

CHORO PARA FAGOTE E ORQUESTRA DE CÂMARA DE CAMARGO GUARNIERI: REFLEXÕES SOBRE A INTERPRETAÇÃO DOS CHOROS BRASILEIROS

O fagote como solista ou camerista pode não ter sido um dos instrumentos mais privilegiados dentro da literatura musical. Contudo, no que se refere à música brasileira nacionalista do século XX, os fagotistas não têm razão para se queixar. Afinal, há um número bastante significativo de obras desse gênero para esse instrumento.

As peças de Villa-Lobos já há muito integram o repertório internacional para o instrumento e as de Francisco Mignone despertam cada vez mais o interesse dos fagotistas em todo mundo, aparecendo com frequência crescente nos concertos.

O Choro para fagote e orquestra de câmara, de Mozart Camargo Guarnieri, peça que foi tema de nosso projeto de pesquisa na Universidade de São Paulo, certamente ocupará lugar de igual destaque dentro da literatura para o instrumento e, se a obra, comparativamente, ainda é pouco executada e conhecida, tal fato se deve a razões meramente circunstanciais.

Em nosso esforço para a divulgação dessa composição, colaboramos na revisão do manuscrito com o compositor e professor Antonio Ribeiro, realizamos sua primeira gravação solando frente à Amazonas Filarmônica e elaboramos uma tese de Doutorado cujo enfoque principal recai sobre as questões interpretativas que envolvem a peça.

No afã de discutir a interpretação dessa obra, foi inevitável pensar nas peculiaridades da música brasileira e, sobretudo, nas particularidades que distinguem a sua performance. Afinal, se, por um lado, parece bastante claro que exista, na prática, uma performance característica dos músicos brasileiros, que muitas vezes não pode ser apreendida pela simples e estrita observância da notação musical; por outro, são exíguos os trabalhos acadêmicos que versam sobre o assunto.

Para a consolidação da música nacionalista brasileira duas figuras se notabilizaram no começo do século XX: Villa-Lobos e Mário de Andrade. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, Andrade defende a utilização dos elementos populares e folclóricos como única forma de conferir à música nacional seu caráter distintamente brasileiro. Nessa obra aponta constâncias da música nacional especialmente nos seguintes parâmetros: a) ritmo, mostrando como a herança musical africana, em sua tentativa de se encaixar à notação europeia, acaba gerando polirritmias ou síncopas; b) melodia, com suas linhas frequentemente descendentes, uso de modos com sétima menor, padrões de notas repetidas, frases que repousam insistentemente sobre a mediante etc.; c) no contraponto, descrevendo, por

exemplo, o uso do baixo melódico do choro ou as linhas improvisadas dos chorões (ANDRADE, 1928, p. 31-52).

A explanação de Andrade sobre as particularidades da música brasileira e a observação dos intérpretes nacionais na performance de sua própria música nos levam a destacar a flexibilidade rítmica e a acentuação como pontos-chave dentro de uma interpretação autenticamente brasileira.

Como ressalta com grande pertinência Eros Tarasti, há grande convergência entre a teorização de Andrade e a obra de Villa dos anos 20, época em que compôs sua série de *choros* (TARASTI, 1995, p. 65). Contudo, Villa sempre atuou de forma independente e Andrade nem sempre enxergou em suas composições o que pregava, criticando-as algumas vezes por um apelo fácil ao exotismo.

A influência do ensaísta viria a se fazer sentir com mais contundência na geração imediatamente posterior a Villa-Lobos, especialmente na obra de Guarnieri que teve em Mário de Andrade seu grande mentor intelectual.

Concluimos, pois, que, se a música nacionalista brasileira se distingue pela utilização de elementos populares, folclóricos e indianistas, uma interpretação que também se deseje eminentemente nacional deverá forçosamente aludir a essas influências e inspirações.

Seguindo nessa linha de raciocínio a questão que imediatamente ocorre é o porquê do emprego da palavra *choro* para nomear a obra de Guarnieri para fagote e orquestra.

Inicialmente poderia parecer a um intérprete menos familiarizado com a música brasileira que esta poderia ser uma tentativa de retratar o gênero popular choro. Nesse caso, talvez bastasse conhecer características de performance do choro e nelas buscar inspiração ou subsídios para a construção da interpretação da obra em questão. Contudo, nem Guarnieri e tampouco Villa-Lobos, que foi o primeiro a empregar o termo para designar sua série de obras dos anos 20, usaram a palavra com esse intuito.

Ambos, ainda que com motivações bastante diferentes, usaram o nome para mostrar o caráter distintamente nacional de suas composições e, com isso, poderiam lançar mão de elementos de qualquer uma das vertentes da música nacional, não se restringindo somente ao choro.

Vale lembrar que o termo choro, hoje identificado no Brasil como um gênero musical - caracterizado atualmente por tempos binários cujo o andamento vai de moderado a rápido, virtuosismo instrumental, modulações repentinas, linhas melódicas em sequência de semicolcheias etc. – em sua origem denominava o grupo de instrumentistas que tocava pelas ruas dos centros urbanos, por pura diversão, uma extensa quantidade de gêneros: polca,

mazurca, *Schottisch*, valsa, tango, habanera etc. Além de designar o grupo de músicos, a palavra choro poderia designar também o estilo descontraído desses mesmos instrumentistas ao tocarem todos esses gêneros¹.

Villa, ao nomear suas peças *choros* 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 a atenção e conquistar o respeito do círculo vanguardista de Paris, onde residiu nos anos 20. O caráter multifacetado de sua série de *choros* comprova a intenção de livremente espelhar a música brasileira em toda a sua abrangência de gêneros e estilos (e não só o choro).

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 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 2, na seção central (n. 10 de ensaio), o fagote apresenta o tema de uma valsa de caráter modinheiro² em sib maior, que passa em seguida ao *cello* e recebe um acompanhamento dissonante (dó – ré – sol); no exemplo 3, na parte final, a partir do 5º compasso de 21, remete-se ao estilo do maxixe³, 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.

¹ As hipóteses mais aceitas sobre a origem etimológica do termo choro também indicam o uso dessa palavra para designar um grupo de músicos e não um gênero musical. Cf. LOUREIRO, p. 27-8.

² As valsas brasileiras acabaram se mesclando com a modinha, tornando-se, em geral, mais lentas e líricas que as europeias. Exemplos típicos desse tipo de música encontram-se na série de *16 valsas para fagote solo*, de Francisco Mignone.

³ Maxixe é um gênero dançante precursor do samba.

Lento (♩ = 66) Em movimento

Flauta
Oboe
Clarineta Si
Saxofoneo Mi (Alto)
Fagote
Violino
Violoncello

mp *p* *f*

dim. poco a pouco

Exemplo 1 – H. Villa-Lobos – Choros n° 7 (*Settimino*) – primeiros compassos

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

Fl. *p* Solo 3

Ob. *mf*

Cl.

Sax.

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

Vno. *p* *pp* *arzo*

Vcllo. *p* *mf* *pizz.*

Fl. *Fouco rall.* *Rall.* *finza*

Ob. *mf*

Cl.

Sax.

Fg. *ppp*

Vno. *pp* *pizz. sempre*

Vcllo. *pp* *pizz.*

Exemplo 2 – H. Villa-Lobos – Choros n° 7 (Settimino)

$\text{♩} = 104$

Flauta

Oboe

Clarineta Si

Saxofoneo Mi (Alto)

Fagote

Violino

Violoncello

p

Solo

ff

sfz

mf ↑
com o polegar

Fl.

Ob.

Clar.

Sax.

Fag.

Vno.

Vcello.

f

sfz

10

Fl.

Ob.

Clar.

Sax.

Fag.

Vno.

Vcello.

f

sfz

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

Guarnieri, que, ao contrário de Villa-Lobos, sempre estruturou suas obras sobre um planejamento formal e um desenvolvimento motivico relativamente tradicionais, empregou o nome *choro* em suas composições com um sentido mais ideológico que musical. Excetuando-se o grupo de seis choros que escreveu em sua juventude, seus choros compostos a partir de 1951 sempre foram obras dedicadas a um instrumento solista e orquestra que, apesar da denominação diferente, em nada de significativo se diferenciavam das peças intituladas concerto por ele mesmo. Diante desse fato e da época em que esta série de obras se inicia, concluímos que a utilização do título *choro* é motivado por seu engajamento na causa da música nacionalista. Um ano antes, em 1950, Guarnieri havia publicado sua polêmica *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, na qual veementemente critica a disseminação da música serial no país. Portanto, novamente não existe a intenção única de retratar ou parodiar o choro popular, ainda que algumas de suas características certamente estejam presentes nas composições de Guarnieri.

Não existiria espaço nem muito sentido neste artigo em discorrer sobre a totalidade dos gêneros populares e mostrar a influência de cada um deles na performance, mesmo porque a música popular aparece de forma modificada na música de concerto, constituindo na maior parte dos casos uma síntese estilizada que ora se inclina para uma ora para outra vertente popular. Contudo, ainda que de uma maneira generalizante demais, é possível apresentar duas categorias bastante marcantes dentro da produção nacionalista brasileira: a música de caráter modinheiro e a de inspiração coreográfica.

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 Maurício 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).

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 Guarnieri (Ex. 4).

A música de influência modinheira, categoria em que se inclui o *calmo*, 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 no uso do *rubato*. Um exemplo talvez ainda mais típico de música de inspiração modinheira é a linha do fagote na *Aria – choro* das *Bachianas n. 6*, que se contrapõe ao desenho de caráter improvisatório da flauta (Ex. 5).

Exemplo 5 – H. Villa-Lobos – Bachianas nº 6 – c. 3 – 10

Pode-se remontar a origem do gênero de inspiração coreográfica na transformação sofrida pelas danças de salão europeias ao serem interpretadas pelos chorões⁴ brasileiros. Aliás, aí estão também as origens de gêneros populares ainda atuais, como o próprio samba.

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 da música brasileira, privilegia muitas vezes as partes fracas do tempo, desempenha um papel

⁴ Chorões é a forma como são chamados os intérpretes do choro.

decisivo nesta categoria. O *allegro* do *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Guarnieri, se encaixa nessa categoria, operando uma síntese estilizada de vários gêneros dançantes, típicos do Nordeste brasileiro, como o baião, o xote e o xaxado. Sua interpretação deve, por conseguinte, privilegiar essas características (Ex. 6).

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

CURY, Fábio. **Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri**. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

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.

TARASTI, Eero. **Heitor Villa-Lobos: life and works, 1887-1959**. Carolina do Norte: Mc Farland & Company, 1995.

Partituras digitalizadas a partir de:

GUARNIERI, Mozart Camargo. **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.].

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas Brasileiras n. 6**. New York: International Music Company, 1946. 1 grade geral [11 p.]. Flauta e fagote.

_____. **Choros n. 7**. Paris: Max Eschig, 1955. 1 grade geral [p. 20]. Fl., ob., cl., sax alto, fg., vl., vc e tam-tam.

