

Quinteto em forma de choros (faixa 1 em Quinteto Zephyros¹)

Quinteto em forma de choros está no disco *Quinteto Zephyros*, interpretado pelo grupo homônimo e gravado mais recentemente, em 2017. No mesmo, ano apresentei uma comunicação de pesquisa no III Simpósio Villa-Lobos, na ECA-USP e publiquei nos anais do evento o artigo intitulado *Estilo e performance na obra de Villa-Lobos: desafios de uma nova gravação do Quinteto em forma de choros*.

Nessa publicação, discuto as idiossincrasias estilísticas da obra e seu reflexo na interpretação. Ao concluir que o principal elemento gerador de críticas a Villa-Lobos era a incompreensão de seu estilo modernista e, conseqüentemente, o uso equivocado de ferramentas de análise típicas da tradição romântica, constatei que a performance, igualmente, deveria se adaptar a conceitos mais atuais.

Em vez de se pensar unicamente em contraponto ou acompanhamento, passou-se a considerar também a textura e a composição em planos; à noção de fraseio somou-se a ideia de gesto, de efeito, de obra composta por fragmentos e proto-melodias em diversas formas de organização; em substituição às relações contrastantes e hierarquizadas da harmonia e forma tradicionais, passa a haver ênfase no colorido, na instrumentação e equilíbrio das vozes como elementos desvinculados de qualquer sentido funcional, e assim por diante (CURY, 2017, p. 286).

Baseei-me em artigo de Ferraz que descreve a influência das proto-melodias na música villa-lobiana. Segundo o autor, Villa-Lobos formou-se utilizando o *Cours de Composition Musicale* de Vincent D'Indy, livro empregado na Escola Nacional de Música em seu tempo. As proto-melodias, como descritas nessa obra, são “melodias de cunho popular, mais simples e geralmente circunscritas a um campo de alturas bastante reduzido (de um tricorde a um hexacorde, mas com ênfase nos tetracordes)” (FERRAZ, 2012, p. 214). Essas pequenas figuras, diferentemente dos materiais tonais tradicionais, abrem um amplo espectro de fragmentos temáticos, campos harmônicos e escalas, na direção das quais a composição pode fluir.

Na performance, as proto-melodias podem adquirir um caráter mais lúdico, como uma brincadeira de crianças, observado, por exemplo, no terceiro compasso de 30 (faixa 1, 9'13”) ou na anacruse para o segundo compasso de 12 (3'49”), ambas na parte do fagote.

¹ O Quinteto Zephyros é formado por Cláudia Nascimento (flauta), Arcádio Minczuk (oboé), Ovanir Buosi (clarinete), Luiz Garcia (tomba), além de mim, Fábio Cury, ao fagote. O álbum foi gravado em 2017 no teatro da Faculdade de Direito da USP de Ribeirão Preto e contou com a participação de Uli Schneider como produtor de gravação.

Podem ainda assumir uma expressão mais primitiva, como na parte do oboé, no número 4 (2'01").

Ainda considerando novos métodos de compreensão e análise da obra de Villa-Lobos, inspirei-me em artigo de Rogério Costa e no novo vocabulário usado por Paulo de Tarso Salles para identificar o caráter plástico da escrita villa-lobiana. O final apoteótico do *Quinteto*, em que os planos – inicialmente três no nº 35 (9'56"): solo no oboé, linha de caráter de improvisação na flauta e as semicolcheias repetidas dos instrumentos graves – vão, gradativamente, se condensando em uma única textura até que, nos compassos finais, os extremos de tessitura, dinâmica e articulação ilustram o que Moraes, baseado em Salles, descreve como “estratificação” e “deformação” (COSTA, 2012, p. 175). A performance nesse momento deve transpor, portanto, os limites da sonoridade convencional dos instrumentos, visando mais ao efeito descrito do que a um ideal tímbrico de beleza sonora.

Além de pensar nas técnicas composicionais e em seu reflexo na performance, considere também as influências e os diálogos da obra de Villa-Lobos com a de seus contemporâneos. No nº 2, o solo de oboé surge como uma ressonância do *glissando* dos outros instrumentos e, em seguida, as vozes dos instrumentos se complementam como se fossem uma única linha. O efeito de ressonância, que resulta das notas longas que os instrumentos seguram depois de perder seu protagonismo, indicam uma possível influência de Edgar Varèse, cuja obra *Octandre*, estreou na mesma apresentação em que o *Quinteto* (59" a 1'28").

A maior influência recebida por Villa-Lobos, no entanto, e particularmente na década de 1920, é a de Stravinsky, como já discutimos em relação ao *Trio*. No *Quinteto*, ela pode ser sentida em algumas passagens, particularmente, no nº 6, *plus vite*, nas vozes de flauta e oboé (2'23"); na seção virtuosística de oboé e trompa (2'53"); ou em seis compassos antes do nº 18 até o nº 18 (4'44" a 4'54"). Além disso, nas seções rítmico-motoras, como a que se inicia no nº 4 (2'01").

Se, por um lado, as técnicas stravinskyanas acabam exigindo grande precisão dos intérpretes, por outro, há momentos em que se pode conferir um pouco mais de liberdade no tempo, visando a uma performance mais idiomáticamente brasileira, já que há uma forte referência popular, indianista e folclórica nessa obra em particular e na produção villa-lobiana de forma geral. Exemplifico a seguir algumas das passagens em que essa flexibilidade rítmica se apresenta como opção na performance.

Logo no início, no quinto compasso do número 1, flauta e oboé, especialmente, que tocam sozinhos, podem introduzir *rubato* a suas sextinas (37” a 42”). O mesmo se dá com o clarinete em dois compassos antes de 2 (51” a 55”), cuja intervenção funciona como uma espécie de pequena cadência.

No segundo compasso de 5, a flauta tem um desenho extremamente difícil. Contudo, já a partir do quarto tempo do compasso, o flautista tem um pouco mais de espaço, uma vez que só há o trêmulo do fagote acompanhando a figura (2’19” a 2’23”).

Em geral, os intérpretes podem tomar mais liberdade quando estão sozinhos ou quando as outras vozes não se movem. Isso acontece, por exemplo, nos solos de flauta no n. 20 (5’17”) e em 4 compassos antes de 25 (7’32”), nas passagens do oboé no n. 22 (6’24”) e no *un peu animé*, depois de 23 (7’20” a 7’32”), e da clarineta em dois compassos antes de 26 (8’12”).

Dependendo do entrosamento entre os intérpretes, as variações agógicas podem ocorrer em conjunto, com dois ou mais instrumentos tocando. Um exemplo disso é a passagem de flauta e fagote, do terceiro compasso de 23 ao nº 24 (7’04” a 7’14”), em que é possível ser flexível e, ainda assim, manter a sincronia entre as vozes.

Em outros momentos, Villa-Lobos, ele mesmo, tenta registrar de forma precisa a imprecisão natural do ritmo. Na seção modinheira que se inicia no número 21 de ensaio (5’43”), o compositor escreveu de uma maneira extremamente meticulosa os *rubatos* que eventualmente seriam feitos com espontaneidade pelos intérpretes de maior familiaridade com o gênero popular. O resultado é uma escrita um pouco rebuscada, repleta de quiálteras. O risco aqui para os intérpretes é o de adotarem uma leitura hiperliteral, executando a notação de forma absolutamente precisa. Nesse caso, teríamos mais um exemplo de adesão estrita à partitura que contradiz a intenção do compositor. Minha sugestão para a interpretação nessa passagem é manter certa fluidez e direção, mesmo dentro de um andamento lento. Enquanto há uma relativa liberdade na execução das quiálteras, deve-se, por outro lado, ser muito preciso nas mudanças de nota paralelas nos instrumentos do acompanhamento, cuja dinâmica extremamente reduzida (*pp*) pode tornar ingrata.

No que se refere às referências eminentemente brasileiras na composição do *Quinteto*, reconheço uma estilização da música indígena na abertura do *Quinteto*, nas frases iniciais conjuntas de clarinete e fagote (começo a 34”). Não há aqui uma citação explícita, como no caso do *Choros nº 7*, mas há uma evidente analogia entre as peças que discutiremos em seguida. O meu argumento se baseia nas notas repetidas e nos intervalos

pequenos na maior parte do tempo, nessas frases. Aqui os traços sobre as notas têm o objetivo primordial de reforçar o caráter declamatório e não o de indicar uma articulação extremamente longa e pastosa.

Nas seções em que as referências à música popular se mostram mais presentes e em que há, desta forma, uma alusão à qualidade dançante de que se origina o choro, as figuras rítmicas características são – mais do que frases longas – as definidoras do caráter. Nessas partes, a essência motora da música faz com que não haja muito espaço para flutuações de tempo, enquanto que a acentuação passa a desempenhar um papel decisivo em uma interpretação distintamente brasileira.

A fagotista americana Janet Grice, amante da música brasileira, atribui justamente a essa sutil ênfase nas subdivisões do tempo – que, segundo ela, acompanhariam os movimentos de dança ou as letras das canções – o *groove* ou *swing* característico da produção nacional.

Ilustram esse *groove* característico as figuras anacrústicas de três semicolcheias de oboé e flauta a partir do n. 28 (8'50"), cuja primeira nota é sutilmente acentuada à maneira do choro *Odeon* de Nazareth. Da mesma forma, esse deslocamento de acentuação aparece na virtuosística linha da flauta, de três compassos antes de 29 a 29 (8'57" a 8'59"), em que a ênfase passa a recair a cada três semicolcheias, em consonância com o perfil melódico. Finalmente, observamos esse “balanço” brasileiro nas figuras tercinadas de trompa, clarineta e fagote a partir de seis compassos antes de 29 (8'55") e também no desenho sincopado desses mesmos instrumentos a partir do segundo compasso de 34 (9'50" a 9'57").

Comparando as obras de Villa-Lobos dos anos 1920, Eros Tarasti constatou uma série de analogias entre o *Quinteto em Forma de Choros*, o *Choros nº 7* e o *Choros nº 4*. Essas semelhanças denotam um padrão estrutural na forma dessas obras e constituem uma importante indicação para a performance, na medida em que mostram também um paralelismo entre o caráter das seções análogas. Segundo o mesmo autor, a estrutura dessas obras seguiria o seguinte modelo:

- a) Introdução: motivos discretos sem qualquer tonalidade claramente definida;
- b) Seção marcadamente rítmico-motora com síncopas em *sforzato* e fórmula de compasso variante,
- c) Seção lírica, sentimental evocando a referência da modinha ou da valsa-choro;
- d) Seções virtuosísticas para diferentes instrumentos empregadas como elemento de transição entre várias seções;

e) Seção final com *ostinato* rítmico-melódico que gradualmente vai sendo acelerado e intensificado até atingir o clímax da obra (TARASTI, p. 117-8).

Aplicando-se esse padrão ao *Quinteto em forma de choros*, chegaríamos a essa conclusão:

a) seção introdutória: motivos de inspiração indígena do início até o terceiro compasso de 1; do quarto compasso de 1 até o décimo-primeiro de 2, temos uma seção que explora, individualmente, linhas improvisatórias nos instrumentos e faz um uso modernista das ressonâncias; a seção termina com um diálogo entre corne-inglês/trompa e flauta, com breves intervenções dos demais instrumentos.

b) Seção marcadamente rítmico-motora com síncopas em *sforzato* e fórmula de compasso variante: no *Quinteto*, essa seção se estende, como um todo, do n. 4 até o número 21. Ela contém, no entanto, duas seções virtuosísticas de transição – a primeira, o célebre desafio para oboé e corne-inglês/trompa, do segundo compasso de 7 ao primeiro compasso do n. 11, e a segunda, o solo de flauta entre os números 20 e 21.

c) Seção lírica, sentimental evocando a referência da modinha ou da valsa-choro: do n. 21 ao 28, incluindo uma seção virtuosística de transição, do n. 26 ao 28.

d) Seções virtuosísticas para diferentes instrumentos empregadas como elemento de transição entre várias seções: como as acima descritas nos itens b e c.

e) Seção final com *ostinato* rítmico-melódico que gradualmente vai sendo acelerado e intensificado até atingir o clímax da obra: do n. 28 ao fim.