

# Uma abrangência tipológica de elementos da música popular brasileira no Chôros N° 10, de Heitor Villa-Lobos

*Alfredo José Moura de Assis - Universidade Federal da Bahia  
alfredomoura@me.com*

**Resumo:** Este artigo pretende identificar, dentro da obra *Chôros N° 10*, para orquestra e coro misto (1926), de Heitor Villa-Lobos, os tipos de elementos da música popular brasileira usados, e como os mesmos se dispõem, organizam e interagem, procurando demonstrar a relevância desses elementos no processo de criação do compositor. Na literatura musicológica ainda há muito espaço para se discutir sobre a amplitude da influência das manifestações populares na obra de Villa-Lobos. Este artigo, portanto, pretende servir como incentivo e desafio para que mais e mais se escreva sobre um assunto complexo e cativante: a música popular e sua simbiose com a música erudita.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; Diálogos Culturais; Música Popular; Processos Compositivos.

## 1. Introdução

Heitor Villa-Lobos, um dos mais importantes compositores do século XX, nasceu no Rio de Janeiro, em 1887. Maestro, instrumentista, compositor e educador, veio a falecer em sua cidade natal no ano de 1959. Construiu, com talento e criatividade, legado pujante e profícuo, num manancial de páginas musicais originais e iluminadas. Sua obra retrata, de modo amplo e

natural, trejeitos e maneiras de ser do seu povo, sua herança cultural e estados de espírito. Por isso, podemos observar, em grande parte das suas composições, adisposição para um uso dialógico da música popular brasileira.

Até o final do século XIX e início do século XX, a maior parte da música erudita produzida no Brasil era baseada em moldes europeus, ou seja, usava uma estética estrangeira, importada da França e da Itália. A preocupação com o emprego de aspectos nacionais na música desenvolve-se poucos, paralelamente ao crescimento industrial e ao fortalecimento do nacionalismo político no país.

Villa-Lobos, pelo seu estilo pessoal, inovador, e com uma música plena de cores e imagens brasileiras, foi pioneiro entre os compositores nacionais, alcançando fama e prestígio no estrangeiro. Podemos entender, pela informalidade da sua educação musical, e pela sua proximidade com o choro carioca e com manifestações populares como o samba, blocos de carnaval, marchas populares, e música nordestina, entre outras, a relevância de seu crescimento artístico, praticamente autodidata, e a singularidade na abordagem brasileira única das suas composições.

Os contatos com os chorões<sup>1</sup>, o improviso, a prática profissional em orquestras de teatro, cafés, e cinemas, a educação musical alicerçada na música popular, uma certa rebeldia para o estudo acadêmico, e o interesse na música folclórica brasileira, foram ingredientes que, somados, construíram o perfil criativo do músico, do mesmo modo que os desenvolvimentos da música contemporânea europeia do seu tempo e a música erudita de um modo geral.

Seu desenvolvimento artístico passa, portanto, por uma prática do compositor, rica em experimentações sonoras com materiais diversos, onde o compositor aliava processos contemporâneos de composição, vindos da Europa, com elementos nacionais que encontrava, fartamente, na música popular brasileira. Isso pode ser observado em obras como os *Chôros*, escritos no período que vai de 1920 a 1929, nas *Bachianas Brasileiras*, escritas entre 1930 e 1945, e em diversas outras composições para variadas formações.

---

<sup>1</sup> Músicos da periferia do Rio de Janeiro, no final do século dezenove, responsáveis pela criação e divulgação do gênero musical que se tornou conhecido como Choro.

Cada *Chôros* é formado por apenas um movimento, cada um para uma combinação instrumental diferentee constituído por várias seções, com elementos vindos da improvisação e dos ritmos da música popular brasileiro.

## 2. Como o popular se apresenta no Chôros Nº 10

A música popular brasileira e aspectos peculiares ao Brasil impregnam a obra, criando um ambiente psicológico que é refletido, tanto através do uso de temas simples e marcantes, quanto por imagens associadas a cantos de pássaros unicamente existentes no país. Isso indica o desejo de representar, simbolicamente, elementos da sua nacionalidade, sejam culturais, musicais, geográficos, e até mesmo da fauna e flora, no caso, pela transfiguração do canto do pássaro 'Azulão da Mata' (primeiro tema, no terceiro compasso do início da peça, primeiramente na flauta, e depois, no primeiro compasso da letra de ensaio A, no clarinete), e pela ambientação, com o uso de elementos culturais da região do sertão agreste nordestino (técnicas do ponteio violado do sertão, modos dórico e mixolídio presentes no imaginário do repente, da embolada, enfim, da própria canção nordestina).

Os materiais de origem popular também se manifestam, na obra, de muitas outras maneiras, como pretendemos demonstrar. Quando usado como material temático, é sintético e de fácil memorização. As melodias criam imagens que remetem a ambientes musicais relacionados à cultura popular brasileira, como danças, festas, ritmos, natureza, e instrumentos nativos. Essas imagens são construídas por sonoridades coloridas e que representam simbolicamente o universo psicológico do brasileiro, suas raízes musicais e idiosincrasias.

A orquestração também contribui para a transmissão dessa 'cor' brasileira, através do uso consciente e equilibrado, que vai aos poucos crescendo, criando a impressão de que algo maior irá acontecer. A percussão e o ritmo auxiliam na irradiação desse fluxo sonoro progressivo, carregando uma rítmica cativante, fortemente brasileira, que contagia o ouvinte. O uso do coro, com palavras que remetem ao universo indígena do Brasil, sua combinação com os motivos previamente usados e com melodia do repertório popular nacional, termina por elevar a composição ao patamar de obra de arte, sensual e aliciadora.

---

2 "O choro é uma peça em compasso binário, de movimento moderato para vivo, construída com figurações da polca e da schottisch, mescladas à síncope afro-brasileira". (NÓBREGA, 1975, p. 12)

O choro<sup>2</sup>, música tipicamente brasileira, se apresenta na obra de variadas maneiras: com a imitação da sonoridade de instrumentos populares pela orquestra; pela importância do violão no processo composicional; no caráter improvisativo de certas passagens; e através de figurações rítmicas típicas do choro, podendo ser encontrado em diversas obras, tais como: *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga (1847 - 1935); *Flor do Abacate*, de Joaquim Callado (1848 - 1880); *I x O*, de Pixinguinha (1897 - 1973); *Ingênuo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda (1903 - 1958), e muitas outras.

Na edição do *Chôros N° 10*, da editora Max Eschig, de 1975, encontramos a seguinte definição do termo choro na concepção da referida obra<sup>3</sup>:

Os Chôros 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. O termo Serenata pode dar uma ideia aproximada do significado da palavra Chôros.

O compositor afirma, em texto mimeográfico elaborado com o apoio de Adhemar Nóbrega, que os *Chôros* são escritos "segundo uma forma técnica especial, baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, assim como nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares, extremamente marcantes e originais"<sup>4</sup>.

No *Chôros N° 10*, Villa-Lobos trabalha com motivos diferentes, colocados um ao lado do outro, que são aos poucos dirigidos para um final de grandes dimensões, onde o coro canta palavras de sonoridade ameríndia que são repetidas e dialogam com outros temas e motivos. Neste final, um dos motivos iniciais é preponderante, de curta duração, diatônico, e exposto numa espécie de ostinato, construindo, através das suas repetições, uma

---

3 Le Chôros représente une nouvelle forme de composition musicale, dans laquelle sont synthétisées les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire ayant pour principaux éléments le Rythme et n'importe quelle Mélodie typique de caractère populaire, qui apparaît de temps à autre accidentellement, toujours transformée selon la personnalité de l'auteur. Les procédés harmoniques sont, eux aussi, Presque une stylization complete de l'original. Le mot Sérénade peut donner une idée approximative de la signification du Chôros.

4 Heitor Villa-Lobos, "Choros: estudo técnico, estético e psicológico." Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.

atmosfera de tensão crescente que culmina com um clímax, ao aproximar-se do final. A peça transmite uma imagem épica, varonil, e selvagem, usa combinações não comuns de timbres e o emprego da percussão é revolucionário, não só pela quantidade de instrumentos usados como também pelo fato de serem instrumentos brasileiros usados, comumente, na música popular.

O compositor carioca representa, no Brasil, o culminar dessa aproximação da música erudita com a popular. Ícone maior do modernismo brasileiro, busca retratar o país através da música oriunda do seu povo e, em contrapartida, enriquece a música erudita, de modo geral. De acordo com as palavras de Ferreira<sup>5</sup>:

O compositor busca, desde o início de sua carreira, o retrato de um Brasil composto por diferentes raças. Para tanto, funde a sugestão de Debussy, a força de acordes que não seguem a estrutura harmônica tradicional, com melodias de cantigas populares e folclóricas. Ele buscava a valorização do país utilizando elementos da cultura popular, não como elemento exótico, mas como parte da composição.

Sua música é "uma festa de timbres, uma golfada de ritmos, onde os motivos selvagens constituem o substrato de humanidade profunda que sustenta o edifício sonoro" (BANDEIRA, 1997, p. 236)<sup>6</sup>. O compositor, portanto, mescla materiais da música popular com sonoridades da música moderna, buscando um equilíbrio, criando assim uma nova perspectiva para a música brasileira, no diálogo entre diferentes culturas.

No *Choros Nº 10*<sup>7</sup>, Villa-Lobos também utiliza as síncopes, baseado na maneira como se apresentam na música popular brasileira, criando, a partir disso, mutações de motivos, e acompanhamentos semelhantes aos do samba, baião, e choro, entre outros. Utiliza, também, temas do cancionário oral tradicional, melodia de canção popular, aproveitando o folclore do país, o sincretismo, a música ameríndia, e os sons da natureza, misturando-os de

---

5 Ernandes Ferreira, "Literatura, Música Erudita e Popular no Modernismo Brasileiro," in *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba: Embap., 2011, p. 214.

6 Manuel Bandeira, In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 236.

7 Primeira audição no dia 11 de novembro de 1926, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, com grande orquestra e coro da empresa Viggiani, e o coro masculino alemão (Deutscher Mannerchor), sob regência do próprio compositor.



### Exemplo n° 1b - desenho com características de cantiga de roda

O motivo possui um ritmo simples, onde a primeira voz (tpa1 e trp1) apresenta uma melodia diatônica em C maior (a partir da terça maior, mi); a segunda voz (tpa2/trp2) realiza o mesmo movimento, porém, em sol maior<sup>9</sup> (saindo da fundamental, sol); a terceira voz (tpa3) que, apesar da semelhança no movimento ascendente em relação às duas vozes superiores, tem pequenas alterações interválicas e baseia-se na escala dórica de Db maior (um semitón acima do C maior da melodia na tpa1/trp1), sob um acorde de Ebm7 (com as notas: sib - réb - mib-solb), equivalente às notas pretas do piano (um aprofundamento maior pode ser visto em OLIVEIRA, 1984), começa com a quinta do Eb (sib); e a quarta voz (fg2), realiza movimento contrário sob a égide de um Dm (dórico de C), também saindo da quinta (utilizando as notas: lá - sol - fá - ré).

As trompas (1 e 2), dez compassos depois do C, são substituídas, logo a seguir, por dois trompetes. Esta seção dura apenas quatro compassos, até se metamorfosear para uma outra célula rítmica parecida (doze compassos depois da letra de ensaio C)<sup>10</sup>:

<sup>9</sup> a segunda voz, se estivesse em C, seria (dó - ré - mi - mi - fá - mi), portanto, consideraríamos a segunda voz num hipotético sol maior.

<sup>10</sup> Nesta passagem, doze compassos depois da letra de ensaio C, há um deslocamento (um acolchei para a direita) da frase dos metais.

tpa1  
tpa2  
tpa3  
fig2  
Cfg

### Exemplo nº 1c - alteração do motivo anterior

Essa mudança altera o caráter psicológico da passagem, criando um certo suspense, e dando um novo vigor à pulsação. Esse novo motivo será reutilizado, diferentemente disposto, posteriormente, no coro, no nº de ensaio 8:

2Obs  
sop  
vl2  
cont  
tpa1  
pno  
harp

### Exemplo nº 1d - nova disposição do motivo

Divididas, no particelli, em três áreas distintas: melodia (oboés em uníssono, segundos violinos, trompa 1, e sopranos); contracanto (contraltos); e acompanhamento (piano e harpa), representam três aspectos mutuamente suportivos: motivo metamorfoseado da melodia, à maneira de ronda, na melodia; voz ambivalente (tanto apoia a melodia quanto remonta a ideia do nº de ensaio 6, "Jakatákamarajá", do tenor, nessa instância, com texto diferente, "Tayapókamarajó"), nos contraltos; acompanhamento no piano e harpa que, além de apoiar a trompa, fazem condução rítmica com caráter de marcha marcial lusitana, de música filarmônica (frevo, samba).



A célula inicial é retomada quinze compassos depois do C, e, mais uma vez, no D, nas madeiras e no 2º trompete com surdina. Com este procedimento composicional, ele, não só, brinca com a relação tônica-dominante, entre as duas vozes superiores, realçando uma ambiguidade funcional, como também introduz, nessa passagem, o cromatismo entre as regiões de Ebm e Dm, criando um efeito politonal (C - G - Ebm - Dm). Ao mesmo tempo, se olharmos verticalmente, notamos uma força de dominantes, representadas pelo primeiro acorde: A7(b9), com a terça omitida, e pelo segundo: A7(#5)/G, que justificam o Dm do fg2; pelo terceiro acorde, que é repetido três vezes, G7(#5); e pela função de V7/V do quarto acorde (última colcheia), que empurra a resolução harmônica para um G7(#5), transmutado em pseudo-tônica, enquanto a melodia nos remete a uma resolução previsível numa tônica C (melodia no quinto grau, sol), que não é completamente satisfeita.

O motivo rítmico semelhante à canção *Santa Clara, clareou*, é reutilizado no ponto culminante da obra, no nº de ensaio 5, transformado, em diminuição em semicolcheias. Apresentado, primeiramente no fagote, e seguido, sucessivamente, pelos violoncelos e contrabaixos.

## 2.2. *Uso de motivo relacionado com a rítmica da música popular latino-americana*

Villa-Lobos, com sua visão cosmopolita, mantinha-se atento aos discursos artísticos do seu tempo, tanto no Brasil e na América Latina quanto na Europa e Estados Unidos. Um indicador disso é o ostinato (nas cordas) que se inicia na letra de ensaio F, sustentado na figura rítmica do tresillo (SANDRONI, 2001, p. 28), na síncope característica (ANDRADE, 1965). É um ritmo latino, presente tanto na habanera e na rumba, quanto no maxixe (COELHO; KOIDIN, 2005) e no tango brasileiro, entre outros. Originalmente em compasso binário e constituído por três batidas (3 + 3 + 2), aparece, no *Choros Nº 10*, expandido em compasso quaternário:



**Exemplo nº 2a - figura rítmica do tresillo em compasso binário**



**Exemplo nº 2b - figura rítmica do tresillo em compasso quaternário**

Observe, no Ex. 2c, como o ostinato aparece na partitura:



**Exemplo nº 2c - ostinato rítmico-harmônico**

Esse padrão rítmico, presente em outras obras do compositor, tais como *Plantio do Caboclo*, *Danças Africanas Nº 3 (Kankikis)*, *Lenda do Caboclo*, entre outras, segundo Albuquerque, "se tornou figura predominante entre os compositores eruditos nacionalistas do século XX, símbolo da representação musical da identidade nacional e pode ser encontrado na música popular brasileira desde o final do século XIX<sup>11</sup>". Sandroni (2001, p. 28 - 32) afirma que este padrão tem origem na música africana, influenciando bastante a música popular brasileira e gêneros musicais como o choro e o samba.

---

11 Joel Albuquerque, "Villa-Lobos e a Música Popular Urbana Carioca: argumento nacionalista no choro nº 4," in *Anais do II Simpom*, 2012, p. 1021.



sas vezes ao longo da peça, de diferentes modos, e transportado por diferentes instrumentos, em diferentes combinações. A maneira como Villa-Lobos dispõe esse motivo, com suas repetições e deslocações características, lembra a embolada do nordeste brasileiro e as repetições das cordas da viola da antiga música do sertão.

#### 2.4. *Uso de melodia com perfil de canção popular brasileira*

É, no mínimo, curioso, a semelhança da linha melódica exposta um compasso depois da letra de ensaio I (ex. 4a), no oboé, e repetida no solo de flauta na letra de ensaio J, com a melodia das canções posteriormente compostas: *A Noite do Meu Bem*, de Dolores Duran, de 1959 (ex. 4b) e *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, de 1947 (ex. 4c):



**Exemplo nº 4a - melodia de Villa-Lobos**



**Exemplo nº 4b - melodia de Dolores Duran**

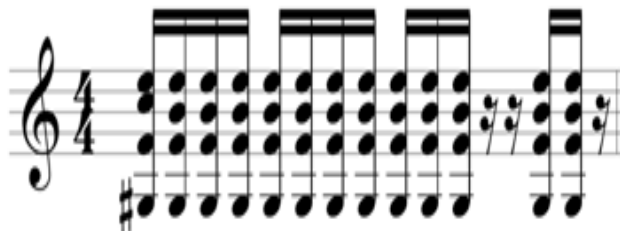


**Exemplo nº 4c - melodia de João de Barro e Alberto Ribeiro**



escolas de samba, transmutando para as cordas as famosas 'chamadas'<sup>14</sup> dos repiniques, antes do começo das canções.

No final da obra, os primeiros violinos, em pizzicato, também simulam a batida do cavaquinho no samba:



#### Exemplo nº 6 - violinos simulam batida do cavaquinho

Essa rítmica se reveza entre os violinos, indo dos primeiros para os segundos, ao longo da passagem.

Uma outra passagem rítmica de natureza popular é a que pode ser visto no nº de ensaio 11. Durante três compassos, a maioria das cordas, o piano, e o segundo bombo (2ª GdeC.) acentuam o segundo e quarto tempos. Esta acentuação é uma característica fundamental da batida do samba, e oferece contraste, tanto para o coro quanto para as madeiras, trompas, e trombones. Além disso, mais tarde, um compasso depois do nº de ensaio 12, o coro executa a onomatopeia 'Tum!', que nos remete, obviamente, para o som percussivo do surdo ou de outro instrumento de percussão.

O piano, instrumento importante na obra do compositor de um modo geral, também nos remete ao universo popular, quando, sete compassos depois da letra de ensaio C, realiza uma rítmica que aparece, amiúde, nos tamborins das escolas de samba:

---

14 Termo usado na música popular para designar o aviso típico dos repiniques, nas escolas de samba, antes da entrada da letra das canções. A chamada pode ser responsorial. O repinique atua como solista, fazendo a pergunta, que é respondida pela massa de percussões. Nela, o solista demonstra sua habilidade e criatividade no instrumento.



**Exemplo nº 7 - ritmo relacionado ao samba**

Esta rítmica é disfarçada pelas sextinas nas madeiras agudas, e reaparece, três compassos depois da letra de ensaio E, como figuração semelhante, com ligeiras alterações, nas flautas em oitavas.

O violão, muito importante para Villa-Lobos tanto como compositor quanto como instrumentista, é fundamental na consolidação da música popular urbana, depois do declínio do piano como instrumento principal, a partir do século XX. Usado pelos chorões, seresteiros, e nas rodas de samba, mantêm-se, influenciando diversos movimentos tais como a Bossa Nova, a Tropicália, e a MPB de um modo geral.

O violão também participa do processo composicional da sua obra. Instrumento seresteiro por excelência, recebeu obra do compositor um tratamento diferencial, fundamental para o repertório do instrumento, no século XX. No *Choros Nº 10*, o compositor prioriza as cordas soltas do instrumento e as dissimula, escondidas entre cachos de notas, muitas das vezes utilizando a relação duas brancas (b) e duas pretas (p) da digitação pianística, para completar o espaço entre as notas. Os primeiros violinos executam uma sequência de notas (mi - si - sol - ré - lá - mi), dois compassos depois da letra de ensaio A:





percussão de orquestra com instrumentos brasileiros de uso popular, de um modo orgânico e coerente, escrevendo com precisão e cuidado. Os instrumentos populares reforçam a ligação com as manifestações urbanas brasileiras, seja através do som peculiar ou das frases ou momentos que mantêm relação com batidas, convenções, ou ritmos como o samba, o baião, entre outros. Essa relação com ritmos populares pode ser evidenciada no acompanhamento rítmico derivado da marcha carnavalesca.

O fenômeno da música de carnaval desenvolve-se paralelamente ao crescimento demográfico das grandes cidades e ao desenvolvimento industrial e da indústria do entretenimento. Como manifestação cultural popular, tem tido representatividade em diversos segmentos artísticos ao longo do século XX, refletindo aspectos sociais e psicológicos do povo brasileiro.

Já a presença africana, comum na obra do compositor de modo geral, pode ser evidenciada, nesta mesma passagem, pelo ambiente modal da harmonia (F#m - E) invocando os cantos de santo com forte carga pentatônica, e pelo ostinato rítmico forte e marcante da percussão apoiada pelas cordas.

O choro, gênero musical que dá nome à série de obras na qual a peça em questão está inserida, aparece de diversas maneiras, dando cor, através da instrumentação, ao imitar sonoridades do violão, bandolim, ou cavaquinho, e, principalmente, na elaboração melódica, ao utilizar a anacruse de três semicolcheias, figura bastante comum ao choro, de modo geral, três compassos depois do n° de ensaio 1:



#### Exemplo n° 9 - figura típica do choro

Uma das características recorrentes na obra do compositor é o uso do ostinato. Na obra em questão, aparece diversas vezes, como podemos observar nos contrabaixos e violoncelos na letra de ensaio 6, baseado em intervalos de terças menores (fá - láb e mib - solb). Villa-Lobos desenha o tecido da obra ao reutilizar elementos previamente expostos. No caso deste ostinato em questão, isso pode ser visto três compassos depois de n° de ensaio 5, quando o piano e os fagotes executam os mesmos intervalos deste ostinato, como suporte para outro ambiente musical completamente diferente. O trombone, por sua vez, executa o motivo do fagote (início do núme-

ro de ensaio 5) cinco compassos depois do número de ensaio 5, como retrógrado da inversão do retrógrado:



#### Exemplo nº 10 - reutilização de material prévio e trabalho motivico

A improvisação, presente tanto na música erudita quanto na música popular, impulsionada pelo jazz americano, vem adquirindo cada vez mais importância cultural e adeptos. A música popular brasileira sempre teve, na improvisação, um importante baluarte, e isso não é deixado de lado pelo compositor na sua obra, sendo usada constantemente. Na série Choros, encontra-se ligada a música popular, servindo para criar ambientes festivos e imagens urbanas e interioranas. O solo do trompete, no nº de ensaio 12, evidencia um caráter improvisatório livre, como se numa chamada para um espetáculo circense numa pequena e pitoresca cidade do interior. Ao mesmo tempo que o solo expressa uma atmosfera de improviso livre, podemos perceber um raciocínio preciso de construção intervalar, quando observamos a sequência de notas, três compassos depois do nº de ensaio 12: (si - sol - sib - mi - sol# - fá) (sol - dó# - fá#) (ré - fá - si - mib - dó - ré). O grupo central (sol - dó# - fá#) serve como pivô entre dois grupos intervalares idênticos: em número de semitons (4 - 3 - 6 - 4 - 3 - 2) (pivô: 6 - 5) (4 - 3 - 6 - 4 - 3 - 2).

#### 2.6 . Aspectos da Música Indígena

O universo ameríndio sempre atraiu a curiosidade do europeu. Desde as narrativas de Hans Staden às peripécias de Catarina Paraguaçu, suas lendas míticas recheadas de exotismo vêm encantando gerações, e isso não passou despercebido pelo compositor, que soube aproveitar de sobremaneira o apelo extravagante do primitivismo indígena brasileiro. Ao tomar contato com material colhido por antropólogos e a partir de suas próprias pesquisas, usou diversas vezes melodias tiradas dos índios. Uma delas *Mokocêcmaká*, canção de ninar dos Parecís, foi transformado, com diminuição de valores, por Villa-Lobos, sendo usada com muita insistência na primeira parte da obra, como pro exemplo: nove compassos depois da letra

de ensaio C, nas cordas; treze compassos depois da letra de ensaio C, também nas cordas; seis compassos antes da letra de ensaio D, no trombone; três compassos depois de letra de ensaio I, no trompete; no início da letra de ensaio K, também no trompete; seis compassos depois do número de ensaio 1, na trompa; e no início do número de ensaio 2, também na trompa, entre as inúmeras aparições.

Na parte final da obra, quando tem início sua apoteose e clímax, o próprio início do número de ensaio 5, no fagote, confirma a importância do tema parecí, exposto nesta passagem com toda sua força e energia. O som burlesco do instrumento, no registro grave, propicia a tensão necessária para a preparação da entrada do coro triunfante que virá a seguir, assim como a sucessiva colagem de grupos cromáticos descendentes representa o próprio espírito do acalanto ameríndio.

Villa-Lobos cria livremente, aproveitando a riqueza melódica dos temas indígenas, adaptando-os, modificando-os, de acordo com sua verve criativa e vontade, utilizando com frequência sílabas que trazem uma força onomatopeica, com ou sem sentido, que transportam sons novos e exóticos.

### **3. Conclusão**

A música popular brasileira assume papel importante no complexo musical de Villa-Lobos por servir como um tapete de sons no qual sua criatividade se amplia e ilumina. Ao recorrer ao imaginário popular da sua própria cultura, o compositor se agiganta e universaliza, criando novos caminhos sonoros e tornando mais verdadeiro e pessoal seu discurso artístico, dialogando com o seu país e com o mundo. O compositor desenha de sua maneira as impressões emocionais que absorve do seu meio, de um modo racional e coerente, unindo a força da cultura popular do seu povo com a erudição da música europeia do seu tempo.

A grande maioria dos textos escritos sobre o compositor abordam os elementos da música popular contidos na sua obra de uma maneira superficial, ligeira, e com preconceitos injustificáveis ao se lidar com a cultura nacional. Os comentários, como que, tentam justificar, de uma maneira divertida, o momentos onde o uso da música popular, por Villa-Lobos, é evidente e irrefutável. Muitas vezes, os escritos diminuem a força popular da sua obra, deixando-a em segundo plano, como um exotismo, uma brincadeira, uma distração.

É necessário uma mudança nessa visão distorcida, um esforço no sentido de compreender que a obra do compositor, antes de tudo, se insere

numa realidade cultural peculiar de um país jovem, miscigenado, e de formação complexa e multifacetada. Contudo, qualquer esforço nesse sentido, terá mais validade filosófica, se despojado dos preconceitos que costumam aprisionar a visão sobre a cultura popular a amarras de um eruditismo dissociado da realidade da música produzida pelo povo. Uma perspectiva que aproxime o modernismo de Villa-Lobos à música popular brasileira, seja ela urbana, caipira, sertaneja, indígena, de origem lusitana ou africana, portanto, será a mais coerente e eficaz, pois melhor identifica as maneiras pelas quais os elementos de caráter popular se comportam e coadunam no complexo imaginado por Villa-Lobos.

Ao pintar o Brasil com suas cores, Villa-Lobos amplia seus próprios horizontes musicais. Quanto mais ele se interioriza pelas matas bravias do interior musical brasileiro, mais se globaliza, mais se comunica. O pincel é a caneta Parker com que escreve suas imagens sonoras, e as cores, as diversas manifestações musicais do povo brasileiro, sejam estas, canções, festas, provérbios, repentes, folclore, macumba, música urbana, música do interior, música negra, arte indígena, instrumentos, estilos, modos de tocar, canto processional. O caráter por vezes rude da sua obra nada mais é que o reflexo de uma realidade evidenciada na formação antropológica e cultural do povo brasileiro, é verdadeiro, é honesto. Seu polimento é a agrestia do seu próprio país, a ousadia das suas florestas e rios, a mestiçagem das gentes e gentios tupiniquins.

O seu *Choro* é o choro de cada brasileiro, de cada menino de rua, de cada índio dizimado, do escravo, do matuto e do sertanejo. É o grito do operário de São Paulo, do malandro carioca, é o silêncio astuto do mineiro. O som que emana das suas composições tem a voracidade dos tupinambás e a valentia das amazonas, é o Brasil desnudado, aberto, dilacerado. Villa-Lobos não tem vergonha de ser o que é, nem de onde é: de um Brasil, brasileiro!

## Referências

- Albuquerque, Joel. "Villa-Lobos e a Música Popular Urbana Carioca: Argumento Nacionalista no Choros Nº 4," in Anais do II Simpom, 2013, <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2527/1856>.
- Andrade, Mário. Aspectos da Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1965.
- \_\_\_\_\_. Ensaio Sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1972.

- \_\_\_\_\_. Coleção Modinhas Imperiais. São Paulo: Casa Chiarato, H. G. Miranda Editora, 1930.
- Bandeira, Manuel. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). Seleta de Prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- Carvalho, Hermínio. O Canto do Pajé: Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- Cascudo, Luís. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Global Editora, 2012.
- Estrela, Arnaldo. Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1970.
- Ferreira, Ernandes. "Literatura, Música Erudita e Popular no Modernismo Brasileiro" in Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte, (Curitiba: Empab, 2011).
- Frungillo, Mário. Dicionário de Percussão. São Paulo: Unesp, 2002.
- Grossman, Miriam. "Heitor Villa-Lobos e a Música para Piano: Considerações Técnicas e Estéticas," in Revista Academia Nacional de Música (Rio de Janeiro, 2005).
- Kiefer, Bruno. Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- Nóbrega, Adhemar. As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos. MEC/Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1971.
- \_\_\_\_\_. Os Choros de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- Oliveira, Jmary. "Black key versus White key: a Villa-Lobos Device" in Latin American Music Review, Vol. 5, nº 1, 1984.
- Orrego-Salas, Juan A. "Heitor Villa-Lobos: Figura, Obra y Estilo," in Revista Musical Chilena, (Santiago do Chile, 1965).
- Palma, Enos e Edgard CHAVES JÚNIOR. As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.
- Paz, Ermelinda. Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma Visão Sem Preconceito. Rio de Janeiro: Eletrobrás, Museu Villa-Lobos, 2004.
- Salles, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: Processos Compositivos. Campinas: Unicamp, 2009.
- Sandroni, Carlos. Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- Santos, Marco. Heitor Villa-Lobos. Col. Educadores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

- Schic, Anna Stella. *Villa-Lobos: O Índio Branco*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989.
- Villa-Lobos, Heitor. "Choros: Estudo Técnico, Estético e Psicológico" (Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965)
- Wisnik, José. "Entre o Erudito e o Popular." in *Revista de História* 157 (2º semestre), (São Paulo: 2007)
- Zanon, Fábio. "O Violão no Brasil Depois de Villa-Lobos," <http://ebookbrowse.com/a-zanon-fabio-o-violao-no-brasil-depois-de-villa-lobos-pdf-d297666673>.