda na versão inglesa do resumo.

## RESUMO

CURY, Fábio. **Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri**. 2011. 177 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

*Choro para fagote e orquestra: aspectos da obra de Camargo Guarnieri* tem como objetivo principal a apresentação de subsídios teóricos para a construção da *performance* desta peça. Ao se ponderar sobre a interpretação de tal obra, normalmente a questão que surge em primeiro lugar diz respeito à natureza do título. Este trabalho traz, pois, um breve histórico do choro popular, pontuando-lhe, sobretudo, os principais traços estilísticos para, a partir disso, determinar se, do ponto de vista musical, há outras semelhanças, além do nome em comum, entre esse gênero popular e as séries de Villa-Lobos e Guarnieri. Comparam-se também as séries homônimas de ambos entre si, discorrendo-se sobre o objetivo que teria motivado a cada um deles o emprego dessa designação e as consequências estéticas disso. Antes, contudo, de se concentrar especificamente na interpretação do *Choro para fagote*, este trabalho reflete, de maneira mais geral, sobre a *performance* da música brasileira, ilustrando-a com exemplos da literatura fagotística e procurando definir os elementos que fazem com que a interpretação do repertório nacional seja peculiar. Traça-se um panorama dessas particularidades nos diversos parâmetros da execução musical: sonoridade; *vibrato*; dinâmica e articulações; ritmo e agógica; fraseado e acentuação. Ao focar diretamente no *Choro para fagote*, este arrazoado relaciona as características estruturais e estilísticas da peça com sua interpretação; mostra como idiossincrasias do processo composicional de Guarnieri, tais como a importância assumida pelo desenvolvimento motivico, a consistente estruturação formal ou a harmonia resultante do desenrolar linear das vozes interferem nas possibilidades da execução. Por fim, esta tese compara as revisões de Thomas Hansen e Antonio Ribeiro, contrapondo-os ao original. A versão final, editada por este último com a colaboração do presente autor, encontra-se aqui reproduzida no apêndice.

**Palavras-chave:** fagote, choro, interpretação, Guarnieri, Villa-Lobos, nacionalismo

## ABSTRACT

CURY, Fábio. **Choro for bassoon and chamber orchestra: aspects of Camargo Guarnieri's work.** 2011. 177 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

The main purpose of *Choro for bassoon and orchestra: aspects of Camargo Guarnieri's work* is to present a theoretical basis for shaping the performance of this piece. When one ponders about how to perform this musical composition, the first question which usually arises concerns the nature of its title. The present paper begins with a brief history of the popular *choro*, pointing out its most important stylistic features and questioning if, from the musical point of view, there are other similarities between the *choro* as popular music and Villa-Lobos' and Guarnieri's compositions, in addition to their shared name. The author compares both composers' homonymous series, analyzing the reasons which led them to employ this nomenclature and its aesthetic consequences. Before concentrating specifically on *Choro for bassoon*, the author reflects on the performance of Brazilian music in a general way, illustrating it with examples of the bassoon literature and attempting to define the elements that make the national repertoire so distinct. He shows the panorama of these particularities as formed by the various parameters of musical execution: sonority; vibrato; dynamics and articulations; rhythm and agogic; phrasing and accentuation. Focusing on *Choro for bassoon*, the author draws a parallel between its execution and its structural and stylistic characteristics, showing how the possible performances are affected by the idiosyncrasies of Guarnieri's compositional process, such as the importance of the motivic development, the consistent formal structuring, or the harmony resulting from the voices' linear development. Finally the paper compares Thomas Hansen's and Antonio Ribeiro's reviews in relation to the original composition. The final version, edited by the latter together with the present author, is reproduced in this paper appendix.

**Keywords:** bassoon, choro, performance, Guarnieri, Villa-Lobos, nationalism

## LISTA DE EXEMPLOS

<i>Exemplo 1 - Modinha anônima de meados do século XIX (cf. Loureiro, p. 16)</i> .....	21
<i>Exemplo 2 - Ma Malia - Lundú (cf. Loureiro, p. 12)</i> .....	23
<i>Exemplo 3 - Querida por Todos - Joaquim Antonio Callado (cf. Loureiro, p. 24)</i> .....	25
<i>Exemplo 4 - Fórmulas sincopadas (cf. Loureiro, p. 51)</i> .....	26
<i>Exemplo 5 - Antecipações rítmicas (cf. Loureiro, p. 51)</i> .....	26
<i>Exemplo 6 - Motivos rítmicos (cf. Loureiro, p. 52)</i> .....	27
<i>Exemplo 7 - Brasileirinho - Waldir de Azevedo</i> .....	27
<i>Exemplo 8 - M. de Andrade - Ensaio sobre a Música Brasileira - p. 33 (1)</i> .....	50
<i>Exemplo 9 - M. de Andrade - Ensaio sobre a Música Brasileira - p. 33 (2)</i> .....	50
<i>Exemplo 10 - M. de Andrade - Ensaio sobre a Música Brasileira - p. 33 (3)</i> .....	51
<i>Exemplo 11 - M. de Andrade - Ensaio - p. 34 (1)</i> .....	51
<i>Exemplo 12 - M. de Andrade - Ensaio - p. 34 (2)</i> .....	51
<i>Exemplo 13 - M. de Andrade - Ensaio - p. 34 (3)</i> .....	51
<i>Exemplo 14 - C. Guarnieri - Dança Brasileira - excerto</i> .....	53
<i>Exemplo 15 - Choro - II - Fg. - c. 7 - 13</i> .....	53
<i>Exemplo 16 - M. de Andrade - Modinhas Imperiais - excerto</i> .....	54
<i>Exemplo 17 - Trio Brasileiro - excerto</i> .....	54
<i>Exemplo 18 - Choro - II - Vl. I - c. 67 - 75</i> .....	54
<i>Exemplo 19 - L. Fernandez - Trio Brasileiro</i> .....	55
<i>Exemplo 20 - H. Villa-Lobos - A Folia d'um Bloco Infantil - excerto</i> .....	55
<i>Exemplo 21 - H. Villa-Lobos - Choros nº 11 - excerto - motivo</i> .....	55
<i>Exemplo 22 - E. Nazareth - Odeon - excerto</i> .....	56
<i>Exemplo 23 - H. Villa-Lobos - Choros nº 11 - II mov. - excerto</i> .....	56
<i>Exemplo 24 - melodia na forma europeia</i> .....	56
<i>Exemplo 25 - melodia na forma nacional</i> .....	57
<i>Exemplo 26 - M. de Andrade - Cantiga</i> .....	57
<i>Exemplo 27 - F. Mignone - 6ª Valsa Brasileira - imitando violão - excerto</i> .....	60
<i>Exemplo 28 - F. Mignone - 6ª Valsa brasileira - imitando flauta - excerto</i> .....	60
<i>Exemplo 29 - F. Mignone - Aquela Modinha que o Villa Não Escreveu - excerto</i> .....	64
<i>Exemplo 30 - F. Mignone - Mistério - excerto</i> .....	64
<i>Exemplo 31 - F. Mignone - Valsa quase Modinheira - primeiros compassos</i> .....	64
<i>Exemplo 32 - F. Mignone - Pattapiada - excerto</i> .....	65
<i>Exemplo 33 - F. Mignone - Apanhei-te meu Fagotinho (Valsa Paródia) - primeiros compassos</i> .....	65
<i>Exemplo 34 - F. Mignone - Valsa Declamada - excerto</i> .....	65
<i>Exemplo 35 - F. Mignone - Valsa Choro - excerto</i> .....	66
<i>Exemplo 36 - F. Mignone - Valsa Improvisada - excertos</i> .....	66
<i>Exemplo 37 - F. Mignone - 6ª Valsa Brasileira - imitando violão - excerto</i> .....	66
<i>Exemplo 38 - F. Mignone - 6ª Valsa Brasileira - imitando flauta - excerto</i> .....	66
<i>Exemplo 39 - H. Villa-Lobos - Choros nº 7 (Settimino) - primeiros compassos</i> .....	69
<i>Exemplo 40 - H. Villa-Lobos - Choros nº 7 (Settimino) - (2)</i> .....	70
<i>Exemplo 41 - H. Villa-Lobos - Choros nº 7 (Settimino) - (3)</i> .....	71
<i>Exemplo 42 - M. de Andrade - Pinião (versão impressa)</i> .....	75
<i>Exemplo 43 - M. de Andrade - Pinião (síntese possível da versão popular)</i> .....	75
<i>Exemplo 44 - M. de Andrade - Pinião (análise prosódica da versão popular)</i> .....	76
<i>Exemplo 45 - H. Villa-Lobos - Bachianas nº 6 - c. 3 - 10</i> .....	79
<i>Exemplo 46 - M. de Andrade - Pinião (análise prosódica da versão popular)</i> .....	82
<i>Exemplo 47 - H. Villa-Lobos - Bachianas n. 6- excerto</i> .....	82
<i>Exemplo 48 - H. Villa-Lobos - Trio - fagote - excerto</i> .....	83
<i>Exemplo 49 - H. Villa-Lobos - Trio - clarinete - excerto</i> .....	83
<i>Exemplo 50 - H. Villa-Lobos - Fantasia Concertante - clarinete - excerto</i> .....	83
<i>Exemplo 51 - F. Mignone - Concertino - I mov. - excerto</i> .....	83
<i>Exemplo 52 - F. Mignone - Concertino - II mov. - excerto</i> .....	84
<i>Exemplo 53 - Choro - I - Fg. - c. 1 - 9</i> .....	86
<i>Exemplo 54 - Choro - I - Fg. - c. 10 - 15</i> .....	87
<i>Exemplo 55 - Choro - I - Fg. - c. 16 - 22</i> .....	87
<i>Exemplo 56 - Choro - I - Fg. - c. 23 - 33</i> .....	88

<i>Exemplo 57 – Choro – I – Fg. – c. 34 – 40</i> .....	88
<i>Exemplo 58 – Choro – I – Fg. – c. 41 – 44 – tema na exposição</i> .....	90
<i>Exemplo 59 – Choro – I – Fg. – c. 82 – 85 – tema na reexposição</i> .....	90
<i>Exemplo 60 – Choro – I – Fg. – c. 41 – 44</i> .....	91
<i>Exemplo 61 – Choro – I – Fg. – c. 35 – 38</i> .....	91
<i>Exemplo 62 – Choro – I – Fg. – c. 58 – 61</i> .....	92
<i>Exemplo 63 – Choro – I – Fg. – c. 97 – 100</i> .....	92
<i>Exemplo 64 – Choro – I – c. 41 – 61</i> .....	95
<i>Exemplo 65 – Choro – I – Fg. – c. 46 – 48 – exposição</i> .....	97
<i>Exemplo 66 – Choro – I – Fg. – c. 87 – 89 – reexposição com improvisos escritos</i> .....	97
<i>Exemplo 67 – Choro – I – Hp. e Perc. – c. 1 – 4</i> .....	99
<i>Exemplo 68 – Choro – II – Cordas – c. 1 – 2</i> .....	100
<i>Exemplo 69 – Choro – I – Fg. – c. 3</i> .....	100
<i>Exemplo 70 – Choro – II – Cordas – c. 3 – 6</i> .....	101
<i>Exemplo 71 – Choro – II – Cordas – c. 3 – 6</i> .....	101
<i>Exemplo 72 – Choro – II – Fg. – c. 7 – 13</i> .....	102
<i>Exemplo 73 – Choro – II – Cordas – c. 67 – 75</i> .....	103
<i>Exemplo 74 – Choro – II – Fg. – c. 76 – 82</i> .....	104
<i>Exemplo 75 – Choro – I – Vl. I e II – c. 113 – 114</i> .....	104
<i>Exemplo 76 – Choro – II – Hp. – c. 17 – 18 e 86 – 87</i> .....	105
<i>Exemplo 77 – Choro – II – Hp. – c. 20 e 39</i> .....	105
<i>Exemplo 78 – Choro – II – Hp. – c. 89 – 90</i> .....	105
<i>Exemplo 79 – Choro – II – Fg. – c. 54 – 59</i> .....	105
<i>Exemplo 80 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 27</i> .....	106
<i>Exemplo 81 – Choro – II – Vl. I e Vla. – c. 96</i> .....	106
<i>Exemplo 82 – Choro – II – c. 6 – 7</i> .....	107
<i>Exemplo 83 – Choro – II – c. 17</i> .....	108
<i>Exemplo 84 – Choro – II – Fg. – c. 14</i> .....	108
<i>Exemplo 85 – Choro – II – Fg. – c. 24</i> .....	109
<i>Exemplo 86 – Choro – II – Fg. – c. 26</i> .....	109
<i>Exemplo 87 – Choro – II – Vl. I e Vc. – c. 19</i> .....	109
<i>Exemplo 88 – Choro – II – Vl. I e Vc. – c. 22</i> .....	109
<i>Exemplo 89 – Choro – II – Hp. – c. 25 – 26</i> .....	110
<i>Exemplo 90 – Choro – II – c. 25 – 30</i> .....	110
<i>Exemplo 91 – Choro – II – c. 32 – 37</i> .....	111
<i>Exemplo 92 – Choro – II – c. 42 – 47</i> .....	112
<i>Exemplo 93 – Choro – II – c. 49 – 56</i> .....	113
<i>Exemplo 94 – Choro – II – c. 57 – 61</i> .....	114
<i>Exemplo 95 – Choro – II – c. 62 – 67</i> .....	115
<i>Exemplo 96 – Choro – I – Fg. – c. 1 – 2</i> .....	115
<i>Exemplo 97 – Choro – II – c. 1 – 2</i> .....	116
<i>Exemplo 98 – Choro – II – c. 67 – 69</i> .....	116
<i>Exemplo 99 – Choro – II – Fg. – c. 7 – 37</i> .....	117
<i>Exemplo 100 – Choro – II – Fg. – c. 76 – 106</i> .....	118
<i>Exemplo 101 – Choro – I – Fg. – c. 16 – 22</i> .....	119
<i>Exemplo 102 – Choro – II – c. 113 – 114</i> .....	120
<i>Exemplo 103 – Choro – II – c. 115 – 118</i> .....	121
<i>Exemplo 104 – Choro – II – c. 119 – 124 – harmonias e choques</i> .....	122
<i>Exemplo 105 – Choro – II – Vc. e Cb. – c. 67 – 75</i> .....	123
<i>Exemplo 106 – Choro – II – c. 127</i> .....	124
<i>Exemplo 107 – Choro – II – Vla., Vc. e Cb. – c. 11 – 12 – simultaneidade de desenhos com ou sem pausa</i> .....	125
<i>Exemplo 108 – Choro – II – Cordas – c. 1 – 2 – deslocamento da figura rítmica</i> .....	126
<i>Exemplo 109 – Choro – I – Fg. – c. 5</i> .....	126
<i>Exemplo 110 – Choro – II – Cordas – c. 2</i> .....	127
<i>Exemplo 111 – Choro – II – Vl. I e Vc. – c. 22</i> .....	127
<i>Exemplo 112 – Choro – II – Vl. I, II e Vla. – c. 63 – 65</i> .....	128
<i>Exemplo 113 – Choro – II – Vl. I – c. 8</i> .....	128
<i>Exemplo 114 – Choro – II – Fg. e Perc. – c. 17 – 20</i> .....	130
<i>Exemplo 115 – Choro – II – Fg. e Perc. – c. 86 – 89</i> .....	130
<i>Exemplo 116 – Choro – II – Vl. I e II – c. 125 – 126</i> .....	130

<i>Exemplo 117 – Choro – II – Cordas – c. 1 – 6.....</i>	<i>131</i>
<i>Exemplo 118 – Choro – II – Cordas – c. 13.....</i>	<i>132</i>
<i>Exemplo 119 – Choro – II – Fg. – c. 14 – 15.....</i>	<i>132</i>
<i>Exemplo 120 – Choro – II – Fg., Vl. I e Vc. – c. 19 – 20.....</i>	<i>132</i>
<i>Exemplo 121 – Choro – II – Fg. – c. 7 – 13.....</i>	<i>133</i>
<i>Exemplo 122 – Choro – II – Cordas – c. 67 – 75.....</i>	<i>133</i>
<i>Exemplo 123 – Choro – II – Vl. I – c. 67 – 75.....</i>	<i>134</i>
<i>Exemplo 124 – Choro – II – Vl. I e II – c. 57 – 59.....</i>	<i>134</i>
<i>Exemplo 125 – Choro – II – Fg. – c. 48 – 49.....</i>	<i>134</i>
<i>Exemplo 126 – Choro – II – Fg. – c. 60.....</i>	<i>135</i>
<i>Exemplo 127 – Choro – II – Fg. – c. 66.....</i>	<i>135</i>
<i>Exemplo 128 – Choro – II – Fg. – c. 22 – 26.....</i>	<i>136</i>
<i>Exemplo 129 – Choro – II – Fg. – c. 29 – 30.....</i>	<i>136</i>
<i>Exemplo 130 – Choro – II – Fg. – c. 125 – 129.....</i>	<i>136</i>
<i>Exemplo 131 – Choro – I – Fg. – c. 52.....</i>	<i>138</i>
<i>Exemplo 132 – Choro – I – Fg. – c. 84.....</i>	<i>138</i>
<i>Exemplo 133 – Choro – II – Vl. I e II – c. 29.....</i>	<i>139</i>
<i>Exemplo 134 – Choro – II – Vl. II – c. 87.....</i>	<i>139</i>
<i>Exemplo 135 – Choro – II – Fg. – c. 95.....</i>	<i>139</i>
<i>Exemplo 136 – Choro – II – Vl. I e Vc. – c. 100.....</i>	<i>139</i>
<i>Exemplo 137 – Choro – II – Vl. II e Vc. – c. 101.....</i>	<i>140</i>
<i>Exemplo 138 – Choro – I – Hp. e Perc. – c. 2.....</i>	<i>143</i>
<i>Exemplo 139 – Choro – I – Fg. – c. 8.....</i>	<i>143</i>
<i>Exemplo 140 – Choro – I – Fg. – c. 19.....</i>	<i>144</i>
<i>Exemplo 141 – Choro – I – Fg., Vl. II, Vc., Cb. – c. 44.....</i>	<i>144</i>
<i>Exemplo 142 – Choro – I – Tutti – c. 45.....</i>	<i>145</i>
<i>Exemplo 143 – Choro – I – Fg. – c. 47.....</i>	<i>145</i>
<i>Exemplo 144 – Choro – I – Fg. – c. 49.....</i>	<i>146</i>
<i>Exemplo 145 – Choro – I – Fg. – c. 90.....</i>	<i>146</i>
<i>Exemplo 146 – Choro – I – Fg. – c. 52.....</i>	<i>146</i>
<i>Exemplo 147 – Choro – I – Fg. e Vl. I – c. 53.....</i>	<i>146</i>
<i>Exemplo 148 – Choro – I – Vla. e Vc. – c. 62.....</i>	<i>147</i>
<i>Exemplo 149 – Choro – I – Vla, Vc. e Cb. – c. 63 – 64.....</i>	<i>147</i>
<i>Exemplo 150 – Choro – I – Vla. – c. 65.....</i>	<i>147</i>
<i>Exemplo 151 – Choro – I – Fg. e cordas – c. 65 – 70.....</i>	<i>148</i>
<i>Exemplo 152 – Choro – I – Vl. I e Vc. – c. 68.....</i>	<i>148</i>
<i>Exemplo 153 – Choro – I – Cb. – c. 69.....</i>	<i>149</i>
<i>Exemplo 154 – Choro – I – Vl. I e II – c. 70.....</i>	<i>149</i>
<i>Exemplo 155 – Choro – I – Cordas – c. 78 – 80.....</i>	<i>150</i>
<i>Exemplo 156 – Choro – I – Fg. – c. 83 – 84.....</i>	<i>150</i>
<i>Exemplo 157 – Choro – I – Vla. – c. 85.....</i>	<i>151</i>
<i>Exemplo 158 – Choro – I – Vl. II – c. 91.....</i>	<i>151</i>
<i>Exemplo 159 – Choro – I – Cordas – c. 94 – 96.....</i>	<i>151</i>
<i>Exemplo 160 – Choro – I – Fg. e Vl. I – c. 99.....</i>	<i>152</i>
<i>Exemplo 161 – Choro – I – Fg. e cordas – c. 100.....</i>	<i>152</i>
<i>Exemplo 162 – Choro – I – Fg. e cordas – c. 101.....</i>	<i>153</i>
<i>Exemplo 163 – Choro – I – Vl. II, Vc. e Cb. – c. 104.....</i>	<i>153</i>
<i>Exemplo 164 – Choro – II – Cordas – c. 13 – 14.....</i>	<i>154</i>
<i>Exemplo 165 – Choro – II – Vl. I e Vc. – c. 19.....</i>	<i>154</i>
<i>Exemplo 166 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 28.....</i>	<i>155</i>
<i>Exemplo 167 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 31.....</i>	<i>155</i>
<i>Exemplo 168 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 33.....</i>	<i>155</i>
<i>Exemplo 169 – Choro – II – Fg., Vl. I, Vl. II e Hp. – c. 40.....</i>	<i>156</i>
<i>Exemplo 170 – Choro – II – Fg., Vc. e Cb. – c. 41.....</i>	<i>156</i>
<i>Exemplo 171 – Choro – II – Fg. – c. 48 – 49 – versão original.....</i>	<i>157</i>
<i>Exemplo 172 – Choro – II – Fg. – c. 48 – 49 – versão opcional.....</i>	<i>157</i>
<i>Exemplo 173 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 51.....</i>	<i>157</i>
<i>Exemplo 174 – Choro – II – Fg. e cordas – c. 54 – 57.....</i>	<i>158</i>
<i>Exemplo 175 – Choro – II – Vc. e Cb. – c. 57 – 60.....</i>	<i>158</i>
<i>Exemplo 176 – Choro – II – Vl. I, Vl. II e Vla. – c. 63 – 65.....</i>	<i>159</i>

<i>Exemplo 177 – Choro – II – Cb. – c. 66</i> .....	159
<i>Exemplo 178 – Choro – II – Vl. I e Vl. II – c. 67 – 74</i> .....	159
<i>Exemplo 179 – Choro – II – Fg. – c. 78</i> .....	160
<i>Exemplo 180 – Choro – II – Cordas – c. 79</i> .....	160
<i>Exemplo 181 – Choro – II – Cordas – c. 82</i> .....	161
<i>Exemplo 182 – Choro – II – Vc. – c. 83</i> .....	161
<i>Exemplo 183 – Choro – II – Vl. I e Vla. – c. 86</i> .....	162
<i>Exemplo 184 – Choro – II – Vl. II – c. 87</i> .....	162
<i>Exemplo 185 – Choro – II – Vl. I e Vla. – c. 88 – 89</i> .....	162
<i>Exemplo 186 – Choro – II – Perc. – c. 90</i> .....	163
<i>Exemplo 187 – Choro – II – Vl. I e Vla. – c. 96</i> .....	163
<i>Exemplo 188 – Choro – II – Vl. I e Vla. – c. 98</i> .....	163
<i>Exemplo 189 – Choro – II – Vl. II e Vc. – c. 100</i> .....	164
<i>Exemplo 190 – Choro – II – Vl. II e Vc. – c. 101</i> .....	164
<i>Exemplo 191 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 106</i> .....	164
<i>Exemplo 192 – Choro – II – Vl. I – c.109</i> .....	165
<i>Exemplo 193 – Choro – II – c. 110 – 112</i> .....	165
<i>Exemplo 194 – Choro – II – Vl. I e Vl. II – c. 116</i> .....	166
<i>Exemplo 195 – Choro – II – Vc. – c. 121 – 122</i> .....	166
<i>Exemplo 196 – Choro – II – Vl. I e Vl. II – c. 123</i> .....	166
<i>Exemplo 197 – Choro – II – Fg. – c. 124 – 125</i> .....	167
<i>Exemplo 198 – Choro – II – Fg. – c. 125 – 129</i> .....	168

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

bb.- bumbo

c.- compasso

cb.- contrabaixo

cds.- cordas

cfg.- contrafagote

ch.- chocalho

ci.- corne inglês

cl.- clarineta

tpa.- trompa

cx.- caixa

fg.- fagote

fl.- flauta

hp.- harpa

IEB- Instituto de Estudos Brasileiros

ob.- oboé

OSESP- Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

picc.- flautim

pf.- piano

pt.- pratos

rr.- reco-reco

tb.- tambor

tbn.- trombone

tg.- triângulo

tímp.- tímpano(s)

tpt.- trompete

USP - Universidade de São Paulo

vla.- viola

vc.- violoncelo

vf.- vibrafone

vl.- violino

xf.- xilofone

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1 - O CHORO EM SUAS ORIGENS E NO NACIONALISMO BRASILEIRO .....</b>	<b>18</b>
1.1. Origem etimológica, acepções mais comuns.....	18
1.2. Origens e principais características estilísticas .....	20
1.3. Os choros de Villa-Lobos e Guarnieri .....	29
1.4. O <i>Choro para fagote e orquestra de câmara</i> .....	38
<b>CAPÍTULO 2 - REFLEXÕES SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA PARA FAGOTE.....</b>	<b>40</b>
2.1. Caracterização da música brasileira como composição .....	43
2.2. Particularidades interpretativas dentro do repertório para fagote .....	62
<b>CAPÍTULO 3 - NOTAS PARA A INTERPRETAÇÃO .....</b>	<b>85</b>
3.1- 1º movimento.....	85
3.2. 2º Movimento- Allegro .....	99
<b>CAPÍTULO 4 - ANÁLISE CRÍTICA DAS EDIÇÕES EXISTENTES .....</b>	<b>137</b>
4.1. A edição da OSESP, com revisão musicológica de Thomas Hansen.....	137
4.2 A revisão de Antonio Ribeiro .....	140
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>169</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>172</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>177</b>

## INTRODUÇÃO

O *Choro para fagote e orquestra de câmara* foi a última obra escrita por Guarnieri. É realmente admirável que, aos 84 anos, ele tenha conseguido reunir forças para finalizar esse último legado. Sua saúde estava debilitada, pois lutava contra um câncer de garganta; encontrava-se em sérias dificuldades financeiras e com um filho em coma, sendo assistido em sua própria casa.

Dentro de todas essas circunstâncias trágicas, o destino presenteou os fagotistas com uma obra que merece ocupar um lugar de destaque na literatura do instrumento, não só por seu valor intrínseco, mas também pela inquestionável importância de Guarnieri para a música brasileira, reconhecido cada vez mais como um de nossos maiores compositores.

Todavia, essa obra, que estreou em 1994, não voltou a ser executada até 2003, quando o presente autor foi convidado a solá-la à frente da Orquestra Sinfônica da USP, sob a regência de Celso Antunes. Justifica esse grande intervalo de tempo o fato de o crítico estado de saúde do compositor não ter passado incólume na partitura. Com efeito, depois de Afonso Venturieri, ao fagote, e Lutero Rodrigues, regendo a Orquestra de Câmara de Curitiba, terem decifrado o manuscrito com muito louvor e esmero para sua estreia, foi constatada a necessidade de uma revisão da obra para uma próxima *performance*.

Essa revisão veio justamente em 2003, fazendo convergir a iniciativa do compositor Antonio Ribeiro, discípulo de Guarnieri que acompanhou o processo de composição da peça e se incumbiu de sua nova edição, com a oportunidade de interpretação que nos foi oferecida por Carlos Moreno, então diretor da OSUSP.

Desse primeiro contato com o *Choro* nasceu a ideia de uma pesquisa mais aprofundada que pudesse divulgar a peça, visando a alçá-la a um posto mais condizente com seu mérito e relevância. Nesse projeto estariam incluídas, além do estudo acadêmico convencional, também a edição de Ribeiro, então recém-concluída em sua primeira versão, e, paralelamente, uma gravação que resgatasse a obra de seu ineditismo.

Afortunadamente houve, de 2003 até aqui, a chance de as várias frentes desse trabalho caminharem simultaneamente, fazendo com que este projeto de pesquisa pudesse ser concluído integralmente.

O presente autor foi convidado mais duas vezes para interpretar a obra em questão: em 2006, à frente da Orquestra Sinfônica de Campinas, e em 2007, com a Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo, ambas regidas por Roberto Tibiriçá. Essas experiências não só possibilitaram refinar e aprofundar a interpretação da peça, como também identificar e

corrigir eventuais desacertos que ainda restavam na revisão de Ribeiro, bem como sugerir novas modificações que a prática havia indicado serem pertinentes.

No final de 2008, nosso projeto *Velhas e novas cirandas: música brasileira para fagote e orquestra* foi selecionado pelo Programa de Apoio à Cultura (PROAC) da Secretaria Estadual de Cultura. O CD que, além do *Choro* de Guarnieri, inclui obras inéditas de André Mehmari e Antonio Ribeiro, bem como a consagrada *Ciranda das sete notas* de Villa-Lobos, foi registrado em 2009, lançado pelo selo *Clássicos* em 2010 e premiado como a melhor gravação do ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, a APCA. Nesse registro, a regência da Amazonas Filarmônica fica a cargo de Luiz Fernando Malheiro e Marcelo de Jesus.

Essa vivência como intérprete da obra e o conseqüente envolvimento com questões referentes à sua revisão ganham uma importância crucial no desenvolvimento desta tese, na medida em que a *performance* se apresenta aqui como assunto principal.

É evidente que, no afã de compartilhar com os leitores o resultado das experiências com a interpretação do *Choro para fagote* em todos esses anos, este trabalho acaba espelhando conceitos, em certa medida, pessoais (mas nunca aleatórios) do presente autor. Afinal, mesmo diante de toda a reflexão, pesquisa e fundamentação que caracterizam cada vez mais a execução musical, esta nunca poderá ser um processo totalmente conclusivo.

A interpretação não é, contudo, considerada, nesta tese, em sua faceta intuitiva ou em sua tradição de transmissão oral, ainda que na prática estes fatores tenham importância inegável. Trata-se aqui de buscar fundamentação para a *performance*: nos aspectos estruturais da peça, por isso, a análise técnico-interpretativa no capítulo 3; nos aspectos estilísticos, daí a busca pelas peculiaridades da música nacional no capítulo 2; e na contextualização histórica, como se vê no capítulo 1, na relação do choro popular com os choros de Villa-Lobos e Guarnieri. Procurou-se manter o foco na *performance* e nos aspectos eminentemente estilísticos como ponto comum em todas essas partes, evitando uma segmentação excessiva e facilitando as inter-relações entre essas seções.

No capítulo 1, *O choro em suas origens e no nacionalismo brasileiro*, traçamos um breve histórico do choro, avaliando possíveis origens etimológicas da palavra e musicais do gênero, além de definir algumas de suas particularidades estilísticas, para o que a tese de Maurício Loureiro sobre o *Choro para clarineta* de Guarnieri foi de determinante valia. A partir daí pudemos aquilatar em que aspectos se mostra relevante a relação do gênero original com os choros de Villa-Lobos e Guarnieri, além de contrapor as séries homônimas destes, fazendo uso para tanto, especialmente, dos trabalhos de Lutero Rodrigues, Paulo de Tarso

Salles, Eero Tarasti, Marion Verhaalen e Flávio Silva. Os dados biográficos dos compositores em questão e mesmo históricos do choro que se distanciassem de nosso objetivo de traçar suas constâncias estilísticas não puderam, portanto, ser aqui contemplados.

Em *Reflexões sobre a interpretação da música brasileira para fagote*, capítulo 2, ponderamos sobre os aspectos típicos da música brasileira, inicialmente em seus elementos estruturais, para, a partir disso, discutir as particularidades de sua interpretação nos vários parâmetros da *performance*: sonoridade; vibrato; dinâmica e articulação; ritmo e agógica; fraseio e acentuação. Pela estreita ligação com Guarnieri e por sua significância na cena musical do Brasil no século passado, o *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade recebe um lugar de destaque nesse segmento. No que concerne mais especificamente ao repertório fagotístico, cabe ressaltar as referências fornecidas pelos trabalhos acadêmicos dos professores Aloysio Fagerlande e Elione Medeiros.

No capítulo 3, *Notas para a interpretação do Choro para fagote*, a meta foi a de prosseguir no estabelecimento de considerações sobre a relação entre as características estilísticas e estruturais da peça e sua interpretação. Essas reflexões começam de forma muito mais geral no capítulo 1, estreitam paulatinamente seu foco ao longo do capítulo 2, até que, neste ponto, em vista de tudo que é previamente discutido, torna-se possível concentrar-se com muita precisão na *performance* da peça em questão. No entanto, deve-se ressaltar a esta altura que nosso intuito não foi o de esgotar as possibilidades de análise em seus múltiplos aspectos. Procuramos tão somente iluminar e contrapor elementos significativos do *Choro*, que pudessem servir de base para a discussão de possíveis caminhos para a *performance* dessa obra. Neste sentido, encontramos respaldo na tese de Margarida Tamaki Fukuda que, mesmo não tenha sido usada com a profundidade merecida por seu pouco tempo de publicação, revelou coincidência de propósitos e de ideias com este trabalho.

Em vista do exposto, a análise interpretativa aqui apresentada não pôde encaixar-se em uma linha analítica única e convencional. Contudo, pelo arraigado e sólido conceito formal do compositor e pela importância do desenvolvimento motivico em sua obra, mostrou-se conveniente buscar referências em *Fundamentos da composição*, de Arnold Schoenberg.

*Análise crítica das edições existentes*, capítulo 4, traz uma avaliação das revisões de Thomas Hansen, realizada para a série *Criadores do Brasil* da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), e de Antonio Ribeiro, contrapondo seus métodos e pormenorizando intervenções realizadas em comparação com o manuscrito.

Para finalizar, apresentamos um apêndice com a partitura do *Choro* revisada por Antonio Ribeiro com a colaboração do presente autor.

## **CAPÍTULO 1 - O CHORO EM SUAS ORIGENS E NO NACIONALISMO BRASILEIRO**

Ao deparar com uma peça nacionalista intitulada *choro*, o intérprete certamente se indaga o que esta designação implica e quais as consequências que isto deve ter na *performance*.

Inicialmente pode parecer importante ao músico estabelecer até que ponto uma determinada obra do repertório erudito estaria influenciada pelo choro original e, portanto, quais de seus traços estilísticos estariam conservados dentro da composição e, conseqüentemente, também na interpretação.

Dentro do cenário da música nacionalista brasileira do século XX, as séries assim denominadas por Villa-Lobos e Guarnieri despontam como as mais relevantes, fazendo-nos considerar com que objetivos cada um desses compositores teria empregado o termo, em que medida o estilo popular os teria inspirado, e, ainda, se há relações, características comuns ou influências que possam ser detectadas nestes seus significativos grupos de obras.

### **1.1. ORIGEM ETIMOLÓGICA, ACEPÇÕES MAIS COMUNS**

O choro, nos dias de hoje, também conhecido como chorinho, é geralmente tratado como um gênero musical que se caracteriza pelo compasso binário, andamento de moderado a rápido, modulações surpreendentes, virtuosismo instrumental, improvisos peculiares e um contraponto também particular.

Contudo, o mesmo termo também designa um ensemble musical de variadas dimensões responsável pela execução do tipo de música acima descrito, sendo seus intérpretes chamados de chorões. Aparentemente, foi esta a acepção original da palavra, da qual todas as outras derivaram.

Segundo Adhemar Nóbrega, o grupo era, na década de 70 do século XIX, constituído basicamente por flauta, cavaquinho e violão (o que se convencionou chamar de terno), “aos quais ajuntaram-se, a princípio circunstancialmente e depois com regularidade, oficleide, trombone, piston e outros instrumentos de sopro” (NÓBREGA, 1974, p. 11). E, além desses, certamente o pandeiro. Quando esses músicos acompanhavam um cantor, essa manifestação passava a ser chamada de seresta.

Segundo Loureiro, a palavra choro também era empregada para denominar certos bailes populares, conhecidos também como arrasta-pés ou assustados (LOUREIRO, 1991, p. 26)<sup>1</sup>.

Mas, acima de tudo, o choro ainda é antes uma maneira de tocar que um determinado repertório ou gênero de composição. Um modo de tocar ainda caracterizado pela mesma descontração dos músicos boêmios que vagavam pelas ruas e pelas casas, depois de cumprido o expediente, para, despretensiosamente, viver momentos de pura diversão.

De fato, no fim do século XIX e começo do XX, no Rio de Janeiro, o choro, além de ser o nome dado a este grupo de músicos boêmios, era associado a um modo de tocar inúmeros gêneros musicais: polca, *schottisch*, maxixe, tango, habanera, mazurca, valsa etc.

A conotação do termo como grupo musical urbano e como tipo de *performance* parece convergir com uma das teorias de origem etimológica, proposta originalmente por Ary de Vasconcelos, e reproduzida por Maurício Loureiro (LOUREIRO, 1991, p. 28).

Segundo o autor, choro viria de choromeleiro, que é o tocador de charamela, nome dado a toda uma família de instrumentos de palheta dupla, ancestrais do oboé e do fagote. Na Europa, esses instrumentos eram muito comuns em bandas que tocavam em cerimônias e festividades ao ar livre, na Renascença (CURY, 1999, pp. 57-9). Esse costume foi trazido ao Brasil pelos europeus.

Era normal, coisa de bom tom e sinal de distinção, ter negros *choromelleiros* no inventário duma casa de gente abastada. Os *choromelleiros* aparecem abundantemente citados na procissões e actos públicos em geral de Vila Rica e Mariana e destes *choromeleiros* veio, sem dúvida, a tradição da serenata ao ar livre, percorrendo as ruas ou actuando na Casa Grande das fazendas, porque a palavra *choro* ou *seresta* (seresteiro), que se prolongou nos conjuntos de profissionais e amadores até entrado este século, tem a mesma origem. No Brasil esta tradição deve ter sido muito forte, no povo e nas esferas sociais (LANGE apud LOUREIRO, 1991, p. 28).

De acordo com Paulo Justi, charamela foi um nome também usado, no Brasil, para designar o *chalumeau*, instrumento precursor da clarineta (JUSTI, 1995, p. 33). Todavia, Loureiro assinala que o primeiro registro dos choromeleiros em nosso país data de 1709, no Recife (LOUREIRO, 1991, p. 28), o que nos leva a pensar que, a essa altura, o *chalumeau*, ou mesmo a clarineta, talvez não desfrutassem de tanta popularidade. De qualquer forma, tendo o termo sido originalmente usado para este ou aquele instrumento, o que de fato nos importa, por ora, é mostrar a etimologia do nome associada à ideia de grupo musical.

---

<sup>1</sup> A tese **The clarinet in the Brazilian chôro with an analysis of the Chôro para clarinet e orquestra (Chôro**

Seguindo ainda com a mesma hipótese, Loureiro conta que, com o declínio da atividade rural na metade do século XIX, esses negros choromeleiros mencionados por Francisco Curt Lange na citação acima, libertos da escravidão, migraram para as cidades, fazendo com que a música-de-senzala das fazendas se transformasse na música-de-barbeiros nos centros urbanos.

Esses grupos, como o próprio nome revela, eram dirigidos por um mestre barbeiro, uma espécie de cirurgião-barbeiro do século XIX, responsável pela organização e pelo uniforme do ensemble.

Tais conjuntos passaram a ser requisitados para tocar em festividades públicas ou em festas particulares de gente da classe média baixa no Rio de Janeiro no final do século XIX. Foi em razão das peculiaridades de *performance* desses músicos que as danças europeias acabaram, paulatinamente, mesclando-se a elementos afro-brasileiros. Ao introduzirem estas inovações em suas peças, alguns compositores, como Joaquim Antonio da Silva Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, tornaram o novo estilo bastante popular também nas camadas sociais mais abastadas, o que, ainda segundo Loureiro, foi decisivo para o estabelecimento do choro (LOUREIRO, 1991, p. 30).

Há, todavia, uma certa controvérsia quanto à origem etimológica do nome e outras hipóteses também são consideradas. A sustentada por Jacques Raimundo é uma das que têm encontrado boa aceitação também. Segundo esse autor, o termo teria vindo de xolo, uma palavra trazida ao Brasil pelos escravos Bantu de Angola, que denomina uma *performance* vocal com dança e que, com o tempo, “por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se *xôro* e, chegando à cidade, foi grafada *chôro*, com ch” (RAIMUNDO apud LOUREIRO, 1991, p. 27). Menos provável que essa é a visão de Batista Siqueira, segundo a qual o caráter melancólico da música executada pelos referidos grupos teria sido a razão para o nome. O consenso existente entre pesquisadores de que a designação se teria aplicado antes ao *ensemble* que a particularidades da música faz essa teoria menos factível (LOUREIRO, 1991, p. 27).

## 1.2. ORIGENS E PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS

Os dois gêneros mais antigos que podem ser considerados como precursores da música popular brasileira são a modinha e o lundu.

A modinha tem suas origens na Europa e foi bastante popular tanto em Portugal quanto no Brasil desde o século XVIII. Por volta de 1800 foi notadamente influenciada pela ópera italiana.

Segundo Loureiro, pode-se apontar como suas principais características: a ornamentação da linha vocal, que inclui frequentemente passagens cromáticas e amplos saltos; e, no que concerne à harmonia, modulações para a subdominante e a alternância entre os modos maior e menor (LOUREIRO, 1991, pp. 14-5).

Luis Heitor Corrêa de Azevedo faz o seguinte comentário em relação a uma modinha anônima de meados do século XIX, que reproduzimos no exemplo 1:

A atmosfera é, sem dúvida, a do *cantabile* italiano, das óperas de Donizetti ou Bellini. Mas as *appoggiature* do baixo e a modulação para a subdominante, no 5º compasso, imprimem-lhe inconfundível sabor nacional, que fere certamente a sensibilidade do ouvinte brasileiro (AZEVEDO apud LOUREIRO, 1991, p. 15).

Mi-nh'a-ma tris - te - co-mo-a ro - la - fli - ta Que'o bos-que'a

cor - da - des-de'o al-bor d'au ro - ra E'em do-ce'ar - ru - lo que'o so-lu-ço'i

mi - ta O mor-to'es - po - so ge - me - do - sa cho - ra.

**Exemplo 1 - Modinha anônima de meados do século XIX (cf. Loureiro, p. 16)**

A grande colaboração da modinha para a música brasileira é seu marcante caráter lírico, sentimental e romântico, o qual domina, obviamente transformado, o *calmo* do *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Guarneri.

O Lundu é uma forma de canção e dança trazida pelos escravos Bantu de Angola, o primeiro gênero africano a ser ocidentalizado.

Conforme assinala Loureiro, o primeiro registro de Lundu no Brasil data de 1780. No século XVIII, este gênero esteve presente como dança de salão nas reuniões da aristocracia, enquanto que, no século seguinte, mesclando-se com a modinha, tornou-se um tipo de canção que gozou de grande popularidade por volta de 1860 (LOUREIRO, 1991, p. 8).

No processo de urbanização desse tipo de música, durante o qual o estilo dançado foi sendo paulatinamente substituído pelo modelo de canção, o lundu foi transformado mediante o emprego de fórmulas melódicas e harmônicas europeias, mas conservou algumas de suas particularidades estilísticas originais que se observam no ritmo, de métrica binária e com figuras sincopadas tais como ; e na simplicidade melódica, caracterizada por notas repetidas e intervalos pequenos (LOUREIRO, 1991, p. 9).

Uma importante peculiaridade desse gênero que influenciou largamente a música brasileira que a ele sucedeu é o processo de variações rítmicas marcadamente originadas no improviso, demonstrado por Loureiro no lundu *Ma malia*, presente na coletânea apresentada por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (LOUREIRO, 1991, p. 12).

$\text{♩} = 100$

Ma Ma - li - a, mi - a mui - é, Ma Ma - li - a, mi - a mui - é, Um da - vô eu vai ti pi - di: Um fa -  
vô eu vai ti pi - di: Qua - no ron - da vié mi bu - sun - cá, Qua - nu ron - da vié mi bu - sun - cá,  
O - cê fa - la que eu num tá ai. Sa - la - cu - sa - co, ma Ma - li - a mia mui -  
Pe - lo si - ná di San - ta Cruz, Li - va num  
Li - va san - to tá nu li - vo zi ma -  
é, Li - va san - to tá nu li - vo zi me - nó Tá pin - du - la - do São Mi - gué di ca - la -  
Deu.  
ió.  
can - zo! Tá pin - du - la - do São Ju - ão di Ba - pi - tis - ta Ten - gô ten - gô ma fa - má Ten -  
gô ten - gô ma fa - má Ma - li - a, mi - a mu - ié, num mi fa - ra cum sor - da - do! Ma li - a du  
Con - go, num mi fa - ra di pe - ca - do! Hê hê!... ha ha!... Lá nus ca - mi - nho di mi - na Lá  
nus ca - mi - nho di Mi - na U ma on - ça mi - ron - cô U - ma on - ça mi - ron - cô Quano eu  
fui zo - iá pa - ra e - la Quano eu fui zo - iá pa - ra e - la Meu cu - ra - ção pa - la - pi - tô Meu cu -  
ra - ção pa - la - pi - tô. Sa - la - cu - sa - co, ma Ma - li - a ma fa - má.  
Zô - iô de - la cu - mo tá ri - ga - lado.  
Na li - zi de - la cu - mo tá ri - bi - tado.  
Pe - lo de - la cu - mo tá li - pi - ado.  
Pa - ta de - la cu - mo tá ca - la - pa - çado!

Exemplo 2 - *Ma Malia* - Lundú (cf. Loureiro, p. 12)

Nas décadas finais do século XIX, modinha e lundu, gêneros de origem portuguesa e africana respectivamente, conviviam com outros estilos dançantes originários de outros países europeus como: polca, *schottisch*, valsa, mazurca, quadrilha, além da habanera, de procedência cubana, igualmente popular no Velho Continente (sobretudo na Espanha) e na América Latina (onde inspirou o surgimento do tango, na Argentina e no Uruguai).

Os traços particulares de modinha e lundu que mencionamos, ou seja: as figuras sincopadas, a modulação para a subdominante, a ornamentação melódica e as variações rítmicas passaram, todas elas, a contagiar também os outros gêneros de música acima citados, introduzindo mudanças não só de ordem musical como também de natureza coreográfica (LOUREIRO, 1991, p. 18).

A Valsa, ao incorporar elementos harmônicos e melódicos da modinha, tornou-se sentimental, lírica, dando espaço ao surgimento posterior da valsa-choro. O *schottisch* deixa de ter métrica ternária passando a ser binário, o que o afasta sobremaneira de suas características autênticas. A Polca, que aparece no Rio de Janeiro em 1845 (LOUREIRO, 1991, p. 20), com seu caráter instrumental e métrica binária, revelou-se especialmente apropriada a uma fusão com o lundu, originando, pois, a polca-lundu, uma antecessora do maxixe.

O maxixe, considerado a primeira dança genuinamente brasileira, tem suas raízes no tango brasileiro, na habanera e na polca, como se mencionou acima (LOUREIRO, 1991, p. 21). Aliás, o tango brasileiro, cabe ressaltar, exceto pelo nome nada tem em comum com a versão argentina, sendo mais uma adaptação nacional da habanera original, como assinala Mário de Andrade (ANDRADE apud LOUREIRO, 1991, pp. 21-2).

De acordo com José Ramos Tinhorão, pode-se atribuir o surgimento do maxixe a uma necessidade coreográfica de se adaptar o requebrado típico dos bailes de classe média baixa às danças de salão que ali eram costumeiramente executadas (TINHORÃO apud LOUREIRO, 1991, p. 22).

No princípio, maxixe era somente uma indicação coreográfica ou de andamento. Quando se intitulava uma determinada peça tango-maxixe ou polca-maxixe, isso implicava um tempo mais rápido e a presença de elementos afro-brasileiros na composição, segundo relato de Gerard Henri Behágue (BEHÁGUE apud LOUREIRO, 1991, p. 22).

Por outro lado, algumas obras que ainda não se intitulavam maxixe já continham suas características principais como assinala Luis Heitor Corrêa de Azevedo, ao comentar uma então famosa polca de Joaquim Antonio Callado, intitulada *Querida por todos*:

A síncopa do canto, a da parte intermediária, o longo impulso melódico que atravessa os oito compassos sem solução de continuidade, chegando ao auge no quarto e declinando gradativamente com o ritmo [sic] uniforme das colcheias, tudo isso é típico do maxixe urbano, nessa polca totalmente deseuropeizada, que de polca tem apenas o nome (AZEVEDO apud LOUREIRO, 1991, p. 23).

Interessante observar como o ritmo típico da habanera, , é transformado na figura  do acompanhamento do baixo, a qual já indica padrões rítmicos posteriores do samba e do choro (LOUREIRO, 1991, p. 24).



Exemplo 3 - *Querida por Todos* - Joaquim Antonio Callado (cf. Loureiro, p. 24)

Com o passar do tempo, o choro, além de associado a um tipo peculiar de *performance* de vários tipos de música e ao *ensemble* responsável por essa execução musical, também acabou se tornando um gênero musical com traços peculiares.

Essas características particulares foram sintetizadas por Maurício Loureiro e são de especial interesse para este trabalho, pois através delas será possível distinguir até que ponto teria havido influência do choro original nos choros de Villa-Lobos e Guarnieri ou, por outro lado, para demonstrar que essa influência não existiu ou não foi significativa.

Loureiro avalia essas particularidades estruturais do choro em cinco parâmetros: ritmo, melodia, harmonia, textura e forma.

### 1.2.1. Ritmo<sup>2</sup>

A métrica do choro é essencialmente binária, 2/4, afirma Loureiro. Ainda que, nos primórdios, os chorões costumassem tocar, por exemplo, valsas, o autor está se referindo aqui ao choro como um gênero já consolidado e não só como um estilo de *performance*. Isso vale também para os próximos parâmetros a serem analisados.

Podem-se reconhecer padrões rítmicos de dois tipos básicos no choro: os desenhos sincopados e as figuras com antecipação. Loureiro sustenta a hipótese de que os primeiros derivem da figura rítmica típica da habanera, . Abaixo alguns deles:



Exemplo 4 - Fórmulas sincopadas (cf. Loureiro, p. 51)

Os padrões rítmicos com antecipação são habitualmente empregados na melodia, como o reproduzido a seguir:



Exemplo 5 – Antecipações rítmicas (cf. Loureiro, p. 51)

Como consequência desse tipo de figura a anacruse de três semicolcheias, , surge como um desenho bastante comum desse gênero, o qual se combina com outros motivos rítmicos da forma ilustrada a seguir:

<sup>2</sup> Cf. LOUREIRO, 1991, pp. 51-2



Exemplo 6 - Motivos rítmicos (cf. Loureiro, p. 52)

O último exemplo, com a típica sequência de semicolcheias intercalada pela antecipação, apresenta-se representado fielmente no consagrado choro *Brasileirinho*, de Waldir de Azevedo.

Exemplo 7 - *Brasileirinho* - Waldir de Azevedo

Estes padrões, sejam os de síncopa ou os de antecipação, são combinados, superpostos ou variados, conferindo a base rítmica do choro.

### 1.2.2. Melodia<sup>3</sup>

A melodia no choro reflete a herança recebida de gêneros como a modinha, o lundu e o maxixe.

A influência da modinha pode ser observada em traços como: os cromatismos, as apoiaturas, as notas estranhas à harmonia em tempos fortes, as linhas descendentes, os amplos saltos intervalares e o frequente uso do modo menor.

<sup>3</sup> Cf. LOUREIRO, 1991, pp. 52-4.

Do maxixe e do lundu vieram características de origem africana tais como: o uso da síncopa, o deslocamento dos acentos para as partes fracas do tempo e o emprego de figuras compostas por notas repetidas.

Além disso, a repetição sequencial de desenhos que passam por diferentes graus da tonalidade e o fluxo contínuo de semicolcheias são particularidades frequentemente observadas nesse gênero instrumental, as quais definem seu caráter virtuosístico e de improvisação.

### **1.2.3. Harmonia<sup>4</sup>**

O choro tem uma harmonia tonal tradicional. Apesar disso, podem-se observar alguns traços peculiares que a distinguem: as rápidas e inesperadas modulações; a alternância entre os modos maior e menor, uma herança da modinha que colabora junto a outros fatores para lhe conferir, por vezes, certo caráter melancólico; a constante movimentação da linha do baixo por graus conjuntos, o que acaba implicando frequentes mudanças da harmonia, as quais, amiúde, são realizadas através de progressões com dominantes individuais; e o uso de apojeturas.

### **1.2.4. Textura<sup>5</sup>**

As duas linhas mais importantes do choro são: a do solista, geralmente a cargo da flauta; e a do baixo, neste caso, um baixo melódico, desempenhado pelo violão, tradicionalmente um violão de sete cordas.

Segundo Loureiro, numa formação mais convencional, essas vozes extremas são recheadas por mais um violão e um cavaquinho que, além de complementarem a harmonia ao tocarem todas as notas do acorde simultaneamente, estabelecem o caráter rítmico marcadamente sincopado que, na maioria dos casos, não vem determinado na partitura, da qual costumeiramente apenas constam a linha melódica e as cifras.

Numa transposição para piano, por exemplo, essas características de organização das vozes permanecem as mesmas, menciona o mesmo autor. Da mesma forma, podemos acrescentar que, em grupos maiores, ainda que preservados esses traços particulares de

---

<sup>4</sup> Cf. LOUREIRO, 1991, p. 55.

<sup>5</sup> Cf. LOUREIRO, 1991, p. 55.

textura, pode haver alternância de instrumentos na linha do solista, ou mesmo, um contraponto adicional entre eles. O caráter rítmico é bastante favorecido pela presença indispensável do pandeiro.

### 1.2.5. Forma<sup>6</sup>

Uma vez que o choro surgiu de gêneros coreográficos europeus, como se poderia supor, sua forma também deriva desses modelos.

Os primeiros choros, como os compostos por Joaquim Antonio da Silva Callado, possuíam frequentemente uma estrutura em duas seções com a repetição da primeira, uma forma ABA portanto. Com o tempo, esse gênero ganhou uma seção adicional, C, acompanhada de nova reprise da parte A, consolidando a forma ABACA.

## 1.3. OS CHOROS DE VILLA-LOBOS E GUARNIERI

Estabelecidas algumas das características principais do choro popular, cabe agora analisar a influência que este teria exercido nas composições homônimas de Villa-Lobos e Guarnieri.

No prefácio do *Choros n. 3*, Villa-Lobos ajuda a esclarecer essa questão:

Choros representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original (VILLA-LOBOS apud NÓBREGA, 1974, p. 9).

Quando o compositor afirma serem os seus *choros* uma síntese de diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, torna-se bastante claro que as fontes inspiradoras dessa nova forma de composição transcendem os horizontes do choro popular.

Da citação acima podemos ainda inferir que a ação dos gêneros populares se verá principalmente no ritmo e na melodia das peças nacionalistas. Esse tema será tratado de forma detalhada no capítulo 2, no qual discutiremos os traços estilísticos e estruturais que tornam a música brasileira e, por conseguinte, sua interpretação peculiares. Por ora, devemos, contudo,

---

<sup>6</sup> Cf. LOUREIRO, 1991, p. 57.

em antecipação observar que se pode encontrar, praticamente sem nenhum esforço, em notável abundância de exemplos na obra desses dois criadores, os elementos rítmicos e melódicos mencionados por Loureiro: padrões rítmicos baseados em síncopas e em antecipações; anacruses de três semicolcheias, ♪ ; fluxo contínuo de semicolcheias; deslocamento do acento para parte fraca do tempo, figuras com notas repetidas; linhas melódicas descendentes; amplos intervalos na melodia etc. Veremos, no capítulo 3, que o próprio *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Guarnieri, está repleto dessas ocorrências. Isso, todavia, não denota absolutamente uma influência exclusiva ou privilegiadamente especial do choro original nas obras homônimas nacionalistas dos dois compositores em questão, mas sim, demonstra como este segmento popular é representativo da música brasileira.

Não é, pois, à toa que há inúmeras coincidências entre as peculiaridades estilísticas do choro apontadas por Loureiro e aquelas observadas por Mário de Andrade<sup>7</sup> no que tange à música brasileira no geral, como será visto no capítulo 2. O choro, reforçamos, não só está contido nesta classificação mais abrangente como é altamente representativo dela, especialmente porque, em seus primórdios, se apresentou como um tipo de *performance* que transitava por vários dos estilos musicais brasileiros, antes de se consolidar como um gênero mais ou menos uniforme.

Essa discussão inicial nos conduz à conclusão, e também ao primeiro ponto em comum a ser assinalado em nossa comparação, de que tanto Villa-Lobos quanto Guarnieri não visaram a reproduzir ou estilizar especificamente o choro, mas sim buscaram nessa designação, acima de tudo, uma rotulação nacionalizante para obras que poderiam buscar inspiração em quaisquer dos gêneros populares, indígenas ou folclóricos do Brasil.

A explicação de Villa, reproduzida no início desta seção, inicia-se com: “Choros representam uma nova forma de composição musical”, com isso revelando claramente a intenção de inovar, de construir algo distinto e pioneiro, além de eminentemente nacional.

Segundo Paulo de Tarso Salles, a obra de Villa-Lobos pode ser dividida em quatro períodos criativos:

(1) adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917), quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; (2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres (1918-1929); (3) o retorno ao Brasil em plena revolução vanguardista (1930),

<sup>7</sup> Em seu *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928.

quando – aparentemente para garantir sua sobrevivência – Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira; (4) a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico de sua doença e tem de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos Estados Unidos e Europa (SALLES, 2009, p. 14).

O mesmo autor salienta ainda a capacidade de adaptação estilística do compositor às necessidades circunstanciais que a ele se impunham nesses diferentes períodos:

...para mostrar sua competência no manejo do desenvolvimento harmônico, escreveu a *Primeira Sonata-Fantasia* para violino e piano e as *Sinfonias n. 1 e 2*; quando a expectativa era de música “selvagem” (especialmente por parte dos círculos parisienses que frequentou), ele escreveu a série e *Choros*, o *Noneto* e outras desse gênero, culminando com a *Suíte sugestiva*; quando sua música devia soar como um “cartão de visitas” do país, escreveu as *Bachianas brasileiras* e as suítes *Descobrimento do Brasil*; para as orquestras americanas compôs a *Sinfonia n. 6*, e para virtuosos conservadores, como Segóvia e Zabaleta, compôs os *Concertos* para violão e harpa, respectivamente.

Tais mudanças de estilo deixam entrever não um “dândi tupiniquim”, mas um compositor que se auto-impunha uma pesada carga de trabalho e estudo, o que contradiz o mito em torno de seu autodidatismo e facilidade (no mau sentido) de invenção (SALLES, 2009, p. 14).

Resta claro, portanto, que a série *Choros* surge como manifestação da demanda de se mostrar, além de “selvagem” como expressa Salles, sintonizado com as técnicas composicionais mais avançadas de seu tempo, visando à aceitação e à projeção nos meios vanguardistas da Paris dos anos 20 do século passado.

Por outro lado, na busca desse objetivo, Villa lança mão não só de sua versatilidade como compositor, mostrando dominar técnicas mais contemporâneas, mas também de uma habilidade peculiar em promover sua imagem, uma espécie de *marketing* pessoal. Avaliando por este prisma, cabe assinalar que a palavra choro com certeza fomentou a curiosidade e a mistificação em torno de sua obra. Da mesma forma, respaldando esse ponto de vista, vale lembrar que: o compositor renomeou seus poemas sinfônicos *Uirapuru* (inicialmente *Tédio da alvorada*) e *Amazonas* (originalmente *Myremis*) (SALLES, 2009, pp. 25-7), para ressaltar-lhes o caráter exótico; dentro da série *Choros* estão incluídos os monumentais n. 13 e 14 que, alegadamente perdidos, dão margem à teoria de que nunca teriam existido; há, além disso, a controvérsia sobre a datação do *Trio para oboé, clarineta e fagote*, que será vista no capítulo seguinte.

A tabela abaixo mostra a relação dos *Choros* de Villa-Lobos e será de valia ao compararmos estas peças com as homônimas de Guarnieri.

<b>Choros de Villa-Lobos</b>	<b>Data</b>	<b>Instrumentação</b>
N. 1	1920	Violão
N. 2	1924	Flauta e clarinete
N. 3	1925	Coro masculino, clarinete, sax alto, fagote, 3 trompas e trombone
N. 4	1926	3 trompas e trombone
N. 5	1925	Piano
N. 6	1926	Orquestra
N. 7	1924	Flauta, oboé, clarinete, sax alto, fagote, violino, violoncelo e tam-tam
N. 8	1925	Orquestra e 2 pianos
N. 9	1929	Orquestra
N. 10	1926	Orquestra e coro misto
N. 11	1928	Piano e orquestra
N. 12	1929	Orquestra
N. 13 (perdido)	1929	2 orquestras e banda
N. 14 (perdido)	1928	Orquestra, banda e coros
<i>Choros bis</i>	1929	Violino e violoncelo
<i>Introdução aos choros</i>	1929	Orquestra e violão
<i>Quinteto em forma de choros</i>	1928	Flauta, oboé, corne-inglês (ou trompa), clarinete e fagote

No caso de Guarnieri, o termo choro foi empregado de maneira diferenciada em dois períodos também distintos. No primeiro, compreendido entre 1929 e 1933, o título foi atribuído a um grupo de 6 peças com instrumentação variada, como mostra a tabela abaixo:

<b>Choros de Guarnieri – 1º período</b>	<b>Data</b>	<b>Instrumentação</b>
<i>Choro n. 1</i>	1929	1ª versão- flauta, clarineta, fagote, chocalho e cuíca 2ª versão- flauta, clarineta, fagote, cavaquinho e tambor
<i>Choro n. 2</i>	1929	Flauta, clarineta, fagote, cavaquinho, reco-reco e chocalho <sup>8</sup> (segundo Flávio Silva, mesma formação sem chocalho <sup>9</sup> )
<i>Choro n. 3</i> (destruído pelo compositor <sup>10</sup> )	1929	Quinteto de sopros
<i>Choro para quinteto de sopros</i>	1933	Quinteto de sopros
<i>Curuçá</i> (inicialmente intitulado <i>Choro n. 5</i> )	1930	Orquestra
<i>Choro torturado</i>	1930	Piano solo

<sup>8</sup> Cf. VERHAALLEN, 2001, p. 411.

<sup>9</sup> Cf. SILVA, 2001, p. 546.

<sup>10</sup> Também segundo Marion Verhaalen. Cf. VERHAALLEN, 2001, p. 411

É bastante provável que, dado o período em que foi composto, ainda numa fase de formação do jovem Guarnieri, esse grupo de obras tenha sido inspirado pela série homônima de Villa-Lobos, pelo menos no que diz respeito ao nome.

Todavia, teria de haver um estudo mais aprofundado dessas obras para avaliar a eventual existência de traços estilísticos ou estruturais comuns em relação aos *Choros* do compositor mais velho.

Até onde temos notícia, dessas todas apenas o *Choro torturado* foi editado e gravado algumas vezes, e, ironicamente, talvez fosse a peça que, em teoria, menos interessaria neste trabalho, já que é a única a não possuir o fagote em sua instrumentação. Em seguida, na descrição que Marion Verhaalen faz dessa composição, podemos reforçar a hipótese de que Guarnieri teria nesses primeiros *choros* se influenciado por Villa, além de vislumbrar a diferença existente entre estes e os de sua fase madura.

Composta em 1930, a peça contém o mais antigo exemplo da escrita cromática e de estrutura mais densa na obra de Guarnieri. O título *Choro* já possuía outros dois significados aos quais Guarnieri mais tarde acrescentaria um terceiro. Originariamente, ele se referia tanto aos conjuntos seresteiros que caminhavam pelas ruas quanto às canções de estilo improvisatório que executavam. Foi Villa-Lobos quem primeiro se utilizou do título para a música em estilo de fantasia sinfônica que escreveu. Entre suas obras posteriores, Guarnieri escreveu diversos choros que na realidade são concertos para instrumentos solistas e orquestra. Esta obra, em particular, pertence, à definição de fantasia (VERHAALLEN, 2001, p. 93).

O depoimento que a mesma autora dá acerca de *Curuçá* é de especial interesse, na medida em que também esclarece aspectos dos choros anteriores para grupos de câmara.

Esta peça [*Curuçá*] tem o subtítulo *Choro para piano e orquestra n. 5*. Ele [Guarnieri] decidira retirar de seu catálogo quatro peças desse ciclo, mas as duas primeiras [*Choros n. 1 e 2*] ainda constam de seu acervo, como pequenos esboços. A primeira tem duas versões com instrumentação ligeiramente diferente. Ambas foram escritas para flauta, clarineta e fagote, mas a primeira versão também contém chocalho e puíta (cuíca), e a segunda, cavaquinho e tambor. O segundo *Choro* é para flauta, clarineta, fagote, cavaquinho, reco-reco e chocalho. Tanto o terceiro quanto o quarto *Choro* foram instrumentados para flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa. As instrumentações sugerem claramente sua intenção de empregar o estilo de serenata do choro. O terceiro mereceu várias execuções antes de Guarnieri decidir destruí-lo. *Curuçá* foi estreado por Heitor Villa-Lobos em São Paulo, em 6 de janeiro de 1930... *Curuçá* é uma obra interessante que teve grande importância no desenvolvimento do compositor, muito jovem na época. Escrito quando tinha 23 anos de idade, um ano depois de sua primeira peça orquestral (*Suíte infantil*), evidencia a crescente coragem e facilidade para escrever para grande orquestra. A textura já se mostra mais contrapontística e complexa, e a orquestração é mais densa, requerendo alguns *divisi* (VERHAALLEN, 2001, p. 411).

É curioso observar nessa citação que o próprio Villa-Lobos regeu a estreia dessa obra. Há, contudo, um desacerto quanto à data: 6 de janeiro de 1930, dia indicado pela autora como de primeira apresentação da peça, é, na verdade, a data de composição da obra (que Verhaalen equivocadamente aponta como sendo 16 de janeiro). Flávio Silva, em seu catálogo, fornece a data correta da primeira audição: 28 de julho de 1930 (SILVA, 2001, p. 550).

Paradoxal é também o fato de que, dos 4 choros para grupo de câmara, o único que foi tocado, n. 3, foi destruído pelo autor.

A maior dúvida recai sobre o de n. 4. Na tabela acima, deve causar estranheza o fato do *Choro para quinteto de sopros* ocupar este quarto lugar, uma vez que se encontra datado do ano 1933. Isso nos leva a considerar algumas opções: esta data está errada; o *Choro n. 4* era uma outra peça, também destruída pelo compositor; ou, à moda villalobiana, Guarnieri teria planejado e numerado a série antes de compor as obras, por isso a aparente contradição cronológica.

Na capa de *Toada*, documento cuja data, segundo Flávio Silva, não pode ser exatamente precisada, mas que é certamente posterior a 1930, constam de uma lista de composições para conjunto de câmara os quatro primeiros choros. O quarto, contudo, está indicado como sendo uma obra para flauta, clarinete, fagote e trompa. A falta do oboé seria um erro de impressão? Ainda na mesma página, o *Curuçá*, indicado como de n. 5, encontra-se equivocadamente listado no grupo de peças para canto e orquestra, ao passo que o *Choro torturado* aparece entre as obras para piano, como o de n. 6 (SILVA, 2001, p. 506).

Ainda de acordo com o mesmo autor, Guarnieri, ao responder a um questionário sobre suas obras, negou a existência de um *Choro n. 4*, ainda que tenha confirmado a existência de todos os outros 5 que compõem essa série. A numeração que, por conseguinte, apresenta uma falha, saltando diretamente do 3 para o 5, soa incoerente.

Se o *Choro para quinteto de sopros* é uma das peças desse grupo ou uma obra posterior, havendo os *Choros n. 3 e 4* realmente sido destruídos pelo compositor, é um tema para uma próxima empreitada musicológica. Contudo, das opções acima aventadas, a terceira parece ser a menos provável (um planejamento anterior à composição).

Esse conjunto de seis choros parece evidenciar que Guarnieri planejou compor, a partir de 1929, uma série *à la manière de...* Villa-Lobos; a ideia foi abandonada e a numeração foi retirada dos títulos dos quinto e sexto choros. Essa série é bem diferente da que o compositor inauguraria em 1951, para instrumentos solistas e orquestra.

As datações nas obras de Guarnieri não costumam trazer problemas como os encontrados nas de Villa-Lobos, que alegava ter feito a composição “espiritual” do *Uirapuru* e de outras obras anos antes de passá-las para o papel, o que ajuda a

reforçar, ainda que de maneira um tanto quanto bizarra, a sua imagem – verdadeira! – de autor revolucionário (SILVA, 2001, p. 506).

Se, por um lado, pode-se detectar uma inspiração villalobiana nesses choros de juventude de Guarnieri, a segunda série dessas peças, iniciadas em 1951, praticamente duas décadas depois, segue um caminho bastante distinto.

A tabela abaixo mostra esse segundo conjunto de obras.

<b>Choros de Guarnieri para instrumento solista e orquestra</b>	<b>Data</b>	<b>Instrumentação</b>
<i>Choro para violino e orquestra</i>	1952	vl. solo, picc., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 2tpa., 2tpt., 2tbn., tím., pt., bb., cx. clara, tg., hp., cds.
<i>Choro para piano e orquestra</i>	1956	pf. solo, picc., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 4tpa., 2tpt., 3tbn., tuba, tím., choc., cx. clara, tg., pt., hp., cds.
<i>Choro para clarineta e orquestra</i>	1956	cl. solo, picc., fl., ob., ci., fg., cfg., 2tpa., 2tpt., tbn., tím., rr., choc., hp., cds.
<i>Choro para violoncelo e orquestra</i>	1961	vc. solo, picc., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 2tpa., 2tpt., 2tbn., tbn. baixo, tím., tg., choc., rr., tb. militar, bb., xf., hp., cds.
<i>Choro para flauta e orquestra</i>	1972	fl. solo, ob., ci., cl., 2fg., 3tpa., tím., tg., cx. s/cds., hp., cravo, 4vII, 4vIII, 3vla., 2vc., 2cb.
<i>Choro para viola e orquestra</i>	1975	vla. solo, picc., 2fl., 2ob., ci., 2cl., 2fg., 3tpa., 2tpt., 3tbn., tuba, tím., hp., xf., vf., tb. c/cds., tb. s/cds., tg., pt., agogô, chicote, cds.
<i>Choro para fagote e orquestra de câmara</i>	1991	fg. solo, hp., tb. militar, choc., cds.

Aparentemente a opção do compositor paulista em reutilizar o termo é um reflexo do período imediatamente posterior à publicação da *Carta aberta*, de 1950, em que esteve, mais do que nunca, engajado na defesa do nacionalismo. Neste objetivo de estabelecer o choro como bandeira da brasilidade, encontramos um ponto comum, como já afirmado, com a obra anterior de Villa. Contudo, mesmo assim, avaliando mais a fundo a questão, Guarnieri suporta esta causa com uma intenção muito mais ideológica que Villa, este último mais preocupado em usar o aspecto nacional, exótico, como meio de promoção e divulgação de sua própria obra.

Em sua segunda série de choros, Guarnieri usa essa designação exclusivamente para nomear peças concertantes. A decisão de retomar o emprego do termo, como já mencionado, parece mais de natureza ideológica que musical, já que, mesmo depois de iniciado esse grupo de obras, voltou a escrever composições semelhantes empregando, todavia, a denominação

tradicional de concerto, sem que essa alternância de nomes implicasse alguma mudança significativa do ponto de vista estritamente musical.

Mesmo nos anos 50, década em que foi composta a maioria dos choros para instrumento solista e a de maior combatividade pela causa nacionalista, Guarnieri compôs, mais precisamente em 1953, o *Concerto n. 2 para violino e orquestra*, ou seja, logo após haver iniciado a sua segunda série dessas obras<sup>11</sup>. Isso contradiz, pois, um eventual argumento de que somente o envolvimento com a causa nacionalista justificaria a adoção do título. De qualquer maneira, segundo Lutero Rodrigues, seria muito difícil estabelecer com razoável precisão, quais razões estéticas ou estilísticas determinam a aplicação do termo choro ou do termo convencional, concerto (RODRIGUES in: SILVA, 2001, pp. 479-80).

Ao compararmos esse segundo grupo de choros com os de Villa-Lobos, a diferença que salta aos olhos de maneira mais óbvia e imediata é a grande heterogeneidade entre as peças do autor carioca, que vão desde a composição para instrumento solo (n. 1 e 5) até o emprego de monumentais formações, como no *Choros n. 10*, para orquestra e coro (desconsiderando os de n. 13 e 14 supostamente perdidos). A única obra dessa série para instrumento solista (neste caso o piano) e orquestra são os *Choros n. 11*.

A busca por pioneirismo e inovação que move o Villa-Lobos dos anos 20 em seus choros nunca foi uma prioridade para Guarnieri, como observa Ricardo Tacuchian (TACUCHIAN: in SILVA, 2001, p. 447). Se, por um lado, os do primeiro estão concentrados em uma única década e são representativos dessa única fase estilística na obra do autor, os do segundo, em contrapartida, se espalham por um período de 40 anos, o que faz com que essas obras reflitam os diversos períodos criativos pelos quais o compositor passou ao longo desse largo intervalo de tempo.

A primeira dessas é a fase engajada, de ferrenha defesa da música nacionalista, que se estende pelos anos 50 e começo dos 60 e que inclui, portanto, os choros para violino (1951), piano (1956), clarinete (1956) e violoncelo (1961).

Segundo Lutero Rodrigues, em comparação com o período anterior, dos anos 40, Guarnieri visa a uma comunicação mais fácil e objetiva. Considerando a importância do desenvolvimento motivico e da grande unidade do material empregado em sua obra, geralmente derivado de uma única célula geradora ou de motivos de um único tema, não há surpresa em se constatar que, em vista desse objetivo, os temas dessa fase, em comparação com os da década anterior, sejam mais simples e curtos. Tomando o *Concerto n. 1 para*

---

<sup>11</sup> Além desta composição, também compôs o *Concertino* (1961) e os *Concertos para piano e orquestra* de n. 3 a 6 (datados respectivamente de 1964, 1968, 1970 e 1987).

violino e a *Sinfonia n. 2* como exemplos representativos dos anos 40, e o *Choro para violino* e a *Sinfonia n. 3* como dos anos 50, o mesmo autor ilustra essas diferenças na construção temática e, especificamente em relação às obras para solista e orquestra em questão, também uma simplificação e uma menor densidade na textura das peças posteriores (RODRIGUES in: SILVA, 2001, pp. 485-6).

A *Seresta para piano e orquestra de câmara*, de 1965, é vista como um marco do início do período experimental de Guarnieri, que se prolongou até 1975, abrangendo, portanto, um considerável período de tempo. Inicialmente, parece surpreendente que o compositor tenha passado a usar procedimentos que condenou com notada veemência na década anterior. Todavia, mesmo encontrando motivação aos quase já 60 anos idade para se aventurar em experiências no dodecafonismo e tendo, pois, a coragem de mudar significativamente seu ponto de vista, esse criador carregou, ainda certamente em vista do estigma resultante da *Carta aberta*, a fama de “músico conservador e intolerante”, segundo Rodrigues (RODRIGUES in: SILVA, 2001, pp. 495-8).

Incluem-se nesse período os choros para flauta (que é atonal, mas não dodecafônico), de 1972, e para viola, de 1975. Como frequentemente ocorre com muitos compositores que empregaram o dodecafonismo, nota-se uma maior concisão nesta última peça. Guarnieri usa esse sistema de uma maneira peculiar. Os temas são seriais e o desenvolvimento deles é tratado com as habituais técnicas de contraponto desse tipo de música, ou seja, aumento, redução, inversão, uso do retrógrado etc. O tema e seu desenvolvimento, no *Choro para viola*, ilustram essa visível tendência com bastante propriedade. Contudo, o ritmo e a harmonia têm uma construção independente, que não se baseia estritamente nos procedimentos seriais, ainda segundo Rodrigues.

O *Choro para fagote e orquestra de câmara* é a última obra significativa de Guarnieri<sup>12</sup>, data de 1991, 16 anos depois do *Choro para viola e orquestra*. Nessa época, o compositor já havia abandonado o experimentalismo há algum tempo. Todavia, não retomou a defesa do nacionalismo com o mesmo fervor dos anos 50, ou seja, ainda que a peça seja indubitavelmente brasileira, não há mais a necessidade ideológica de se levantar a bandeira da música nacional na composição. Neste ponto, a essência da brasilidade já se encontra decantada, sintetizada e transformada pelo inconsciente do autor.

---

<sup>12</sup> Guarnieri ainda comporia, em 1992, o esboço de *Improvisando*, uma peça para piano solo, que consta do catálogo de Flávio Silva. Por não ser considerada uma composição realmente finalizada, o *Choro para fagote* é considerado por muitos, como Marion Verhaalen, a última obra do compositor.

Independentemente de seus períodos criativos, podem-se observar algumas constâncias nos choros, as quais, aliás, se afiguram como traços idiomáticos em toda a sua produção. Se, por um lado, um dos principais intuitos de Villa-Lobos ao usar o termo choro era o de abandonar os modelos tradicionais e poder tratar a forma e o desenvolvimento temático de maneira experimental e revolucionária, Guarnieri, em contrapartida, via nesses aspectos os meios de conferir a coerência e a unidade que buscava em suas obras.

Sou um brahmsiano: a forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha expressão. O que vale na forma é seu aspecto geral, mas dentro dela recrio sempre novas propostas.

...A forma clássica da sonata é muito elástica. O esqueleto é o que vale. Dentro deles podemos fazer o que quisermos (GUARNIERI apud TACUCHIAN in: SILVA, 2001).

À semelhança do que acontece nos dois movimentos do *Choro para fagote*, em toda a série de choros de Guarnieri há uma recorrência marcante no esqueleto ABA, uma derivação da forma sonata, contendo exposição, desenvolvimento e reexposição. Aqui, no entanto, estas partes de certa maneira se interpenetram, uma vez que o tema já é desenvolvido em sua própria apresentação, conceito que neste trabalho estamos nomeando desenvolvimento continuado.

Muitos dos movimentos dessas obras são monotemáticos, sendo todo o desenvolvimento baseado neste único tema ou nos motivos que o compõem. O *Choro para fagote* também nesse sentido não é exceção: os compassos iniciais da introdução, *improvisando*, já contêm as células geradoras de tudo o que acontecerá posteriormente na obra, como será visto em detalhes no capítulo 3.

#### 1.4. O CHORO PARA FAGOTE E ORQUESTRAS DE CÂMARA<sup>13</sup>

Como relata Lutero Rodrigues, as circunstâncias em que esta peça foi composta não poderiam ser mais trágicas. Seu filho, Daniel Paulo, na época com 18 anos, sofreu um acidente de carro em 17 de fevereiro de 1990 que o deixou em coma por dois anos. Ao longo desse tempo, não foi possível mantê-lo internado, obrigando Guarnieri a montar uma estrutura

---

<sup>13</sup> Os fatos relatados nesta seção foram integralmente extraídos do capítulo *Outros concertos*, de autoria de Lutero Rodrigues dentro da obra organizada por Flávio Silva, *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Cf. ROFRIGUES in: SILVA, 2001, pp. 498-9.

hospitalar, com a consequente contratação de profissionais especializados, para assisti-lo em sua própria casa.

Além da imensurável tristeza causada pela situação, Guarnieri também teve de lidar com sérios problemas financeiros, uma vez que, mal pagas as contas de internação, acrescentavam-se a estas os altos custos desse atendimento domiciliar, devendo todo esse montante ser coberto por humildes aposentadorias e irrisórios e esporádicos proventos provenientes do recolhimento de direitos autorais.

Para fazer frente a esses enormes gastos, o compositor viu-se obrigado a desfazer-se de um retrato seu, assinado por Portinari em 1936, o que ajudou a trazer mais notoriedade a esse caso que já vinha sensibilizando a classe musical de São Paulo.

Por iniciativa de Lutero Rodrigues, então diretor do Festival de Inverno de Campos do Jordão entre 1987 e 1990, e com o decisivo apoio do compositor Arrigo Barnabé, naquela época assessor musical da Secretaria Estadual de Cultura, foi levada ao Secretário de Cultura, Fernando Moraes, através de seu assessor Abelardo Blanco, a ideia de encomendar a Guarnieri uma peça com o intuito de ajudá-lo financeiramente.

Tendo sido aprovada a sugestão e feita a encomenda, para piorar a situação o compositor foi diagnosticado com câncer de garganta em outubro de 1990. Aos 83 anos, depois de passar por algumas sessões de radioterapia, Guarnieri felizmente ainda pôde reunir forças para concluir o *Choro para fagote* em 1991.

Lutero Rodrigues conta que o compositor sempre planejara escrever para o fagote, instrumento cuja sonoridade muito lhe aprazia, não havendo levado a cabo tal desejo por uma casual falta de oportunidade que, com muita sorte para os fagotistas, não veio tarde demais.

O mesmo autor também sugeriu ao compositor que a obra fosse dedicada ao eminente fagotista brasileiro Afonso Venturieri, radicado na Suíça, o qual foi o responsável por sua primeira audição, em 17 de julho de 1994, à frente da Orquestra de Câmara de Curitiba regida pelo próprio Lutero Rodrigues, em um dos concertos realizados durante o 25º Festival de Inverno de Campos do Jordão. Infelizmente o compositor não pôde assistir à estreia de seu último *Choro*, pois falecera em 13 de janeiro de 1993.

## CAPÍTULO 2 - REFLEXÕES SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA PARA FAGOTE

É fácil constatar quão entediante pode ser a audição de uma peça tocada sem contrastes expressivos nos vários parâmetros de execução musical. Afinal, a interpretação é feita dessa alternância de colorido.

Contudo, tão grave quanto a ausência de nuances em uma única obra é a falta de contraste entre peças de diferentes períodos e estilos. Independentemente de se tratar da música barroca, romântica ou do nacionalismo brasileiro, evidencia-se, cada vez mais, que o grande desafio da *performance* atual é espelhar as particularidades de cada corrente estética.

De fato, não é raro assistir-se a um recital de cujo programa constam peças que se estendem por um período de quatro séculos, sem que se consiga notar, todavia, qualquer diferença no fraseado, nas articulações, no tipo de sonoridade, na quantidade de *vibrato*, na agógica, na colocação da dinâmica etc.

Comumente, observa-se o emprego de uma visão moderna e padronizada da interpretação que acaba valendo para toda e qualquer obra. Caracterizam-na mais notadamente os seguintes aspectos: precisão rítmica, constância metronômica de andamentos, uso constante ou quase constante de *vibrato*, emprego do conceito de frase longa e fidelidade absoluta à partitura e às supostas intenções do compositor.

Estes preceitos podem ser aplicados com muita pertinência à obra de Stravinsky, que não só viveu no período em que floresceram essas características de interpretação, mas também ajudou a consolidá-las. São, todavia, desastrosos quando empregados de forma indiscriminada.

Tomemos, como exemplo, a música barroca e clássica<sup>14</sup>. Não se deve imaginar que, no período pré-romântico, a falta de indicação de articulações e dinâmicas na partitura deva ser seguida literalmente na *performance*, como estabelece o conceito moderno de estrita obediência à notação. Nesse ponto da História, considerava-se o intérprete não só um parceiro do compositor mas também o responsável pelo preenchimento das aparentes lacunas deixadas por uma partitura que, sob o ponto de vista atual, seria considerada incompleta ou inexata. Essa participação, aliás, não se restringia somente à colocação de articulações e dinâmicas.

---

<sup>14</sup> Essa comparação das características estilísticas de vários períodos e dos tipos de interpretação que passamos a resumidamente apresentar se encontra de maneira detalhada na obra de Bruce Haynes, *The end of early music: a period performer's History of Music for the twenty-first century*. Cf. HAYNES, 2007, pp. 48-64.

Esperava-se também que o intérprete fosse capaz de inserir corretamente os ornamentos essenciais e improvisados, além de reconhecer os pontos em que alterações rítmicas ou flutuações de andamento fossem apropriadas. Isso sem falar na influência da retórica, que resulta num fraseado baseado em figuras musicais; na hierarquia métrica, que consiste na diferenciação de tempos bons e ruins; e na ênfase nas dissonâncias. Estes conceitos são, em grande parte, ignorados pela interpretação-padrão dos dias de hoje, como definimos no início do capítulo.

Mesmo em peças do Romantismo, corrente que tanto influenciou a execução musical da atualidade, o emprego dos conceitos modernos mostra-se, ao menos parcialmente, equivocada. Neste período, começa o processo de detalhamento da partitura e já se trabalha com a ideia de frase longa. Contudo, segundo evidenciam gravações do início do século XX, há uma solenidade muito maior, os andamentos são todos mais lentos, as flutuações de tempo muito mais constantes e a presença do *rubato* muito mais significativa. O estilo moderno de interpretação, cujas características já mencionamos, não só não se aplica totalmente à *performance* das obras do período romântico, em razão das peculiaridades enumeradas, como também surgiu justamente para combatê-las.

O trabalho do movimento de interpretação historicamente orientada nos legou meios de particularizar cada corrente estilística, revelando, portanto, a impertinência de usar um conceito cronocentrista dentro da execução musical, segundo o qual a História da Música seria uma linha contínua de evolução cujo ápice estaria nos dias de hoje. A retratação fiel das peculiaridades de cada estilo passou a ser uma necessidade e o cronocentrismo passou, conseqüentemente, a ser visto como anacronismo (HAYNES, 2007, pp. 26-31).

Ao tratarmos da música nacionalista brasileira, parece-nos bastante evidente que também esta corrente estética apresenta características peculiares, da mesma forma que outros estilos, que agora se situam cronologicamente mais distantes de nós.

Cabe, pois, similarmente ao que foi realizado pelo movimento de interpretação orientada historicamente, definir em que parâmetros estas especificidades se manifestam ou, em outras palavras, o que faz com que a música brasileira possa ser caracterizada como tal.

Em sua dissertação sobre as *Valsas para fagote solo*, de Francisco Mignone, Elione Medeiros relata um caso que pode ilustrar de maneira prática as questões que acabamos de levantar: Harry Schweizer, professor de fagote da UNB, atualmente aposentado, depois de presentear seu professor, o fagotista alemão Joachim Von Lorne, com a partitura<sup>15</sup> e a

---

<sup>15</sup> MIGNONE, Francisco. **16 valsas para fagote solo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. 1 partitura [35 p.]. Fagote.

gravação<sup>16</sup> das *Valsas* por Noel Devos, ouviu o seguinte comentário: o registro fonográfico não correspondia à partitura que recebera ou, pelo menos, não a representava fielmente (MEDEIROS, 1995, p. 42).

Ora, a referida gravação fora realizada na presença do próprio compositor. Devos era amigo de Mignone e, a cada *Valsa* concluída, o autor não só explicava ao intérprete os detalhes da *performance* como também tocava as peças ao piano (o que talvez fosse mais elucidativo que o mais longo dos discursos).

Ao ouvir o disco de Noel Devos, não nos parece que sua interpretação seja exagerada ou afetada. Contudo, buscando justificativas para o comentário de Lorne, podemos aventar algumas hipóteses bastante plausíveis.

Da mesma forma que não conseguimos reconhecer nosso próprio sotaque quando falamos, o intérprete também frequentemente não se apercebe de características básicas (até mesmo inconscientes poderíamos dizer) da *performance* de seu tempo, de seu espaço geográfico ou de uma determinada escola de interpretação.

É fácil constatar esse fenômeno comparando gravações de uma mesma peça datadas de períodos diferentes (ou seja, as características de registros de outra geração são muito mais claras do que as atuais, sendo vistas estas últimas simplesmente como a maneira normal de tocar). Não tão óbvio quanto isso, mas também perfeitamente possível, é classificar gravações de um mesmo período quanto à localização geográfica e à orientação interpretativa.

Cabe, pois, considerar que Lorne, representante de uma escola de interpretação adepta do grau máximo de rigor rítmico, estivesse estranhando o, digamos assim, “sotaque interpretativo brasileiro”, do qual Devos, ainda que francês, já se havia impregnado.

Tendo, através deste relato, reafirmado a existência das particularidades da música nacionalista e, sobretudo, da interpretação desse tipo de música, faz-se mister retornar à definição dos parâmetros responsáveis por isso.

É preciso avaliar como as especificidades da interpretação da música brasileira se refletem em aspectos como: sonoridade; *vibrato*; articulação e dinâmica; ritmo e agógica; fraseado e acentuação. Esses critérios são basicamente os mesmos que definem os estilos que ficaram para trás na História.

Após a discussão de todos esses elementos de forma geral, passaremos a analisá-los de forma detalhada no capítulo 3, o qual apresenta como tema a análise técnico-interpretativa do *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Camargo Guarnieri.

---

<sup>16</sup> MIGNONE, Francisco. **16 valsas para fagote solo**. Intérprete: Noel Devos (fagote). Rio de Janeiro: FUNARTE, ATR 32020, 1998. 1 CD (44 min.).

Contudo, antes de examinar as peculiaridades da interpretação desse estilo, faz-se necessário definir as particularidades da música brasileira nacionalista como composição, pois serão elas que determinarão os critérios de diferenciação da *performance*.

## 2.1. CARACTERIZAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA COMO COMPOSIÇÃO

Também na música, o início do século XX foi uma época de grande efervescência.

Se até então houve sempre a possibilidade de identificar correntes estéticas únicas para cada período histórico, a partir deste ponto a composição passa a seguir as mais diversas tendências.

Paul Griffiths, em *A música moderna*, sugere que o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy, tenha sido o ponto de partida para esse tipo de composição. É verdade que Debussy não rompeu totalmente com a tonalidade, mas conferiu um colorido independente para os acordes, desvinculando-os das habituais funções, mesmo que estas ainda sejam insinuadas como reminiscências do antigo sistema (GRIFFITHS, 1987, pp. 7-12).

Ainda segundo o mesmo autor, Stravinsky chamou a atenção especialmente pelas inovações rítmicas:

Na *Sagração da primavera*, em contraste, e particularmente na *Dança do sacrifício* final, é o ritmo que conduz a música, ficando a harmonia relegada a segundo plano. Grande parte da *Dança do sacrifício* é composta por “células” de uma a seis notas aproximadamente, em vez de frases à maneira convencional. Frequentemente essas células são fortemente acentuadas, e a música avança mediante sua repetição, interposição e variação – procedimento que, dada a duração desigual das células, exige constantes mudanças de andamento. A medida de tempo deixa de obedecer às barras de compasso, passando a depender da duração individual de colcheias e semínimas (GRIFFITHS, 1987, p. 39).

Já em 1908, Arnold Schoenberg fez as primeiras incursões no atonalismo, ao compor canções para o ciclo *Das Buch der hängenden Gärten*, transpondo para a música poemas de Stefan George.

Esses três compositores são amplamente considerados vanguardistas, personagens que mudaram o curso da História da Música, cada um à sua maneira, dando os primeiros passos rumo à total diversificação que vivenciamos atualmente.

Dentro desse cenário de grandes transformações no mundo e de intensa procura por uma identidade cultural eminentemente nacional no Brasil, viveu Villa-Lobos, que, mesmo não tendo sido o pioneiro a escrever peças nacionalistas, foi quem projetou o gênero nacional e internacionalmente, estabelecendo-o como principal corrente estilística no Brasil do século XX.

Segundo Silvio Ferraz, “Villa-Lobos foi um compositor genuinamente brasileiro, brasileiro no sentido de que teve de inventar o Brasil que lhe cabia” e ainda “o primeiro compositor brasileiro a entrar no século XX” (FERRAZ in: SALLES, 2009, pp. 12 e 9)

Através do trabalho de Paulo de Tarso Salles, que Ferraz brilhantemente introduz, podemos finalmente ter uma ideia mais clara sobre a obra de Villa. É curioso observar que, deixando de lado os discursos mais ufanistas, mais românticos e até anedóticos, os quais, como revela o próprio autor, caracterizam grande parte da bibliografia sobre o compositor, e adotando, pelo contrário, uma metodologia mais técnica e mais apropriada ao tipo de linguagem, Salles tenha logrado fundamentar a genialidade que sempre foi atribuída ao mestre de modo mais intuitivo. Seguindo esse caminho diametralmente oposto, o autor pôde elevar a consideração à obra de Villa a um patamar que o mais adulatório dos textos de antanho não poderia atingir. O livro demonstra que, conquanto um certo exotismo lhe possa ter auxiliado a promoção pessoal, Villa-Lobos, por méritos estritamente musicais de sua obra e não por mera curiosidade pelo excêntrico, deve figurar entre os mais importantes compositores de sua época.

Afinal poucos foram os arrazoados que mergulharam com tal profundidade na análise de sua poética e no desvendamento de suas peculiaridades. E, se dantes não faltaram os textos que criticassem a organização caótica, a falta de preocupação com a forma, a formação deficiente, faz-se explícita, sob a ótica mais objetiva e científica de Salles, a coerência, mesmo que incomum, do compositor; a estruturação, ainda que peculiar, dentro do que às vezes poderia parecer um caos. Ou seja, um criador que buscou, intencionalmente, um caminho alternativo, atual, e obviamente não pode ser avaliado por prismas conservadores e anacrônicos.

Com esse intuito, 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.

Por meio dessas relações, Villa se apresenta como o primeiro brasileiro a pôr os pés no século XX, repetindo a afirmação de Ferraz. Relações estas que podem ser, caso a caso, caracterizadas como de influência ou de confluência, mas que, em geral, apresentam estas duas facetas simultaneamente.

Pincemos um exemplo dentro do repertório para fagote: o *Trio para oboé, clarinete e fagote*. Aqui, como assinala Aloysio Fagerlande, a semelhança com Stravinsky, seja ela fruto de influência ou confluência, faz-se notadamente marcante. O ritmo se apresenta como fio condutor de toda obra, revelando-se aqui o mesmo sistema de construção por células rítmicas empregado pelo compositor russo em *Sagração da primavera*. A estrutura da peça se baseia antes nestes ritmos em *ostinato*, que vão deslocando-se e transformando-se, que em motivos melódicos. Além disso, ainda segundo o mesmo autor, corroborando as similitudes apontadas, nota-se a sobreposição de acordes e a presença de polirritmias (FAGERLANDE, 2008, p. 20).

À luz dessas cabais semelhanças, mostra-se controversa a datação de 1921, estabelecida pelo próprio compositor, dois anos antes, portanto, de sua viagem a Paris, quando teria então supostamente havido o primeiro ensejo de estabelecer um conhecimento mais aprofundado do trabalho de Stravinsky. A primeira audição da obra deu-se naquela mesma cidade, em 1924, segundo o *Catálogo de obras*, editado pelo Museu Villa-Lobos (FAGERLANDE, 2008, p. 23).

Suspeita-se, pois, que Villa tenha alterado a datação para esconder a influência exercida pelo colega russo, procurando vender a imagem de que ambos teriam, coincidentemente, chegado por caminhos diferentes a um resultado prático parecido. Como ressalta Fagerlande, a ocorrência ou não da falsa datação, ainda que mereça interesse musicológico, em nada diminui a magnitude da peça, uma das, se não a mais importante do repertório para essa formação (FAGERLANDE, 2008, p. 25).

Contudo, ao movermos nossa atenção para a *Ciranda das sete notas*, obra datada de 1933, observamos que as semelhanças dentro do processo de composição apontam desta vez, do ponto de vista estrutural, para o estilo de Debussy.

No período de composição desta obra, Villa-Lobos já passara pela fase mais inovadora, ousada e experimental dos *Choros* e do *Trio*, tendo iniciado outra de suas mais conhecidas séries, as *Bachianas*. As mudanças no processo composicional são bastante significativas: o interesse pela inovação perde espaço diante da necessidade de se firmar, agora de volta ao Brasil e envolvido com projetos educacionais, como um compositor nacional, um ícone da cultura e das artes brasileiras.

Não é à toa, por conseguinte, que essas diferenças estilísticas entre esses dois relevantes períodos encontrem reflexo nestas duas peças do repertório fagotístico, ambas podendo ser consideradas representativas de cada um desses momentos.

Na *Ciranda*, não é mais o encadeamento de motivos rítmicos que dita o desenvolvimento da obra, sendo este sobrepujado por um desenrolar notadamente espontâneo

de fragmentos e linhas melódicas, de marcante inspiração nacional, que se constituem no principal elemento organizador da peça. Para constatar isso, basta observar a seção final da peça, caracteristicamente modinheira.

Mesmo significando um retorno a uma linguagem mais tradicional em relação ao *Trio*, a *Ciranda* continua, ainda que sem tanto vanguardismo, a mostrar características de processos composicionais que denotam sintonia com as técnicas de seu tempo, especialmente as de Debussy, nos seguintes aspectos: harmonia paralela; uso de acordes de sétima, nona, décima-primeira e décima-terceira com valor tímbrico independente; utilização de intervalos (no caso, a quarta) na definição de estruturas harmônicas e figuras melódicas; uso do bordão; utilização de estruturas construídas sobre planos e a existência de notas atuando como centros harmônicos polarizadores.

Contudo, se por um lado está bastante claro que fatores estruturais de sua música lhe dão um lugar de destaque no século XX, não são esses fatores que fazem com que sua música seja genuinamente brasileira.

Afinal, esses processos composicionais foram utilizados de maneira universal. É inegável que eles trouxeram a consistência e a contundência de que a obra villalobiana precisava para se projetar; foram, sim, fundamentais para que Villa criasse um estilo próprio e autenticamente nacional, entretanto, apesar disso, não é neles que encontraremos o elemento tipicamente nacional, o aspecto que distingue sua música da de outros, que a torna eminentemente brasileira.

Se fosse unicamente pelas técnicas e métodos de composição, a obra de Villa em apenas poucos detalhes se diferenciaria de uma fatia significativa da música europeia escrita em seu tempo e, conseqüentemente, a *performance* (nosso foco principal) de suas composições nada, ou muito pouco, de peculiar precisaria ter.

É, pois, o material empregado e não a metodologia que torna sua produção caracteristicamente nacional. A técnica simplesmente possibilita a Villa que esse material aflore e se desenvolva na plenitude da expressão por ele desejada, dentro, contudo, de uma sistematização totalmente europeia.

Sendo o emprego de elementos inspirados no folclore e na música popular o aspecto que confere à música brasileira seu caráter particular, também a interpretação terá que forçosamente aludir a estes gêneros para se tornar peculiar.

Enquanto Villa-Lobos inventava a música brasileira na prática, Mário de Andrade inventava-a na teoria. O primeiro certamente não necessitou dos conceitos do segundo em sua

criação. Todavia, na opinião de Eero Tarasti, não há compositor que tenha melhor representado as ideias do escritor:

Isso indica a diferença essencial entre o modernismo representado por Villa-Lobos e aquele de Andrade. Entretanto, permanece como um grande paradoxo da História cultural brasileira o fato de que foi Villa-Lobos, em seus *choros* dos anos 20, quem talvez tenha mais completamente realizado os programas estéticos de Andrade, ou seja, uma combinação das mais modernas técnicas e tendências europeias com o nacionalismo brasileiro. Basicamente, toda arte brasileira foi um eterno “retorno da Europa” (TARASTI, 1995, p. 65).

Ainda segundo o autor finlandês, mesmo diante da convergência da produção de um e da teorização de outro, nunca houve uma colaboração muito próxima entre ambos, feita talvez a exceção a alguns poemas de Mário que Villa musicou. Além disso, o escritor, apesar da admiração que sentia pelo compositor, por diversas vezes não lhe poupou críticas por ter alegadamente tomado o caminho do exotismo, da música pseudonativa ou indianista (ANDRADE, 1928, p. 14).

Tarasti, creditando a seguinte opinião a Luiz Heitor Azevedo, ressalta a posição independente de Villa-Lobos dentro da Semana de Arte Moderna de 22. Afinal, nessa época, já gozava de uma sólida reputação nacional e se encontrava na iminência de conquistar fama também na Europa. Ainda que a sua obra seja o espelho mais fiel, e mais bem sucedido<sup>17</sup> desse evento, o papel de herdeiros dessa corrente ideológica recaí sobre compositores como Luciano Gallet, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e, até certa medida, Oscar Lorenzo Fernandez, estes, sim, notadamente influenciados por Mário de Andrade (AZEVEDO apud TARASTI, 1995, p. 70).

Em 1928, ano em que o jovem Guarnieri, então com 21 anos, o conheceu, Mário de Andrade publicou seu *Ensaio sobre a música brasileira*, obra que não só influenciou toda uma geração de compositores nacionalistas, mas que também adquire aqui uma relevância especial em vista da estreita relação entre o intelectual e o músico paulistas.

Com efeito, se Lamberto Baldi exerceu uma influência decisiva na técnica estritamente musical, nos procedimentos de composição, Andrade foi o responsável pela formação estética e cultural de Guarnieri (VERHAALLEN, 2001, pp. 22-3).

---

<sup>17</sup> Defendendo a tese de que a música de Villa-Lobos teria sido a maior expressão do Modernismo brasileiro e argumentando em termos da penetração internacional, Tarasti observa que *Macunaíma*, um clássico da literatura moderna brasileira, somente teve sua primeira tradução, para o francês, em 1979, sendo, portanto, um livro relativamente desconhecido fora do Brasil. No mesmo período, *Rudepoema*, de Villa-Lobos, que pode ser considerada a obra musical equivalente à literária em questão, já havia sido gravada numerosas vezes Cf. TARASTI, 1995, p. 66.

O *Ensaio*, sem absolutamente mitigar-lhe a importância, é talvez, em muitos aspectos, mais uma obra panfletária, um manifesto nacionalista, que um estudo musicológico nos moldes atuais. Andrade mistura dados objetivos e de grande interesse com muito de suas opiniões pessoais, tudo obviamente com um acentuado sabor literário que lhe é característico.

Em nossa tentativa de dissecar as particularidades da música nacionalista e suas consequências na interpretação, faz-se imprescindível discorrer sobre a visão do autor de *Macunaíma* que não só nos traz uma avaliação do conceito de música brasileira daquela época, mas, ao mesmo tempo, também profetiza o que ela viria a ser nas futuras gerações.

O critério da música brasileira pra atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação. Coisa que está sendo feita sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério historico atual da Música Brasileira é o de manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular [sic para toda a citação]<sup>18</sup> (ANDRADE, 1928, p. 20).

Tal citação reforça nossa hipótese de que o elemento que particulariza a música brasileira é a inspiração em sua vertente popular. Todavia, segundo o mesmo autor, esta influência deve espelhar a pluralidade étnica nacional. Afinal uma música que expusesse só, por exemplo, o caráter ameríndio estaria apelando para um exotismo, já que, ainda que haja uma porcentagem de sangue indígena em boa parte da população, os índios não possuíam uma participação ativa na sociedade e em suas manifestações culturais ou artísticas. Da mesma forma, uma peça que mostrasse somente elementos africanos estaria falseando a realidade.

Seguindo no mesmo raciocínio, desaprova a ideia iconoclasta de rejeição da música do Velho Mundo, alegando não haver outro meio de a música brasileira desenvolver-se num padrão artístico que transcenda o estágio de mera curiosidade étnica, a não ser pela adoção de uma sistematização europeia, aliás já considerada uma sistematização universal. Além disso, não se pode negar a parcela europeia na formação étnica do brasileiro e menos ainda na cultura nacional.

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provêm de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influencia espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlantico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito

---

<sup>18</sup> Como estamos reproduzindo literalmente a linguagem modernista de Andrade, a expressão latina sic, colocada após as citações, referir-se-á sempre ao corpo todo do texto citado e não à palavra imediatamente anterior, como em geral se procede.

importante. A influência europeia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha<sup>19</sup> [sic] (ANDRADE, 1928, p. 25).

Evidencia-se, portanto, que a música nacional deve espelhar a fusão já inconsciente dessas influências, mas não só isso: ao transpor o gênero popular ao artístico, este deverá ser apresentado de maneira transformada.

[...] carece que a gente não esqueça que música artística não é o fenômeno popular porém desenvolvimento dêste [sic].

Ora, como veremos adiante, se a *performance* deve refletir a expressão dos elementos populares, torna-se, por conseguinte, imprescindível que, dentro da vastidão de gêneros que estes representam, se possa identificar aqueles a que uma determinada peça alude.

Diante, porém, da fusão e transformação de tais elementos, faz-se na maioria das vezes impossível reconhecer em uma determinada peça um único gênero como fonte inspiradora, ocorrendo mais frequentemente - e o *Choro* de Guarneiri se apresenta aqui como um fiel exemplo disso - a inclinação ora para um, ora para outro tipo de música ou uma mistura simultânea de vários estilos.

Mário de Andrade assinala as características da música brasileira nos seguintes parâmetros: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma, dos quais passamos a tratar agora.

### 2.1.1. Ritmo

O problema central deste segmento é a síncopa. De fato, Andrade adianta esta discussão na seção anterior:

Pelo menos duas lições macotas a segunda parte dêste livro dá prá gente: o caracter nacional generalizado e a destruição do preconceito da síncopa [sic] (ANDRADE, 1928, p. 24).

O autor vê o ritmo nacional como uma “coisa mais variada mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial” [sic] (ANDRADE, 1928, p. 32). De fato atribui as características do ritmo nacional à junção um tanto conflitante de uma rítmica prosódica,

---

<sup>19</sup> As citações apresentadas são uma cópia literal do original e, por isso, representam a escrita modernista de Mário de Andrade. Neste parágrafo, contudo, aparece a palavra influência uma vez sem o acento circunflexo e, em outra, em sua grafia convencional.

discursiva, de negros e ameríndios à métrica tradicional, organizada em compassos, que foi trazida pelos portugueses.

...E a gente pode mesmo afirmar que uma ritmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendencia como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a êste Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando á quadratura melodica, funcionam como verdadeiros recitativos [sic] (ANDRADE, 1928, p. 31).

O populário nacional surgiu sem preocupação de notação e, quando teve de ser traduzido dentro da métrica tradicional, nem sempre a transposição da música para o papel pôde ser fidedigna.

Sendo a síncopa indiscutivelmente a grande constância rítmica dentro da música nacional, o escritor paulista chama a atenção para o costume vicioso de se empregar excessivamente tal recurso não só em novas composições da música artística, como também nas notações do populário nacional, enxergando-a em situações em que, na prática, não acontece.

É isso que mostram os exemplos de opção de grafia apresentados para o coco paraibano *O capim da lagoa*. No original a ordem das ilustrações está errada o que, inicialmente, dificulta o entendimento do argumento. A seguir reproduzimo-las na sequência correta:



**Exemplo 8 – M. de Andrade – Ensaio sobre a Música Brasileira – p. 33 (1)<sup>20</sup>**

A primeira reprodução mostra a maneira “mais ou menos legitima [sic]” (ibid, p. 33) com que o coco chegou às mãos de Andrade.



**Exemplo 9 – M. de Andrade – Ensaio sobre a Música Brasileira – p. 33 (2)**

<sup>20</sup> O exemplo 8 reproduz fielmente o original do *Ensaio*. Aparentemente houve um erro de impressão que resultou na troca de uma provável colcheia pela semínima que consta na edição consultada.

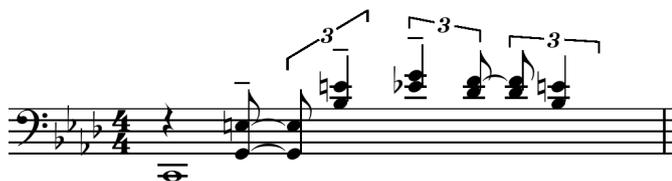
O segundo exemplo ilustra o modo como “a obsessão da síncopa levava algum sincopadeiro a grafar [sic]” (ibid, p. 33).



**Exemplo 10 – M. de Andrade – Ensaio sobre a Música Brasileira – p. 33 (3)**

O terceiro exemplo mostra o modo considerado prosodicamente mais apropriado pelo intelectual paulista.

Andrade assinala, em seguida, uma distinção entre síncopa e polirritmia ou “ritmos livres de quem aceita as determinações de arsis e tesis porêm ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinamica falsa do compasso” [sic] (ANDRADE, 1928, pp. 33-4).



(Villa-Lobos, Ciranda nº 11, ed. Casa Artur Napoleão Rio)

**Exemplo 11 – M. de Andrade – Ensaio – p. 34 (1)**



**Exemplo 12 – M. de Andrade – Ensaio – p. 34 (2)**



**Exemplo 13 – M. de Andrade – Ensaio – p. 34 (3)**

Do ponto de vista da *performance* é especialmente interessante observar o exemplo 13, em que Andrade vê uma “diluição característica da síncopa em tercina com acentuação central, costume frequentíssimo em nosso geito de cantar” [sic] (ANDRADE, 1928, p. 34), trazendo, pois, uma informação a ser observada na interpretação da música nacional.

A conclusão dessa discussão, sempre segundo Andrade, é que a riqueza da acentuação do ritmo popular brasileiro transcende em muito a visão estereotipada da síncopa e, portanto, os compositores deveriam levar mais em consideração a maneira como o populário nacional é originalmente interpretado e não a maneira como se apresenta distorcidamente grafado.

### 2.1.2. Melodia

Ao começar a tratar deste tema, Andrade discute o potencial expressivo da música popular. Mário de Andrade constata que a música não é capaz de uma expressão psicológica, pois não tem a mesma capacidade das palavras e dos gestos de representar mais objetivamente ou intelectualmente uma ideia.

Mário destaca que a música pode, por outro lado, através de seu poder dinamogênico, provocar estados sinestésicos no corpo que poderão ser associados a avaliações estéticas ou mesmo qualitativas. Em outras palavras, um estado sinestésico que fosse agradável sem possuir um interesse imediato (como fome, sede etc.) poderia ser relacionado ao conceito de belo, da mesma forma que um desagradável se poderia associar à ideia de feio.

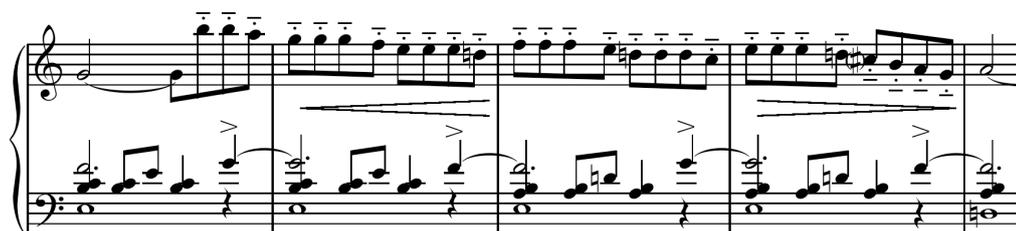
Segundo o mesmo autor, o fato de o populário nacional brotar de uma espécie de inconsciente coletivo do povo faz com que sua utilização na música artística lhe confira maior autenticidade na expressão, o que converge com sua pregação por uma música nacional que represente a totalidade étnica e cultural do brasileiro:

Ora o quê a música popular faz desses valores e poderes? É sempre fortemente dinamogênica. É de dinamogenia sempre agradável porquê resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes. E é sempre expressiva porquê nasce de necessidades essenciais, por assim dizer interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela á medida que se torna de todos e anônima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com outras, a música popular jamais não é a expressão de palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que também as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura [sic] (ANDRADE, 1928, pp. 41-2).

Contudo, considerando o enfoque do presente trabalho, mais importantes que o potencial expressivo da música nacionalista, que sua penetração psicológica ou que sua retratação do inconsciente coletivo são os padrões melódicos que Mário de Andrade indica como constância em nossa música.

O primeiro deles é o uso da sétima menor (sétima abaixada para Andrade) que, segundo ele, conduziria ao emprego do modo hipofrígio. Contudo, em nossa visão, isso implica não exclusivamente a utilização desse modo específico, mas do modalismo de forma geral. Guarnieri, por exemplo, fez uso com frequência do mixolídio e do que costumava chamar de modo nordestino: uma fusão do lídio, do qual resulta a quarta aumentada no primeiro tetracorde, e do mixolídio, com a sétima menor no segundo tetracorde. O próprio Andrade relata a variedade dos modos, citando, em adição a estes, uma escala hexacordal sem sensível de origem africana.

Tarasti exemplifica o uso melódico da sétima menor com um trecho da *Dança brasileira* de Camargo Guarnieri (TARASTI, 1995, p. 76):



Exemplo 14 - C. Guarnieri – Dança Brasileira – excerto

O tema do segundo movimento do *Choro para fagote e orquestra de câmara* também representa bem a utilização melódica da sétima menor, aqui em láb mixolídio:



Exemplo 15 – Choro – II – Fg. – c. 7 – 13

O ensaísta paulistano assinala que a “melódica das nossas modinhas principalmente, é torturadíssima e isso é uma constância” [sic] (ANDRADE, 1928, p.45). Caracterizam-na não raro audaciosos saltos de sétima, oitava e até nona. Para ilustrar isso, usaremos o mesmo exemplo de Tarasti, extraído de *Modinhas imperiais*, igualmente obra de Mário de Andrade, datada de 1930 (TARASTI, 1995, p. 77).



Exemplo 16 – M. de Andrade – *Modinhas Imperiais* – excerto

São também características das melodias brasileiras as figuras com notas repetidas. Para ilustrar, Andrade reproduz um excerto melódico do *Trio brasileiro* de Lourenço Fernandez, no qual “emprega a simples gradação descendente com sons rebatidos” (ANDRADE, 1928, p. 46):



Exemplo 17 – *Trio Brasileiro* – excerto

As notas repetidas constituem-se em um dos motivos melódicos presentes no segundo movimento do *Choro para fagote e orquestra de câmara*. O trecho abaixo mostra um dos momentos em que sua aplicação se faz mais óbvia:



Exemplo 18 – *Choro – II – VI. I – c. 67 – 75*

Nas modas caboclas encontramos, além das notas repetidas, o salto melódico de terça, outro elemento típico da música brasileira.



**Exemplo 19 – L. Fernandez – Trio Brasileiro**

Tarasti atenta para a utilização desses motivos peculiares em *A folia d'um bloco infantil*, do *Momoprécoce* de Villa-Lobos (TARASTI, 1995, p. 77).



**Exemplo 20 – H. Villa-Lobos – A Folia d'um Bloco Infantil - excerto**

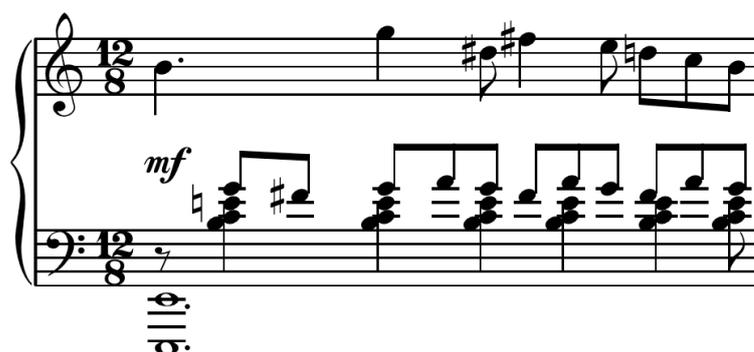
Na versão do *Ensaio* que consultamos, há algum desacerto de edição que dificulta a identificação precisa do motivo característico que reproduzimos a seguir. Tarasti confirma, porém, tratar-se de uma figura típica de canções folclóricas que é também usada por Ernesto Nazareth como uma ponte, por exemplo entre duas frases de *Odeon*. Além disso, ilustra o uso de tal desenho no segundo movimento dos *Choros n° 11* de Villa-Lobos (TARASTI, 1995, p. 78).



**Exemplo 21 – H. Villa-Lobos – Choros n° 11 – excerto – motivo**



Exemplo 22 – E. Nazareth – Odeon – excerto



Exemplo 23 – H. Villa-Lobos – Choros n° 11 – II mov. – excerto

Outro fator de acentuada relevância salientado por Andrade é a predileção brasileira pelos movimentos melódicos descendentes. Ilustrando a característica com os *Choros n° 10* de Villa-Lobos, afirma: “No sublime *Rasga Coração* se pode falar que tudo desce. Com exceção de arpejos e melismas rápidos solistas e da frase estupenda em notas rebatidas no pistão, tudo desce impressionantemente” [sic] (ANDRADE, 1928, p. 47).

Além disso, ressalta o costume brasileiro de dar preferência aos repousos melódicos sobre a mediantes e não sobre a tônica. Nos três exemplos abaixo, vemos respectivamente: uma melodia à moda europeia, acabando na tônica; a mesma melodia à moda nacional, terminando na mediantes; e, por último, uma cantiga que Andrade ouvia de um primo fazendeiro quando ainda era garoto, também permeada de recorrências sobre o terceiro grau da escala.



Exemplo 24 – melodia na forma europeia



Exemplo 25 – melodia na forma nacional

♩ = 58

Exemplo 26 – M. de Andrade – Cantiga

Finalmente, indica que é possível encontrar mais especificidades na melodia e apresenta os *Choros* de Villa-Lobos (citando os números 2 e 4) como “verdadeiros mosaicos de constâncias e elementos melódicos brasileiros” [sic] (ANDRADE, 1928, p. 49).

### 2.1.3. Polifonia

Andrade não vê a possibilidade de se criar uma harmonia distintamente brasileira. A pura harmonização de modos e escalas defectivas que advém da música folclórica ou popular pode criar uma certa ambiência nacional, mas não basta em si como um sistema que possa comportar um gênero musical mais substancioso e variado.

Porém êsse character [referindo-se àquele advindo da harmonização acima referida] é muito pouco nacionalizador porque a música artística não pode se restringir aos processos harmonicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora êsse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europea [sic] (ANDRADE, 1928, p. 49).

A limitação de uma harmonização popular não é, todavia, a única razão a inviabilizar o surgimento de uma harmonia particularmente nacional. O mesmo autor aponta historicamente, dentro da música erudita, para o processo individualista de criação de novos procedimentos harmônicos, que refletiriam, em sua opinião, a manifestação de uma determinada pessoa, mas nunca poderiam representar a expressão racial e cultural de um povo

como um todo. Para tanto, cita como exemplos Wagner, Debussy, Franck, Schoenberg e até mesmo Tartini. Pela imitação generalizada, esses mesmos procedimentos, que poderiam ser nacionais, acabam rapidamente tornando-se universais.

Além disso, o intelectual paulista não via, naquela época, espaço para uma inovação mais acentuada, já que recursos que poderiam ser considerados muito ousados, como o emprego da politonalidade, do atonalismo ou dos quartos de tom, já vinham sendo sistematizados na Europa. E mesmo na eventualidade de se surgir algum procedimento mais vanguardístico, este muito provavelmente seria uma manifestação individual e não nacional.

Mais do que essas opiniões altamente subjetivas, interessa-nos aqui o que o autor diz sobre a polifonia, mostrando como ela poderia constituir-se em um elemento caracteristicamente nacional. E, em contrapartida, podemos concluir que não será na harmonia que encontraremos os elementos peculiarmente nacionais que procuramos neste trabalho.

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. E de fato já está sendo como a gente vê das “Melodias Populares” harmonizadas por Luciano Gallet, das Serestas, Chôros e Cirandas de Villa-Lobos. Numa Sonatina ainda inédita desse moço de futuro Mozart Camargo Guarnieri, o Andante vem contrapontado com eficiência nacional e magnificamente [sic] (ANDRADE, 1928, p. 52).

Este uso da polifonia de acordo com as linhas improvisadas da flauta e do baixo do violão de sete cordas, encontra aplicação prática no *Choro para fagote* de Guarnieri e se faz notar, especialmente, nas seções de reexposição tanto do *calmo* quanto do *allegro*, nas quais a repetição de seções paralelas às da exposição sempre vêm variadas, com mais saltos e alterações no ritmo, remetendo, evidentemente de uma maneira modificada, a essa prática instrumental dos chorões. Cabe ainda ressaltar que a harmonia em Guarnieri - e a peça em questão não foge à regra - frequentemente se apresenta como uma resultante polifônica do encadeamento de vozes, ou seja, há mais preocupação com a condução contrapontística das linhas que com um plano harmônico preestabelecido.

Da mesma forma que Mário de Andrade preconiza esse uso nacional da polifonia, novamente de forma discutível, rejeita os padrões da música europeia, como o cânone e a imitação.

Quanto aos processos já europeus de polifonia eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira [sic] (ANDRADE, 1928, p.53).

#### 2.1.4. Instrumentação

A partir de sua experiência com instrumentos de cordas (cita rabecas, violinos e um violoncelo) feitos no Brasil, longe dos centros urbanos, Andrade pôde constatar a existência de uma “timbração curiosa meia nasal meia rachada, cujo carácter é fisiologicamente brasileiro” [sic] (ibid, p. 55).

O autor de Macunaíma encontra uma sonoridade análoga a esta nos grupos vocais populares e aventa a possibilidade de essa característica ter sua origem num possível mimetismo, procurando as vozes, pois, imitar o timbre de instrumentos como a sanfona, a viola e o oficleide.

O anasalado emoliente, o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo. Estão nos coros maxixeiros dos cariocas. Permanecem muito acentuados e originalíssimos na entoação nordestina. Dei com eles um sabado de aleluia no cordão negro do “Custa mas Vai” em S. João Del Rei. Tornei a escuta-lo num Boi-Bumbá em Humaitá, no rio Madeira. E numa Ciranda no alto Solimões [sic] (ANDRADE, 1928, p. 56).

Se este tipo de timbre deverá ser imitado na *performance* atual, é algo que discutiremos adiante.

Especialmente interessante é o conceito de transposição da instrumentação convencional da música popular para a música erudita exposto no *Ensaio*. O critério para se colocar um determinado instrumento como típico das manifestações musicais populares é antes a tradição, a frequência com que é empregado, que a sua origem, na maioria dos casos estrangeira. Andrade cita alguns dos instrumentos típicos nos vários grupos regionais brasileiros: flauta, clarinete, oficleide, violão, viola, rabeca, cavaquinho, sanfona, adufe, pandeiro e reco-reco.

Segundo o escritor, diante da inviabilidade e da total ausência de sentido em se fazer uma orquestra exclusivamente com esses instrumentos, resta, pois, a alternativa de transpor as características e as funções de tais instrumentos para aqueles tradicionais da música artística. Esse processo se dá de uma maneira musicalmente conceitual e não como uma mimese literal.

A transposição se observa, de fato, com fartura de exemplos dentro da literatura musical brasileira e não só, como se poderia esperar, em grupos grandes como a orquestra sinfônica. Em sua *6ª valsa brasileira* para fagote solo, Mignone procura conferir à obra um caráter orquestral mesmo contando com um único instrumento, fazendo com que este possa

aludir pontualmente a outros típicos da música popular, como o violão de sete cordas e a flauta, como ressalta Noel Devos no prefácio da partitura das *16 valsas para fagote solo* (DEVOS in: MIGNONE, 1983, p. 4).



Exemplo 27 – F. Mignone – 6ª Valsa Brasileira – imitando violão – excerto



Exemplo 28 - F. Mignone - 6ª Valsa brasileira - imitando flauta – excerto

### 2.1.5. Forma

Andrade afirma não ver mais sentido em se usar as formas tradicionais, uma vez que perderam sua significação original, ou seja: sinfonia passou apenas a ser uma obra de grandes dimensões, do mesmo modo que a forma sonata se distanciou tanto de seu modelo dos séculos XVIII e XIX que a utilização contemporânea (do autor) do termo não mais se justificaria.

Sugere, pois, que se busquem formas na música folclórica e popular.

O canto nacional apresenta uma variedade formal que sem ser originalidade dá base vasta pra criação artística de melodia acompanhada. Possui uma diversidade rica de formas estroficas com ou sem refrão. Mesmo a melodia infinita encontra soluções típicas nos cocos... Dentre os desafios muitos se revestem duma forma estrofica tão vaga (2ª parte, os dois desafios com Mané Riachão) que são recitativos legítimos. Ainda sob o ponto-de-vista da melodia infinita os fandangos paulistas são de modelo bom. E ainda lembro os martelos, certos lundús muito africanizados (“Ma Malia” na 2ª parte; “Lundú do Escravo”, Rev. De Antropofagia cit. n.º 6) as parlandas, os pregões os cantos-de-trabalho sem forma estrofica, as rezas de macumba. Todas essas formas se utilizando de motivos ritmico-melódicos estratificados e circulatórios, nos levando pro rapsodismo da Antiguidade (Egito, Grecia) e nos aproximando dos processos lirico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores

ambulantes russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos pra criação da melodia infinita caracteristicamente nacional.

Também quanto a formas corais possuímos nos reisados e demais danças dramáticas, e nos cocos muita base de inspiração formal. E nos cocos então as formas corais variam splendidamente [sic] (ANDRADE, 1928, pp. 63-4).

No que se refere à música instrumental, aponta como soluções no estabelecimento de uma forma nacional, o uso da variação, citando como exemplo e fonte de inspiração a maneira como a flauta é tratada nos maxixes e valsas cariocas, em especial no *Urubu*, de Pixinguinha.

Ainda tratando da música instrumental e visando ao mesmo objetivo, sugere suítes de danças tipicamente brasileiras.

Imagine-se por exemplo uma Suite:

- 1- *Ponteio* (prelúdio em qualquer metrica ou movimento);
- 2- *Cateretê* (binario rapido);
- 3- *Coco* (binario lento), (polifonia coral), (substituto de sarabanda);
- 4- *Moda* ou *Modinha* (em ternario ou quaternario), (substituto da Aria antiga);
- 5- *Cururú* (pra utilização de motivo amerindio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afrobrasileiro), (sem movimento predeterminado);
- 6- *Dobrado* (ou Samba, ou Maxixe), (binario rapido ou imponente final) [sic] (ANDRADE, 1928, p. 69).

Na composição de peças grandes propõe a substituição das sonatas, tocatas etc por uma sequência de três movimentos de origem novamente coreográfica e caráter contrastante para “obedecer á obsessão humana pela construção ternária” [sic]. Como exemplo, cita as seguintes opções: *Ponteio*, *Acalanto* e *Samba*; ou *Chimarrita*, *Abôio* e *Louvação* [sic] (ANDRADE, 1928, p. 69).

Por fim, em se tratando de “formas complexas destituídas de caracter coreografico, de música pura ou com intenção descritiva ou psicologica” [sic] (ibid, p. 69) como, por exemplo, as *Kinderszenen*, de Schumann ou *Iberia*, de Debussy, Andrade defende o uso dos tão nossos reisados, dos bumba-meu-boi, pastoris, sambas-do-matuto, serestas (serenatas) e cirandas.

Todavia, faz-se cabível suspeitar que, mesmo seguidas à risca essas instruções, isso não seria suficiente para criar uma forma eminentemente brasileira, uma vez que a perspectiva do autor parece ainda estar notadamente baseada no conceito formal europeu. E, mais grave, a um conceito bastante convencional.

Nos dias de hoje, a possibilidade ou impossibilidade de adoção de formas distintamente brasileiras talvez não seja mais um assunto tão relevante. Contudo, se houve um compositor que tenha buscado fórmulas mais ousadas, experimentais e inusitadas, este foi Villa-Lobos.

Não são poucos os artigos e capítulos de livros que falam da ausência de rigor formal em Villa-Lobos; o que esses livros não falam é da defasagem que um conceito encontra quando se defronta com uma obra como a desse compositor. A forma em Villa nasce como um rio que corre; ela descreve um processo, suas antenas não estão sintonizadas na tradição mas em novos recursos composicionais que nascem com a forma stravinskyana de retomadas (o procedimento de entelhamento que Pierre Boulez localiza no *Sacre du printemps*). A forma em Villa não é mais aquela caixa que encerra um plano dramático preestabelecido, mas ela nasce processualmente - ela corre para a frente, dá uns passos atrás, volta a correr, pula, retorna repentinamente, volta a correr, e assim vai. Ajudam a desenhar esse fluxo os procedimentos de simetria tão cuidadosamente apresentados neste livro: bilateral, translacional, rotacional e ornamental (ou “cristalográfico”). Porém, diferentemente de um compositor que busque uma coerência formal, Villa-Lobos precisa de uma consistência sonora. Os modelos reiterados, invertidos, transladados, ornados necessitam também ser de fácil apreensão para o ouvinte, precisam ser pregnantes. E é importante realçar esta ideia de que Villa não está compondo uma *Urflanz*, a planta arquetípica de Goethe; ele está compondo música e para isso não só as simetrias são importantes, mas os momentos de assimetria, os momentos de desequilíbrio e imprecisão (FERRAZ in: SALLES, 2009, p. 11).

Por essa razão pode ter parecido contraditório a Tarasti que o modernista Mário de Andrade tenha tido uma visão tão conservadora ao afirmar que Villa “imprimiu aos Chôros, Serestas e Cirandas, uma feição individualista excessiva, não se utilizando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo”[sic] (ANDRADE, 1928, p. 63), quando os *Choros* já haviam, musicalmente, superado o que foi preconizado no *Ensaio*. Ainda que o finlandês tenha sua parcela de razão, cabe lembrar a conjuntura ideológica de defesa do nacionalismo que motivava os conceitos do ensaísta paulista.

Uma constatação que fizemos nesta seção sobre forma, e que não diz respeito à forma estritamente, mas tem grande relevância dentro deste trabalho, foi a corroboração da importância das danças na música brasileira. Andrade ressalta sobremaneira essa faceta coreográfica, a qual, se não teve a significância pregada por Mário no que concerne à estruturação formal, certamente assume um papel crucial dentro da interpretação como será visto mais tarde.

## 2.2. PARTICULARIDADES INTERPRETATIVAS DENTRO DO REPERTÓRIO PARA FAGOTE

Na seção anterior examinamos as peculiaridades da música brasileira enquanto composição. Evidenciou-se que os atributos que a particularizam como manifestação nacional encontram-se antes no material popular e folclórico que lhe serve de inspiração que nos aspectos estruturais e nos processos composicionais.

Esse material advindo do populário nacional acaba, portanto, não resultando em uma linguagem harmônica ou construção formal eminentemente brasileira, mas traz características próprias que se refletem sobremaneira: no ritmo, já que grande parte deste repertório tem forte vocação coreográfica; na melodia, apresentando certos padrões recorrentes e caracterizando-se frequentemente por um processo peculiar de improvisação e variação; e no contraponto, o que é, em parte, uma consequência desse mesmo processo de improvisação dentro de vozes que se movimentam com certa independência.

Relembrando o *Ensaio*, da mesma maneira que a música artística não é a reprodução do fenômeno popular mas o desenvolvimento deste, também não se espera que a *performance* do gênero erudito seja uma reprodução literal do gênero popular, mas sim uma alusão a este. Uma alusão, contudo, que se deverá fazer forçosamente presente se houver a intenção de se lograr uma interpretação peculiarmente nacional. Daí a importância de se conhecer minimamente o populário nacional e de se identificar, dentre os tantos tipos, qual categoria popular se apresenta retratada em uma determinada peça.

Este parece um processo até certa medida natural dentre os intérpretes brasileiros, mas não é tão óbvio para aqueles que não estão familiarizados com a nossa música popular. Em experiências fora das fronteiras nacionais ou no Brasil, com músicos estrangeiros, o presente autor pôde constatar os equívocos que se dão no entendimento dos tantos aspectos impossíveis de serem precisados unicamente pela partitura.

A pretexto de ilustração, tomemos, como exemplo, as *16 valsas para fagote solo*, de Mignone. Algumas dessas peças ainda preservam em certo grau o caráter dançante do gênero europeu, como, por exemplo, a *Valsa de outra esquina*. Contudo, a inspiração deste compositor vem do gênero brasileiro, cantado, com letras de temática sentimental na grande maioria dos casos, como assinala Elione Medeiros (MEDEIROS, 1995, p. 44).

Em vista deste dado, não nos espantamos em observar a *performance* dessas peças em andamento mais lento, retratando o clima seresteiro, liricamente melancólico, típico do Brasil, que observamos mais claramente em *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, *Mistério e Valsa quase modinheira*, entre outras.

Implorante, saudoso e triste

Exemplo 29 – F. Mignone – *Aquela Modinha que o Villa Não Escreveu* – excerto

Valsa sentimental e doentia

Exemplo 30 – F. Mignone – *Mistério* – excerto

Como saudosa canção suspirada

Exemplo 31 – F. Mignone – *Valsa quase Modinheira* – primeiros compassos

Igualmente não causa admiração presenciar uma leitura bastante rápida de *Pattapiada* ou de *Apanhei-te meu fagotinho*, pois sabemos que foram inspiradas na maneira de se tocar chorinho, caracterizada frequentemente por grande virtuosismo instrumental.

**Molto vivo**

*rit.*

**Exemplo 32 - F. Mignone - Pattapiada – excerto**

**Rápido**

*f*      *p*      *f*      *p*

*cresc. poco a poco*

**Exemplo 33 – F. Mignone – Apanhei-te meu Fagotinho (Valsa Paródia) – primeiros compassos**

Em contrapartida, a *Valsa declamada* tem, como o próprio nome deixa antever, um quê de recitativo; a *Valsa choro* talvez seja a que melhor se aproxime do modelo clássico de valsa brasileira; a *Valsa improvisada*, novamente como o nome revela, ilustra o costume de improvisar dos chorões; a 6ª *valsa brasileira* faz com que o fagote se desdobre em referências a outros instrumentos transpondo-o à dimensão de todo um grupo de choro; e assim por diante.

**Moderadamente (Quase falando)**

*mp*

*animando*

**Exemplo 34 – F. Mignone – Valsa Declamada – excerto**



Exemplo 35 – F. Mignone – Valsa Choro – excerto



Exemplo 36 – F. Mignone – Valsa Improvisada – excertos



Exemplo 37 – F. Mignone – 6ª Valsa Brasileira – imitando violão – excerto



Exemplo 38 – F. Mignone – 6ª Valsa Brasileira – imitando flauta – excerto

Ora, um intérprete menos familiarizado com a música brasileira poderia indagar qual a razão das diferenças tão grandes entre cada uma dessas peças, posto que todas são valsas. Contudo, ainda que todas estejam escritas em  $\frac{3}{4}$  e sejam abarcadas em sua totalidade pela mesma designação, faz-se necessário observar que a fantasia do compositor transita por várias outras categorias, das quais recorta elementos peculiares que, numa fusão com as características idiomáticas da valsa, resultam em peças únicas, cada uma delas com uma qualidade distinta.

Neste sentido as indicações de andamento e caráter que Mignone coloca no início de cada uma das obras ganham uma importância dobrada, pois, muitas vezes, são mais elucidativas que o nome geral da série, indicando, assim, em parte, as referências que a imaginação do compositor foi buscar.

Se se afiguram dificuldades no reconhecimento dessas referências populares dentro das *16 valsas*, que dizer disso ao considerarmos a série de *Choros* de Villa-Lobos? Afinal, em comparação a esta última o ciclo de Mignone passa a parecer homogêneo sob muitos aspectos.

Na tentativa de traçar este paralelo entre a *performance* original de um dado modelo popular e a interpretação de sua transformação dentro da música erudita nacionalista, os músicos estrangeiros sempre perguntam o que é o choro e quais são suas particularidades.

Entretanto, lembrando o capítulo 1, é preciso que se diga que o choro não era, no fim do século XIX, no Rio de Janeiro, um gênero musical, mas sim uma maneira de se tocar vários gêneros dançantes como: polca, *schottisch*, maxixe, tango e até mesmo valsa, cada um deles com suas particularidades. O nome choro também designava o *ensemble* instrumental responsável pela execução dessas peças, o que aparentemente está em total concordância com a possível origem etimológica do termo, conforme se discutiu no capítulo anterior.

Essa forma de tocar era caracterizada pela liberdade de improvisação das linhas, pelo contraponto, pelas surpreendentes modulações e pelas figuras melódicas e rítmicas que se encontram descritas, com mais minúcias, no capítulo anterior.

Com o tempo, segundo Adhemar Nóbrega, o termo choro passou a designar um gênero musical, restringindo-se, então, ao compasso binário, a um andamento de moderato a vivo, sendo construído com figurações da polca e do *schottisch* mescladas ao uso da síncopa afro-brasileira (NÓBREGA, 1974, p. 12).

Ao refletir sobre a *performance* da obra de Villa, cabe, pois, pensar no significado da palavra choro em seu tempo e não em sua conotação atual.

Bastante esclarecedora nesse sentido é a informação conferida pelo próprio compositor na edição do *Choros n. 3*, que novamente reproduzimos:

Choros representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original (VILLA-LOBOS apud NÓBREGA, 1974, p. 9).

No caso de Villa-Lobos, evidencia-se que o nome dado a sua revolucionária série de peças serviu mais como um invólucro possível de abranger o resultado de uma fase de grande experimentalismo e criatividade que como rótulo unificador estilístico que pudesse indicar a influência de um gênero popular específico. A partir do aspecto multifacetado do choro popular poder-se-iam também justificar, em parte, as grandes distinções entre as peças assim intituladas por Villa.

Com efeito, ilustrando isso numa outra composição do repertório fagotístico, os *Choros n. 7*, constatamos a multiplicidade dos modelos populares e étnicos retratados: no exemplo 39(1), logo no início, nos compassos 1-6, é apresentada pela clarineta e pelo violoncelo em décimas paralelas a melodia *Nozani-na* dos índios Pareci; no exemplo 40(2), na seção central (n. 10 de ensaio), o fagote apresenta o tema de uma valsa modinheira e sentimental em sib maior, que passa em seguida ao *cello* e recebe um acompanhamento dissonante (dó – ré – sol); no exemplo 41(3), na parte final, a partir do 5º compasso de 21, remete-se ao estilo do maxixe, com os *pizzicati* de violoncelo e de violino lembrando, respectivamente, as cordas dedilhadas de violão e cavaquinho que antecedem a entrada do fagote com um tema permeado de típicas antecipações rítmicas. A interpretação deve, por conseguinte, dado o reconhecimento destas influências, transpor as características da execução original em cada um desses casos.

Lento (♩ = 66) Em movimento

Flauta

Oboe

Clarineta Si

Saxofoneo Mi (Alto)

Fagotte

Violino

Violoncello

Fl.

Ob.

Cl.

Sax.

Fg.

Vno.

Vcello.

*mp*

*p*

*f*

*p*

*dim. pouco a pouco*

**Exemplo 39 – H. Villa-Lobos – Choros n° 7 (Settimino) – primeiros compassos**

Tempo di Valsa (um pouco lenta)  
(♩. = 58)

Fl. *p* Solo 3

Ob.

Cl.

Sax.

Fg. *p* *espress. e ligado* Solo 3 *pp*

Vno. *arco* *p*

Vcello. *pizz.* *p* *pizz.* *mf*

Pouco rall. Rall. *longa*

Fl.

Ob. 3 3 3 3

Cl.

Sax.

Fg. *ppp*

Vno. *pp*

Vcello. *pizz. sempre* *pizz.* *arco* *pp*

Exemplo 40 – H. Villa-Lobos – Choros nº 7 (Settimino) – (2)

(♩ = 104)

Flauta

Oboe

Clarineta Si

Saxofoneo Mi (Alto)

Fagote

Violino

Violoncello

*p*

*Solo*

*ff*

*rf*

*pizz.*

*rf*

*simile*

*mf* ↑ com o pollegar

Fl.

Ob.

Clar.

Sax.

Fag.

Vno.

Vcello.

*rf*

*rf*

*rf*

*f*

*simile*

10

Exemplo 41 – H. Villa-Lobos – Choros n° 7 (Settimino) – (3)

Ainda tratando do mesmo tema, no primeiro movimento das *Bachianas n. 6*, há a seguinte indicação: *ária-choro*. Além do habitual paralelo entre as formas tradicionais e as brasileiras que se dá em todas as peças dessa série, no depoimento do próprio compositor encontramos esclarecimento para o sentido do termo *choro* neste contexto.

Escolhi a combinação destes dois instrumentos (flauta e fagote) para sugerir a velha serenata brasileira para dois instrumentos e substituí o oficlíde [sic] pelo fagote, porque este instrumento está mais próximo do espírito de Bach e quis dar a impressão de improvisação como na serenata cantada. Esta suíte é mais “bachiana” na sua forma do que “brasileira” (PALMA; CHAVES JR apud FAGERLANDE, 2008, p. 106).

A indicação *choro* obviamente não aparece aqui em sua atual conotação. Está empregada como um sinônimo de serenata e, ao lado da expressão *aria* define o caráter cantado e eminentemente seresteiro desse trecho da obra.

As relações entre a série de *Choros*, de Villa-Lobos, e os *Choros*, de Camargo Guarnieri, foram discutidas mais profundamente no capítulo 1. Vale, entretanto, assinalar novamente que, à semelhança das obras do primeiro, as peças do segundo também não se referem especificamente a um determinado gênero, o *choro*. No caso de Guarnieri, tendo a utilização do termo sucedido imediatamente a divulgação da *Carta aberta*, faz-se plausível imaginar que esta designação tenha tido o objetivo de afirmar seu compromisso com os ideais nacionalistas. Diferentemente da série de *Choros* do carioca, os *Choros* do paulista apresentam um traço unificador significativo: são sempre obras concertantes para um instrumento solista e orquestra, com exceção de algumas obras de juventude de menor significância.

Além disso, os estudos de sua obra revelam não haver diferença entre as composições com o título tradicional, concerto, e as que se intitulam *choro*. Não há, pois, nenhuma intenção de, com a nova designação, criar forma musical ou gênero inovadores, um aparente objetivo de Villa-Lobos.

Na obra em que se concentra este trabalho, o *Choro para fagote e orquestra de câmara*, o primeiro movimento se inicia com uma seção livre, com caráter de improvisação, seguido de uma parte lenta claramente seresteira. O segundo movimento faz uma síntese estilizada de modelos da música nordestina. A interpretação se constrói a partir do reconhecimento destes gêneros e das características estruturais da composição, como será visto no próximo capítulo.

Tendo considerado esse aspecto, resta tratar das peculiaridades da interpretação da música brasileira em cada um de seus parâmetros mais significativos. Isso será feito de maneira pragmática, mesmo que, em alguns deles, essas particularidades não sejam tão significativas. A ordem seguirá dos critérios com menor grau de distinção para os de maior: sonoridade; *vibrato*; dinâmica e articulação; ritmo e agógica; acentuação e fraseio.

### **2.2.1. Sonoridade**

Como já se mencionou, Mario de Andrade assinala a existência de um timbre tipicamente brasileiro a partir da observação de instrumentos de cordas construídos longe dos grande centros e grupos vocais, que por imitação destes ou não, resultam coincidentemente na mesma sonoridade anasalada e rachada.

De maneira geral, a preocupação com a sonoridade entre os intérpretes populares não é tão obsessiva quanto no âmbito da música erudita e, de fato, mesmo que muito longe do som tosco, anasalado e rachado descrito pelo autor do *Ensaio*, apresentam um timbre mais brilhante, o que se mostra compreensível diante da necessidade mais acentuada de projeção e penetração do som.

Contudo, não vemos um argumento suficientemente forte para que se busque uma sonoridade peculiar na interpretação do repertório brasileiro de concerto. Isto, por outro lado, não impede, e nem constitui nenhuma forma de reprovação, muito pelo contrário, que o intérprete tenha a iniciativa de, em determinados solos ou passagens, empregar um timbre mais claro, mais brilhante, que possa evocar as raízes populares de uma certa peça.

### **2.2.2. *Vibrato***

Na execução moderna, o uso e o ensino do *vibrato* são elementos vitais. Embora tal recurso devesse ser empregado criteriosamente, com colocação e intensidade pertinentes ao fraseado, nota-se uma constância em sua utilização muitas vezes maior que a desejável. Como constata Bruce Haynes, ao analisar depoimentos e gravações elucidativas para esta questão, a quantidade de *vibrato* empregada na *performance* contemporânea é, ao contrário do que frequentemente se imagina, consideravelmente superior àquela empregada no Romantismo, o que qualifica a contemporaneidade como o ápice de relevância e de utilização de tal recurso (HAYNES, 2007, pp. 55-7).

Na interpretação da literatura nacional, certamente há espaço para o emprego do *vibrato* nas obras de inspiração modinheira ou seresteira. Nas peças influenciadas por estilos dançantes, a demanda por este artifício é consideravelmente menor, ainda que este seja bem vindo esporadicamente.

Cabe salientar que o *vibrato* deve funcionar aqui, como em outros gêneros também, como um auxílio ao fraseio, destacando a distinção entre momentos de tensão ou relaxamento. Mas, no caso específico de nossa produção, não pode gerar uma afetação não condizente com a singeleza ou com a espontaneidade de muitos dos modelos populares em que a música brasileira se baseia.

### **2.2.3. Dinâmica e articulação**

No que se refere a articulações e dinâmica, verificamos que os compositores nacionalistas brasileiros viveram (e vivem) em uma época de grande especificação desses parâmetros, na qual o respeito à partitura e às supostas intenções dos autores atingem seu grau máximo. É de se supor, portanto, que não haja muito espaço para discussão acerca desses elementos, bastando, em teoria, a observância estrita à notação.

Naturalmente que, em alguns casos específicos, determinadas articulações podem ser modificadas para melhor se adaptarem às características técnicas de um instrumento, desde que a ideia musical não seja prejudicada ou distorcida. Noel Devos, ao tocar a *Ciranda das sete notas*, na presença do compositor, alterou a articulação da célebre passagem com grandes saltos ligados, sem encontrar qualquer oposição de Villa-Lobos. Os autores, aliás, nem sempre se dão conta de mudanças dessa natureza.

Na música popular o estabelecimento dessas articulações não se dá de maneira tão rígida, adequando-se, habitualmente, às necessidades de improvisação e a clichês de interpretação. Não há, pois, como transpor esse costume ao gênero erudito.

Pode-se, no entanto, imitar uma maneira específica com que os intérpretes populares pronunciam, atacam ou acentuam as notas, algo um tanto quanto impalpável, difícil de explicar, que, por essa razão, só poderá ser reproduzido através de uma mimese fortemente baseada na audição.

### 2.2.4. Agógica e ritmo

Mário de Andrade mostra um pouco das peculiaridades rítmicas dentro da música brasileira no *Ensaio*:

Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populario é o ritmo. Seja porquê os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a síntese essencial deixando as subtilezas prá invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito. Do famanado *Pinião* pude verificar pelo menos 4 versões rítmicas diferentes, além de variantes melódicas no geral leves: 1ª a embolada nordestina que serviu de base pro maxixe vulgarizado no carnaval carioca; 2ª a versão impressa dêste (ed Wehrs e Cia.) que é quasi uma chatice; 3ª a maneira com que os Turunas de Mauricea o cantam; 4ª e [sic] a variante, próxima desta última, com que escutei muito cantado por pessoas do povo. Se compare estas três grafias, das quais só as duas últimas são legítimas porquê ninguém não canta a música talequal anda impressa. A terceira grafia é a mais rigorosamente exata. Inda assim si a gente indicar um *senza rigore* pro movimento [sic] (ANDRADE, 1928, pp. 21-2)...

Pi-ni - ão, pi-ni - ão, pi-ni - ãom Oi, pin-to cor - reu com me-do do ga- vião. Por is-so mes-mo sa bi-á can- tou\_\_\_ E ba-teu a-sa e vo - ou E foi co-mer me- lão!\_\_\_

Exemplo 42 – M. de Andrade – Pinião (versão impressa)

Pi-ni - ão, pi-ni - ão, pi-ni - ão Oi, pin-to cor - reu com me-do do ga- vião. Por is-so mes-mo sa bi-á can tou\_\_\_ Ba teu a-sa vo - ou Foi co -mê(r)me lão!\_\_\_

Exemplo 43 – M. de Andrade – Pinião (síntese possível da versão popular)

♩ = 96

Pi - ni - ão, pi - ni - ão, pi - ni - ão, Oi, pin - to cor - reu com me - do do ga - vi - ão Por is - so

mes - mo sa - bi - á - can - tó Ba - teu á - sa voô Foi cu - mê me - lão!

ou Foi cu - mê me - lão!

#### Exemplo 44 – M. de Andrade – Pinião (análise prosódica da versão popular)

Com estes exemplos, reafirmamos a discrepância entre as manifestações populares, da maneira como surgem em sua *performance* original, e sua grafia, ocorrência que se dá também no caso da síncopa, como já comentado anteriormente.

Parece óbvio que a interpretação da música brasileira apresenta este componente de liberdade rítmica, numa concessão da grafia às necessidades da tradição de execução nacional. Tal fenômeno se dá antes de maneira espontânea que de forma refletida, planejada, e em maior ou menor grau, dependendo da personalidade de cada intérprete.

Isso, aliás, cabe frisar, ainda que uma característica muito pregnante em nossa tradição, não é uma particularidade única dos brasileiros, já que, de forma universal, por mais exata que seja a notação e por mais estrita que possa ser a interpretação, ainda assim haverá diferenças entre esta e sua grafia. A partitura é um guia que instrui a execução, mas não é capaz de predeterminá-la em seus múltiplos aspectos.

Da mesma forma, essa flexibilidade rítmica não se origina unicamente da tradição popular brasileira, mas também deriva das práticas europeias de *performance* do Romantismo, ou mesmo de gêneros europeus que são caracterizados por maiores liberdades e extravagâncias como a ópera italiana, segundo assinala Tarasti.

Para a música brasileira a penetração do *melos* europeu no Brasil foi um tema importante, já que as árias italianas de ópera mostraram-se apropriadas para serem usadas como substância melódica para as modinhas. Foram feitos arranjos de *Il trovatore* de Verdi na língua portuguesa, escritos por brasileiros e publicados como uma antologia intitulada *O trovador brasileiro* (TARASTI, 1995, p. 79).

De uma forma demasiadamente generalizante, poder-se-ia dividir a música nacionalista entre: a de influência modinheira ou seresteira e a de influência coreográfica. Naturalmente que, numa mesma peça, o caráter pode oscilar entre uma ou outra dessas tendências. Da mesma forma, fica claro que nesta grosseira classificação permanecem de fora a música indianista, grande parte da folclórica etc. Contudo, dada a vastidão de modelos e a

consequente inviabilidade de se tratar deste tema com a merecida profundidade neste trabalho, essa divisão em dois grandes grupos possibilita, por ora, a indicação de traços comuns em cada um desses abrangentes segmentos.

Da mesma maneira cabe também segmentar o conceito de liberdade rítmica em dois grupos. O primeiro se refere à flutuação do tempo, ou seja, ao alargamento ou afretamento da unidade métrica, estando contido na ideia de agógica. A proporcionalidade original entre as durações segue, todavia, mantida.

A segunda forma de flexibilização do ritmo constitui-se das alterações feitas dentro da relação entre os valores, as durações de cada nota. Perde-se, portanto, a proporcionalidade. É o que costumamos chamar de *rubato*, efeito retratado anteriormente no exemplo 44 (análise prosódica da versão popular do *Pinião*).

Naturalmente, o uso do primeiro não exclui o emprego do segundo e vice-versa, aliás, é muito comum observar o emprego simultâneo de ambos.

Definidos esses critérios, podemos afirmar que a interpretação de peças de influência modinheira vai seguir uma orientação romântica ou, até certo grau, operística da música europeia e, por conseguinte, pode lançar mão da flexibilidade rítmica nas duas esferas mencionadas. Recomendamos parcimônia, todavia, já que, apesar das influências mencionadas, este tipo de música têm também seu caráter nostálgico, melancólico e lírico peculiarmente brasileiro, o qual pode ser prejudicado por uma afetação excessiva.

No que se refere, contudo, à música de influência coreográfica, esta apresenta, por princípio, um contundente aspecto de motricidade, não havendo espaço, pois, para flutuação do tempo. Pode haver, no entanto, pontualmente, uma flexibilização rítmica do segundo tipo, ou seja, entre os valores de uma ou mais unidades métricas, mantendo-se a regularidade do andamento.

A dosagem dessa liberdade rítmica apresenta-se como tema crucial também dentro da interpretação da música brasileira. Ao mesmo tempo em que seu emprego em medida certa particulariza a *performance* e lhe confere sabor especial, seu uso exagerado banaliza a execução e lhe subtrai a profundidade expressiva, além de torná-la enjoativa e tediosa.

Esmiuçando e ilustrando este ponto, cabe aqui avaliar, por um lado, a leitura que os próprios brasileiros fazem de sua música e, por outro, a visão de nossos colegas estrangeiros.

Entre os primeiros, há um relativo consenso em que a música brasileira nacionalista deva ser interpretada sempre com um certo grau de liberdade rítmica. Este grau, como já se afirmou acima, é o elemento difícil de definir-se e sobre o qual não há naturalmente um acordo geral. O perigo, entre os estudantes brasileiros, é usar a flexibilidade de ritmo, para

esconder, ainda que involuntariamente, algum descontrole técnico. Afinal, deve-se frisar que, para tocar mais livre, é preciso conseguir tocar, antes de mais nada, de maneira totalmente precisa, controlada e estrita. Acima de tudo, deve haver sempre muito controle dentro da liberdade.

Quanto aos estrangeiros, observamos que o comportamento padrão é adotar o respeito literal à partitura e a observância da estrita regularidade rítmica, ou seja, o emprego dos atuais critérios padronizados de interpretação universal, o que talvez se justifique, ao considerarmos a origem ou, ao menos a forte influência, europeia da maioria esmagadora das obras do repertório erudito. Nós mesmos, brasileiros, usamos o mesmo expediente, quando encaramos peças nacionalistas de outros países cujas peculiaridades desconhecemos. O resultado de tal procedimento, aplicado à música brasileira, é o que costumamos chamar de interpretação “quadrada”.

Em contrapartida, em posição diametralmente oposta e em número bem menor, encontramos versões estrangeiras de nossas obras que, talvez, na melhor das intenções, se utilizam de tamanha liberdade e afetação, com mudanças constantes no andamento e uso exagerado do *rubato*, que mais parecem caricaturas da música brasileira.

Contudo, não queremos absolutamente dizer com isso que uma interpretação acertada da música brasileira seja privilégio dos brasileiros. Há efetivamente muitos estrangeiros capazes de nos brindar com versões de admirável bom gosto de peças de nossa literatura nacional, especialmente porque o interesse, e conseqüentemente a pesquisa, nesse tipo de repertório tem sido sempre crescente nos últimos tempos.

Há ainda outros critérios a que se deve recorrer, para reconhecer o grau apropriado de liberdade. Dentre eles, talvez os mais óbvios sejam os indícios que nos são dados pelas próprias características estruturais de uma determinada peça. Nas *Valsas para fagote solo*, de Mignone, por exemplo, por se tratar de composições para um único instrumento, certamente há uma grande margem para flutuações rítmicas.

Consideremos a seguir, a *Aria das Bachianas n. 6*, de Villa-Lobos. Aqui o desenho seresteiro do fagote contrapõe-se à figura de caráter improvisatório da flauta de uma maneira tal que uma fantasia rítmica mais exagerada de ambas as partes acaba sendo coibida: tanto o desejo do instrumento grave de mostrar, no ritmo, qualquer arroubo mais sentimental ao qual sua linha modinheira induz, como a ousadia do agudo em refletir na irregularidade métrica a atmosfera de improvisação têm de aparecer de forma restrita, se os intérpretes quiserem tocar realmente juntos.

Exemplo 45 – H. Villa-Lobos – Bachianas nº 6 – c. 3 – 10

No *Trio para oboé, clarinete e fagote*, do mesmo compositor, nota-se clara influência de Igor Stravinsky na construção da obra, marcada por um encadeamento de células rítmicas irregulares. Ainda que aqui também estejam presentes reminiscências de caráter improvisatório da música popular, não há grande espaço para liberdades rítmicas.

Parece ainda evidente que, quanto maior o número de intérpretes estabelecidos pela obra, maior a restrição para as flutuações de ritmo. No caso de conjuntos maiores, pode-se, todavia, identificar os momentos mais propícios às ondulações rítmicas associando-os aos pontos de maior rarefação de textura, ou seja, momentos em que haja poucos instrumentos tocando, ou que haja pouca ou nenhuma movimentação das linhas. Como exemplo, temos a seção inicial da *Ciranda das sete notas*, de Villa-Lobos, e também o começo do *Choro para fagote*, de Guarnieri.

Características estilísticas dos compositores também são um indício das possíveis oscilações rítmicas. Na obra de Villa-Lobos, há significativas distinções entre o

experimentalismo dos *Choros* e o retorno à adoção de formas e harmonia mais tradicionais das *Bachianas*. Contudo, há uma espontaneidade e uma energia criativa peculiares que persistem em toda sua obra e que revelam sempre algo de surpreendente, de imprevisto, algo que talvez dialogue mais com os arquétipos psicológicos, com o inconsciente do intérprete, a despeito de toda a reflexão que há na execução musical. A *performance* da produção villalobiana acaba, conseqüentemente, refletindo esses impulsos mais ousados, mais impetuosos, mais inconscientemente ancestrais, e a agógica acompanha naturalmente essa tendência. O desejo de liberar a criatividade no aspecto métrico encontra aqui, todavia, um obstáculo na, por vezes, muito intrincada textura.

Em Mignone, ao menos no Mignone nacionalista, das *Valsas* e do *Concertino*, nota-se uma marcante singeleza, uma reprodução menos transformada, menos transfigurada dos modelos da música popular. Sem dúvida, essa proximidade deve encontrar respaldo na *performance* e, conseqüentemente, no aspecto rítmico.

Finalmente, quando tratamos de Guarnieri, observamos um estilo mais intelectual, no qual se evidencia grande preocupação com as formas e com o desdobramento de materiais motivicos que conferem unidade à peça. Há um claro planejamento da obra e a influência da música nacional aflora de maneira reelaborada, mais indireta.

Considerando estes aspectos, apesar de todos os riscos que as generalizações impõem, seria lícito e justificável afirmar que a interpretação da música de Guarnieri, em comparação com a dos dois outros compositores citados, deveria apresentar mais sobriedade no que tange à liberdade rítmica, elemento de que tratamos por ora.

### 2.2.5. Acentuação<sup>21</sup> e fraseado

Ao lado da flexibilidade rítmica, a acentuação também desempenha um papel primordial na caracterização da música nacionalista brasileira.

Desde muito, este assunto tem sido discutido. O tema já está presente em praticamente todos os tratados do século XVIII, nos quais se mostra já muito arraigado o conceito de “notas boas” e “notas ruins”<sup>22</sup>. A ideia de hierarquia métrica é, por conseguinte, uma das mais importantes particularidades da música pré-romântica.

---

<sup>21</sup> Quando falamos aqui em acentuação, não estamos nos referindo ao acento em sua acepção mais comum, um pico repentino de intensidade em uma determinada nota, mas como uma inflexão mais enfática, um peso maior que lhe é conferido.

<sup>22</sup> Este conceito pode ser descrito, entre outras obras, no *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Johann Joachim Quantz.

No século XIX, como assinala com extraordinária riqueza de exemplos Clive Brown<sup>23</sup>, este princípio continua sendo bastante marcante. Contudo, as “notas ruins”, postadas nos tempos fracos ou nas partes fracas dos tempos, adquirem paulatinamente mais importância, chegando ao ponto de não se distinguir mais a diferença de peso entre estas e as “boas”.

De grande relevância para este fenômeno é o estabelecimento do conceito de frase longa, que se instaura no Romantismo e exerce enorme influência na interpretação até os dias de hoje, fazendo-se valer, sem qualquer fundamento plausível neste caso, até mesmo para os períodos que o precederam cronologicamente.

O segmento do repertório nacionalista que tem influência modinheira ou seresteira tem sua interpretação notadamente baseada neste conceito romântico de frase longa, segundo o qual a linha segue com intensidade sempre crescente até o ponto culminante (amiúde a nota mais aguda) e relaxa gradativamente até sua conclusão. Margarida Tamaki Fukuda, descrevendo as três fases que compõem uma *Gestalt*, fala em: tensão, culminação e afrouxamento (FUKUDA, 2009, p. 39). Este é o tipo de fraseio empregado, por exemplo, no *calmo* do *Choro para fagote*, como se verá no próximo capítulo.

Por outro lado, a música brasileira carrega o justo estereótipo de ser altamente sincopada. Mário de Andrade, como se viu anteriormente, dá grande importância a esse assunto em seu *Ensaio* e, talvez mais importante que assinalar a presença já tão sabida e comentada desse recurso na produção nacional seja o fato de ter observado o que chamou de polirritmias ou ritmos livres, uma consequência resultante da acomodação de ritmos indígenas ou africanos na grafia tradicional europeia.

O resultado prático disso é o gosto brasileiro pela acentuação nas partes fracas do tempo ou do compasso, bem como pelas típicas antecipações, como mostra a versão *performática* do *Pinião*:

---

Cf. QUANTZ, 2001, p. 123.

<sup>23</sup> Autor de *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*.

Para uma ampla discussão dessa questão no período indicado, cf. BROWN, 1999, pp. 7-95.

$\text{♩} = 96$

Pi - ni - ão, pi - ni - ão, pi - ni - ão, Oi, pin-to cor - reu com me-do do ga-vi - ão Por is - so

mes-mo sa-bi-á-can-tô Ba - teu a-sa voô Foi cu - mê me- lão!

ou

Foi cu - mê me- lão!

**Exemplo 46 – M. de Andrade – Pinião (análise prosódica da versão popular)**

De fato, não só o aparecimento de várias figuras sincopadas, mas também o deslocamento de acentuação em várias situações é uma das peculiaridades das composições nacionais.

Nas peças de influência coreográfica, a *performance* refletirá esse costume não só nos desenhos eminentemente rítmicos, nos quais esta inflexão deslocada lhes confere balanço, como também nas frases mais melódicas que acabam se contaminando com este caráter.

Nessas obras, muitas vezes a própria forma como se desenha a melodia sugere os deslocamentos de acentuação. É o caso da linha da flauta, no início do segundo movimento das *Bachianas n. 6*, de Villa-Lobos (ex. 47); da parte de clarineta e fagote no terceiro movimento do *Trio de palhetas* (ex. 48-9); e da voz da clarineta, no terceiro movimento da *Fantasia concertante* (ex. 50), todas peças de Villa-Lobos.

**Exemplo 47 – H. Villa-Lobos – Bachianas n. 6– excerto**

*bien rythmé*

*f exagérer les accents*

Exemplo 48 – H. Villa-Lobos – Trio – fagote – excerto

**a Tempo**

Exemplo 49 – H. Villa-Lobos – Trio – clarinete – excerto

Exemplo 50 – H. Villa-Lobos – Fantasia Concertante – clarinete – excerto

No *Concertino*, de Mignone, no segundo movimento, há um grande estímulo para se acentuar sempre a segunda semicólcheia de cada tempo, ao passo que, no início do primeiro movimento, há o impulso de conferir mais inflexão à última.

$\text{♩} = 100$

*mf*

Exemplo 51 – F. Mignone – Concertino – I mov. – excerto



Exemplo 52 – F. Mignone – Concertino – II mov. – excerto

No *Choro*, de Guarnieri, no segundo movimento, o compositor marcou com acento grande parte das notas. Todavia, a interpretação tornar-se-á muito mais interessante caso, a despeito da acentuação notada, haja uma gradação entre elas, privilegiando as síncopas, as linhas da articulação, a sincronia com desenhos de acompanhamento e o perfil melódico ou rítmico das figuras.

Nessas composições nacionalistas de influência coreográfica, o fraseio, dados os deslocamentos de acentuação, acaba tornando-se mais segmentado, baseando-se, pois, mais em figuras rítmico-melódicas do que em frases longas. Isso será analisado com bastante clareza no próximo capítulo, ao tratarmos do *allegro* no *Choro para fagote*, de Guarnieri.

## CAPÍTULO 3 - NOTAS PARA A INTERPRETAÇÃO

### 3.1- 1º MOVIMENTO

#### 3.1.1- *Improvisando*

Esta introdução funciona como uma espécie de DNA da peça, ou seja, toda a essência, todo o material a ser empregado posteriormente já faz parte de seu conteúdo, procedimento este que, segundo Marion Verhaalen, tornou-se cada vez mais comum nas obras mais maduras de Guarnieri (VERHAALEN, 2001, p. 378). Antonio Ribeiro, todavia, assinala que, mesmo em algumas peças da juventude, como *Piratininga* de 1932 para piano solo, totalmente construída a partir de um único tema, o conceito de desenvolvimento a partir de uma célula germinal já se mostrava arraigado no estilo do compositor<sup>24</sup> (informação pessoal).

No *improvisando*, o fagote é apenas acompanhado pela harpa e por um tambor militar. O próprio papel da harpa é tímbrico e percussivo, limitando-se a repetir a mesma sobreposição de quartas durante toda a seção (lá, ré, sol). No entanto, esse acompanhamento ganha uma função bastante relevante no desenrolar da obra, posto que a figura rítmica que o caracteriza é reaproveitada para gerar a introdução do segundo movimento. Além disso, os intervalos de quarta têm influência notável na construção da harmonia e das linhas melódicas do *allegro*.

No terceiro compasso, o fagote expõe o motivo que permeará toda a obra (dó#, ré, sol, fá). No sexto compasso, esta mesma célula é apresentada com a relação intervalar inversa (em vez de 2ª menor e 4ª justa, 4ª justa seguida de 2ª maior), que pode também ser vista apenas como um deslocamento do motivo dentro do compasso. De início, a melodia é construída basicamente pela alternância de intervalos de 2ª e 4ª e o aparecimento de saltos maiores, como os que ocorrem entre os compassos 6-7 e 8-9, acabam assumindo a função de trazer maior tensão à linha melódica, na ausência de uma harmonia que assumira este papel. Esta característica deve encontrar reflexo na *performance*, objetivo este que poderá ser logrado ao se conferir mais peso, mais tempo e mais *vibrato* a essas passagens.

Do ponto de vista da interpretação, essa introdução do movimento lento pode ser dividida nas seguintes seções: a) do começo ao compasso 9; b) do compasso 10 ao 15; c) do 16 ao 22; d) do 23 ao 33; e e) do compasso 34 ao fim do *improvisando*. Esta subdivisão da

---

<sup>24</sup> Depoimento pessoal concedido ao presente autor.

linha melódica torna mais fácil a tarefa de identificar os pontos de maior tensão e determinar a consequente direção do fraseio<sup>25</sup>.

Ainda que a atmosfera seja de improvisação em toda esta parte da peça, evidencia-se forte influência do conceito de recitativo nesta introdução.

Na seção a, a linha tem intensidade crescente e caminha até o réb do nono compasso, nota mais aguda deste *improvisando*, que será novamente empregada com função afim no compasso 33. Cada repetição do motivo principal deverá ser interpretada com contundência crescente até que o referido clímax seja alcançado.

Improvisando (♩=80)

Exemplo 53 – Choro – I – Fg. – c. 1 – 9

Na seção b, a progressão novamente ascendente da linha melódica, levada a cabo mediante novas transposições do motivo principal até o compasso 13, contrapõe-se ao desenho simétrico de orientação descendente, sugerindo, pois, a ideia de antecedente e consequente<sup>26</sup>. Esta sugestão, no entanto, paradoxalmente se desvirtua pela clara orientação que a linha toma no sentido do dó grave do compasso 15, notado com acento. Isto faz com que, novamente referindo-se à interpretação, a inversão do motivo principal, apresentada no compasso 14, ganhe um *crescendo* natural e suas duas últimas colcheias preparem este momento de afirmação da linha, ganhando mais tempo e intensidade.

<sup>25</sup> Ainda que não tenha usado a mesma metodologia, certamente o presente trabalho encontra um importante precedente no brilhante projeto de Margarida Tamaki Fukuda, tratando da aplicação do conceito de *Zeitgestalt* na *performance* do repertório camerístico. Nas indicações de fraseio da presente tese, as ideias intuitivamente se aproximaram do processo descrito pela autora nesse recente trabalho, datado de 2009. Fukuda descreve a orientação das frases, detalhando através de símbolos as mudanças dinâmico-agógicas que ocorrem de acordo com as várias opções de *performance*.

<sup>26</sup> Os processos composicionais dentro da obra de Guarnieri são notadamente baseados no desenvolvimento motivico e no planejamento formal. Por esta razão, mostrou-se conveniente empregar as ideias presentes em *Fundamentos da composição musical*, no qual Schoenberg discorre longamente sobre conceitos como motivo, frase, período, antecedente e consequente etc.



Exemplo 54 – Choro – I – Fg. – c. 10 – 15

A seção c apresenta uma reafirmação análoga da seção b, com ligeira ampliação, ou seja, temos aqui novamente a insinuação do conceito de antecedente-consequente e a simetria entre os movimentos ascendentes e descendentes do desenho melódico. Todavia, por se tratar justamente da reiteração de uma ideia anterior, neste ponto a execução musical deverá espelhar esta peculiaridade com pungência ainda mais acentuada, manifestada através de maior *crescendo*, maior quantidade de *vibrato* e mais tempo na preparação da chegada do mib do compasso 18 e, sobretudo, do ré grave do 22. Digno de menção é o aparecimento da 4ª diminuta, em substituição à justa, no motivo invertido apresentado nos compassos 20 e 21.



Exemplo 55 – Choro – I – Fg. – c. 16 – 22

A seção d é a que apresenta maior tensão dentro do *improvisando*, uma espécie de ápice da introdução. O caráter deixa de ser o de recitativo e passa a pender mais para o de uma cadência, conforme observamos pelas notações de *apressando poco a poco* e *rallentando*; pelo adensamento da textura e pela ampliação da distância intervalar dentro da linha melódica, ainda que esta continue a manter estreita relação com o motivo inicial. Por estas razões, este é um momento de grande liberdade, no qual a agógica representará papel fundamental. A gradação das figuras com *accelerando* e *rallentando* deverá ser orgânica, ao mesmo tempo em que deverá ser conferida grande ênfase às notas iniciais de cada um dos

grupos de quatro colcheias, uma espécie de baixo da figura melódica. O objetivo é proporcionar extrema contundência e relativo virtuosismo ao trecho em questão. O compasso 29 constitui-se quase que como um clímax “de engano”, interrompendo-se o ciclo motor por dois compassos antes de retornar e conduzir ao ponto máximo: o réb agudo do compasso 33, em função reiterada e análoga ao do compasso 9 da seção a.

Exemplo 56 – Choro – I – Fg. – c. 23 – 33

Na última seção, e, há uma rarefação progressiva da textura, fechando um plano bastante coerente de desenvolvimento, o qual constrói, paulatinamente, o momento de máxima intensidade, seguido de uma rápida regressão que encerra esta parte ao esvair-se totalmente numa sequência de quatro mínimas que devem chegar ao limite do *pianíssimo* na frase do solista.

Exemplo 57 – Choro – I – Fg. – c. 34 – 40

### 3.1.2. Calmo

Na introdução, *improvisando*, do primeiro movimento, está clara a relevância dada por Guarnieri ao desenvolvimento motivico. Este aspecto prossegue com igual importância dentro

do *calmo*, ao mesmo tempo em que outro elemento estilístico vital na obra do compositor se apresenta: o planejamento formal.

O *calmo* é monotemático e pode ser dividido em exposição, desenvolvimento e reexposição (que inclui uma pequena coda), como assinala Lutero Rodrigues (RODRIGUES in: SILVA, 2001, p. 499). Contudo, a primeira e a terceira seções não são simplesmente exposição e reexposição, na medida em que contêm também o desenvolvimento. Um desenvolvimento que chamaremos aqui de continuado, uma vez que se inicia logo após a apresentação do tema e segue de maneira constante fazendo com que não haja uma delimitação clara entre as partes, uma característica idiomática de Guarnieri.

Poderíamos afirmar, por conseguinte, tratar-se de uma forma de sonata monotemática ou forma sonatina, ou ainda, simplesmente, de uma forma monotemática ABA. Numa tentativa de delimitar mais exatamente essas seções, poderíamos localizar: A, do compasso 41 ao 62; B, de 63 a 81; o segundo A, de 82 a 108; e, finalmente, a coda de 109 ao fim.

Tratando de maneira geral de particularidades estilísticas do compositor, Marion Verhaalen faz observações que, em boa parte, descrevem características também encontradas no *Choro para fagote*:

Guarnieri desenvolveu e utilizou com regularidade um tipo de forma ABA na qual a seção B não contém material novo, mas sim um desenvolvimento do material A. Essa conduta confere grande naturalidade às suas peças, fazendo com que várias delas pareçam improvisadas, como na verdade algumas de suas obras escritas o foram. A parte central da seção B em geral se inicia imperceptivelmente, como uma continuação do material inicial, chega a um clímax, e então há um bem-vindo retorno, frequentemente harmonizado de maneira nova, projetando nova luz sobre o tema original. Assim, muitas composições de Guarnieri são monotemáticas, sobretudo as escritas para piano solo, fato que, em si, leva ao uso de técnicas contrapontísticas nas quais os temas e sujeitos se desenvolvem através de seqüências, repetições, inversões, alargamentos, fragmentações ou extensões, todos encontrados em sua música (VERHAALLEN, 2001, p. 82).

O paralelismo, que se dá entre as duas seções A, mostra-se mais acentuado entre os excertos compreendidos entre os compassos 41-61 e 82-100. Contudo, mesmo na reapresentação do próprio tema (compassos 82-85), a ideia aparece de uma nova maneira, com ornamentos e outra rítmica. Guarnieri não costuma usar repetições literais; na ausência de modificações mais profundas, ao menos as articulações são diferentes, como veremos, com riqueza de exemplos, no segundo movimento. Isto se dá de tal forma que, ao menos no movimento lento desta obra, o ouvinte mais desavisado ou menos experiente talvez não se dê conta, de maneira consciente, da recapitulação.

41 Calmo ( $\text{♩} = 60$ )

*p* molto espressivo  
(a tempo)

rall. a tempo

Exemplo 58 – Choro – I – Fg. – c. 41 – 44 – tema na exposição

82

*p* cantando, espressivo

Exemplo 59 – Choro – I – Fg. – c. 82 – 85 – tema na reexposição

Esse mesmo paralelismo ajuda também a dirimir questões de revisão da peça, como se discutirá oportunamente no próximo capítulo.

O desenvolvimento, B, que vai do compasso 62 ao 81 e o final da reexposição, do 101 ao fim, são as partes que diferem, fugindo desse modelo de analogia entre as seções: a primeira, com um diálogo entre orquestra e solista que se encerra, após o solo mais extenso das cordas, com uma interrupção total da música, delimitando, assim, claramente a divisão entre a seção B e a nova apresentação de A<sup>27</sup>; a segunda, que apresenta uma transição para a coda, que se inicia no compasso 109, de andamento mais lento, na qual o tema é exposto de maneira ampliada.

O tema é exposto pelo fagote nos compassos 41 a 44 e deriva direta e claramente do motivo principal, apresentado no *improvisando*. O compasso 41 é, de fato, uma repetição do terceiro compasso da introdução, cuja ordem de notas é invertida no compasso 42 e transposta e ampliada no 43, que já é um 3/4. Todo o trabalho motivico deste movimento estará baseado na ideia de abertura e fechamento intervalar contida nessa célula geradora.

<sup>27</sup> Coincidência ou não, a exposição se encerra num acorde de fá# maior, mesma nota em que é concluído o *improvisando*.

Exemplo 60 – Choro – I – Fig. – c. 41 – 44

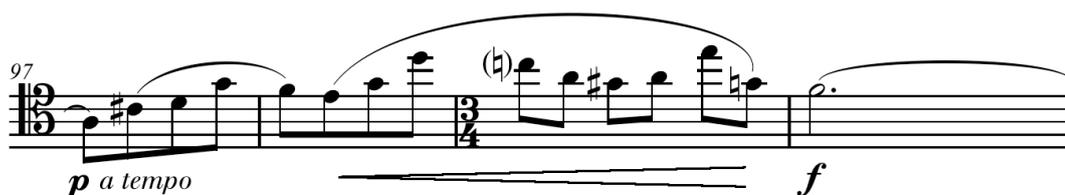
Se, por um lado, o tema se inicia repetindo as mesmas notas do motivo gerador, exposto no compasso 3, por outro, o caráter rítmico e a inclinação modinheira do tema do *calmo* já se encontram antecipados nos compassos 35 e 37 da introdução, que se movimentam em colcheias e contêm, ainda que de forma intercalada, o perfil da célula geradora.

Exemplo 61 – Choro – I – Fig. – c. 35 – 38

O acompanhamento das cordas é construído mais à maneira contrapontística que como melodia acompanhada, sendo igualmente baseado no motivo principal. O desenvolvimento acaba tornando-se, por conseguinte, um desenrolar contínuo desta estrutura motívica. Tal processo se concretiza de uma maneira bastante livre, com mudanças de ritmo, ornamentações, alteração da organização intervalar, ampliações e reduções etc. Contudo, apesar da origem comum de todas as ideias musicais, o tema só será repetido, de uma forma mais obviamente próxima da original, uma vez na exposição (compassos 58-60) e outra, na reexposição (compassos 97-9), na parte do solista.



Exemplo 62 – Choro – I – Fig. – c. 58 – 61



Exemplo 63 – Choro – I – Fig. – c. 97 – 100

No que concerne à harmonia, cabe reproduzir aqui as palavras de Lutero Rodrigues referindo-se, de forma geral, à obra de Guarneri:

A complexidade da linguagem harmônica de Guarneri é tão grande, que a dimensão desse texto não permitiria abordar o problema com a profundidade com que procura tratar outros aspectos da linguagem musical do compositor...

...Guarneri via a harmonia mais como uma paleta com variadas cores que usava com a maior liberdade do que um sistema de forças, atrativas ou não, que o auxiliasse a estabelecer relações hierárquicas entre as diferentes partes do discurso musical. É nos movimentos lentos, evidentemente, que encontramos trechos maiores de estabilidade tonal, mas seu procedimento mais comum era a mudança constante dos rumos da harmonia, naquilo que chamava de “tonalidade fugidia”, reservando para pontos muito especiais do discurso os poucos casos de resolução da tensão harmônica através de cadências mais ou menos convencionais. Nos muitos casos em que trabalhava com temas modais, preferia não reforçar o modalismo, optando pela harmonização independente do mesmo. Empregava raramente as tríades formadas pela sobreposição de terças, preferindo usar acordes mais complexos (RODRIGUES in: SILVA, 2001, p. 480).

O comentário de Rodrigues define, em considerável medida, a harmonia do *Choro*. A quase ausência de acordes em sua composição triádica pura dentro do *calmo* faz com que eles ganhem um colorido independente e se distanciem de suas funções originais dentro da tonalidade. Contudo, uma análise mais detalhada mostra que os encadeamentos harmônicos estão ainda muito estruturados dentro de um modelo tonal.

O motivo principal, dó#-ré-sol-fá, que reaparece no fagote, logo no início do *calmo*, traz, em si mesmo, o conceito de tensão-relaxamento da tonalidade, pois contém o trítano

dó#-sol que se resolve na terça menor ré-fá. Está estabelecida, portanto, desde o começo deste movimento, a tônica em ré menor.

Observando o início deste movimento, pode-se, de fato, estabelecer relações típicas do tonalismo: os três primeiros compassos (41-3) constituem-se em uma grande dominante do 44, no qual é estabelecido o ré menor. No terceiro tempo do compasso 45, temos novamente uma dominante, lá maior, que vai para sib maior (anti-relativa de ré menor) no compasso 46. Na cabeça do compasso 48, apresenta-se novamente a tônica, ré menor, seguida, no segundo tempo, de lá maior (dominante), que resolve em fá maior (relativa) no compasso 49. O compasso 52 inicia-se em ré menor (tônica), vai para fá maior (relativa) na cabeça do segundo tempo, passa por lá maior (dominante) na última semicolcheia do compasso e resolve em sib maior (anti-relativa) em uma cadência de engano, no compasso 52. Este mesmo sib maior, que pode ser visto como subdominante de fá, vai para dó menor (dominante menor de fá) na última colcheia do compasso 53 e resolve em fá maior, no compasso 54, uma espécie de cadência completa. No segundo tempo do compasso 55, um lá maior com quinta diminuta, uma dominante francesa, resolve na tônica, ré menor, no compasso 56. O compasso 57 apresenta mi maior, dominante de lá menor, que resolve, novamente como cadência de engano, em dó maior, relativa maior. Em seguida, os compassos 58-60 funcionam novamente como uma grande dominante de lá menor, no reaparecimento do tema nos compassos 58-61. De fato, entre os compassos 60-1, encontramos uma cadência de mi maior<sup>9</sup>, dominante, para lá menor, tônica. O motivo principal, transposto aqui uma quinta acima, mais uma vez apresenta o conceito de tensão e relaxamento do modelo tonal, apresentando o trítone sol#-ré que se resolve na terça, maior nesse caso, lá-dó#, estabelecendo, assim, uma nova tônica.

41 **Calmo** (♩ = 60)

*p* molto espressivo (a tempo) *rall.* *a tempo*

compassos com função de dominante - Lá M

Ré m      Lá M<sup>7</sup>/Dó#

Sib M/Ré

48

*mp* *divisi* *cresc.* *cresc.*

Ré m<sup>7+</sup>      Fá M

Lá M<sup>7</sup>

Ré m      Fá M<sup>6</sup>      Sib M      Fá M

Lá M<sup>11</sup><sub>6</sub>      Dó m

The image shows a musical score for Choro I, measures 41-61. The score is arranged in six staves: Flute (Fg.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is annotated with harmonic analysis. At the bottom, there are boxes for chords: Lá Mº (dominante francesa), Ré m, Mi M, and Lá m. A larger box labeled 'compassos com função de dominante Mi M' covers measures 48-54. Performance instructions like 'pizz.', 'arco', 'divisi', and 'uniss.' are scattered throughout the score. The dynamics range from *f* to *p*.

Exemplo 64 – Choro – I – c. 41 – 61

Seguindo nessa análise por todo o movimento, nota-se que os acordes seguem orbitando dentro do campo harmônico de ré menor e tonalidades vizinhas. O acorde de encerramento do movimento é uma tríade simples de ré menor na posição fundamental.

Todavia, ainda que tenhamos mostrado a significância dessas relações tonais nesta simplificada análise harmônica, não se faz possível qualificar tal peça como tonal, em sua conotação habitual. De fato, outros acordes, que permeiam não só o trecho acima mencionado mas toda a peça, apresentam-se de tal maneira distanciados do modelo tonal que talvez fosse conveniente analisá-los sob o prisma da teoria dos conjuntos. Um trabalho que se dispusesse a destrinchar, em minúcias, o funcionamento da harmonia na obra de Guarneri ver-se-ia, na grande maioria dos casos, obrigado a adotar um modelo de análise que incluísse, ao lado de procedimentos tradicionais, também ferramentas empregadas para a música atonal.

Em suma, apresenta-se aqui uma harmonia que se afasta da tonalidade sem, contudo, encontrar o atonalismo.

Conforme demonstrado acima (ver exemplo 64), observa-se a existência de movimentos cadenciais, mas sem, obviamente, a mesma força que têm na música tonal. A pontuação musical fica, portanto, mais dependente do fraseio que da harmonia, algo a ser levado em consideração na interpretação.

Outros aspectos idiossincráticos da harmonia em Guarnieiri que se fazem notar na peça em questão são: os *divisi* em quintas nos violoncelos e os choques de notas em oitavas, que são encontrados em abundância de exemplos e que poderiam vir a confundir o trabalho de um revisor menos experimentado (comps. 41, 46, 60, 64, 65, 71, 74, 76, 77, 82, 90 e 92). Estes choques se originam da opção do compositor em privilegiar elementos contrapontísticos, fazendo da harmonia, em muitos casos, uma resultante destes procedimentos. Torna-se, pois, mais difícil saber se se trata de um erro ou de uma peculiaridade estilística.

Apesar da ausência de uma harmonia tradicionalmente tonal, nota-se que a construção das frases segue um modelo tradicional, observando-se, além da unidade proveniente do desenvolvimento motivico, uma simetria entre movimentos ascendentes e descendentes, similar àquela já descrita ao se tratar do *improvisando*.

Cabe, pois, a esta altura, analisar quais as consequências dessas características dentro da interpretação.

Um fator que chama a atenção sobremaneira é que, mesmo sem o respaldo mais sólido da tonalidade, o clima modinheiro aflore tão explicitamente. Isso encontra fundamento na maneira tradicional como as frases são construídas, com a já mencionada simetria. Mais do que isso, estas estão imbuídas do conceito de frase longa, segundo o qual a linha deverá ser conduzida com intensidade crescente até seu clímax (normalmente a nota mais aguda) e paulatinamente regredir até o fim. No *Choro*, a condução das linhas está claramente indicada pelas notações de *crescendo* e *decrescendo*, sendo, portanto, fácil de identificar os momentos de maior expressão. O fraseio do intérprete deve aludir de forma inequívoca ao gênero modinheiro, seresteiro da música brasileira e, para tanto, lançar mão de uma expressividade pungente e altamente sentimental, utilizando-se do *vibrato* e do colorido tímbrico para ressaltar o desenho das linhas melódicas. As ligaduras, que são empregadas aqui sem nenhuma economia e em concordância com o estilo, devem ser realizadas com infalível plasticidade, mesmo nos saltos maiores.

Estilizar um gênero tonal, sem o apoio tradicional da tonalidade, gera também problemas que podem ser resolvidos com a ajuda da interpretação. Encerrar frases com cadências que não têm a contundência original acaba tornando o fraseado majoritariamente responsável pela pontuação. Às vezes, isso é feito com: *rallentando*, como nos compassos 43 (final do tema, que poderia, por analogia, ser repetido no 85) e no final; com *decrescendo*, como nos compassos 57, 62, 80-81, 96 e no fim (em adição ao *rallentando*); ou com *crescendo*, como nos compassos 43 (somando-se ao *rallentando*), 60, 84, 99 e 104.

Referindo-se ainda à influência da construção harmônica na execução musical, os choques, geralmente em oitavas, acima descritos, devem aparecer com convicção, para que não pare a dúvida de erro de notas.

As características formais também apresentam implicações na *performance*. A reexposição deve ser apresentada com maior ênfase e contundência (com a exceção dos compassos iniciais, muito delicados), ao mesmo tempo em que as ornamentações de que se permeia devem carregar a ideia de maior improvisação. Afinal, neste ponto, o processo de modificação lembra um pouco aquele dos chorões ao improvisarem sobre uma dada melodia, adicionando saltos típicos como os que aparecem na recapitulação, sobretudo nos compassos 87 e 89. Se há uma intenção de o autor em, de alguma forma, vestir diferentemente a repetição, isto certamente deverá refletir-se na interpretação.



**Exemplo 65 – Choro – I – Fg. – c. 46 – 48 – exposição**



**Exemplo 66 – Choro – I – Fg. – c. 87 – 89 – reexposição com improvisos escritos**

Da mesma forma, o ininterrupto desenvolvimento do tema deve espelhar-se numa condução também contínua da linha melódica que se sobrepõe ao fraseio das estruturas menores. Ou seja, mesmo nos momentos de menor expressividade ou importância, deve-se transmitir a ideia de uma intensidade persistente.

No que tange à estrutura contrapontística, observa-se, na prática, um possível desequilíbrio entre o volume das cordas e do solista. Guarnieri não colocou nenhuma dinâmica acima de *piano* para a orquestra. Antonio Ribeiro, em sua edição, sugere um único forte, no compasso 100. As indicações de *crescendo* e *decrescendo*, adicionados para apoiar a dinâmica do solista ou para fazer transparecer uma linha melódica mais importante, devem,

portanto, conduzir a um patamar de intensidade ligeiramente maior e, muito rapidamente, retornar à dinâmica inicial.

Em se tratando do andamento, no original há uma indicação, obviamente equivocada, de  $\text{♩}=60$ , que deve ser substituída por  $\text{♩}=60$ . Muitas vezes os compositores enganam-se em marcações metronômicas, de maneira que sempre se faz necessário observar o caráter e o estilo da peça para se estabelecer o tempo. Neste caso, todavia, o andamento recomendado é bastante apropriado.

Mesmo considerando a atmosfera modinheira e sentimental deste movimento, parece não haver muito espaço e pertinência para significativas mudanças de andamento ou um uso marcante do *rubato*, tendo em vista, como já se discutiu, o estilo relativamente mais austero e intelectual do compositor. É aconselhável que estas alterações sejam feitas somente nos momentos em que estão previstas na partitura, nos quais há razões claras para tanto, como mencionado acima.

Considerando o andamento sugerido, o fraseado e as articulações, sugere-se que o solista respire nos seguintes pontos: compasso 41 (antes do início), 45 (antes do sol), 50 (antes do mib), 56 (antes do si), 58 (na pausa), 65 (antes da entrada), 69 (opcional, antes do fá), 82 (antes da entrada), 86 (antes do sol), 95 (antes do ré), 97 (antes do dó#), 101 (antes do mi), 104 (antes do sol) e 109 (antes da entrada). O controle do fluxo de ar apresenta-se, neste movimento, como uma das maiores dificuldades se não a maior.

No que se refere à coda (compasso 109 ao fim), na qual o tempo cai, pode-se afirmar que a ampliação da linha temática do solista já produz, por si só, o efeito de maior lentidão e, portanto, não há a necessidade de se tomar a expressão *piu lento* de forma extremada. A adoção de um pulso sutilmente mais tranquilo contempla a intenção do compositor e permite ao intérprete realizar a longa frase sem necessidade de respirar (ou, pelo menos, de fazer isso várias vezes), mesmo porque ainda existe um *rallentando* notado nos dois últimos compassos. A dinâmica deve neste trecho, como se indicou, caminhar gradativamente, tanto no solista quanto na orquestra, para a menor intensidade possível.

### 3.2. 2º MOVIMENTO- ALLEGRO

Da mesma forma que o *calmo*, este *allegro* também se apresenta em forma ABA monotemática.

A exposição vai do início ao compasso 37; o desenvolvimento, de 38 a 66; e a reexposição, de 67 a 112, sucedida pela coda, de 113 ao fim.

Outro traço comum que este movimento apresenta em relação ao primeiro, é a maneira com que a segunda seção A é modificada através de procedimentos composicionais que remetem à improvisação. O paralelismo entre essas partes análogas é mais contundente entre os compassos 1 a 37, na exposição, e 67 a 106, na reexposição.

Novamente se apresenta o processo de desenvolvimento continuado que se inicia já dentro da exposição, não havendo, pois, uma delimitação clara entre as seções A e B. Esta divisão formal se justifica antes pela equivalência entre as partes A (que lhe determina a extensão), do que por qualquer ruptura, segmentação ou separação estruturais entre A e B.

Enquanto o desenvolvimento sucede a exposição, a reexposição é seguida por alguns compassos de transição, 107 a 112, que introduzem a coda, exatamente como se deu no primeiro movimento.

Como se mencionou anteriormente, a introdução do segundo movimento deriva da figura rítmica de harpa e tambor militar, no início do *improvisando*.

Improvisando (♩=80)

Harpa

Percussão  
Tambor militar

*f*

Exemplo 67 – Choro – I – Hp. e Perc. – c. 1 – 4

Allegro (♩=100)

Exemplo 68 – Choro – II – Cordas – c. 1 – 2

O motivo que define este *allegro* é composto por uma sequência descendente que, no início, apresenta uma segunda maior e uma terça menor, e, posteriormente, muda a relação intervalar mantendo, contudo, o perfil melódico. Este desenho tem também sua origem no *improvisando*, pois é um perfil invertido das três primeiras notas do motivo gerador apresentado no início da obra, dó#, ré, sol. Ainda que se trate de uma variação deste, chamá-lo-emos doravante de motivo 2, por razões meramente práticas.

3

Exemplo 69 – Choro – *Improvisando* – Fg. – c. 3

Exemplo 70 – Choro – II – Cordas – c. 3 – 6

O tema aparece no segundo tempo do terceiro compasso e se estende, nesta primeira vez, pelos próximos três compassos, 4 a 6.

Exemplo 71 – Choro – II – Cordas – c. 3 – 6

Entretanto, a cada vez que é repetido, toma uma dimensão diferente e passa a ser, portanto, muito difícil estabelecer, mais ainda que no primeiro movimento, a separação entre

ele e seu desenvolvimento. Em sua primeira exposição pelo fagote, vai do compasso 7 ao compasso 13.

The musical score consists of two staves of music in bass clef. The first staff begins at measure 7 with a forte (*f*) dynamic. It contains a sequence of eighth notes, some beamed together, with accents (>) over several notes. The second staff begins at measure 10 and continues the melodic line, also featuring accents and a crescendo (*cresc.*) marking. The piece concludes at measure 13 with a double bar line and a repeat sign.

**Exemplo 72 – Choro – II – Fg. – c. 7 – 13**

Na introdução das cordas, no início da recapitulação, apresenta-se de forma ampliada com o desenho praticamente dobrado por notas repetidas, um padrão, aliás, de origem africana, típico da música brasileira, e que aparece no início de todas as intervenções temáticas. Ao mesmo tempo, a sequência de semicolcheias revela um padrão comum dos choros populares, como assinala Maurício Loureiro (LOUREIRO, 1991, p. 53).

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 67 to 75, and the second system covers measures 72 to 75. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- VI. I:** Starts at measure 67 with a forte (*f*) dynamic, playing a continuous sixteenth-note pattern. It ends at measure 75.
- VI. II:** Remains silent until measure 72, then enters with a forte (*f*) dynamic, playing a similar sixteenth-note pattern.
- Vla.:** Starts at measure 67 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a sixteenth-note pattern. It includes the instruction *ponticello* and *simile*.
- Vc.:** Starts at measure 67 with a forte (*f*) dynamic, playing a sixteenth-note pattern. It includes the instruction *pizz.* (pizzicato) and changes to a piano (*p*) dynamic.
- Cb.:** Starts at measure 67 with a forte (*f*) dynamic, playing a sixteenth-note pattern. It includes the instruction *pizz.* and changes to a piano (*p*) dynamic.

The second system (measures 72-75) shows the continuation of these parts. The Viola and Violoncello parts end with the instruction *arco* (arco) in measure 75.

Exemplo 73 – Choro – II – Cordas – c. 67 – 75

Logo em seguida, é reexposto pelo fagote nos compassos 76-82, fazendo novamente uso, em parte, do fluxo contínuo de semicolcheias, uma das facetas do caráter improvisatório do choro, como se observou no capítulo 1.

**Exemplo 74 – Choro – II – Fig. – c. 76 – 82**

A última intervenção do tema se dá no compasso 113, início da coda, e, desta vez, apresenta-se de maneira mais sucinta (somente dois compassos) nos violinos, sendo, em seguida, complementado e desenvolvido pelo solista.

**Exemplo 75 – Choro – I – VI. I e II – c. 113 – 114**

Além do emprego constante do motivo 2 e do desenho de notas repetidas, outro elemento de igual importância dentro da construção melódica deste movimento é o uso das quartas. Também este aspecto tem sua origem no *improvisando*, uma vez que este intervalo está contido no motivo principal (ré-sol) e de sua sobreposição constroem-se os acordes da harpa naquela seção introdutória.

A quarta aparece já na exposição do tema pelas cordas e permeia todo o movimento. Contudo, há momentos em que algumas linhas passam a ser, se não por completo, quase que inteiramente compostas por este intervalo, como, por exemplo, nos seguintes casos:

17

*mf*

Exemplo 76 - Choro - II - Hp. - c. 17 - 18 e 86 - 87

20

*mf*

Exemplo 77 - Choro - II - Hp. - c. 20 e 39

89

Exemplo 78 - Choro - II - Hp. - c. 89 - 90

54

*cresc.*

57

*f*

*f*

Exemplo 79 - Choro - II - Fg. - c. 54 - 59

27

Vla.

*mf*

Vc.

*mf*

**Exemplo 80 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 27**

96

VI. I

*mf*

Vla.

*mf*

**Exemplo 81 – Choro – II – VI. I e Vla. – c. 96**

A construção deste movimento é claramente modal, estabelecendo-se o láb mixolídio como modo principal, com o qual se inicia tanto a exposição quanto a reexposição. Além disso, os movimentos cadenciais (mib-láb) dos compassos 6 para 7 e 17 reiteram este centro harmônico.

The image shows a musical score for six instruments: Fg. (Bassoon), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score is divided into two measures, 6 and 7. In measure 6, the Fg. part has a dynamic marking of *f*, while the other five instruments have a dynamic marking of *ff*. In measure 7, the Fg. part has a dynamic marking of *f*, and the other five instruments have a dynamic marking of *ff*. The Fg. part in measure 7 has a series of accents (>) over the notes. The other instruments have a series of accents (>) over the notes in measure 6 and a series of accents (>) over the notes in measure 7. The Fg. part in measure 7 has a series of accents (>) over the notes.

Exemplo 82 – Choro – II – c. 6 – 7

Exemplo 83 – Choro – II – c. 17

Após a exposição do tema pelas cordas e pelo fagote dentro deste modo principal, passa a haver, a partir do compasso 14, uma alternância entre láb mixolídio e láb dórico, com as eventuais aparições de dób. Na parte do solista, estas alterações se dão nos compassos 14, 24 e 26.

Exemplo 84 – Choro – II – Fg. – c. 14



Exemplo 85 – Choro – II – Fg. – c. 24



Exemplo 86 – Choro – II – Fg. – c. 26

Considerando as partes de violino e violoncelo, observamos a repetição de uma mesma figura respectivamente nos compassos 19 e 22. Há, todavia, na segunda vez o emprego do dób reforçando a ideia de intercâmbio entre o láb mixolídio e láb dórico<sup>28</sup>.



Exemplo 87 – Choro – II – VI. I e Vc. – c. 19



Exemplo 88 – Choro – II – VI. I e Vc. – c. 22

<sup>28</sup> No manuscrito, esta figura é omitida no compasso 19 e, em seu lugar, os instrumentos em questão sustentam um láb. Vê-se, pois, tratar-se de um erro de cópia do compositor em vista da falta de uma resposta aparentemente óbvia à linha do fagote. Antonio Ribeiro, revisor da obra, tomou, pois, a decisão de seguir o padrão da recapitulação, na qual a figura é repetida com a alternância de dó para dób.

Na harpa, o dób aparece nos compassos 25 e 26.

Exemplo 89 – Choro – II – Hp. – c. 25 – 26

Dos trechos mostrados acima, nos exemplos 84-9, talvez o dób no compasso 14, na linha do fagote, ainda possa ser considerado uma mera nota de passagem, mas, certamente a redundância no dób, a partir do compasso 22 e, sobretudo, nos compassos 24-6, indica o caminho que a harmonia toma para réb mixolídio.

Com efeito, uma cadência plagal (solb-réb), entre os compassos 26-7, leva ao réb mixolídio que se estabelece com clareza também pela insistência do réb na linha do fagote.

Exemplo 90 – Choro – II – c. 25 – 30

Da mesma forma, o sol natural do solista, no compasso 32, pode também ser considerado um prenúncio do mib mixolídio que se inicia no compasso 33 e que se define de maneira mais cabal, quando a ideia musical que ali se inicia chega ao acorde de mib maior do compasso 37.

Exemplo 91 – Choro – II – c. 32 – 37

Um novo movimento cadencial (mib-sib), nos compassos 41-2, conduz a música para sib dórico, iniciando a seção de textura mais densa e maior tensão harmônica até este ponto, que assim se define pelas seguintes características: o pedal de harpa em sib, movimentando-se entre as oitavas por *glissando*, que é reforçado pelas cordas graves; o desenho rítmico de violas e segundos violinos, ambos em *divisi*; e o fragmento temático dos primeiros violinos.

A harmonia, antes do começo deste excerto (compasso 42), apresenta uma configuração mais simples, mais triádica dentro do campo modal (quando não rarefeita, composta apenas de intervalos), com a exceção de alguns acordes da harpa (compassos 19 e 40), baseados na sobreposição de quartas, que, como já discutimos, remontam ao *improvisando* inicial. A partir daí, contudo, do compasso 42 ao 48 (extensão do pedal de sib), a harmonia se torna mais complexa.

Os compassos 42 e 44 apresentam uma quase verticalização total do sib dórico. O 43, em relação a esses dois, apresenta como única diferença o mi natural, que pode ser visto como uma 13<sup>a</sup> aumentada do acorde de sib menor. No 45, temos sol maior, que precede Sibm<sup>97, b9,11,13</sup>, no 46. Finalmente, no 47, aparece o mib maior, reforçando uma polarização mib mixolídio-sib dórico.

Exemplo 92 – Choro – II – c. 42 – 47

Vale lembrar que a seção dominada por sib dórico (compassos 42-49) já viera precedida de mib mixolídio (33-41), da mesma forma que o trecho regido por réb mixolídio (27-32) foi precedido por um predomínio modal de láb dórico. Ora, se o intervalo de quarta é um dos elementos principais dentro da estrutura da peça, presente no motivo gerador da obra, não seria descabido pensar que a polarização desses modos, vizinhos por conter as mesmas notas, seja algo planejado, parte do conceito de desenvolvimento germinal do compositor. Por outro lado, uma sequência sib-mib-láb-réb, inversa à usada aqui, constitui-se no ciclo de quintas, relação extremamente comum na música tonal tradicional.

No compasso 49, apesar da harmonia em quartas sobrepostas, o mib no baixo, que se repete no compasso seguinte, indica uma transição para mib mixolídio, que se estabelece claramente no compasso 54, com o aparecimento de sua tríade maior.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 49 to 52. The Flute (Fg.) part has a melodic line with accents and slurs. The Violins (Vi. I, Vi. II) play a rhythmic accompaniment with a dynamic of *mf*. The Viola (Via.) part is marked *divisi a 3 pizz.* and *uniss. arco*. The Violoncello (Vc.) part has a bass line with a dynamic of *f* and is marked *4ªs sobrepostas*. The Contrabasso (Cb.) part is mostly silent. A double bar line separates the systems. The second system covers measures 53 to 56. The Flute (Fg.) part has a melodic line with a dynamic of *f* and a key signature change to D minor (Mi♭M). The Violins (Vi. I, Vi. II) play a rhythmic accompaniment with a dynamic of *f*. The Viola (Via.) part is mostly silent. The Violoncello (Vc.) part has a bass line with a dynamic of *f* and is marked *pizz.* and *arco*. The Contrabasso (Cb.) part has a bass line with a dynamic of *f* and is marked *pizz.* and *arco*.

Exemplo 93 – Choro – II – c. 49 – 56

Do compasso 57-9, temos uma breve intervenção regida por dó mixolídio, que pode ser claramente observado nas cordas<sup>29</sup>. Nos compassos 60-1, apesar da ênfase nas notas dó, que aparecem em ambas as cabeças, os acidentes deixam de corresponder ao modo mixolídio, aludindo mais ao dó frígio.

<sup>29</sup> O solb do fagote pode ser, por essa razão, questionado. No manuscrito, o sinal de bemol é bastante claro e parece coerente se observada a sequência de quartas justas que o antecede, apesar do choque entre o solista e as cordas.

37

Eg. *f* *f* *ff* *8va--1*

VI. I *f*

VI. II *pizz.* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *pizz.* *f*

Cb. *mf*

Dó mixolídio

**Exemplo 94 – Choro – II – c. 57 – 61**

Mib mixolídio retorna no compasso 62 e persiste, com um pedal de mib maior na harmonia, até o 66, como uma grande dominante que introduz a reexposição, novamente em láb mixolídio.

62

Fg. *f*

Vi. I *f*

Vi. II *f*

Via. *f* *ponticello* *mf*

Vc. *f* *pizz.* *f* *p*

Cb. *f* *f* *f* *f* *f* *p*

*f* pedal de dominante (cordas graves) *f* *f* *f* *f* *f* *p*

1 Lá7+

Exemplo 95 – Choro – II – c. 62 – 67

Na recapitulação, a estrutura harmônica segue analogamente o mesmo caminho modal da exposição.

A introdução das cordas nesta nova seção apresenta o tema de uma forma diversa, como já se mencionou anteriormente. No entanto, o acompanhamento das cordas graves continua trazendo o mesmo motivo rítmico, que tem sua origem no desenho de harpa e percussão no *improvisando* do primeiro movimento, e que também está presente no início do segundo movimento.

Improvisando (♩ = 80)

Fagote solo

*ff*

Harpa

*f* *près de la table*

Percussão  
Tambor militar

*f*

Exemplo 96 – Choro – I – Fg. – c. 1 – 2

**Allegro** (♩ = 100)

VI. I  
*f*

VI. II  
*f*

Vla.  
*f*

Vc.  
*f*

Cb.  
*f*

Exemplo 97 – Choro – II – c. 1 – 2

67

VI. I  
*f*

VI. II  
*f*

Vla.  
*ponticello*  
*mf*  
*simile*

Vc.  
*f*  
*pizz.*  
*p*

Cb.  
*f*  
*p*

Exemplo 98 – Choro – II – c. 67 – 69

Depois da entrada do fagote, no compasso 76, o já mencionado paralelismo se mostra de maneira mais explícita. Cada uma das linhas se desenvolve de uma forma ligeiramente diferente e, mesmo quando todas as notas e ritmos são iguais, ainda assim há mudanças de articulação. Em decorrência, a harmonia também sofre algumas sutis alterações, mantendo, todavia, os mesmos centros modais da exposição. A seguir, a contraposição dos exemplos 99-100 expõe estas variantes na parte do solista, como uma mostra do que ocorre em todas as vozes, justapondo a linha da primeira com a da segunda parte.

Exemplo 99 – Choro – II – Fg. – c. 7 – 37

Exemplo 100 – Choro – II – Fg. – c. 76 – 106

Paradoxalmente, este modelo de variações consegue lograr um certo efeito de improvisação em uma composição de rigoroso planejamento formal e motivico, na qual praticamente todos os elementos derivam de uma única célula geradora.

A tabela abaixo mostra a correspondência dos centros modais na exposição e reexposição.

Centros modais	Exposição (n° de compasso)	Reexposição (n° de compasso)
Láb mixolídio	1-13	67-82
Láb mixolídio/láb dórico	14-26	83-95
Réb mixolídio	27-32	96-101
Mib mixolídio	33-7	102-6

A partir do compasso 106, inicia-se o segmento que faz a transição para a coda, uma espécie de mini desenvolvimento da reexposição. O centro modal continua em mib mixolídio, com a reafirmação do mib em um *trillo* de dois compassos (107-8).

Contudo, passa a haver cada vez mais alterações cromáticas, de maneira que se torna difícil classificar a música em algum modo. De fato, uma das peculiaridades estilísticas de Guarnieri é nunca usar um único modo em toda uma peça. Normalmente vagueia por vários deles e, dentro de cada um, emprega cromatismos adicionais, algo que o compositor Almeida Prado costumava designar de modalismo cromático<sup>30</sup> (informação pessoal). Da mesma forma, a harmonia pode ainda, com algum esforço, ser analisada dentro de um espectro tonal, mas, mesmo havendo maneiras de classificá-la de tal forma, na prática nenhuma função será reconhecida, sendo conferido aos acordes um valor tímbrico independente.

Nos compassos 110-2, a harmonia vem novamente estruturada em intervalos de quarta, na viola e nos violinos, certamente colaborando para esse conceito de colorido independente dos acordes. O exemplo 101 mostra a harmonia do excerto em questão:

Exemplo 101 – Choro – I – Fig. – c. 16 – 22

Podemos dizer que esse trecho orbita em mib dórico, modo que agora veste, excepcionalmente, a última aparição do tema nos violinos, no compasso 113, iniciando a

<sup>30</sup> Depoimento pessoal dado por Antonio Ribeiro ao presente autor.

coda. O compasso 113 apresenta uma seqüência de acordes de:  $\text{mibm}^{\text{b}9,13}$ ,  $\text{mibm}^{\text{b}9}$  e  $\text{mibm}^{\text{b}11}$ . O compasso seguinte, 114, traz  $\text{rébM}^{\text{7},9}$ ,  $\text{fábM}^{\text{7+9}}$ ,  $\text{mibm}^{\text{7+9}}$  e  $\text{rébM}^{\text{7}}$ .

The musical score for Example 102, Choro II, measures 113-114, is presented below. The score includes parts for Flute (Fg.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Measure 113 starts with a forte (*ff*) dynamic. The bass line (Vc. and Cb.) shows chords:  $\text{Mi}\flat\text{m}^{13}$ ,  $\text{Mi}\flat\text{m}^9$ ,  $\text{Mi}\flat\text{m}^{11}$  in measure 113;  $\text{Ré}\flat\text{M}^7$ ,  $\text{Fá}\flat\text{M}^7$ ,  $\text{Ré}\flat\text{M}^7$ ,  $\text{Mi}\flat\text{m}^9$  in measure 114. The word "divisi" is written above the Vc. part in measure 114.

Exemplo 102 – Choro – II – c. 113 – 114

No compasso 115, o si natural é, na verdade, uma enarmonização de dó♭. O acorde que ali se apresenta é, pois, um  $\text{dó}\flat\text{M}^{\text{7},11\text{aum}}$ . No 116, temos  $\text{sibm}^{\text{ø}7,9,11,\text{b}13}$ , enquanto as quintas paralelas do 117 estão contidas, respectivamente, em  $\text{ré}\flat\text{M}^{\text{9},11\text{aum}}$ ,  $\text{mibM}^{\text{9},11}$  e novamente  $\text{ré}\flat\text{M}^{\text{9},11\text{aum}}$ . O 118 apresenta  $\text{MibM}^{\text{9},11\text{aum},13,15\text{aum}}$ .

115

Fg. *mf* *f*

Vi. I *pizz.* *f* *pizz.*

Vi. II *mf* *f* *pizz.*

Vla. *mf* *f* *pizz.*

Vc. *mf* *f* *pizz.*

Cb. *arco* *mf* *f* *pizz.*

DóbM<sup>7(11aum)</sup> Sibm<sup>7,9</sup> RébM<sup>9</sup> RébM<sup>9</sup> Mi♭M<sup>9</sup>

11 13 11aum 11aum 9 11aum 13 15aum

### Exemplo 103 – Choro – II – c. 115 – 118

Os últimos exemplos, 101-3, demonstram, pois, a amplitude do processo de expansão da harmonia já anteriormente mencionado.

No compasso 119, inicia-se um pedal de sol, sensível, portanto, de láb, que prossegue até o 125. Há uma alternância entre maior e menor em sua apresentação, que começa em um solM<sup>7,9</sup> (apesar do choque com o fagote, que tem sib) e assim persiste até a última colcheia do 121, solm<sup>7,9</sup>, no qual também observamos um choque entre o lá natural da viola e o láb dos violinos. No 122, temos solM<sup>7,9,b13</sup> (com um choque entre violoncelo, com ré natural, e violinos, com réb) e solM<sup>7,9</sup>. A seguir, novamente solM<sup>7,9</sup>, com outro choque entre ré natural, nos cellos, e réb, no fagote, na cabeça do compasso 123, o qual se encerra com solM<sup>7,9,b13</sup>. O últimos acordes desse pedal de sol, no compasso 124, são, respectivamente, solm<sup>7,9,b13</sup>, que traz uma nova discrepância entre o lá natural na viola e o láb no fagote, e, finalmente, um solm<sup>6,7,9,b13</sup>, com novo conflito entre o dób do fagote e o sib do segundo violino. Este trecho, com todos estes choques, ilustra, por conseguinte, o cromatismo citado anteriormente.

119

Fg.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc.

Cb.

*arco*

*cresc.*

*ff*

*ff*

*ff*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

SolM<sub>9</sub><sup>7</sup>

*cresc.*

Solm<sub>9</sub><sup>7</sup>

SolM<sub>9</sub><sup>7</sup><sub>b13</sub>

SolM<sub>9</sub><sup>7</sup>

SolM<sub>9</sub><sup>7</sup>

SolM<sub>9</sub><sup>7</sup><sub>b13</sub>

*ff*

Solm<sub>9</sub><sup>7</sup><sub>b13</sub>

Solm<sub>9</sub><sup>7</sup><sub>b13</sub>

#### Exemplo 104 – Choro – II – c. 119 – 124 – harmonias e choques

O pedal em sol prepara, portanto, a volta ao láb, desta feita, um láb jônico, com repetições do acorde de lábM<sup>7+6+</sup>, cuja textura vai ganhando mais densidade e intensidade à medida que o fim se aproxima, com a entrada da harpa e os *divisi* das cordas (com exceção do primeiro violino, que toca em corda dupla). A última nota seria um grande unísono em láb nas cordas, não fosse o dó natural da viola.

Em se tratando da interpretação, cabe lembrar o capítulo anterior e tentar, pois, identificar o gênero nacional em que a peça em questão se inspira. É bastante evidente neste caso a influência da produção do Nordeste do Brasil devido, sobretudo, à utilização do modalismo e aos desenhos rítmicos que se apresentam.

Contudo, não é possível identificar um único tipo de música como fonte de inspiração, o que, aliás, em Guarnieri como em muitos outros compositores nacionalistas, raramente acontece. Seguindo as indicações do mentor Mário de Andrade, Guarnieri absorve as influências da música nacional e, imbuindo-se profundamente dessas ideias, reestrutura-as e

apresenta-as numa fusão elaborada de elementos de múltiplos gêneros nacionais. Assim, observamos o trânsito da peça entre xaxado, xote, baião etc.

Constata-se, conseqüentemente, significativo peso nos elementos rítmicos deste segundo movimento, que, neste caso sobrepõem a harmonia. Com efeito, mesmo havendo assinalado a expansão da harmonia e o uso de um modalismo, pelo menos até certa medida, cromático, observa-se que, em comparação com o movimento anterior, esta se mostra menos densa e complexa, em boa parte do tempo conservando-se próxima a um modelo triádico mais convencional, para o que não parece haver justificativa mais lógica que a relevância aqui adquirida pelo ritmo.

Cabe, portanto, analisar neste momento alguns dos principais padrões rítmicos desse movimento. A figura mais frequente que aqui aparece é , introduzida no *improvisando* do início da peça. Sua primeira ocorrência literal é no compasso 9, no violoncelo e contrabaixo. Ela reaparece em repetições mais extensas nos compassos: 62-6; 67-75, no acompanhamento de violoncelo e contrabaixo à reexposição do tema; 78, na viola, violoncelo e contrabaixo; 115, em todas as cordas; 118-9, em todas as cordas; 121-2, nas cordas graves e viola; e 124, nos violinos e viola.



Exemplo 105 – Choro – II – Vc. e Cb. – c. 67 – 75

O desenho reduzido deste padrão rítmico, , tem sua primeira intervenção logo no início do *allegro* e reaparece nos compassos: 5, em todas as cordas; 11-2, nas cordas graves e viola (comp. 12); 23-5, na harpa; 33-4, na harpa; 117, no contrabaixo; e 127, em todos os instrumentos com a exceção do fagote.

Exemplo 106 – Choro – II – c. 127

Uma variação importante desta última figura rítmica, , aparece pela primeira vez no compasso 4, nas cordas e, posteriormente, incontáveis vezes, em algumas delas, desempenhando aparentemente a mesma função do desenho descrito imediatamente antes, que tem pausa. Com efeito, em trechos afins, há uma alternância no emprego de um ou outro, sem grande diferença do ponto de vista prático. Basta comparar, por exemplo, o compasso inicial com o 76; ou os compassos 23-5 com 92-4, na harpa. Da mesma forma, repara-se que, às vezes, alguns instrumentos têm a figura com pausa e outros com o ponto, como é o caso dos compassos 11-2 e 117. Conclui-se, pois, que a importância deste elemento reside antes na última semicolcheia que no prolongamento ou não da primeira colcheia. Por conseguinte, na

*performance* destas figuras, deve ser dada uma inflexão nesta última nota que lhe confira mais importância.

**Exemplo 107 – Choro – II – Vla., Vc. e Cb. – c. 11 – 12 – simultaneidade de desenhos com ou sem pausa**

Se compararmos o compasso 1 com o 2, podemos notar que o segundo repete o padrão rítmico do primeiro com uma colcheia de defasagem. Por outro lado, quando pensamos que o *improvisando* contém todo o material gerador de tudo que acontecerá depois, encontramos no compasso 5 (do *improvisando*) a possível origem da célula rítmica  $\text{♩} \text{♩}$ . Este fragmento é repetido nos seguintes compassos: no final do 6 (últimas duas notas); 43, de maneira ligeiramente modificada, no segundo violino e viola; 55, nos violinos, novamente ligeiramente modificada; 80-1, no segundo violino, viola e cordas graves; 96, no fagote.

**Allegro** (♩=100)

Vi. I  
Vi. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

**Exemplo 108 – Choro – II – Cordas – c. 1 – 2 – deslocamento da figura rítmica**

5

**Exemplo 109 – Choro – I – Fg. – c. 5**

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

**Exemplo 110 – Choro – II – Cordas – c. 2**

O desenho  pode ser visto como uma variação do motivo rítmico acima descrito. Ocorre inicialmente nos compassos 9-10, nos violinos e viola, e também é reutilizado inúmeras vezes, como nos compassos: 12-13, nos violinos; 17, no fagote e violinos; 18, na harpa; 19 e 22, no primeiro violino e violoncelo; etc.

22

VI. I

Vc.

**Exemplo 111 – Choro – II – VI. I e Vc. – c. 22**

Em seguida, cabe mencionar a figura sincopada, , típica da música brasileira, outro importante elemento neste movimento. Ela se apresenta primeiramente no compasso 4 e é reempregada, nessa configuração original, nos compassos: 63-65, nos violinos e viola; e 106-7, em todas as cordas. Contudo, sua variação sem a primeira semicolcheia aparece em outros inúmeros pontos como nos compassos: 8, nas cordas; 48, nos violoncelos; 49, nas violas; 56, nos violinos e viola; 59, nas cordas graves etc.



The image shows a musical score for three instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vla.). The score covers measures 63, 64, and 65. Each staff contains rhythmic notation with accents and dynamic markings. The Violin I and Viola parts feature a syncopated rhythm with a dotted quarter note followed by an eighth note, while the Violin II part has a similar but slightly different rhythmic pattern.

Exemplo 112 – Choro – II – VI. I, II e Vla. – c. 63 – 65



The image shows a single musical staff for Violin I, measure 8. It features a syncopated rhythm with a dotted quarter note followed by an eighth note, marked with a forte (*f*) dynamic and an accent (>).

Exemplo 113 – Choro – II – VI. I – c. 8

Finalmente, faz-se necessário assinalar o último elemento rítmico significativo, a sequência de semicolcheias, cujas linhas mais notáveis e extensas se encontram na parte do solista. Este aspecto reforça o caráter de motricidade e o estilo dançante, de inspiração coreográfica deste *allegro*. As anacruses de 3 semicolcheias, , de cuja ocorrência este movimento está impregnado de exemplos, são, segundo Loureiro, uma das características marcantes do choro brasileiro (LOUREIRO, 1991, p. 51).

Observando o movimento como um todo, vemos que todas as linhas são resultado de uma fusão dos elementos rítmicos até aqui pormenorizados. A interpretação dependerá, pois,

da inflexão concedida a cada uma dessas figuras e do perfil motivico das frases, baseadas, sobretudo, no motivo 2, na repetição de notas e no intervalo de quarta.

Conforme se discutiu no capítulo anterior, a música nacionalista poderia, em certa medida, ser classificada, de uma forma demasiado generalizante, é verdade, em duas grandes categorias: a modinheira e a dançante. A primeira, da qual o primeiro movimento do *Choro* constitui-se um típico exemplo, é lenta, envolve-se em atmosfera nostálgica e melancólica, recebendo uma interpretação altamente sentimental e expressiva. A segunda, que se personifica no segundo movimento, é rápida, tem inspiração coreográfica, estrutura-se sobre as figuras rítmicas e a interpretação se alicerça na maneira de acentuá-las.

Se na categoria modinheira a execução faz uso do conceito de frase longa, como é o caso do *calmo*; em contrapartida, no *allegro*, tido como coreográfico, a *performance* será definida mais por pequenos fragmentos rítmicos, que se fundem, do que por longas frases.

Dessa forma, observa-se no quadro abaixo, a inflexão sugerida a cada uma das figuras rítmicas anteriormente mencionadas:

The image displays six numbered musical figures, each with a rhythmic accent (>) above a note. Figure 1 shows a quarter note followed by a dotted quarter note. Figure 2 shows two eighth notes with accents, separated by 'ou' and another eighth note with an accent. Figure 3 shows a quarter note with an accent. Figure 4 shows a pair of eighth notes with an accent. Figure 5 shows a pair of eighth notes with an accent, separated by 'ou' and a quarter note with an accent. Figure 6 shows a quarter note with an accent.

O acento notado em cada uma das figuras é mais uma ênfase maior, uma inflexão, como já se frisou, que um acento em sua conotação mais tradicional. Trata-se de um artifício

que vai conferir mais importância a um ponto que seria, a princípio, menos relevante, procedimento que acaba, por conseguinte, concedendo mais sabor e interesse à música.

Em alguns casos, Guarnieri explicita o deslocamento de acentuação que deseja como nos compassos: 17-8 e 20, na exposição; 39; 86-7 e 89, na reexposição. Nestes trechos, a entrada do chocalho, que só intervém nesses pontos, vem a ressaltar o desenho do fagote, no qual encontramos maior ênfase nas notas graves.

Example 114 shows the bassoon (Fg.) and percussion (Perc.) parts for measures 17-20. The bassoon part features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings (*mf* and *f*). The percussion part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Exemplo 114 – Choro – II – Fg. e Perc. – c. 17 – 20

Example 115 shows the bassoon (Fg.) and percussion (Perc.) parts for measures 86-89. The bassoon part features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings (*mf* and *f*). The percussion part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Exemplo 115 – Choro – II – Fg. e Perc. – c. 86 – 89

Em outros, mesmo sem o respaldo da percussão, o perfil melódico aponta a possibilidade de deslocamento. Guarnieri indica isso na figura dos violinos, nos compassos 125-6.

Example 116 shows the first and second violin (Vi. I and Vi. II) parts for measures 125-126. Both parts feature a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings (*f*).

Exemplo 116 – Choro – II – Vi. I e II – c. 125 – 126

Outro artifício que denota a intenção do compositor em deslocar a acentuação normal é a antecipação, mais um aspecto muito peculiar da música brasileira também. Já no primeiro compasso, no uníssono das cordas, observamos o uso desse recurso que, logo em seguida, aparece novamente nos compassos 4-5 e 6. A antecipação será um elemento recorrente nesse movimento significando sempre um deslocamento da inflexão. Sua aplicação mais típica se mostra na figura  seguida ou não por colcheia, ou seja, , típica da música nordestina.

Allegro (♩=100)



VI. I  
f  
cresc.

VI. II  
f  
cresc.

Vla.  
f  
cresc.

Vc.  
f  
cresc.

Cb.  
f  
cresc.

Exemplo 117 – Choro – II – Cordas – c. 1 – 6

Exemplo 118 – Choro – II – Cordas – c. 13

Exemplo 119 – Choro – II – Fg. – c. 14 – 15

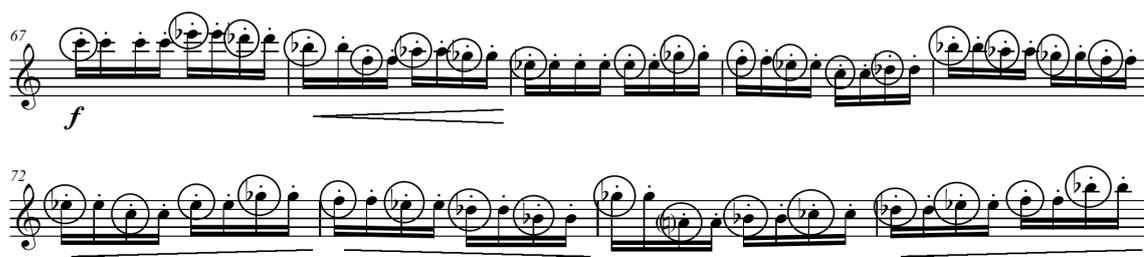
Exemplo 120 – Choro – II – Fg., VI. I e Vc. – c. 19 – 20

Outra possibilidade na interpretação é a de ressaltar o motivo 2 dentro das sequências de semicolcheias, marcando um pouco mais o início de sua ocorrência, como mostra o exemplo 114:

## Exemplo 121 – Choro – II – Fig. – c. 7 – 13

## Exemplo 122 – Choro – II – Cordas – c. 67 – 75

Ainda tratando do trecho compreendido entre os compassos 67 e 75, também as mudanças de nota de duas em duas podem receber uma ênfase maior, colocando em relevo o motivo de notas repetidas. Tal efeito pode ser alcançado, valorizando-se mais a primeira e sombreando a segunda delas.



Exemplo 123 – Choro – II – Vl. I – c. 67 – 75

Às vezes, o intérprete pode fazer uso da articulação para deslocar a acentuação, como o próprio compositor indica, nas linhas dos violinos, nos compassos 57-9, ideia esta que pode ser transposta para vários outros trechos.



Exemplo 124 – Choro – II – Vl. I e II – c. 57 – 59

Referindo-se ainda à articulação, da mesma forma, na linha do fagote, o compositor prescreve acentos no início de ligaduras de duas em duas notas, unindo grandes saltos.



Exemplo 125 – Choro – II – Fg. – c. 48 – 49



Exemplo 126 – Choro – II – Fg. – c. 60



Exemplo 127 – Choro – II – Fg. – c. 66

Essas são apenas algumas sugestões para a inflexão dos ritmos e linhas melódicas no segundo movimento. O executante pode e deve, além dos fundamentos aqui apresentados, lançar mão da própria fantasia e pensar em outros artifícios para evidenciar o caráter rítmico deste movimento, fugindo de uma acentuação “quadrada”. A *performance* tem um componente intelectual bastante significativo e há muita reflexão a ser feita para enriquecê-la, contudo não há maneira de preestabelecer, de forma objetiva, como numa ciência exata, todos os fatores que a definem. A própria partitura é apenas uma indicação imprecisa, por mais precisa que possa ser, do que acontece durante a execução.

A consequência da forma nesse movimento é similar à do primeiro movimento, uma vez que ambos estão estruturados com partes paralelas nas respectivas exposição e reexposição. Na recapitulação, portanto, deverá ser evidenciado um caráter mais marcante de improvisação e até mesmo a acentuação, em vista das diferenças de articulação, poderá ser modificada.

Em relação ao andamento, Guarneri indica  $\text{♩} = 100$ , um tempo apropriado do ponto de vista musical, viável sob o prisma técnico, mas, apesar disso, difícil de ser atingido. Alguns trechos, como os compreendidos entre os 22-6 e 29-30, e sua reiteração, na recapitulação, 91-5 e 98-9, com grandes saltos para o registro agudo; bem como o final, com a sequência de trilos no extremo agudo da tessitura, exigirão bastante trabalho mesmo de intérpretes mais experientes. Se aplicarmos os critérios empregados por Mauro Mascarenhas em sua classificação de dificuldade técnica, certamente o *Choro* será incluído no grau avançado (MASCARENHAS, 1999, pp. 13-6).

Exemplo 128 – Choro – II – Fg. – c. 22 – 26

Exemplo 129 – Choro – II – Fg. – c. 29 – 30

Exemplo 130 – Choro – II – Fg. – c. 125 – 129

Novamente não há espaço para flutuação de tempo ou *rubato*, dado o aspecto dançante e de notável motricidade, inspirado em gêneros rústicos do nordeste brasileiro, que não comportam esse tipo de flexibilidade rítmica. Contudo, se aprouver ao intérprete, em certos momentos algum *rubato* poderá ser empregado, desde que a regularidade do andamento seja mantida.

## CAPÍTULO 4 – ANÁLISE CRÍTICA DAS EDIÇÕES EXISTENTES

### 4.1. A EDIÇÃO DA OSESP, COM REVISÃO MUSICOLÓGICA DE THOMAS HANSEN

A única versão publicada do *Choro para fagote e orquestra de câmara* é aquela realizada pela Fundação OSESP, dentro da série Criadores do Brasil, contando com a revisão musicológica de Thomas Hansen, em 2006.

Para essa edição, além da cópia do manuscrito que representa a versão final deixada pelo do compositor<sup>31</sup>, Hansen empregou também uma fonte anterior, que se encontra sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a qual convencionou designar autógrafo a lápis em sua revisão.

Segundo depoimentos de Vera Guarnieri, viúva do compositor, e de Antonio Ribeiro<sup>32</sup> (informação pessoal), aluno de Guarnieri e autor de uma outra revisão da obra, o documento que se encontra no IEB-USP é apenas um esboço e deveria ser descartado como fonte para a publicação. Ainda segundo ambos, teria sido essa a vontade do autor. No prefácio da edição da OSESP, intitulado *Notas de revisão*, Hansen descreve-o da seguinte maneira:

Esse manuscrito (doravante chamado autógrafo a lápis), escrito em folhas de papel espiralado, apresenta algumas diferenças com o manuscrito definitivo: um compasso a mais no primeiro movimento, algumas diferenças de notas, marcas claras de revisão. É de se supor que seja o documento de composição da obra, e que o manuscrito “definitivo” tenha sido copiado (com intervenções composicionais) a partir desse original. Infelizmente, tal documento se encontra incompleto: faltam as folhas do último movimento, do qual só restou a primeira página. Nesse início de movimento, uma curiosidade: o uso de percussão logo nos primeiros compassos, algo que não consta na versão definitiva. É de se entender que tal modificação foi opção do compositor (HANSEN in: GUARNIERI, 2006, p. s/n°).

Evidencia-se, pois, que Hansen avaliou o papel desse documento de forma diversa da viúva e do aluno de Guarnieri. Mais adiante o revisor discorre, sucintamente, sobre o método empregado na edição:

À luz dessa nova fonte, foi possível o esclarecimento de diversas passagens e dúvidas que surgem na análise do manuscrito definitivo. Nessa edição, todas as alterações propostas resultam do confronto entre os dois manuscritos, da análise dos processos composicionais sugeridos pela própria obra e da reflexão sobre esses elementos, sempre tomando-se por base o manuscrito definitivo, já que representa a última versão e o desejo do compositor. Todas as interferências sobre alturas de notas estão devidamente documentadas. As dinâmicas marcadas estão de acordo

<sup>31</sup> Uma vez que o manuscrito original se perdeu.

<sup>32</sup> Depoimentos pessoais dados ao autor do presente trabalho

com os manuscritos, sem que houvesse necessidade de interferências maiores (HANSEN in: GUARNIERI, 2006, p. s/nº).

Em suma, após a análise de sua revisão, verifica-se que Hansen, na maioria dos casos optou, como ele mesmo relata acima, pela versão definitiva e, somente em caso de dúvida, apelou ao confronto com o esboço, justificando, pois, sua decisão em empregar também esta outra fonte.

Foram raros os pontos em que o revisor da OSESP realizou interferências de próprio punho, que transcendessem o uso das duas fontes mencionadas. Tais modificações ocorreram apenas em momentos em que os erros se mostraram evidentes e foram as seguintes:

a) No primeiro movimento:

- na parte do fagote, no compasso 52, mudando o mi# para mi natural;



Exemplo 131 – Choro – I – Fg. – c. 52

- na parte do fagote, no compasso 84, dobrando o valor das duas primeiras colcheias do compasso, uma vez que, na cópia do manuscrito, falta um tempo para o solista neste compasso.



Exemplo 132 – Choro – I – Fg. – c. 84

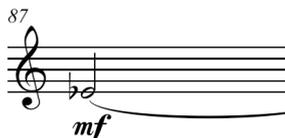
b) No segundo movimento:

- nos primeiros e segundos violinos, no compasso 29, mudando o si natural para sib;



**Exemplo 133 – Choro – II – VI. I e II – c. 29**

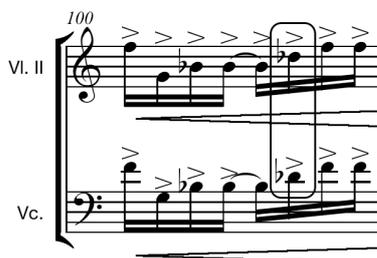
- no segundo violino, no compasso 87, alterando o mi natural para mib com o intuito de seguir o padrão do compasso 18, na exposição;

**Exemplo 134 – Choro – II – VI. II – c. 87**

- no fagote, no compasso 95, trocando o sib por láb para corresponder ao compasso 26, na exposição;

**Exemplo 135 – Choro – II – Fg. – c. 95**

- no segundo violino e violoncelo, no compasso 100, usando réb em vez de ré natural, seguindo padrão melódico que vem do compasso anterior;

**Exemplo 136 – Choro – II – VI. I e Vc. – c. 100**

- no segundo violino e violoncelo, no compasso 101, optando por Réb no lugar de Dób, em concordância com o compasso 32, na exposição.

Exemplo 137 – Choro – II – VI. II e Vc. – c. 101

A edição de Hansen, além da bela disposição gráfica, é muito clara quanto às alterações estabelecidas: torna explícita a natureza das interferências, cita-lhes a origem e, mais, explica a razão das opções tomadas.

Além disso, o revisor sugere, em notas de rodapé, outras soluções que lhe parecem plausíveis como alternativa à linha de fidelidade aos manuscritos por ele seguida.

Contudo, Hansen denota, ainda em suas *Notas de revisão*, não conhecer a revisão de Antonio Ribeiro, em vista do comentário a seguir:

Desde a sua composição, o material dessa obra que circula é uma fotocópia do manuscrito autógrafo, que serviu de base para a cópia fidedigna assinada por Antônio[sic] Ribeiro e executada em 2003 por Fábio Cury, junto à Orquestra Sinfônica da USP (HANSEN in: GUARNIERI, 2006, p. s/n°).

Como se discutirá a seguir, a edição de Antonio Ribeiro apresenta, pelo contrário, mais intervenções na partitura que a do próprio Hansen, esta, sim, mais próxima do manuscrito definitivo e, ocasionalmente, do esboço do IEB-USP.

#### 4.2 A REVISÃO DE ANTONIO RIBEIRO

No momento em que Guarnieri compunha o *Choro*, Antonio Ribeiro era seu aluno e acompanhou todo o processo de criação da peça, que foi muito custoso em virtude de sua já muito debilitada saúde. Ao concluir a obra, o mestre confidenciou-lhe que, a certa altura, não acreditava que fosse capaz de terminá-la.

Ribeiro esteve também presente na primeira audição da obra, em Campos do Jordão, durante o 25º Festival de Inverno, em 17 de julho de 1994, quando Lutero Rodrigues regeu a Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba, tendo como solista o fagotista Afonso Venturieri.

Naquela ocasião, desconhecia-se ainda o estado do manuscrito e imaginou-se que a obra pudesse ser tocada sem a necessidade de uma revisão prévia. Graças à competência e experiência dos músicos envolvidos, o projeto pôde ser levado a cabo com sucesso, apesar das inúmeras dificuldades.

Nesse momento, ocorreu ao discípulo de Guarnieri a ideia de revisar seriamente aquela partitura. Sendo profundo conhecedor do estilo do mestre e tendo-o auxiliado durante a composição, numerando inclusive, de próprio punho, o manuscrito, parece não haver dúvida de que Ribeiro era o músico mais indicado para assumir tal tarefa.

Contudo, foi apenas em 2003 que a revisão foi concluída, poucos meses antes da apresentação do presente autor frente à Orquestra Sinfônica da USP, sob a regência de Celso Antunes, em setembro do mesmo ano. Depois disso, o mesmo fagotista tocou mais duas vezes a obra com essa revisão: em 2006, à frente da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, e em 2007, à frente da Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo, ambas as vezes sob a batuta de Roberto Tibiriçá.

Ao longo desses anos e das preparações para as apresentações mencionadas, surgiram outras dúvidas e outras modificações foram inseridas na revisão, de maneira informal, sem que houvesse condições práticas de novamente consultar o revisor. Essas questões foram resolvidas durante os ensaios, de comum acordo entre o solista e os regentes. Em muitos dos casos, tratavam-se de simples erros de grafia; em alguns outros momentos, porém, surgia também eventualmente a ideia de mudar algo mais significativo.

A oportunidade de finalmente gravar a obra e a própria realização desta pesquisa proporcionaram novo estímulo para que uma segunda revisão da obra fosse concretizada, naturalmente, desta vez, bem menos substancial que a primeira.

O disco *Novas e velhas cirandas: música brasileira para fagote e orquestra*, que foi lançado em 2010 pelo selo Clássicos pode ser considerado o resultado prático do presente trabalho e da edição de Ribeiro<sup>33</sup>.

Cabe, neste ponto, tecer algumas considerações a respeito do processo de revisão da obra.

---

<sup>33</sup> GUARNIERI, Mozart Camargo. *Choro para fagote e orquestra de câmara*. Intérpretes: Fábio Cury (fagote) e Amazonas Filarmônica sob regência de Luiz Fernando Malheiro e Marcelo de Jesus. In: CURY, Fábio. **Velhas e novas cirandas: música brasileira para fagote e orquestra**. São Paulo: Clássicos, CLA015, 2010. Faixas 6 e 7.

Ao longo desta pesquisa, mostrou-se cada vez mais relevante a necessidade de o revisor da obra ter um conhecimento profundo sobre a obra e o estilo de Guarnieri.

Por um lado, é certo que o cuidadoso planejamento formal, o desenvolvimento motivico e a unidade do material temático utilizado, elementos estilísticos peculiares ao compositor, podem ajudar em muito nas opções tomadas pela revisão, na medida em que revelam uma clara lógica dentro do processo de composição.

Todavia, por outro lado, Guarnieri raramente repete a mesma afirmação de forma idêntica. Isso se observa claramente no *Choro para fagote*, ao comparar-se a exposição com a reexposição em ambos os movimentos da peça, ambos em forma ABA monotemática.

Algumas das frases são repetidas com variações, com alterações rítmicas ou entremeadas por notas de passagem. Outras, porém, diferem somente na articulação e, às vezes, apresentam uma única nota diferente, o que nos faz, equivocadamente ou não, dependendo da ocorrência, crer que se trata de um erro. Em algumas passagens, instrumentos tocam a mesma linha com articulações diferentes<sup>34</sup>.

A partir do que foi analisado no capítulo anterior, em que tratamos dos aspectos estruturais da obra e suas consequências para a interpretação, evidenciou-se o costume, aliás, que não se restringe unicamente a essa peça, de o compositor empregar cromatismos que fogem dos modelos tonais ou modais e de expandir a harmonia de forma a desvincular os acordes de qualquer função, conferindo-lhes um valor tímbrico independente. Desse costume resulta a significativa quantidade de choques entre as vozes assinalados em toda a obra.

Torna-se, pois, em muitas situações, difícil discernir quais casos podem ser considerados desacertos provenientes do estado de saúde debilitado de Guarnieri e quais são especificidades do processo composicional em sua obra. Em alguns pontos, há mais de uma alternativa plausível, como se verá mais adiante.

Todos esses fatores se imporão como imprescindíveis na revisão de qualquer peça de Guarnieri e, novamente frisando este ponto, o músico que a isso se propuser, deverá dotar-se, em virtude do exposto, de exímio conhecimento do estilo e da obra desse compositor.

Além do resultado prático de seu trabalho, já tantas vezes testado e aprovado, vários elementos conferem credibilidade à versão de Antonio Ribeiro: o fato de ser reconhecido compositor e ter estudado com Guarnieri; o apurado conhecimento que apresenta de sua obra e, sem dúvida, o fato de haver presenciado e auxiliado o processo de composição.

---

<sup>34</sup> Por exemplo, nas frase de fagote e primeiro violino nos compassos 98-99.

O presente autor, depois de haver tocado três vezes com sua revisão, apresentou-lhe os pontos que ainda geravam alguma dúvida, discutiu as discrepâncias que se afiguraram em comparações com a cópia do manuscrito e com a versão de Thomas Hansen e, após mais algumas correções, pôde finalmente registrar esta edição com a Amazonas Filarmônica.

A edição final, resultado de todo esse processo, encontra-se integralmente reproduzida no apêndice.

As modificações, que foram feitas em relação ao manuscrito original por Antonio Ribeiro com a modesta colaboração do presente autor, encontram-se listadas e, sempre que necessário, comentadas abaixo:

a) Primeiro movimento:

- **compasso 2:** foram adicionados os acentos à parte do tambor militar, seguindo o padrão da harpa.

Exemplo 138 – Choro – I – Hp. e Perc. – c. 2

- **compasso 8:** na parte do fagote, a semínima do terceiro tempo passou a ser um sol, uma vez que o si natural que consta no original, destoa completamente do perfil melódico que se apresenta inicialmente na introdução, formado basicamente por terças, quartas e graus conjuntos.

Exemplo 139 – Choro – I – Fg. – c. 8

- **compasso 20:** no fagote, a última colcheia do compasso, um láb, foi substituída por um lá natural, mais coerente com o perfil melódico e, segundo Hansen, presente no esboço do IEB-USP (HANSEN in: GUARNIERI, 2006, p. s/nº).



**Exemplo 140 – Choro – I – Fg. – c. 19**

- **compasso 44:** a primeira nota do segundo violino foi alterada para sol#, em vez do sol natural no original, em concordância com a linhas do fagote e das cordas graves.

**Exemplo 141 – Choro – I – Fg, VI. II, Vc., Cb. – c. 44**

- **compasso 45:** este é um ponto que gerou certa polêmica. No original há, na parte do solista, uma clave de dó na anacruse do terceiro tempo, antes, portanto, do que seria um sol. Ribeiro, entretanto, havia inicialmente considerado um erro esta mudança de clave, deslocando-a somente para a segunda colcheia, mib, do compasso 51, em virtude do diálogo do solista com os violinos que respondem, em imitação, nos compassos seguintes, 46 e 47. Contudo, as analogias assinaladas pelo presente autor entre os grupos de compassos 45 a 57 e

86 a 96, na reexposição, convenceram-no de que a clave de dó estava no lugar correto no manuscrito. Dessa forma, a mudança que teve de ser feita foi a do ré#, semínima pontuada na cabeça do compasso 47, que passou a ser natural como o ré, primeira colcheia do compasso 88 (lugar análogo na reexposição). Além disso, Ribeiro optou por sib, em lugar do si#, na quarta colcheia do segundo violino (c. 45) e por lá natural, em vez de lá#, no terceiro tempo, na viola, uma vez que temos aí um acorde de láM<sup>7</sup>.

The image shows a musical score for Example 142, starting at measure 45. The score is for a woodwind section (Fagote) and a string section (Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo). The Fagote part is in the bass clef and has a key signature of one sharp (F#). The string parts are in their respective clefs (Violino I and II in treble clef, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo in bass clef). The key signature for the strings is one sharp (F#). The score shows measures 45, 46, and 47. In measure 45, the Fagote part has a dotted quarter note on D4 (ré#) and a quarter note on E4 (mi). In measure 46, the Fagote part has a dotted quarter note on D4 (ré#) and a quarter note on E4 (mi). In measure 47, the Fagote part has a dotted quarter note on D4 (ré) and a quarter note on E4 (mi). The string parts provide harmonic support with various chords and melodic lines.

**Exemplo 142– Choro – I – Tutti – c. 45**

- **compasso 47:** na parte do fagote, como já explicado acima, o ré# passou a ser natural.

The image shows a musical score for Example 143, showing measure 47 for the Fagote part. The score is in the bass clef and has a key signature of one sharp (F#). The measure shows a dotted quarter note on D4 (ré) and a quarter note on E4 (mi). The note D4 is circled, indicating the change from ré# to ré.

**Exemplo 143 – Choro – I – Fg. – c. 47**

- **compasso 49:** alterou-se para dó# a primeira nota do fagote, em oposição ao dó natural no manuscrito, seguindo o padrão do compasso análogo na reexposição, n. 90.



Exemplo 144 – Choro – I – Fg. – c. 49



Exemplo 145 – Choro – I – Fg. – c. 90

- **compasso 52:** no fagote, a terceira colcheia foi mudada para mi natural, no lugar de mi# (um evidente erro de grafia de Guarneri).



Exemplo 146 – Choro – I – Fg. – c. 52

- **compasso 53:** no fagote, o mi sincopado, no segundo tempo, tornou-se bemol e o ré, que o sucede, natural. No manuscrito, essas notas são respectivamente mi natural e réb. O mib no primeiro violino fundamenta a mudança.

Exemplo 147 – Choro – I – Fg. e VI. I – c. 53

- **compasso 62:** no violoncelo, no último tempo do compasso, a sequência de notas passou a ser lá natural, lá# e si, em vez de lá#, lá natural e si, de acordo com a linha da viola.

Exemplo 148 – Choro – I – Vla. e Vc. – c. 62

- **compassos 63-4:** acrescenta-se um *crescendo* e *decrescendo* nos baixos e *celli*, para acompanhar padrão notado nos violinos nos compassos que se seguem e também para assegurar que o início do compasso seguinte (65) seja *piano*. Na segunda viola, no compasso 64, o solb do original, primeira semicolcheia do segundo tempo, tornou-se natural.

Exemplo 149 – Choro – I – Vla, Vc. e Cb. – c. 63 – 64

- **compasso 65:** as linhas de primeiro violino e viola ganharam ligaduras para acompanhar a articulação dos outros instrumentos.

Exemplo 150 – Choro – I – Vla. – c. 65

- **compassos 65 a 70:** seguiu-se o mesmo padrão de *crescendo* e *decrecendo* em todas as cordas, ao contrário do que estabelece o original, aparentemente incompleto, que determina as dinâmicas somente nos violinos.

**Exemplo 151 – Choro – I – Fg. e cordas – c. 65 – 70**

- **compasso 68:** o último si dos segundos violinos, que é natural no manuscrito, foi alterado para bemol, igualando-se à figura de primeiro violino.

**Exemplo 152 – Choro – I – VI. I e Vc. – c. 68**

- **compasso 69:** o si natural, colcheia sincopada no segundo tempo, nos baixos, foi modificado para bemol, em vez de natural, como aparece no original, em concordância com a linha do violoncelo.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Vc.' (Violoncelo) and the bottom staff is labeled 'Cb.' (Corno Baixo). Both staves are in bass clef. Above the Vc. staff, the number '69' is written. The Vc. staff contains a sequence of notes: a quarter note G2, a dotted quarter note F2, an eighth note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The Cb. staff contains a sequence of notes: a quarter note G2, a dotted quarter note F2, an eighth note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The notes in the Cb. staff are all marked with a flat symbol (b).

**Exemplo 153 – Choro – I – Cb. – c. 69**

- **compasso 70:** as últimas duas semicolcheias do compasso passaram a ser lá e sib, em vez de sol e láb, acompanhando a linha do segundo violino.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'VI. I' and the bottom staff is labeled 'VI. II'. Both staves are in treble clef. Above the VI. I staff, the number '70' is written. The VI. I staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a dotted quarter note F4, an eighth note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The VI. II staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a dotted quarter note F4, an eighth note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The notes in the VI. II staff are all marked with a flat symbol (b).

**Exemplo 154 – Choro – I – VI. I e II – c. 70**

- **compassos 78-9:** Ribeiro unificou as dinâmicas nas cordas, uma vez que Guarneri esqueceu-se de notá-las em todos os instrumentos.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score covers measures 78, 79, and 80. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (piano 'p' and forte 'f'), and performance instructions like 'divisi' and hairpins. The dynamics are unified across all instruments in measures 78 and 79, and then change in measure 80.

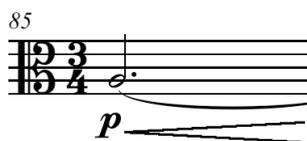
**Exemplo 155 – Choro – I – Cordas – c. 78 – 80**

- **compasso 84:** neste compasso falta um tempo no solista. Por essa razão, o revisor alongou o ré que vinha do compasso anterior, fazendo dele também a primeira nota de uma tercina, complementada por dó# (no original, a primeira colcheia do compasso) e lá (que substituiu um sol, segunda colcheia do compasso no manuscrito).

The image shows a single staff of music for measure 83. The staff has a bass clef. The melody consists of a quarter note followed by a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the first note of the triplet. The notes are G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The triplet notes are G4, A4, B4.

**Exemplo 156 – Choro – I – Fg. – c. 83 – 84**

- **compasso 85:** foi acrescentado o *crescendo* que faltou unicamente na parte das violas.



Exemplo 157 – Choro – I – Vla. – c. 85

- **compasso 91:** as duas primeiras colcheias, no segundo violino, tornaram-se dó# e ré, em lugar de ré# e mi.



Exemplo 158 – Choro – I – Vl. II – c. 91

- **compasso 94, 95 e 96:** alterou-se a articulação da viola para que pudesse corresponder às demais cordas.

Musical score for Example 159, showing five staves (Vi. I, Vi. II, Vla., Vc., Cb.) with various articulation marks and dynamics like 'rall.' and 'divisi'.

Exemplo 159 – Choro – I – Cordas – c. 94 – 96

- **compasso 99:** a última colcheia dos primeiros violinos passou a ser sol, em vez de lá, o que parece bem evidente, já que a linha é a mesma do fagote.

99

Fg.

VI. I

Exemplo 160 – Choro – I – Fg. e VI. I – c. 99

- **compasso 100:** Ribeiro colocou um *forte* nas cordas, considerando este momento como ponto de chegada do *crescendo* iniciado no compasso 98.

100

Fg.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Exemplo 161 – Choro – I – Fg. e cordas – c. 100

- **compasso 101:** mais uma vez, unificaram-se as dinâmicas originalmente incompletas das cordas e todas elas passaram, então, a decrescer. A terceira colcheia do fagote foi alterada de lá para sib, para seguir a mesma linha dos primeiros violinos.

101

Fg.

VI. I

VI. II

Vla.

*divisi*

Vc.

Cb.

Exemplo 162 – Choro – I – Fg. e cordas – c. 101

- **compasso 104:** acrescentou-se uma ligadura às últimas 3 colcheias do segundo violino, em conformidade com a articulação das cordas graves.

104

VI. II

*cresc.*

Vc.

*cresc.*

Cb.

*cresc.*

Exemplo 163 – Choro – I – VI. II, Vc. e Cb. – c. 104

b) Segundo movimento:

- **compasso 14:** foi colocado um forte em todas as cordas, na cabeça do compasso, uma vez que este é o ponto de chegada do *crescendo* que se inicia no compasso 11. Acrescentou-se também uma colcheia, um sib, na cabeça do compasso, ao primeiro violino, para seguir o uníssonos com o segundo violino até o fim da frase.

Exemplo 164 – Choro – II – Cordas – c. 13 – 14

- **compasso 19:** Ribeiro substituiu as notas longas de violoncelo e primeiro violino por figura igual à do compasso 88. Certamente Guarnieri cometeu um erro ao passar as partes a limpo ou algum equívoco de natureza parecida, afinal, na reexposição, fica bastante clara a ideia do diálogo entre solista e cordas.

Exemplo 165 – Choro – II – VI. I e Vc. – c. 19

- **compasso 28:** l b substituiu solb na parte de viola (violoncelos também têm l b).

Exemplo 166 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 28

- **compasso 31:** a linha do violoncelo, no compasso 31, foi movida uma oitava abaixo para igualar-se   da viola, ou seja, para que não houvesse uma salto de nona entre os compassos 31 e 32.

Exemplo 167 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 31

- **compasso 33:** foi adicionada uma colcheia, um sib, na viola, na cabeça do compasso, acompanhando a linha do violoncelo.

Exemplo 168 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 33

- **compasso 40:** as notas si da harpa receberam um bemol, seguindo o padrão de trechos similares. No segundo violino, a segunda semicolcheia, sib no original, foi corrigida, tornando-se dób, em concordância com a parte do fagote.

Exemplo 169 – Choro – II – Fg., Vi. I. Vi. II e Hp. – c. 40

- **compasso 41:** a última colcheia do compasso no fagote, um dób, passou a ser natural como nas cordas graves.

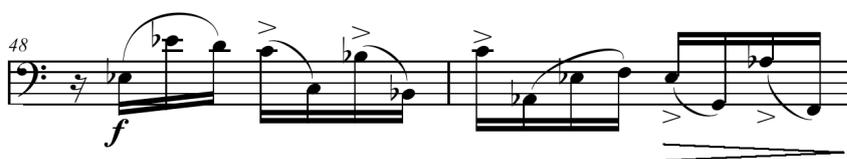
Exemplo 170 – Choro – II – Fg., Vc. e Cb. – c. 41

- **compasso 48:** nada foi mudado. Contudo, se pensarmos que a clave de dó imediatamente antes do compasso 48 poderia tratar-se de um erro, a linha do fagote, prosseguindo com a clave de fá, ganharia mais coerência nesse trecho de transição entre o sib

dórico e o mib mixolídio. Por outro lado, o fato de Guarnieri haver colocado a clave de fá antes do sol do fagote, sexta semicolcheia do compasso 49, parece demonstrar que o compositor estava consciente das notas que escreveu.



Exemplo 171 – Choro – II – Fg. – c. 48 – 49 – versão original



Exemplo 172 – Choro – II – Fg. – c. 48 – 49 – versão opcional

- **compasso 51:** a terceira e quarta notas da viola tornaram-se, respectivamente, mib e réb, no lugar de mi natural e mib como constam no original, em conformidade com a parte do *cello*.

Exemplo 173 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 51

- **compasso 57:** nada foi mudado. Contudo, o solb do fagote encontra-se em desacordo com o sol natural de todas as cordas, o que seria uma boa razão para trocá-lo. O argumento usado, em contrapartida, para mantê-lo, é a relação intervalar do desenho dos três compassos anteriores, sempre com quartas justas. Por tais razões, ambas as opções seriam consideradas aceitáveis (solb ou sol natural).

Exemplo 174 – Choro – II – Fg. e cordas – c. 54 – 57

- **compassos 57-9:** a parte do violoncelo no original, no compasso 58, está, equivocadamente, uma oitava acima do que deveria e, por isso, foi modificada. Estava faltando também a voz do baixo, nos compassos 58-60, que deve dobrar a linha do *cello*.

Exemplo 175 – Choro – II – Vc. e Cb. – c. 57 – 60

- **compasso 63:** as duas notas réb das violas, segunda e quarta notas do compasso, foram substituídas por sib, acompanhando o movimento dos violinos e da própria viola nos compassos seguintes.

Exemplo 176 – Choro – II – VI. I, VI. II e Vla. – c. 63 – 65

- **compasso 66:** o mib substituiu o dób no contrabaixo.

Exemplo 177 – Choro – II – Cb. – c. 66

- **compassos 69 a 74:** Guarneri escreveu, por engano, a parte dos segundos violinos, pensando em clave de fá. A nota inicial dessa voz é, portanto, dó (e não lá, na primeira linha suplementar do pentagrama, como indica o original). Os segundos repetem o desenho dos primeiros violinos uma oitava abaixo com defasagem de dois compassos.

Exemplo 178 – Choro – II – VI. I e VI. II – c. 67 – 74

- **compasso 78:** alterou-se a sexta semicolcheia do fagote para láb em substituição ao lá natural, que aparece no manuscrito, sendo observado, portanto, o padrão modal e o trecho análogo a esse na exposição.



**Exemplo 179 – Choro – II – Fg. – c. 78**

- **compasso 79:** dinâmicas nas cordas foram unificadas. A viola, seguindo as demais cordas, passou a ter láb, em vez de sol natural, na semicolcheia que cai na cabeça do segundo tempo e na última colcheia do compasso.

**Exemplo 180 – Choro – II – Cordas – c. 79**

- **compasso 82:** a dinâmica das cordas foi igualada: forte para todas.

**Exemplo 181 – Choro – II – Cordas – c. 82**

- **compasso 83:** no original faltou a primeira colcheia do compasso no violoncelo. Por conseguinte, acrescentou-se o solb para acompanhar a linha do contrabaixo.

**Exemplo 182 – Choro – II – Vc. – c. 83**

- **compasso 86:** mudou-se a primeira nota das violas para solb, em lugar do sol natural do original, em concordância com o primeiro violino.

**Exemplo 183 – Choro – II – VI. I e Vla. – c. 86**

- **compasso 87:** mib substituiu mi natural no segundo violinos, de acordo com o que acontece no compasso 18, na exposição.

**Exemplo 184 – Choro – II – VI. II – c. 87**

- **compasso 88:** a última nota da viola, um lá, passou a ser ligada ao lá do próximo compasso, da mesma forma que acontece no primeiro violino.

**Exemplo 185 – Choro – II – VI. I e Vla. – c. 88 – 89**

- **compasso 90:** no original faltava uma colcheia no chocalho, na cabeça do compasso, já que nos compassos 89-90 deve ser seguido o padrão de 20-1.



Exemplo 186 – Choro – II – Perc. – c. 90

- **compasso 96:** a quarta semicolcheia das violas tornou-se, a exemplo dos primeiros violinos, solb e não fáb, como no original. A dinâmica para ambos instrumentos passou a ser *mf* (no original nada está notado).

Musical notation for measures 96-98. The top staff is labeled 'VI. I' and the bottom staff is labeled 'Vla.'. Both staves have a dynamic marking 'mf' in a circle. The notation shows eighth notes and sixteenth notes with accents and slurs.

Exemplo 187 – Choro – II – VI. I e Vla. – c. 96

- **compasso 98:** foram corrigidas a segunda e a terceira semicolcheias da viola: de sol e fáb, no original, passaram a fá e mib, equiparando-se, pois, com a linha do violino.

Musical notation for measures 98-100. The top staff is labeled 'VI. I' and the bottom staff is labeled 'Vla.'. The notation shows eighth notes and sixteenth notes with accents and slurs.

Exemplo 188 – Choro – II – VI. I e Vla. – c. 98

- **compasso 100:** nos segundos violinos, a exemplo dos *celli*, a sexta semicolcheia foi alterada para réb, substituindo ré natural.

Exemplo 189 – Choro – II – VI. II e Vc. – c. 100

- **compasso 101:** a última semicolcheia do primeiro tempo, no segundo violino e no violoncelo, passou a ser réb para seguir o padrão do compasso 32, na exposição.

Exemplo 190 – Choro – II – VI. II e Vc. – c. 101

- **compasso 106:** o mib substituiu o mi natural, na última colcheia dos segundos violoncelos.

Exemplo 191 – Choro – II – Vla. e Vc. – c. 106

- **compasso 109:** a quarta semicolcheia tornou-se um sib nos primeiros violinos. A rigor, no original esta nota está ilegível, mas parece ser um dó com um acidente rabiscado.



Exemplo 192 – Choro – II – VI. I – c.109

- **compasso 110:** no fagote, a terceira semicolcheia passou a ser um fá, em substituição ao mi que aparece no original, uma vez que o padrão melódico com notas repetidas dos compassos subsequentes deve ser seguido. Na primeira viola, alterou-se a última colcheia de láb para solb, seguindo estrutura intervalar de quartas que separa todos os *divisi* de cordas até o compasso 112.

Exemplo 193 – Choro – II – c. 110 – 112

- **compasso 116:** no segundo violino corrigiu-se a nota da voz superior, que passou a ser solb ao invés de sol natural, igualando-se, pois, ao primeiro violino.

Exemplo 194 – Choro – II – VI. I e VI. II – c. 116

- **compassos 121 e 122:** Guarneri sempre usa *divisi* de quintas nos violoncelos. Por essa razão, as notas si que aparecem no primeiro violoncelo foram substituídas por ré, seguindo, aliás, o mesmo padrão dos dois compassos imediatamente posteriores.

Exemplo 195 – Choro – II – Vc. – c. 121 – 122

- **compasso 123:** a primeira semicolcheia do segundo tempo, tanto nos primeiros como nos segundos violinos, foi mudada para láb, substituindo, respectivamente, lá natural e sol natural.

Exemplo 196 – Choro – II – VI. I e VI. II – c. 123

- **compasso 125:** a terceira semicolcheia do fagote passou a ser um láb, ao invés de lá natural, opção mais coerente com a linha melódica que se inicia no compasso anterior.



Exemplo 197 – Choro – II – Fg. – c. 124 – 125

- **do compasso 125 ao fim:** seguindo estritamente o original, o trilo no fagote deveria ser, nos compassos 125 e 126, de réb com mi natural e, nos compassos 127 e 128, de dó natural com ré natural. No entanto, soa melhor e é mais coerente com a linha melódica que, no primeiro caso, o mi, e, no segundo, o ré, notas superiores dos trilos, levem bemol, o que nos leva a crer que Guarnieri se tenha simplesmente esquecido de notar o acidente acima dessas notas. Ainda assim, causa certa estranheza que o solista atinja o ponto culminante no trilo mais agudo e, na metade dele, desça meio tom. Depara-se, pois, com um impasse: do ponto de vista melódico parece mais indicado manter o trilo mais agudo sem alteração até o final. Em contrapartida, do ponto de vista harmônico, a opção proposta pelo original parece mais adequada, ou seja, descer para o trilo de dó com réb. Uma vez que o primeiro violino e a primeira viola tocam dó nos compassos 127-8 e esta última também no 129, sendo o único instrumento que destoa do uníssono tocando a terça do láb jônico, pareceu-nos mais sensato manter o original, apenas acrescentando o bemol aos trinados finais.

125

Fg.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*arco*

*f*

*ff*

*arco*

*f*

*ff*

*arco*

*f*

*ff*

*non divisi*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Exemplo 198 – Choro – II – Fig. – c. 125 – 129

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim deste trabalho, constata-se que tanto Villa-Lobos quanto Guarnieri usaram o termo choro para ressaltar o caráter eminentemente nacional de suas séries. Com esse artifício, o primeiro objetivava gozar de maior liberdade formal, produzir obras mais experimentais e inovadoras, além de conferir à sua produção um apelo mais exótico que pudesse atrair mais atenção para sua música. Guarnieri, por sua vez, escreveu, em sua juventude, uma série de seis choros que muito provavelmente teriam sido influenciados por Villa. Contudo, a composição de seu grupo de choros mais significativos só seria iniciada em 1951, logo após a publicação da *Carta aberta*, de 1950, em um período de notável engajamento na defesa da música nacionalista, o que se apresenta como justificativa mais provável para reutilização do termo neste caso. A denominação foi por ele empregada com a mesma conotação do nome tradicional, concerto, havendo alternância entre ambas as designações sem que, todavia, houvesse, por essa razão, alguma significativa mudança musical ou estética nas composições.

A comparação entre essa segunda série de choros e o grupo homônimo de Villa-Lobos revela muito pouco em comum, excetuando-se a opção ideológica de adoção do novo nome em favor do nacionalismo e a presença dos elementos distintamente brasileiros.

Algumas particularidades do choro original sobrevivem nas obras nacionalistas de ambos. Os processos de variação de Guarnieri, nas reexposições de ambos os movimentos do *Choro para fagote* lembram o estilo improvisador dos chorões, isso para citar somente um exemplo. Contudo, a influência exercida por esse gênero popular (na verdade uma síntese de vários gêneros realizada por meio de um tipo peculiar de *performance*) é uma das tantas que se notam nas séries homônimas de ambos os compositores. Afinal não foi a intenção, nem de um nem de outro, retratar exclusivamente o choro, mas sim a música brasileira em toda sua abrangência.

Em nossa busca por constâncias na música nacional que, refletidas na interpretação, nos permitissem definir uma *performance* distintamente brasileira, evidenciou-se que, mais do que em qualquer processo composicional ou característica estrutural, o aspecto que distingue a produção nacionalista brasileira reside no uso de elementos da música popular, indianista e folclórica. Na prática, o emprego desse material se manifesta de maneira mais contundente no ritmo, na melodia e no contraponto.

Observou-se que a interpretação que se pretende caracteristicamente brasileira deverá, conseqüentemente, aludir obrigatoriamente a esses gêneros originais.

Ainda que de forma demasiadamente generalizante, observou-se apropriado definir, para fins de *performance*, duas grandes categorias dentro da música nacionalista, de acordo com a influência exercida por modelos modinheiros ou coreográficos.

A música de influência modinheira tem sua interpretação baseada no emprego do conceito de frase longa, segundo o qual esta deve conduzir, com intensidade gradativamente crescente, ao ponto culminante, invertendo-se o procedimento daí ao fim. O intérprete deve lançar mão de altas doses de sentimentalismo e lirismo em peças desse tipo, o que acaba por vezes implicando flutuações do andamento e uso do *rubato*.

Em contrapartida, as composições 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 do música brasileira, privilegia muitas vezes as partes fracas do tempo, desempenha um papel decisivo nesta categoria.

A análise do *Choro* revelou algumas das idiossincrasias do compositor. Ao longo de sua trajetória, Guarnieri cada vez mais foi acirrando sua tendência em fazer com que todo o desenvolvimento motivico proviesse de uma única célula geradora. Isso se evidenciou também na obra em questão, na qual o motivo de quatro notas exposto pelo fagote nos compassos 3 e 4 do *improvisando* apresenta-se, juntamente com o desenho de harpa e percussão do compasso 2, como base de tudo que é exposto em seguida.

O *Choro* para fagote também não se afigura como exceção à grande preocupação formal sempre demonstrada por Guarnieri. Os dois movimentos se apresentam em forma ABA monotemática, modelo encontrado em muitos dos outros choros do compositor, referindo-se a: exposição, desenvolvimento e reexposição. Contudo, há interpenetração dessas seções, uma vez que o desenvolvimento já se inicia na própria apresentação do tema, razão pela qual aqui o qualificamos como continuado.

Em relação à harmonia, constatamos a utilização de um sistema tonal expandido no *calmo* e de um modalismo não estrito no *allegro*, que transita entre vários modos e apresenta cromatismos frequentes. Essa peça corrobora o costume manifesto de Guarnieri de pensar na harmonia como resultado do desenvolvimento linear das vozes e não o contrário.

Referindo-se mais estritamente à *performance*, concluímos ser opção mais conveniente dividir a seção introdutória, *improvisando*, em cinco seções com o intuito de elucidar de maneira mais clara as nossas sugestões quanto ao fraseio e à agógica.

Verificamos a pertinência de classificar o *calmo* como um movimento de inspiração modinheira e, por esta razão, recomendamos uma interpretação que lhe ressalte o caráter lírico, sentimental e romântico, fazendo uso do conceito de frase longa e do *vibrato*.

Em contraposição, constatou-se que o *allegro* se encaixa no modelo de influência coreográfica, operando uma síntese estilizada de vários gêneros típicos do Nordeste brasileiro. Sugerimos, por conseguinte, que sua execução se baseie nos padrões rítmicos que examinamos no capítulo 2, valorizando a acentuação nas partes fracas do tempo como se indicou naquela mesma seção.

Ao analisar comparativamente as edições existentes, chegamos à conclusão de que a revisão de Thomas Hansen aproxima-se mais do manuscrito final ou, alternativamente, de esboços deixados pelo compositor, atualmente em posse do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. As intervenções por ele realizadas restringem-se a situações nas quais os desacertos são inequívocos. Contudo, o revisor indica na partitura, opcionalmente, algumas outras possíveis modificações cuja aceitação fica a critério dos intérpretes. Antonio Ribeiro, em vista de sua estreita relação com seu professor Guarneri, em vista também do aprofundado conhecimento de sua obra e, em especial, do *Choro para fagote*, cujo processo de composição acompanhou de perto, pôde concretizar uma revisão mais profunda, cujas intervenções analisamos caso a caso, comparando-as com o original. A edição de Ribeiro, surgida originalmente em 2003, contou, em sua versão atual (apresentada no apêndice desta tese) com a modesta colaboração do presente autor que, ao longo destes anos, em decorrência de sua experiência prática como intérprete, pôde apresentar algumas sugestões em contribuição ao trabalho já então realizado.

Mesmo concluídas as várias etapas deste projeto de pesquisa - a tese, a edição da partitura e a primeira gravação da obra - o resultado que atingimos afigura-se ínfimo diante do tanto que ainda há a ser desvendado, investigado, discutido e analisado na admirável obra de Guarneri. Por toda a motivação que nos trouxe, que este mestre possa ser recompensado, ainda que postumamente, com muitos outros trabalhos, aos quais o nosso venha de alguma maneira inspirar e, claro, com mais incontáveis *performances* de seu *Choro para fagote e orquestra de câmara*.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

BROWN, Clive. **Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900**. New York: Oxford University Press, 1999.

CURY, Fábio. **Fundamentos para a performance no fagote barroco**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

DEVOS, Noel. Prefácio. In: MIGNONE, Francisco. **16 valsas para fagote solo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. 1 partitura [35 p.]. Fagote, pp. 1-4.

FAGERLANDE, Aloysio. **O Fagote na Música de Câmara para Sopros de Heitor Villa-Lobos**. 2008. Tese (Doutorado em Artes) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008. Rio de Janeiro, 2008.

FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2009, pp. 9-12.

FUKUDA, Margarida Tamaki. **Zeitgestalt: análise e performance** do trio em sol menor de Francisco Braga. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HANSEN, Thomas. Notas de revisão. In: GUARNIERI, Mozart Camargo. **Choro para fagote, harpa, percussão e cordas**. São Paulo: Edição Criadores do Brasil (OSESF), 2006. 1 grade geral [12 p.].

HAYNES, Bruce. **The end of early music: a period performer's History of Music for the twenty-first century**. New York: Oxford University Press, 2007.

JUSTI, Vicente de Paulo. **O fagote e as valsas solo de Francisco Mignone**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

LOUREIRO, Maurício Alves. **The clarinet in the brazilian chôro with an analysis of the Chôro para clarineta e orquestra (Chôro para clarineta e orquestra) by Camargo Guarnieri**. Tese de Doutorado (Doctor of Musical Arts) - University of Iowa, Iowa City, 1991.

MASCARENHAS JÚNIOR, Mauro. **Música para fagote e piano no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

MEDEIROS, Elione Alves. **Uma abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

NÓBREGA, Adhemar. **Os choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1974.

QUANTZ, Johann Joachim. **On playing the flute**. Tradução do original alemão: Edward Reilly. Boston: Northeastern University Press, 2001.

RODRIGUES, Lutero. Outros concertos. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, parte IV (A obra), pp. 479-500.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução de Eduardo Seicman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

SILVA, Flávio. Catálogo das obras. In: \_\_\_\_\_. **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, parte V, pp. 501-70.

TACUCHIAN, Ricardo. O sinfonismo guarnieriano. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, parte IV (A obra), pp. 447-64.

TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos: life and works, 1887-1959**. Carolina do Norte: Mc Farland & Company, 1995.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri**: expressões de uma vida. Tradução de Vera Guarnieri. São Paulo: EDUSP, 2001.

**Bibliografia auxiliar:**

BRASIL, Laís de Souza. Piano e orquestra. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri**: o tempo e a música. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, parte IV (A obra), pp. 465-78.

CARRASQUEIRA, Maria José Dias. **A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

FAGERLANDE, Aloysio. **Bachianas brasileiras n. 6**: uma abordagem histórico-analítico-interpretativa. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

JARDIM, Gil. **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos**: Bach e Stravinsky na obra do compositor. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.

LACERDA, Osvaldo de Costa. Meu professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri**: o tempo e a música. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, parte I (O homem), pp. 57-68.

LESSA, Angélica Giovanni Micheletti. **Missa ferial de Osvaldo Lacerda**: uma análise interpretativa. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LOMBARDI, Nilson. **Camargo Guarnieri**: obra, vida e estilo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

MARIZ, Vasco (Org.). **Francisco Mignone**: o homem e a obra. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PETRI, Ariane. **Obras de compositores brasileiros para fagote solo**. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. **O ensino da regência coral**. Tese (Livre Docência) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Três Discursos sobre Composição Musical: Missa Guaimi**. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

RODRIGUES, Lutero. **As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Paulista, São Paulo: 2001.

\_\_\_\_\_. A música, vista da correspondência. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, parte II (Correspondência Camargo Guarnieri – Mário de Andrade), pp. 321-36.

#### **Partituras digitalizadas a partir de:**

GUARNIERI, Mozart Camargo. **Choro para fagote, harpa, percussão e cordas**. São Paulo: manuscrito, 1991. 1 grade geral [39 p.].

\_\_\_\_\_. **Choro para fagote, harpa, percussão e cordas**. São Paulo: Edição Criadores do Brasil (OSESP), 2006. 1 grade geral [12 p.].

\_\_\_\_\_. **Choro para fagote, harpa, percussão e cordas**. Revisão de Antonio Ribeiro com colaboração de Fábio Cury. São Paulo: não publicado, 2011. 1 grade geral [22 p.].

MIGNONE, Francisco. **16 valsas para fagote solo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. 1 parte [35 p.]. Fagote.

\_\_\_\_\_. **Concertino para fagote e pequena orquestra**. Rio de Janeiro: manuscrito, 1957. 1 grade geral [28 p.].

VILLA-LOBOS, Heitor. **Trio pour hautbois, clarinette et bassoon**. Paris: Editions Max Eschig, 1928. 1 parte de clarineta [15 p.] e 1 parte de fagote [13 p.].

\_\_\_\_\_. **Bachianas Brasileiras n. 6**. New York: International Music Company, 1946. 1 grade geral [11 p.]. Flauta e fagote.

\_\_\_\_\_. **Fantasie Concertante pour piano, clarinette et bassoon**. Paris: Editions Max Eschig, 1956. 1 parte [7 p.]. Clarineta.

\_\_\_\_\_. **Choros n. 7**. Paris: Max Eschig, 1955. 1 grade geral [ p. 20]. Fl., ob., cl., sax alto, fg., vl., vc e tam-tam.

### **Gravações citadas:**

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Choro para fagote e orquestra de câmara*. Intérpretes: Fábio Cury (fagote) e Amazonas Filarmônica sob regência de Luiz Fernando Malheiro e Marcelo de Jesus. In: CURY, Fábio. **Velhas e novas cirandas**: música brasileira para fagote e orquestra. São Paulo: Clássicos, CLA015, 2010. Faixas 6 e 7.

MIGNONE, Francisco. **16 valsas para fagote solo**. Intérprete: Noel Devos (fagote). Rio de Janeiro: FUNARTE, ATR 32020, 1998. 1 CD (44 min.).

**APÊNDICE**

*Choro para fagote e orquestra de Câmara*, de Camargo Guarnieri. Revisão de Antonio Ribeiro com colaboração de Fábio Cury.