

## **Considerações sobre os aspectos estruturais do Choros nº 3 de Heitor Villa-Lobos**

*Filipe Daniel Fonseca dos Santos  
Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles*

### **Resumo**

O trabalho a seguir são considerações sobre os aspectos formais e estruturais do Choros nº 3 de Heitor Villa-Lobos, que é o início de uma pesquisa de iniciação científica em andamento realizada por mim sob a orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

### **Palavras-chave**

Análise; Villa-Lobos; Composição; Modernismo

### **Abstract**

The following article is about formal and structural aspects of Choros nº 3 of Heitor Villa-Lobos, which is the beginning of a research in progress that I am doing under orientation of Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, financed by Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

### **Title**

Considerations about the structural aspects of Choros nº 3 of Heitor Villa-Lobos

### **Keywords**

Analysis; Villa-Lobos; Composition; Modernism

### **Introdução**

O *Choros nº 3* foi composto em 1925, em São Paulo, para grupo instrumental (clarinete, sax-alto, fagote, 3 trompas e trombone) e coro masculino. Sua estréia se deu em Paris, em 1927, em versão apenas instrumental.

Vasco Mariz, em seu livro sobre a vida e obra do compositor (MARIZ, 1989, pp. 112-113), faz uma breve descrição da peça, relacionando-a com o ambiente sonoro da música dos indígenas de Mato Grosso e Goiás e dando destaque aos efeitos onomatopaicos, já utilizados na *5ª Sinfonia*, no *Noneto* e desenvolvido no *Choros nº 10*. Adhemar Nóbrega, em sua análise do *Choros nº 3* (NÓBREGA, 1975, pp. 37-43), também destaca a influência da música indígena na peça, aprofundando-se um pouco mais na estrutura e até mesmo no material harmônico utilizado por Villa-Lobos.

## Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP/2009

O que procuro fazer aqui é identificar e descrever alguns dos procedimentos utilizados por Villa-Lobos na peça a partir de uma análise de cada parte de sua estrutura.

### Considerações sobre os aspectos estruturais do *Choros n° 3* de Heitor Villa-Lobos

O *Choros n° 3* pode ser dividido em 4 seções e uma Coda, de acordo com a textura e o material rítmico-melódico utilizado pelo compositor. No decorrer das seções é possível identificar procedimentos utilizados que proporcionam unidade à peça. A tabela a seguir mostra os compassos em que se encontram cada seção e o número de compassos que possuem:

Seções	Compassos	N° de compassos
Seção A	1 – 33	32 ½
Seção B	33 – 70	37 ½
Seção C	71 – 100	29 ½
Seção D	100 – 128	28 ½
Coda	129 – 133	5

#### Seção A

Tema A "Nozani ná"		Tema B	Glissandos	Transição
Exposição	Tratamento contrapontístico	Fragmento do Tema A		Sons onomatopaicos "zzzzzz"

A primeira seção pode ser dividida em três partes, cada qual introduzindo um novo material musical. O primeiro é o Tema A, “Nozani ná” (Fig. 1), que aparece no 2º tenor.



Fig. 1: Tema A, “Nozani ná”

Depois de uma pequena exposição nos quatro primeiros compassos ele é tratado contrapontisticamente, sendo progressivamente abreviado, até chegar no compasso 17, onde essa textura polifônica torna-se acompanhamento para um novo tema que surge no 1º tenor, o Tema B (Fig. 2).

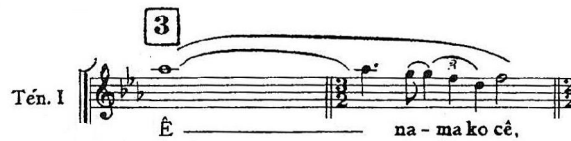


Fig. 2: Tema B

Podemos notar aqui, entre os compassos 17 e 24, um procedimento que é usado por Villa-Lobos em todas as seções da peça, que é a superposição de uma melodia em legato com um acompanhamento em staccato (Fig. 3), procedimento já citado por Nóbrega:

No nº 6, a exemplo do que ocorre na primeira parte, o autor põe em prática um recurso que aparece ao longo dessa obra e de muitas outras partituras suas: a oposição de traços melódicos largos e flexíveis a motivos rítmicos bem marcados e obsessivos (NÓBREGA, 1975, p. 39).

Salles nos mostra esse mesmo procedimento na peça *A baratinha de papel, da Prole do Bebê nº 2* quando fala de camadas autônomas no capítulo referente à textura na sua tese de doutorado (SALLES, 2005, p. 87).



Fig. 3: Justaposição de camadas

Outro procedimento importante, também encontrado nesse trecho, é a alteração da divisão rítmica de uma determinada melodia, como encontramos no Tema B (Fig. 4), onde, devido a alteração da fórmula de compasso, a divisão rítmica é modificada. Outros lugares onde podemos encontrar esse procedimento estão no compasso 77, nos tenores, e no compasso 100, nos baixos, no qual a figuração rítmica de ambas as partes são alteradas devido à mudança da fórmula de compasso.

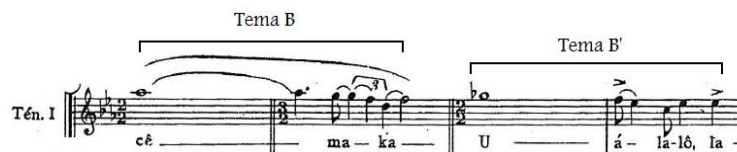


Fig. 4: Alteração rítmica

A sonoridade que finaliza a segunda parte e compõe a parte final da seção A é composta por glissandos ascendentes, sendo que na terceira parte os glissandos são cantados pelos 2º tenores, barítonos e baixos com os sons onomatopáicos “zzzzzz”.





eu havia imaginado que a intenção dele teria sido justapor uma divisão em 3 com uma em 4 (Fig. 12), e que a forma com que ele escreveu a divisão rítmica dos baixos seria apenas um



jeito que ele encontrou para expressar o que imaginou (Fig. 13). Porém, após um pouco mais de reflexão, pude perceber que estava equivocado e que a escrita reflete exatamente a intenção do compositor. Com isso em mente, considere que o trecho em questão pode ser uma variação da superposição de 3 sobre 4. Outro lugar que podemos encontrar esse procedimento está no compasso 39, não tão evidente quanto aqui, mas facilmente notável se olharmos apenas

para o compasso 45.

A partir do compasso 96 inicia-se uma transição que leva para a seção D, utilizando intervalos de quarta que depois viram terças, com uma figuração rítmica parecida à da transição para a seção C (Fig. 14).



Fig. 14: Transição para a seção D

### Seção D

Sons onomatopaicos "vuzfzfz"	Escala cromática descendente	Acentos "eh"	Sucessão de acordes
Tema A		Fragmentos do Tema A	

A quarta seção, por sua vez, retoma o Tema A, transposto uma quinta abaixo e com algumas notas modificadas, dessa vez cantado apenas pelos baixos, enquanto que barítonos e tenores, do compasso 100 ao 104, executam glissandos com sons onomatopaicos (vuzfzfz) (Fig. 15).



Fig. 15: Tema A com glissandos

No compasso 105 o 1º tenor finaliza esse trecho inicial da quarta seção com uma escala cromática descendente que leva para o trecho mais significativo no qual os barítonos e tenores cantam com a vogal “eh” notas bem ritmadas, curtas e acentuadas sobre fragmentos do tema Nozani ná dos baixos (Fig. 16).

Fig. 16: Fragmentos do Tema A e acentos com “eh”

Aqui, mais uma vez, a sobreposição de camadas está presente, assim como no compasso 120, onde esses acentos curtos dão lugar a notas que são sustentadas formando uma sucessão de acordes (Fig. 17), até finalizar em um acorde que lembra a afinação do violão um semitom abaixo (NÓBREGA, 1975, pp. 41-42).

Fig. 17: Sucessão de acordes

### Coda

A Coda ocupa apenas os cinco compassos finais da peça, homofonicamente construído sobre as palavras “Papipáo Brasil”, e finalizando com um grande glissando, cantado com o som “vuzfzfz” (Fig. 18).

Fig. 18: Coda final

## **Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP/2009**

Esse trecho merece um comentário especial. Aparentemente fora de contexto na peça, já foi motivo de críticas, até por Manuel Bandeira, que era amigo íntimo do compositor.

No *Choros n° 3* de Villa-Lobos a parte do pica-pau é estupenda; a unidade do choro me pareceu duvidosa com o “Nozaniná Orekuá” no começo e aquele estapafúrdio “Brasil! Brasil!” do fim. Não creio que fosse ironia (a turma agora quando se estrepa apela pra ironia). Quer me parecer que Villa precisava ali de uma palavra em liberdade acabada em “il”. Botou Brasil. Acho que ficava melhor “barril” (Manuel Bandeira, apud NÓBREGA, 1975, p. 42).

Mas, se levarmos em consideração as pessoas a quem a peça foi dedicada, podemos dizer não só o porquê de Villa-Lobos ter adicionado esse trecho aparentemente supérfluo, como a relação que ele tem com o todo dela. Tarsila e Oswald de Andrade, amigos do compositor, foram os fundadores, em 1924, do movimento artístico literário Pau-Brasil, que depois deu origem ao Movimento Antropofágico, do qual Jardim fez um paralelo com a música de Villa-Lobos em seu livro *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos* (JARDIM, 2005, pp. 47-48). Sabemos que a peça foi composta em 1925, e por isso podemos dizer que esse trecho final é uma homenagem tanto a seus amigos quanto ao movimento que eles fundaram, e que aqueles sons onomatopaicos, encontrados com os glissandos que aparecem em certos trechos da peça fazem referência à sonoridade da palavra “Brasil”, utilizada apenas nas últimas notas da música.

### **Referências**

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 11ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

NÓBREGA, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

SALLES, Paulo de Tarso. *Processos composicionais de Villa-Lobos: Um Guia Teórico*. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas/IA-UNICAMP, 2005a.