



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**Posturas interpretativas ao violão: uma análise de *Gavotta-Choro*, de Heitor Villa-Lobos,
a partir da gravação de dois violonistas**

Uberlândia

2022

Dirceu de Sousa Oliveira Júnior

**Posturas interpretativas ao violão: uma análise de *Gavotta-Choro*, de Heitor Villa-Lobos,
a partir da gravação de dois violonistas**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento da disciplina Pesquisa em Música 3 e TCC, do Curso Graduação em Música – Licenciatura (Habilitação em Violão), da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, sob orientação da prof. Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco.

Uberlândia

2022

Resumo

Este trabalho tem por objetivo discutir algumas posturas sobre interpretação musical fundamentadas em uma revisão bibliográfica e identificar expressões associadas a estas posturas, identificadas nas gravações da *Gavotta-Choro* de Heitor Villa Lobos (1887-1959) por parte de dois violonistas referenciais, Julian Bream (1933-2020) e Fábio Zanon (1966-). Após o levantamento de conceitos teóricos em torno do tema e considerações acerca dos materiais musicais presentes na obra, nosso foco recaiu sobre as minúcias interpretativas com ênfase na agógica e, por meio dela, na avaliação da fraseologia como um todo, perpassando aspectos estruturais e timbrísticos implicados. Nossa busca foi a de conhecer possibilidades plausíveis de influências advindas de gêneros musicais populares, vocais e instrumentais, nas decisões de intérpretes atuais, de modo a inferir e avaliar uma suposta intuição informada (Rink) que lhes deram base.

Palavras chaves: Interpretação musical, *Gavotta-Choro*, Intuição Informada, Análise musical

Abstract

This work aims to discuss some positions on musical interpretation based on a bibliographic review and to identify expressions associated with these positions through of the recordings of the Heitor Villa Lobos's *Gavotta-Choro*, by two reference guitarists, Julian Bream (1933-2020) and Fábio Zanon (1966-). After surveying theoretical concepts around the theme and considerations about the musical materials present in the work, our focus sought the interpretive details with an emphasis on agogic and, through it, on the evaluation of phraseology as a whole, permeating structural and timbristic aspects involved. Our search was to know plausible possibilities of influences from popular musical genres (vocal and instrumental ones), in the decisions's current interpreters, in order to infer and evaluate a supposedly informed intuition (Rink) who gave them the support.

Keywords: Musical interpretation, Gavotta-Choro, Informed Intuition, Musical analysis

Lista de Figura

Figura 1- <i>Gavotta-choro</i> , Villa-Lobos, compassos 1 a 4.....	22
Figura 3 - <i>Grove music online</i> , sob verbete “Villa lobos, Heitor” de Gerard Béhague.....	23
Figura 4 - <i>Gavota-choro</i> , Villa-lobos, compassos 1 a 4	23
Figura 5- <i>Gavota-choro</i> , Villa-lobos, compassos 16.....	26
Figura 6 - <i>Gavota-choro</i> , Villa-Lobos, compassos 25-33.....	27
Figura 7- <i>Gavota-choro</i> , Villa-Lobos, compassos 30 a 33.....	27
Figura 8 - <i>Gavota-choro</i> , Villa-lobos, compassos 34 a 37.....	28
Figura 9 - Estudo n. 5, Villa-lobos, compassos 37 a 42.....	29
Figura 10 - <i>Gavota-choro</i> , Villa-Lobos, compasso 92 (antecedente).....	30
Figura 11- <i>Gavota-choro</i> , Villa-Lobos, compasso 93 a 96 (consequente).....	30
Figura 12- <i>Gavota-choro</i> , Villa-Lobos, compassos 1 a 4	33
Figura 13- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 1 ao 8.....	33
Figura 14- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 9 a 12.....	34
Figura 16- <i>Gavotta-choro</i> , Villa-Lobos, compassos 1-8.....	34
Figura 17- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 1 a 18.....	35
Figura 18- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 24 a 32.....	36
Figura 19- <i>Gavotta-choro</i> , Villa-Lobos, compassos 1-8.....	37
Figura 20- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 33 a 48.....	38
Figura 21- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 33 a 48.....	39
Figura 22- <i>Gavotta-choro</i> , Villa-Lobos, compassos 1-8.....	39
Figura 23- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 81-96.....	40
Figura 24- <i>Gavotta-choro</i> , Villa-Lobos, compassos 1-8.....	41
Figura 25- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 81 a 96.....	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I - POSTURAS INTERPRETATIVAS E SUAS RELAÇÕES COM A MÚSICA: conceitos e terminologias	8
Interpretação: fidelidade ou criatividade	8
Interpretação: repensando a terminologia	10
Do melodismo de Gavotta-Choro às tópicas brasileiras	15
CAPÍTULO II – <i>Gavotta-Choro</i> de Heitor Villa-Lobos: relações com a música brasileira.	19
Edições da obra	21
Características Gerais da obra de Villa-Lobos	22
Uma análise musical-violonísticas dos materiais	25
CAPÍTULO III - <i>GAVOTTA-CHORO</i>: análise de gravações	32
<i>Gavotta-choro</i>: Interpretação de Julian Bream e Fábio Zanon	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS	44

INTRODUÇÃO

A interpretação musical sempre foi um objeto de discussão tanto na música de concerto quanto na música popular. Essa pesquisa surgiu da necessidade de se entender melhor os processos envolvidos nas escolhas interpretativas, assumindo que, por vezes, tais processos não passam por nenhum tipo de reflexão e podem acontecer de maneira espontânea e intuitiva. A nossa intenção não é defender que haja uma forma única ou correta de se interpretar uma obra musical, entretanto, quando passamos a olhar para além da superfície de uma determinada interpretação, descobrimos uma infinidade de elementos que ali estão presentes por uma série de influências que o intérprete recebeu durante a sua formação.

Para entender melhor como se dá o processo de construção de uma interpretação, propomos uma análise de interpretação de dois grandes violonistas, Julian Bream e Fábio Zanon. Para dar subsídios teóricos para a nossa análise, no Capítulo I, fizemos uma breve revisão bibliográfica de autores que discutiram o tema em diferentes épocas e com diversas linhas de pensamentos. No Capítulo II, apresentamos a obra ser analisada, *Gavotta-choro*, de Heitor Villa-Lobos, procurando conhecer um pouco da relação do compositor com a música popular e a música erudita e como tal relação influenciou a composição da obra em questão. Além disso, apresentamos os elementos presentes na obra que são únicos para o violão e como eles podem ser explorados na construção de uma interpretação. No Capítulo III, passamos para as análises propriamente ditas, procurando identificar as escolhas interpretativas de cada violonista através de *software* para análise da agógica musical das gravações, buscando refletir os conceitos aludidos via autores estudados em nosso Capítulo I. Assim, com esse trabalho, pretendemos contribuir para o pensamento analítico sem prejuízo do pensamento intuitivo, ao trazer à superfície os processos possivelmente envolvidos na construção de uma interpretação.

CAPÍTULO I - POSTURAS INTERPRETATIVAS E SUAS RELAÇÕES COM A MÚSICA: conceitos e terminologias

Interpretação: fidelidade ou criatividade

A função do intérprete não é estática no tempo, ao contrário, varia conforme os agentes atuantes, autores, compositores e estudiosos. Kuehn (2012, p.5) assinala a origem da palavra “interpretar” na antiguidade greco-romana com o verbo latino “*interpretare*”, como sendo a junção das palavras “*inter petras*”, ou seja, algo oculto “entre-pedras”. Schenker, por sua vez, associa o ato de se interpretar um texto musical algo intrínseco ao processo de se extrair música (e expressão) da partitura na música erudita ocidental, uma vez que “o mero fato de que a nossa notação dificilmente representa mais do que neumas deve fazer com que o intérprete procure o sentido por trás dos símbolos” (SCHENKER, 2000, p.5). Podemos também trazer a fala de Kapp (2002, p. 458), onde ele diz que uma interpretação envolve inevitavelmente uma “musicologia aplicada”, onde exige-se “uma postura refletida e ponderada, estando sempre acompanhada por conhecimento tanto teórico quanto empírico” a fim de acessar-se a “essência” ou “verdade” da obra.

A partir do Século XIX, de acordo com (Apro, 2004, p.48) autores como Richard Wagner (1813-1883), Heinrich Schenker (1868-1935), Arnold Schonberg (1874-1951), Rudolf Kolisch (1896-1978), Frederick Dorian (1909-1991) e Theodor Adorno (1903-1969), passam a oferecer subsídio técnico aos intérpretes, desenvolvendo diversas teorias. Surgem então várias concepções sobre qual seria a função do intérprete, variando das mais conservadoras àquelas que colocam o intérprete na mesma posição do compositor (ou mesmo superior), isto é, como um co-criador da obra.

Um exemplo de uma postura conservadora é a conhecida posição de Schonberg quanto à subserviência do intérprete. Segundo Kuehn (2012, p.11), Schonberg não gostava de usar os termos “intérprete” ou “interpretação”, em vez disso, recorria ao termo alemão “*Aufuhrender*”, que pode ser traduzido por “execução”, afirmando ter o intérprete que ser

“Um executante inteligente, que seja realmente ‘um servidor da obra’, alguém cuja agilidade mental seja equivalente a de um pensador da música - tal pessoa procederá como Mozart, Schubert e outros” (SCHONBERG, 1989, p.116).

Curiosamente, a título de exemplo de certa contradição, Kuehn comenta/reforça o posicionamento de Schoenberg, ao dizer que

apesar de ter reconhecido a importância de uma interpretação correta ou adequada, o processo de criação de uma obra musical termina para Schonberg precisamente com a confecção da partitura. [...] A reprodução representa para ele (que é compositor) algo supérfluo e, quando ela ocorre, o intérprete é visto como um mero ‘executante’ ou ‘executor’ da partitura. (KUEHN, 2012, p.14)

Exemplificando um pouco mais, de forma similar, em 1911, Schenker também mantinha uma posição radical, defendendo com suas conhecidas palavras a esse respeito, de que “a composição não precisa da performance para existir”, sobre as quais comenta Kuehn (2012), que é o mesmo que dizer que a leitura silenciosa de uma partitura seria suficiente para provar a existência da mesma (SCHENKER, 2000, p.3).

De acordo com Apro, ainda durante o Século XX persistia um ideal estético-interpretativo subserviente, mas curiosamente “poucos teóricos empenharam-se na tarefa de defender tal conservadorismo”, como o alemão Heinrich Schenker. O brasileiro Mário de Andrade seria alguém ainda desta corrente, embora pouco mais moderado, defendendo apenas que uma “interpretação mais ‘atual’ seria aquela discreta, contida, evitando os lances histéricos proporcionados pelo mito do intérprete como “deidade romântica” (APRO, 2004, p.18).

Do lado progressista das tendências em estudos, ou seja, daquela associada comumente à liberdade expressiva dos intérpretes, podemos citar diversos nomes, tal como o da autora Salomea Galdeman (1995). A autora traz que esta questão de o intérprete não ser mais que um executante da obra de um compositor é recente e decorre apenas da evolução da escrita musical, e que aspectos estáticos como “cor”, “timbre” e “caráter” muitas das vezes, são inexistentes em partituras antigas:

A interpretação revela, pois, a personalidade do intérprete, ao mesmo tempo que visa desvelar a verdade da obra. Nesse sentido, toda verdadeira interpretação se define pela parte de criação pessoal e de recursos expressivos que nela insere o intérprete, quanto pela fidelidade literal ao texto interpretado – observação de parâmetros precisos da notação, de traços estilísticos e de suas convenções. É, contudo, de um equilíbrio mais ou menos bem-sucedido entre essas duas direções que depende o valor e a força de impacto de uma interpretação. (GALDEMAN, 1995, p.15)

De forma similar, Marília Labossière (1998, p.310) defende o papel do “intérprete recriador”. A autora parte de uma noção de multiplicidades de sentidos musicais dizendo que há possíveis percepções, transformações e organizações:

A partir do reconhecimento de que há pelo menos um outro autor a habitar o texto musical no processo interpretativo, acaba-se por desmistificar o

tradicional esforço de fidelidade absoluta ao original. (LABOISSIÈRE, 2002, p.109)

Dessa forma, levantamos duas correntes importantes sobre diferentes visões sobre a postura dos intérpretes. Para a discussão, trouxemos alguns autores citados na dissertação de Apro (2004) e Kuehn (2012). A partir de agora, passaremos a se aprofundar na terminologia de interpretação.

Interpretação: repensando a terminologia

Retornando em nossa contextualização ao mesmo artigo de Kuehn anteriormente abordado, veremos que o principal objeto do autor é uma revisão da terminologia, sugerindo o termo "reprodutibilidade técnica". Segundo Kuehn (2012, p. 12), inicialmente, com o advento da gravação, “não apenas a composição como também a interpretação se tornou reprodutíveis [...]”, possibilitando que o *status* de obra de arte se estendesse também à reprodução mecânica de uma composição”. Ao longo do artigo, o argumento do autor será então o de defender o emprego da reprodução enquanto um fenômeno complexo e completo, que associa desde os elementos iniciais da mecânica (execução), do desvendar da expressão (interpretação) e de sua circulação/comunicação (performance) totalizando o status da obra integral comunicada (reprodução), englobando também toda espécie de fatores extramusicais e psicológicos ocorrentes em todo processo. Em última análise, passaríamos a ter a interpretação como a conhecemos incorporada a reprodução, como sendo a própria obra, e não mais uma ação complementar para a existência da mesma, como a musicologia tradicional nos induz a pensar. Dito de outra forma, partindo das diretrizes de uma musicologia que toma o som com a mesma importância do código escrito, Kuehn trilhará em seu estudo um caminho com diversos nomes agregados orbitando em torno de Theodor Adorno (1903-1969).

O conceito tradicional (e fechado) de obra foi um dos pontos questionados por Adorno para, com base em Walter Benjamin (1892-1949), anunciar seu entendimento de “reprodução musical” a partir da "reprodutibilidade técnica", desde já subentendendo o exercício intrínseco da interpretação:

O conceito adorniano acolhe exatamente o elemento *hic et nunc* em que uma composição é reproduzida pelo músico-intérprete. Por conseguinte, tratando-se da ‘leitura personalizada’ de um texto, o conceito de reprodução musical abarca também a interpretação. (KUEHN, 2012, p.12)

Para Kuehn (2012, p.15), o termo “reprodução musical”, cunhado por Adorno, se refere a um “trinômio de grande abrangência” a saber: “(1) ao mimético da reprodução; (2) ao compreensivo e contemplativo da interpretação; (3) ao performativo”. No entanto, os termos isolados - execução, interpretação ou performance - não descrevem por completo os processos envolvidos na realização da obra executada ao público. Assim, Keuhn (2012) explica cada um desses termos:

(1) o termo ‘execução’ implica algo mecânico que não leva em conta o aspecto lúdico e criativo de reprodução musical; (2) o termo ‘interpretação’ não permite a sua aplicação a aspectos corporais, ou seja, mímicos-gestuais do músico-intérprete; (3) O termo ‘performance’ não se confunde com o aspecto interpretativo e contemplativo da reprodução. (KUEHN, 2012, p.15)

Dessa forma, o termo “reprodução musical” abarcaria todos os aspectos necessários para a realização da obra, curiosamente em concordância com John Cage (1912-1992), para quem “o ciclo da criação de uma obra musical se fecha apenas com a performance” (KAPP, 2002, p.456-457). E em última análise, “reprodução musical” descreveria, portanto, a execução de uma interpretação que acontece no momento da performance no palco, ou seja, execução da partitura, sua interpretação e o momento único da performance, sendo estas três etapas tratadas como eventos simultâneos (nunca isoladamente), constituindo um trinômio.

Com um olhar um pouco mais centrado nos processos musicais que caracterizam interpretação e performance, Zamith (2011, p. 64) assim as define e compara inicialmente: a interpretação se caracteriza por todo o processo de amadurecimento, ciência dos elementos musicais constitutivos dos discursos musicais, tomadas de decisões expressivas, enquanto a performance seria “o momento efêmero de enunciação da obra, direcionando em algum grau pela concepção interpretava, mas repleto de imprevisíveis variáveis”. Aprofundando sua distinção, o autor recomenda cuidado com a “excessiva valorização das atribuições da notação”, pois a mesma não pode contemplar toda a abundância de elementos musicais e sonoros presentes numa determinada obra:

Nosso sistema tradicional de notação se desenvolveu como ferramenta de fixação de intervalos, distâncias e relações, especialmente relações mensuráveis de alturas e de durações, e não como descrição, representação ou determinação fiel e minuciosa dos diversos aspectos sonoros e musicais (mesmo porque o universo sonoro e seus dinamismos só seriam amplamente reconhecidos a partir do surgimento de tecnologias e registros e reprodução sonoros no século XX) .(ZAMITH, 2011, p.65)

Dito de uma outra forma, Zamith (2011, p. 70) considera que a expressão em uma interpretação deve considerar o compositor, o intérprete e também o ouvinte como agentes expressivos, portanto, para muito além dos postulados teóricos a partir do código/partitura, ou de premissas analíticas de estruturas musicais que pré-determinariam a interpretação.

Assim, neste trabalho, buscamos primeiramente entender diferentes abordagens em relação ao ato de interpretar, sem o intento de defender alguma em especial. Ao contrário, nossa meta foi justamente a de lançar luz sobre algumas dentre diferentes abordagens representativas, para posteriormente indagar alguns intérpretes e suas escolhas expressivas. Antes de avançarmos, porém, convidamos o leitor a nos acompanhar também por dentre as abordagens de análise, uma vez que esta tendência de metodologia para se extrair expressões de um texto musical predominou dentre os estudos musicológicos no século XX.

Análise intuitiva e a interpretação intuitiva

Após as primeiras considerações em torno de estudos e conceitos teóricos sobre algumas abordagens interpretativas mais comuns, vamos olhar mais atentamente as ideias de John Rink a respeito do gesto analítico (e seus tipos), algo que, de uma forma ou de outra, está sempre implícito na atividade do intérprete. Faremos isso também de um modo a nos direcionar às análises futuras de nosso objeto de pesquisa, presentes em nossos próximos capítulos. Antes de adentrarmos na principal tese de Rink, o conceito da análise intuitivamente informada, cumpre diferenciarmos segundo o próprio autor os dois principais tipos de análise, as quais se multiplicam cada qual em diversas muitas variantes. O primeiro deles, muito afeito a musicologia tradicional, centrada no texto, trata do tipo de análise que se faz para se tocar ou expressar algo, ou seja, que ajuda o intérprete a conceber uma expressão. Um outro tipo de análise é aquele destinado a revelar as expressões já adotadas em uma gravação, ou seja, que busca explicar as decisões já tomadas por um intérprete. Nas palavras de Rink:

A análise relacionada à performance pode ser dividida em duas categorias principais: (1) análise prévia, possivelmente servindo de base a uma performance em particular; (2) análise da performance propriamente dita. (RINK, 2002, p.21)

O autor diz que a primeira análise é mais rigorosa ou pragmática, constituindo-se uma *análise prescritiva*. Já a segunda, que é a da performance pronta, seria a "análise descritiva". De antemão, nosso trabalho adota o segundo tipo de análise, a partir de obras gravadas.

Sobre a necessidade de se analisar ou não, para John Rink (2019, p.9), a maioria dos estudiosos da performance musical concordam que esta atitude ajuda o intérprete a compreender o texto musical para atingir a profundidade da obra expressivamente falando. No entanto, Rink também defende a subjetividade como algo importante, e isto certamente impactará em suas reflexões, produzindo as noções de “pensamento intuitivo” versus “pensamento consciente”¹, como modo de superar os vários desafios conceituais em torno da arte de se interpretar (RINK, 2002). O autor assume que, independentemente do tipo de pensamento, o processo de análise, algum processo, sempre ocorre, mesmo que inconscientemente. Desta premissa nasce então sua tese maior, a que intitula “intuição informada”, que valoriza a parte intuitiva do processo interpretativo, desde sempre subsidiada pelo conhecimento e experiência do intérprete. É preciso considerar o alerta que o próprio autor faz em relação a como as ideias associadas a tomadas intuitivas de decisão são consideradas no contexto musicológico tradicional (RINK, 2002, p.19). Dentre alguns autores por ele citados, reproduzimos a fala de Narmour (p. 319, 340 apud RINK, 2002 p.19), segundo a qual os intérpretes “enquanto co-criadores [...] deveriam adquirir competência teórica e analítica [...] para saber como interpretar”. Sobre este tipo de recepção da musicologia baseada em sua origem textual (e não sonora), a oposição Rink versus Namour nos faz pensar em diversas outras variantes no mesmo sentido, mas também em outras menos extremistas. Consultando Schmafeldt (1985, p.29 apud RINK, p.19), veremos que “não existe uma opção interpretativa única e definitiva que possa ser imposta pela observação analítica”. Mesmo Edward Cone (1984, p. 34 apud RINK, p.19), estruturalista convicto, dá a entender que “toda a interpretação válida [...] representa não a aproximação de algum ideal, mas uma escolha: ‘quais das relações implícitas numa peça precisam ser enfatizadas, reveladas? Por fim, Rink (2011) ressalta que as técnicas de análise de interpretação não devem servir como fim para o intérprete, mas sim como meio de obter-se consciência das escolhas a serem feitas. Assim, o autor formula então seu conhecido e já aqui enunciado conceito de intuição informada, onde também “à medida que se constrói a interpretação, a notação se transforma numa série de atos físicos correspondendo a imagens mentais de diversos tipos, incluindo imagens aurais” (RINK, 2002, p.38).

Passando a um plano prático, as ideias de Rink (2022) se materializam em uma metodologia de análise que tenta juntar o melhor dos dois mundos para a expressão do texto

¹ Interessante notar que, independentemente de uma postura intuitiva ou analítica, Chueke salienta que, "Até mesmo a passagem mais simples - uma escala ou uma cadência perfeita, por exemplo - será moldada a partir da compreensão do intérprete, de como esta ou aquela se encaixa numa obra em particular e as prerrogativas que ele ou ela escolhe para valorizá-la." (2002, p. 35-58 apud CHUEKE, p. 17).

musical contido na partitura, apresentando um guia em vários passos. No entanto, faremos um uso apenas inspirado em tal modelo e tais passos, utilizando-os para entender sobretudo as decisões dos intérpretes pelas suas gravações analisadas em nosso capítulo três. Ou seja, nossa intenção, como veremos oportunamente, será a de analisar as decisões musicais reveladas nas gravações de modo a detectar cenários de vivências, relações e experiências para com a linguagem da *Gavotta-Choro* de Heitor Villa-Lobos por parte dos intérpretes analisados, seja em torno da linguagem musical da obra, ou proveniente de outras formações ou informações que alimentam estas mesmas intuições.

Em síntese, as técnicas propostas por Rink (2011) para o texto escrito (partitura) são: análise do texto musical, grafismos de dinâmicas e outras variantes musicais e análise de contorno melódico. Sobre a análise do texto musical, Rink (2002, p.19) considera importante identificar os planos tonais básicos e divisões formais, de modo a se determinar a forma da música, seções, subseções e seus alicerces tonais e, com isso, obter um plano individual mais detalhado de decisões a serem tomadas.

Sobre os gráficos de dinâmica (RINK, 2002, p.19), a idealização do autor prevê que junto a um diagrama de eixo vertical com linhas contínuas seja anotada a intensidade do som através do eixo horizontal, com as indicações das seções ou subseções da obra. Com isso, o músico pode tanto planejar a sua própria dinâmica durante uma performance, como analisar as escolhas em uma dada gravação com auxílio de softwares de áudio (por meio da tecnologia *loudness*, esses *softwares* são capazes de simular a audição humana) Ou seja, este recurso foi já concebido hibridamente, tanto como apoio à partitura como também às análises de áudios.

Por último, mas não menos importante, temos a análise do contorno melódico. Esse método, em sua proposição original, consiste em traçar os contornos melódicos no papel, sem as hastes, notas e outros impedimentos de notação que distraem o olhar da trajetória musical”. Sobre os benefícios de se ter uma obra mapeada em relação às alturas, o autor traz que trata-se de uma consciência, que pode impactar no modo como a obra é projetada e como seus timbres, articulações, texturas, ritmos e outros podem se auto influenciarem, resultando por sua vez no próprio contorno final da música (RINK, 2002, p. 33). Esta ferramenta na análise do contorno melódico, no entanto, será aplicada de modo livre, fornecendo parâmetros gerais para o desenvolvimento de texto explicativo dos próprios gráficos de dinâmicas e formas, deixando sobressair, quando importante, os aspectos melódicos resultantes. Apesar do uso pretendido livre do contorno melódico, este parâmetro revela-se algo potencialmente valioso, face às possibilidades de abordagem dos intérpretes no capítulo dois.

Passemos agora, à consideração do tipo do material musical que caracteriza nosso objeto de pesquisa, *Gavotta-Choro* de Heitor Villa-Lobos, mas ainda no âmbito da reflexão desenvolvida até então, associado às abordagens de interpretação e o papel da análise. Trata-se de entender o melodismo enquanto contexto e material musical perante um olhar musicológico, deixando para o próximo capítulo considerações musicais diretas acerca da obra.

Do melodismo de Gavotta-Choro às tópicas brasileiras

É consenso que as composições do violão brasileiro foram fortemente influenciadas pela música popular, pois o violão foi um instrumento de suma importância para o desenvolvimento de uma música nacional. Dessa forma, várias canções da música popular nasceram ao violão. Assim, é natural assumir que o violão solo também tenha absorvido a forma de cantar das músicas populares, de modo geral. Assim, a “análise do contorno melódico”, vista acima enquanto uma das ferramentas de Rink, pode ser empiricamente considerada para lidar com a linguagem instrumental das obras para o violão solo e o modo predominante e espontâneo de se entoar canções e, principalmente, como esse modo conformou ou coincide com a escuta e a própria interpretação (intuitiva) de um dos intérpretes analisados em nosso capítulo três. Historicamente falando, se desejamos reproduzir o “espírito da época”, independente dos acertos ou equívocos conceituais desta intenção, inferimos que estudar as expressões e rubatos que se alinhem aos de serestas, valsas e choros lentos nos contornos melódicos estudados, resulte em modelos de expressões típicas das próprias melodias que influenciaram anos antes a própria composição analisada. Nesta parte do trabalho, iremos discorrer teoricamente sobre o material musical que perfaz as sonoridades brasileiras da primeira metade do século XX, bem como um pouco do imaginário popular que tramitou através do rádio, especificamente representado pelo fraseado, rubato e vibrato característicos.

Como sabemos, a música brasileira se desenvolveu com influências de diversos gêneros europeus de danças que vieram para o Brasil ao fim da primeira metade do Século XIX. Como exemplo dessa fusão podemos citar a Valsa, Polca, Mazurca e a Schottisch, que se misturaram com a modinha e o Lundu e, assim, desenvolvendo uma forma própria de interpretação e composição que originou o Choro. Segundo Sève (2015), a princípio, o Choro não nasceu como gênero, “mas um estilo a descrever um determinado jeito ‘sentimental’ com que grupos populares - formados por flautas, violões e cavaquinho - abraçaram esses gêneros musicais dançantes” (SÉVE, 2015, p. 87).

Dessa forma, o Choro deixa de ser apenas uma maneira de tocar para se tornar um gênero brasileiro no início do Século XX, com seus subgêneros como a Polca-choro, o Tango-brasileiro, a Valsa-choro e outros. Esse gênero ficou marcado pela sua formação típica composta por instrumentos de sopros como flauta, saxofone, clarinete, trompete ou trombone e instrumentos de cordas dedilhadas como bandolim, cavaquinho e violões somados aos instrumentos de percussão. Segundo Sève (2015), “esses conjuntos foram, durante um bom tempo, o principal apoio para cantores em rádios e discos, como Francisco Alves, Carmen Miranda, Orlando Silva, entre tantos”. (SÉVE, 2015, p. 87)

Nesse contexto de sonoridade, o conceito de “tópicas” pode ajudar-nos a entender como se dá a incorporação de determinada linguagem nos gêneros musicais. Para definir o que é tópica, Piedade (2013) baseia-se num conceito da retórica aristotélica e traz a etimologia da palavra grega “*topoi*”, que é entendida “como lugares comuns (em latim *loci-communes*) que são produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos”, e que pressupõe a música como um discurso. Piedade (2013) diz que

as unidades musicais do discurso (motivo, frases, temas, frases, padrões rítmicos, progressões, harmônicas, etc.), para além de seu papel funcional nos segmentos formais, muitas vezes apresentam qualidades semióticas a elas atribuídas. (PIEIDADE, 2013, p.5)

Outro elemento importante relacionado às tópicas são as figuras. Segundo Angenot (1984 apud PIEIDADE, 2013, p.7), figura é um fragmento em que sua “configuração aparente não está conforme à sua função real [...] codificada do próprio código”. Desta forma, Piedade (2013, p.1), que defende que a retoricidade dialoga com a questão da significação musical e a teoria da tópicas, assume que tais teorias podem servir como ferramentas “para investigação dos nexos socioculturais na musicalidade em geral”. Para o autor, as ideias musicais constituem todo um sistema musical-cultural, que lhes permite fazer sentido no momento do ritual. Assim, Piedade (2013, p.3) considera factível identificar esse mesmo sistema de significação musical no interior de vários gêneros da música brasileira, se apoiando no conceito de musicalidade como memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, constituída de um conjunto imbricado de elementos musicais e significações associadas.

Para demonstrar a aplicabilidade de sua proposição, o autor cita um estudo seu anterior sobre a música ritualística de determinada tribo indígena (PIEIDADE 2009 apud PIEIDADE, 2013, p.3), na qual se revela “um pensamento nativo sobre o som e a música e [...] ideias musicais que são usadas sucessivamente”. Podemos também considerar seus estudos sobre o jazz brasileiro, cuja gênese se teria dado aqui a partir de um modo mais complexo frente à

simples fusão ocorrida na prática musical de outros países. Dentre nós, teria ocorrido o que o autor denominou fricção (de linguagens), ou seja, “tensão e articulação, muitas vezes ironia e disputa”. Uma última questão destacada pelo autor é o fato de que o surgimento de novas tradições parte sempre do movimento de fusão de culturas, sendo necessário um esquecimento desse fenômeno para que essa nova tradição seja considerada autêntica. No entanto, “a musicologia pode revelar estes traços formadores, que se ausentam do discurso nativo”. Em síntese:

há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem voltar a se fundir. Este processo de fluxo contínuo ocorre constantemente em vários sistemas musicais mundiais e, no cenário das musicalidades, há permanentemente o encontro, o intercâmbio e a mudança, em diferentes intensidades e velocidades. (PIEIDADE 2013, p. 6)

De qualquer forma, é mister identificarmos padrões que constituem nossos gestos composicionais violonístico derivados da seresta e aplicados na música escrita, de modo a nos auxiliarem a identificar padrões composicionais nas partituras que aceitem expressões/decisões musicais comuns replicados no amplo cenário musical da época composto por cantores e instrumentistas. Quanto à aplicabilidade de suas ideias, Piedade destaca que o intérprete ou o compositor podem se utilizar da retórica para produzir um efeito específico no ouvinte, fazendo menção a uma determinada musicalidade. Como exemplo de musicalidades, Piedade (2013, p.7) nomeia as tópicas “brejeiras”, “nordestinas” e “época-de-ouro”, das quais a última é a síntese do melodismo das serestas, valsas e choros e gêneros cantados que se tornariam comuns no rádio anos à frente.

Tratando agora um pouco do cenário do canto ou gêneros instrumentais que tramitaram do meio popular urbano desde inícios do século XX, sobretudo a partir do surgimento do rádio na década de trinta. Sobre isso, Pinto (2012, p.23) esmiúça gêneros explorados pelos cantores em um espaço-tempo de 50 anos, constatando a ocorrência de gêneros e estilos interpretativos do ambiente dos choros, valsas e serestas, bem como a importância crescente da figura do intérprete cantor, muito provavelmente influenciada pelo romantismo. Empiricamente, a influência dos gêneros populares, canto destes gêneros e cantores também do rádio podem ser intuídas nas obras do nascente repertório erudito no Brasil, bem como em práticas e repertórios mistos, onde todas as tendências e características de fundem ou se revezam em uma fricção

interminável. O hibridismo no violão brasileiro é a marca desse repertório considerado como um todo, e se manterá no cultivo de compositores que a todo momento surgirão desta fusão de formações, a exemplo de Américo Jacomino (Canhoto - 1889-1928), Dilermando Reis (1916-1977), Aníbal Augusto Sardinha (Garoto - 1915-1955), Baden Powell (1937-2000) e tantos outros nomes. Mesmo a linha mais erudita propriamente dos compositores nacionais se inspirarão fartamente em tais sonoridades. Dentre tantas possibilidades, consideramos também como parte do grande cenário híbrido brasileiro e também para a interpretação geral das partituras concebidas em meio a tantas fusões e fricções, as influências advindas de obras que nasceram instrumentais, mas que posteriormente receberam letra. Apenas para ilustrar brevemente, um exemplo é o que ocorreu com a música *Rosa*, de Pixinguinha, que, originalmente, foi escrita para o instrumento. Sève (2015) investiga as mudanças interpretativas pelas quais esta obra passou depois de receber letra, discutindo a respeito de conceitos das escolas “intuitiva” e “analítica”:

o fraseado na música tem a função evidenciar as subdivisões do pensamento, estas delimitadas pelo que chamamos de motivos, frases ou períodos. A organização e a interpretação desse pensamento são consideradas as responsáveis pelo que conhecemos como expressão musical. Para muitos estudiosos, fraseados ou pontuação, em música, são quase sinônimo de expressão - uma relação que pode ser explicitada nos processos relacionados à entoação da voz falada. (SÈVE, 2015, p. 77)

De certo, há muitos casos em que a interpretação de obras instrumentais mudou radicalmente depois que passaram a ser cantadas. A razão de considerarmos este processo particular de influência é que o mesmo corrobora nossa tese maior, a da influência do canto popular intuitivo sobre diversos intérpretes independente de um vínculo maior com o rádio. Ou seja, artistas como Dilermando Reis teriam contribuído certamente em cheio com uma expressão intuitiva proveniente diretamente de suas gravações solísticas e junto a cantores em programas de rádio. Porém não somente ele, pois a partir de então, tais expressões passariam a incorporar o gesto melódico de músicas com identificação na tópica época-de-ouro, de modo a sugerir um fazer intuitivo semelhante sempre que uma determinada composição apresentasse certas características composicionais (mesmo quando vinculadas claramente a um universo erudito de composição).

Passemos agora a examinar a obra *Gavotta-Choro* de Heitor Villa-Lobos, sobre aspectos diversos, desde sua gênese a características editoriais e composicionais, para então encaminhar-nos ao terceiro capítulo, quando então analisaremos duas interpretações referenciais.

CAPÍTULO II – *Gavotta-Choro* de Heitor Villa-Lobos: relações com a música brasileira.

Heitor Villa-Lobos foi, de fato, um compositor que teve uma contribuição para a valoração do violão como um instrumento de concerto. Como um grande melodista, compôs obras importantes para esse instrumento. Em contrapartida, o violão trouxe os elementos necessários para que Villa-Lobos incorporasse em seu estilo de composição a linguagem da música brasileira. Dentre as obras que Villa-Lobos compôs utilizando essa linguagem das rodas de Choro carioca, temos a *Suíte Popular Brasileira*, composta entre 1908 e 1912. Neste trabalho, pretendemos analisar as posturas interpretativas de um de seus movimentos, a *Gavotta-choro*. Antes disso, porém, gostaríamos de trazer um pouco sobre a relação de Villa-Lobos com a música popular brasileira e como ela exerceu um papel importante para que o compositor desenvolvesse uma linguagem única na música de concerto internacional.

Para entendermos melhor essa relação de Villa-Lobos com a música brasileira, é útil recordar um pouco da sua trajetória de formação musical. Tal formação iniciou-se em casa com seu pai, um músico amador e funcionário público da Biblioteca Nacional. Raul, pai de Villa-Lobos, era amante da música erudita e levava seu filho a concertos e salões musicais. Além disso, fazia questão de ensinar ao filho os gêneros musicais de concerto.

Após a morte precoce do pai, aos 37 anos, Villa-Lobos, em 1904, tornou-se aluno do Instituto Nacional de Música, estudando Violoncelo em curso noturno. No entanto, no ano seguinte esse curso foi descontinuado e, entre 1905 e 1912, Villa-Lobos teria feito viagens pelo Brasil trabalhando em outras funções. Segundo Guérios (2003, p.86-87), ao retornar ao Brasil, Villa-Lobos passou a trabalhar em orquestras, sociedades sinfônicas e cafés. Foi nessa época, concomitantemente aos seus trabalhos como músico de orquestra, que Villa-Lobos teve proximidade com os músicos chorões dos bares do Rio de Janeiro e aprendeu a tocar o violão, compondo posteriormente obras importantes para o instrumento com a linguagem que aprendera com esses músicos. Nesta época, o único acesso que as classes mais baixas tinham à música era através desses músicos, que tocavam em festas e bares em uma época em que disco e rádio eram acessíveis apenas às classes mais abastadas.

Entretanto, a sua formação erudita e atuação como músico de orquestra iriam distanciá-lo da música brasileira em suas primeiras composições. Como a música popular era depreciada pela alta sociedade carioca, Villa-Lobos procurou firmar seu valor primeiramente como compositor, usando uma estética da música européia. Segundo Mariz (1949, p. 49 apud GUÉRIOS, 2003, p. 87), “as primeiras sinfonias de Villa-Lobos foram feitas de acordo com as regras postuladas por Vicent D`Indy em seu *Cours de composition Musicale*, adotadas pelos

professores do Instituto Nacional de Música que era ligado à de Wagner”. Dessa forma, o caminho percorrido por Villa-Lobos rumo a uma identidade nacional não foi tão natural e intuitivo. À princípio, o compositor buscou reconhecimento utilizando uma linguagem mais tradicional da música de concerto. Segundo Guérios (2003), a primeira viagem de Villa-Lobos à Paris, após a Semana de Arte Moderna de 1922, traria outras perspectivas ao compositor sobre a sua identidade musical. Isso aconteceu devido ao encontro com o pintor Jean Cocteau no *studio* de Tarsila, que traria a fricção necessária para que o compositor assumisse a sua identidade nacional.

Segundo Mariz (1983, p. 26 apud LIMA, 2017, p. 10) Villa-Lobos se sentia atraído pela música popular, mas os pais não viam com bons olhos esse fascínio que o filho tinha e, por isso, ele tinha que se contentar a acompanhar apenas de longe e estudar violão às escondidas. Entretanto, havia aqueles que enxergavam esse ambiente das produções populares como uma oportunidade de firmar a identidade nacional, mas o preconceito estava ainda presente na elite brasileira após a relativamente recente abolição da escravatura. Assim, Lima (2017) afirma que o ambiente era “ambíguo e tenso”, dado que teria influenciado, de certa forma, a composição de obras com uma “pegada” mais popular por parte de Villa-Lobos.

Lima (2017) afirma que grande parte das primeiras peças compostas por Villa-Lobos se perderam, com exceção da *Suíte Popular Brasileira* que foi composta quando Villa-Lobos tinha em torno de 20 anos de idade, entre os anos 1908 e 1912. A preservação desta obra permitiria ao mundo do violão conhecer esta intercessão entre os universos populares e eruditos da música brasileira da época.

Não é possível falarmos de Heitor Villa-Lobos e sua música sem levarmos em conta também o contexto do nascente modernismo brasileiro. A necessidade que os artistas e os literários tinham de desenvolver uma identidade nacional autêntica influenciou a maneira de compor de Villa-Lobos. Esse movimento artístico caminhava na mesma direção, procurando incorporar elementos nacionais e desenvolver uma linguagem moderna. Oswald de Andrade (1890-1954) escreveu “*O manifesto Antropofágico*, de 1928, na primeira edição da revista “*Antropofagia*”, cujo objetivo era trazer a ideia de

nacionalismo aberto, que não fecha os olhos ao que vem de fora [...] o antropófago cultural pratica um ato de degustação que aceita todas as influências, e que as reelabora de uma maneira singular e nova, integrando os seus aspectos aproveitáveis a um corpo cultural que já traz as suas singularidades; ao mesmo tempo são desprezados os aspectos inadequados da cultura deglutida (BARROS, 2002 p.94.).

Podemos trazer essa concepção para as obras com caracteres nacionais de Villa-Lobos. Ele não compôs os choros da maneira tradicional² tal qual eram executadas nas rodas de choro, mas buscou um material moderno “que elabora materiais folclóricos diversos”. A *Suíte Popular Brasileira* para violão apresenta elementos nacionais flagrantes e outros bem mais sutis derivados de outras estéticas, empenhados em ligações musicais, ou seja, de modo a não aparecerem, ao contrário do que ocorre nos *12 Estudos para violão* no mesmo compositor. Vejamos a seguir, entretanto, questões também acerca das edições e versões da suíte, que junto a outras análises de características (disposta em seguida) e de estudos diversos, revelam em que estágio encontra-se esta obra nos estudos acadêmicos que pudemos consultar.

Edições da obra

A *Suíte Popular Brasileira* é um conjunto de cinco peças e foi a primeira composição de Heitor Villa-Lobos para o violão, sendo publicada somente em 1955. Lima (2017) afirma que muitos autores consideram essa coletânea “uma homenagem de Villa-Lobos aos músicos populares do Rio de Janeiro” e, ao mesmo tempo, uma celebração do seu convívio com esses músicos. A respeito das datas de composição, Zigante (2006, Introduction), em sua nova publicação a partir de vários manuscritos, considera 1923 a 1928 como o período da concepção da suíte enquanto obra completa no contexto violonístico parisiense, sede da primeira editora a publicá-la (Max-echig). O autor chama a atenção ao contraste que esta obra simbolizava frente aos *12 Estudos para Violão* do compositor, “rigorosamente moderno” frente à suíte, uma “reminiscência de sua experiência como chorão” (ZIGANTE, 2006, Introduction). Suas partes individuais, no entanto, principiam-se a partir de 1906, com as duas primeiras peças, sendo que a revisão de 1948 situa ambas as primeiras em 1908, e as três restantes em 1912 e 1923 (para a última). Fora polêmica de datas que o autor levanta, de maior importância são as revisões pelas quais passaram esse material. Em 1948, o compositor reviu ambos os álbuns dos estudos e da suíte, publicando a última em 1955 com dois movimentos novos: *Valsa-Choro* e *Gavotta-Choro*. Após explicar características da suíte, Zigante (2006) enuncia cinco documentos que

² Na *Gavotta-choro* Villa-Lobos traz elementos da gavota que é uma dança do período Barroco. (BARROS, p.100, XX). Já os choros populares mesclam as danças de salão vindas da Europa como as polkas, schottisch, as valsas, as habaneras, adicionando materiais afro-brasileiros, e disso fazendo surgir uma forma “abrasileirada” de tocá-las, de maneira “chorosa”.

serviram de fonte para sua publicação. No caso da *Gavotta-Choro*, obra das mais novas no ciclo, a revisão conta sobretudo com a versão de 1948 manuscrita e a própria publicação da Max Eschig. A principal atualização, com vistas a destacar o plano melódico, foi a de diferenciar planos musicais, notando o acompanhamento em fonte menor:

Figura 1- *Gavotta-choro*, Villa-Lobos, compassos 1 a 4

14

4. Gavotta-Chôro (1912)

Allegretto moderato

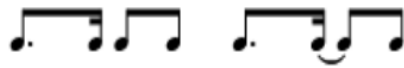
Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Características Gerais da obra de Villa-Lobos

Segundo Gerard Béhague (2001), Villa-Lobos representou a nova síntese da identidade musical brasileira em 1923 ao compor o “*Noneto, impressão rápida de todo o Brasil*”. Essa obra traz uma antologia de gêneros da música brasileira acrescida pela forma rapsódica e improvisada das melodias, que são enriquecidas com contrapontos que fazem lembrar outros compositores de choro, como Pixinguinha, Donga e Bedito. Abaixo, listamos alguns motivos rítmicos utilizados na obra, exemplificados por Béhague (2001) em seu artigo, os quais podemos entender à luz das “tópicas”, utilizadas por Piedade (2006) para analisar composições brasileiras. Assim, Béhague (2001) diz que, por meio do Choro, Villa-Lobos firmou a sua estética ao mesclar o estilo com a linguagem modernista, compondo para vários instrumentos tais como obras para violão solo, piano solo, conjuntos de câmara, orquestra e coro. Eis alguns exemplos de ritmos:

Figura 1- *Gavotta-choro*, Villa-Lobos, compassos 1 a 4

(i) 'Habaneira' figure (as found in Brazilian tango, maxixe, samba, choto)



(ii) 'Afro-American' syncopation



Fonte: Oxford, Grove Music online

Figura 3 - *Grove music online*, sob verbete “Villa lobos, Heitor” de Gerard Béhague



Fonte: Oxford, Grove Music online

Já discutimos no primeiro capítulo como as tópicas podem nos ajudar a entender as influências e as fusões que podem acontecer em um determinado gênero, fazendo nascer um novo material a partir daí. Mas vale contextualizar os exemplos acima a respeito das considerações específicas de Piedade (2013) sobre significados presentes nas entrelinhas:

as unidades musicais do discurso (motivo, frases, temas, frases, padrões rítmicos, progressões, harmônicas, etc.), para além de seu papel funcional nos segmentos formais, muitas vezes apresentam qualidades semióticas a elas atribuídas. (PIEADADE, 2013, p.5)

Podemos afirmar que a grande sofisticação das obras de Villa-Lobos está justamente nesta fusão de linguagens, as quais o compositor faz uso das “tópicas” (PIEADADE, 2013, p.4) da música urbana brasileira juntamente com a forma de composição europeia. Gerard Béhague (2001) diz que as nove *Bachianas Brasileiras* trazem a temática da nossa música utilizando-se de vários procedimentos harmônicos e de contrapontos típicas do período barroco. O autor

ainda traz que os elementos nacionais (ou tópicos, de acordo Piedade) são utilizados principalmente por meio de motivos rítmicos, mas também podem trazer formas melódicas ou timbres característicos. Os movimentos das *Bachianas* são organizados da mesma forma que as suítes barrocas e têm dois nomes - um nome formal à moda Barroca (prelúdio, introdução, ária, fantasia, tocata, fuga) e outro nome nacionalista (embolada, modinha, ponteio, desafio e choro).

A *Gavotta-choro*, peça que iremos analisar, faz menção em seu título a uma dessas formas barrocas, a gavota. Segundo definição “gavotte” por Meredith Ellis Little (GROVE, 2001, p.1), a maioria das gavotas compostas durante o século XVII eram compostas em compasso 2/2 e apresentavam frases repetidas de quatro ou oito compassos. Segundo a autora, era comum uma colcheia pontuada no início do compasso e as frases com terminação e compassos ímpares. A sua forma poderia ser binária ou rondó. As gavotas geralmente não tinham contrapontos nem sínopes. O padrão rítmico barroco era o de acentuar todos os tempos, exceto o segundo. Ao compor sua *Gavotta-choro*, Villa Lobos insere elementos da síncope da música brasileira e também contrapontísticos, à maneira de Bach. Instruções básicas a exemplo destas, sejam a respeito da confluência de linguagens barroco e elementos brasileiros, seja da organização rítmica do padrão da dança em sua origem serão levantadas nas futuras análises, oportunamente.

Conforme bem salienta Marco Pereira (1984), a obra para violão de Villa-Lobos apresenta características de traços fortes e funcionais do instrumento, ou seja, se baseia, em muito, em evidências digitais na formulação de seus materiais. É de óbvia constatação a derivação de diversos momentos a partir de uma mesma apresentação de mão esquerda, à exemplo da segunda parte do *Prelúdio n. 2*”. Isso equivale a dizer que o instrumento provê tal material e sua variação, sendo estes os principais ingredientes que identificam a linguagem moderna dos *12 Estudos* e, de modo mais geral, a marca agressiva de sua linguagem, se podemos dizer assim. Segundo Almeida (2006, p.111-112), isto caracteriza a “grande revolução, que fornecerá ‘chaves’ e abrirá portas para a escrita violonísticas das futuras gerações de compositores como, por exemplo, Abel Carlevaro (1918-2001) e Leo Brower (1939-)”. Alguns recursos mecânicos observados na obra de violão de Carlevaro e Brower podem ser encontrados anteriormente já nos estudos, dentre eles os recursos de movimento repetitivo de blocos pela mão direita oriundos das estruturas fixas mantidas pela mão esquerda.

Se percorrermos a obra do compositor carioca para o instrumento com outro olhar, veremos, no entanto, outra coluna de elementos musicais, relacionados ao melodismo característico de sua *Suíte Popular Brasileira*. Talvez essa característica, por ser um elemento

musical em primeiro plano sem tantos efeitos técnicos obrigatoriamente, tenha impingido um aspecto de obra menor à suíte, frente à pujança dos estudos. A suíte traz recursos sutis que conciliam a delicadeza das melodias com a linguagem do violão de modo geral. Em nosso objeto de estudos, a *Gavota-Choro*, além de recursos instrumentais tradicionais temos também aqueles que, além de significarem recursos técnicos em si, também alojam sentidos musicais, tais como os paralelismos harmônicos e blocos caminhanes com cordas soltas entremeadas, em uma fusão técnica e musical de grande interesse. O conhecimento destas características certamente corroborará em uma interpretação consciente a se depreender delas, da mesma maneira como cremos, auxilia no entendimento das interpretações da *Gavota-chôro* que analisaremos no capítulo três. Dito isto, verifiquemos a constituição básica da obra, de modo a reconhecer posteriormente como os intérpretes as solucionarão.

A *Gavota-choro*³, de Villa-Lobos, foi escrita em Ré maior, em compasso 2/2 e para ser executada em *allegretto moderato*. Na enciclopédia *Grove Music Online*, sob o verbete *allegretto*, Falows (2001) diz que o andamento referente a esta nomenclatura se situa em torno de 110-115 bpm, um pouco mais baixo do *allegro*, a título de exemplo. Sua forma é a rondó (ABACA), também comum nos choros populares. Seu tema se apresenta entre os compassos 1 ao 20, contendo duas frases. A seção “A” está na tonalidade da peça, que é Ré maior, já a seção “B” está na relativa menor do tom, que é Si menor e a seção “C” está na região da Dominante, ou seja, Lá maior. Feita essa primeira apresentação da peça, passaremos agora a considerar os aspectos próprios do instrumento para o qual ela foi composta, o violão.

Uma análise musical-violonísticas dos materiais

Podemos identificar na *Gavota-choro* recursos próprios do violão empregados de maneira bem sofisticada por Villa-Lobos. Listaremos a partir de agora seus elementos constitutivos estruturais visando auxiliar nossas reflexões sobre interpretações que desenvolvemos no capítulo três. Iniciemos com a primeira frase da obra (compassos 1 a 4)⁴, onde o acompanhamento da melodia é acomodado em blocos juntos à melodia, nos registros agudos e graves, possibilitando a execução da mão esquerda praticamente fixa na segunda

³ O termo Gavota é uma alusão à dança de mesmo nome que surgiu na França, e que foi popular nos séculos XII e XIII, sendo comuns composições a partir de sua acentuação.

⁴ A primeira frase ou parte inicial do tema, começa no compasso 1 e termina no compasso 8 com uma semi-cadência no acorde de V7. A segunda frase começa no compasso 9 e termina no compasso 16 também com um semi-cadência, agora no acorde V7(b13).

posição do violão. Podemos notar ainda, nesse mesmo trecho, um contraponto diatônico na linha do baixo com notas “Ré, Dó#, Si, Lá, Sol e Mi”. Portanto, já nesta primeira figura, é evidente uma diversidade de frentes musicais de atuação as quais os intérpretes se debruçarão. Temos, em síntese, uma escrita consideravelmente elaborada, ornada com planos distintos dentre os extremos agudos e graves, com propensão polifônica. Apesar da inteira concatenação/conciliação harmônica dentre melodia e baixo, notemos que a linha melódica se desenvolve de modo independente aos baixos, sem que o discurso perca o acompanhamento típico de uma Gavota nos contratempos (bloco acordal de resposta). Este amálgama tem paralelos na escrita do compositor em suas *Bachianas* e, ao ser concebido no instrumento solo, traz esse requinte de planos como um relativo desafio aos intérpretes. Tratam-se, ao final, de elementos essencialmente musicais, ao invés dos virtuosismos de primeiro plano dos *12 Estudos*. A nosso ver, uma empreitada equivalente.

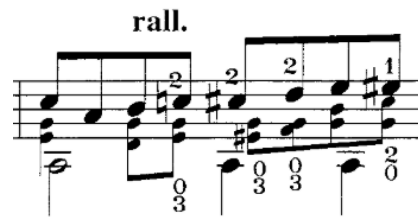
Figura 4 - *Gavota-choro*, Villa-lobos, compassos 1 a 4



Fonte: ESCHIG, *Guitar Séries* - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

No compasso 16 e nos de número 25 ao 28, temos blocos fixos de mão esquerda com cordas soltas entremeadas ao modo típico de diversas outras obras de Villa-lobos para violão. Tratam-se de passagens onde a mão esquerda se movimenta com apresentação imutável através do braço do instrumento, como em inúmeros momentos dos *5 Prelúdios* e *12 Estudos para violão*. Curiosamente, estes momentos na *Gavota* e em outras obras da *Suíte Popular Brasileira* atuam muito como conectivos secundários, trazendo requinte à forma e planos melódicos, bem como propiciando um tratamento timbrístico arrojado. No caso abaixo, depreende-se um movimento cadencial D - T, onde o contexto de saída é tenso/sonoro, em direção à retomado do tema, leve e tonalmente definido.

Figura 5- *Gavota-choro*, Villa-lobos, compassos 16



Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Nos compassos 25 a 28 apresentam uma curiosa fusão. Os de números 26 e 27 promovem uma atmosfera escura, pesada, gerando a oportunidade de tratar as dissonâncias dos acordes nesta mesma direção, devido ao registro grave e dissonâncias lá inseridas mediante um processo digitacional por padrão de mão esquerda (semelhante aos encontrados nos estudos). Já os compassos 29 e 30, por sua vez, flexibilizam a tensão na medida que o registro ascende ao agudo e anuncia o repouso, curiosamente via uma inserção de acordes esperados e não simetricamente pré-fixados, ou em outras palavras, em um processo sutilmente mais conservador, face ao arrojo dos estudos.

Figura 6 - *Gavota-choro*, Villa-Lobos, compassos 25-33

Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Nos compassos 30 a 33, observamos o arrojo do acompanhamento sendo tocado nos contratempos, estando este bem conectado à escala e fazendo a utilização de cordas soltas. Vejamos aqui também um pendor polifônico, embora os planos de modo geral caminhem quase paralelamente, o que não chega a ser exatamente uma qualidade, tendo apenas como desfecho um movimento contrário no compasso 32. No entanto, a principal característica a ser observada neste exemplo é o distanciamento localizado no compasso 31, e como os intérpretes conduzirão a melodia principal bem como os pesos nesta cadência em consonância com a melodia que fizeram.

Figura 7- *Gavota-choro*, Villa-Lobos, compassos 30 a 33



Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Em síntese, é provável que tenhamos no exemplo acima o maior arrojo da obra, ou em outras palavras, a melhor fusão de materiais díspares. Como analisamos, após um início (anterior) grave, dissonante e propositadamente pouco definido, o texto caminha definindo-se gradualmente, oferecendo a oportunidade de o intérprete realçar o conseqüente com um tratamento distensivo, pulverizando a tensão. Combinações de materiais deste tipo constituem oportunidade de identificar expressões ligadas às tópicas-de-outro, às quais nos referimos no capítulo anterior, onde inflexões fraseológicas podem ser tentadas de modo a conferir um desfecho quase lírico na nota Ré aguda do compasso 33. Nestes materiais, enfim, reside a oportunidade do exercício expressivo, seja ele conseqüente de uma análise no sentido acadêmico, ou de uma apropriação de gestos musicais intuitivamente apreendidos

Nos compassos 34 ao 37, podemos destacar o canto oblíquo que se apresenta sequenciado a partir do compasso 34, gerando uma espécie de forma cíclica em si. Enquanto a voz intermediária do acompanhamento e a melodia principal repetem as mesmas notas, o baixo promove um motivo a cada dois compassos, perfazendo perante a melodia em contraponto

oblíquo. Chama-nos a atenção aqui a riqueza de planos em primeiro lugar justamente no que descrevemos, onde os extremos possuem total autonomia, deixando espaço ainda ao acompanhamento em blocos acordais nos segundos e quartos tempos, também em total autonomia.

Figura 8 - *Gavota-choro*, Villa-lobos, compassos 34 a 37

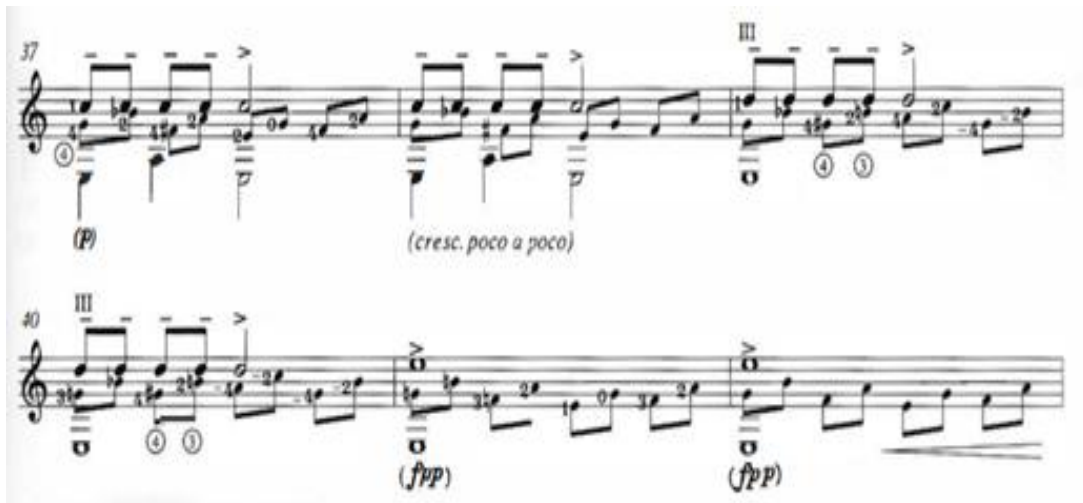
A tempo

The musical score consists of two systems. The first system, labeled 'A tempo', shows measures 34 and 35. The second system shows measures 36 and 37. The melody is written in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bass line provides harmonic support with chords. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated for the melody. A dynamic marking of 'f' (forte) is present at the end of measure 37.

Fonte: ESCHIG, *Guitar Séries* - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Trata-se, enfim, de uma escrita polifônica por definição, de artesanato comparável ao *Estudo n.5* do mesmo autor, porém totalmente enquadrada em uma harmonia tonal, face à harmonia ampliada do estudo. As coincidências não param no arrojo polifônico entre esta obra e o estudo citado, avançando também para o recurso das melodias oblíquas, conforme se observa nos planos intermediários e linha do baixo contrapondo-se às notas Dó repetidas nos compassos 37-38, e contrapondo-se igualmente às notas Ré repetidas nos compassos 39-40.

Figura 9 - Estudo n. 5, Villa-Lobos, compassos 37 a 42



Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Outro recurso do instrumento que podemos notar na *Gavota-choro* é o movimento de oitavas paralelas na segunda e quinta cordas do violão, explorando a facilidade que o instrumento oferece na distância de duas casas entre uma oitava e outra. Isso nos mostra como Villa-Lobos estava atento ao que o funcionamento do instrumento lhe oferecia, por um lado, mas principalmente o uso de oitavas nada comum na literatura violonística. Algo parecido mecanicamente falando, só será encontrado no *Estudo n.11* do compositor, nos baixos que dobra com notas oitavadas na seção dos trêmulos (embora em uma situação musical muito diversa). Tal recurso na *Gavota* nos parece sutil e arrojado ao mesmo tempo, sendo aparentemente empregado como um antecedente musical de peso, ao qual a composição responde (consequente) com acordes e melodias agudas ornamentadas.

Figura 10 - *Gavota-choro*, Villa-Lobos, compasso 92 (antecedente)



Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Figura 11- *Gavota-choro*, Villa-Lobos, compasso 93 a 96 (consequente)

The image shows a musical score for guitar, likely for the piece 'Gavota-choro' by Heitor Villa-Lobos. The score is written on a single staff in treble clef. It begins with a yellow highlight above the first few notes. The music consists of a series of chords and melodic lines, with various fingerings indicated by numbers 1-4. A 'rall.' (rallentando) marking is placed above the music. The score includes several barre positions, marked with 'XII' and 'V'. There are also circled numbers (2, 3, 4, 5, 6) and a circled '13' indicating specific notes or techniques. The score ends with a double bar line and a final chord.

Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Com esta mostra e análise de materiais da *Gavota-choro*, esperamos ter demonstrado minimamente como Heitor Villa-Lobos fundiu elementos de naturezas distintas, provenientes do funcionamento do violão ou de uma sintaxe musical, ou reviu e expandiu a linguagem do funcionamento do violão, sutilmente no caso desta obra e de toda a suíte, visando não obscurecer os elementos típicos dos gêneros brasileiros. Vejamos em nosso último capítulo a seguir, como os dois intérpretes que escolhemos respondem a esta escrita, ou seja, como as interpretam.

CAPÍTULO III - GAVOTTA-CHORO: análise de gravações

A partir de agora faremos uma análise interpretativa da *Gavotta-choro*, a quarta composição da *suíte popular brasileira*. No primeiro capítulo deste trabalho, fizemos uma breve revisão bibliográfica de autores que discutem a respeito de interpretação. No segundo capítulo, conhecemos um pouco da trajetória do compositor, sua relação com a música popular brasileira e análises prévias da obra em si. Neste terceiro capítulo, vamos propor algumas análises de duas das principais gravações da *Gavotta-choro*, subsidiadas pelos conceitos estudados no primeiro capítulo. Para tal, usaremos algumas edições da partitura da obra e a gravação de áudio dos intérpretes.

As versões gravadas de *Gavotta-choro* escolhidas são as dos violonistas [Julian Bream](#), presente em seu disco “*Heitor Villa-Lobos – The Twelve Etudes For Guitar Suite Populaire Bresilienne*”, e lançado em 1978 pela *RCA Red Seal*; e [Fábio Zanon](#) com seu disco “*Fabio Zanon - Heitor Villa Lobos: The Complete Solo Guitar Music*” de 1997 lançado pela *BMG-music*. Essas versões foram escolhidas por causa da grande relevância dos intérpretes no cenário violonístico do gênero. Esses discos se tornaram uma grande referência para releituras das obras de violão solo de Villa-Lobos.

Agora, passaremos para as análises das versões gravadas da *Gavotta-choro*. Faremos isso utilizando o *software* de gravação de áudio (DAW), bem como o espectrograma que é um recurso para análise de timbres e intensidade do som. O programa escolhido de gravação de áudio é o *Sonar X3*, no qual poderemos analisar a agógica musical como *Rubato*, *Rallentando*, *Ritardando* e *accelerando*. Já no espectrograma, poderemos visualizar dinâmicas sonoras, a exemplo dos *pianississimo (ppp)*, *pianíssimo (pp)*, *piano (pp)*, *mezzo piano*, *mezo forte (mf)*, *forte (f)*, *fortíssimo (ff)*, *fortississimo (fff)*, interagindo com timbres diversos do violão.

***Gavotta-choro*: Interpretação de Julian Bream e Fábio Zanon**

Na partitura, temos a indicação *Alegretto moderato*, portanto, algo entre 112-115 BPMs. Julian Bream a interpreta via andamento em torno de 112 BPMs, excetuando-se variações pontuais que em geral, delineiam frases grandes. A partitura tem algumas anotações

relacionadas à agógica para valorizar os contornos das frases e marcar as cadências e períodos. Entretanto, o intérprete não se limita a fazer apenas o que está indicado na partitura, mas, em vários momentos, manipula a agógica musical. Logo ao final da primeira cadência, compassos 4 e 5, Bream realiza um *accelerando* seguido de um *rubato* e voltando ao *a tempo* até o final do compasso 8 (fig. 1). Abaixo da figura 1, temos um gráfico que mostra as oscilações de tempo por compasso (fig 2). Para ouvir o trecho acompanhado do metrônomo aproximado e da *waveform*, clique no link da figura 2.

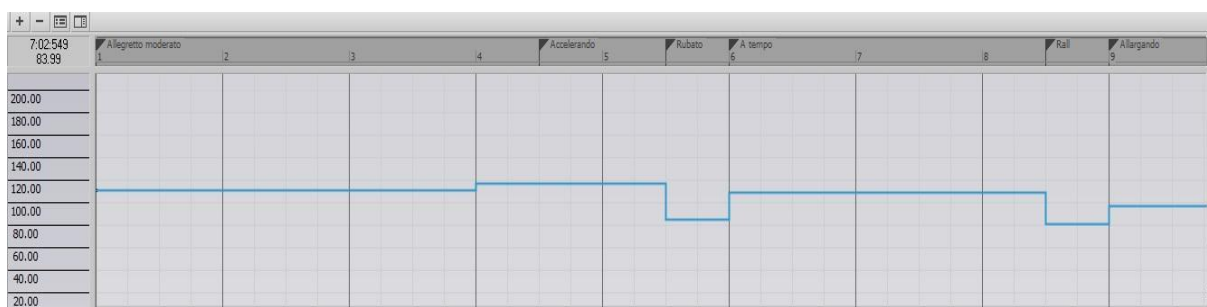
Uma característica marcante de Bream são as notas *staccato* que ele toca nos compassos 2 e 6, realizando essa mesma articulação na repetição e ao final da parte A. E o padrão rítmico da Gavota barroca em acentuar todos os tempos à exceção do quarto, conforme vimos no Capítulo II, a nosso ver, é aparentemente conjugado junto a sua proposta pessoal de articulação em um exame mais cuidadoso da gravação:

Figura 12- *Gavota-choro*, Villa-Lobos, compassos 1 a 4

Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Na Figura 13, visualizamos o gráfico da oscilação da pulsação da gravação Bream via *software*. Podemos observar que Bream varia pouco o andamento, deixando pra mexer na agógica mais no final das frases.

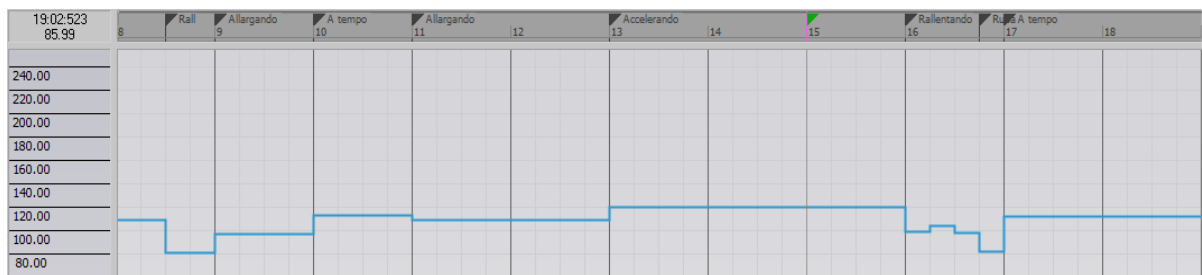
Figura 13- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 1 ao 8



Fonte: autoria própria utilizando o software *Sonar x3*

Na sequência, a Figura 14 mede o andamento dos compassos de 9 a 12, onde Bream reduz o andamento *allargando* o compasso e tocando um pouco mais desprendido do andamento, mas sempre fazendo um leve *rubato* na semínima do primeiro tempo, o que também valoriza o primeiro tempo do compasso, conforme o estilo de se tocar Gavota. Podemos também escutar o trecho e ver o gráfico em movimento no Vídeo 1. O *Link* está abaixo da figura

Figura 14- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 9 a 12



Fonte: autoria própria utilizando o software *Sonar x3* ([ver vídeo](#))

Na codeta da parte A, dos compassos 23 a 32, Bream faz um *rallentando* que a precede e, posteriormente, mantém uma pulsação um pouco mais fixa, fazendo um *crescendo* e um *rallentando* no final. Nesse ponto, a interpretação de Bream foi muito mais estrutural por estar dentro de uma estética já conhecida da música de concerto.

Figura 15- *Gavota-choro*, Villa-Lobos, compassos 21 a 32



Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Notamos que a interpretação de Fábio Zanon é muito mais solta, desvinculada de um conceito metronômico. Assim como Bream, ele faz *rallentando*⁵ no final das cadências. Todavia, a diferença mais notável entre as duas interpretações são os constantes *crescendos* que o Zanon faz no início do compasso e *rubatos* na segunda parte do compasso como podemos verificar nos compassos 2, 4 e 5. Dessa forma, podemos deduzir que Zanon faz uso de um pensamento intuitivo em algum nível, para fazer uso de um termo de Rink (2002). Quando analisamos o contorno melódico que Zanon faz na *Gavotta-choro*, percebemos que ele está familiarizado com a forma de interpretar tais melodias da música brasileira. Como foi dito no Capítulo I, o violão brasileiro foi fortemente influenciado pela música popular brasileira. Podemos incluir também os cantores de serestas que tinham uma forma mais livre de cantar. Villa-Lobos conviveu com essa produção da música popular no início do século XX. Vejamos o vídeo no link abaixo.

Figura 16- *Gavotta-choro*, Villa-Lobos, compassos 1-8

⁵ Segundo a enciclopédia *Grove music online*, o *rallentando* é de uso relativamente recente, sendo raramente encontrado em pontuações antes do século XIX. No entanto, o seu uso é comum na música tonal para suavizar o fim de cadências (FALOWS, David, 2001).

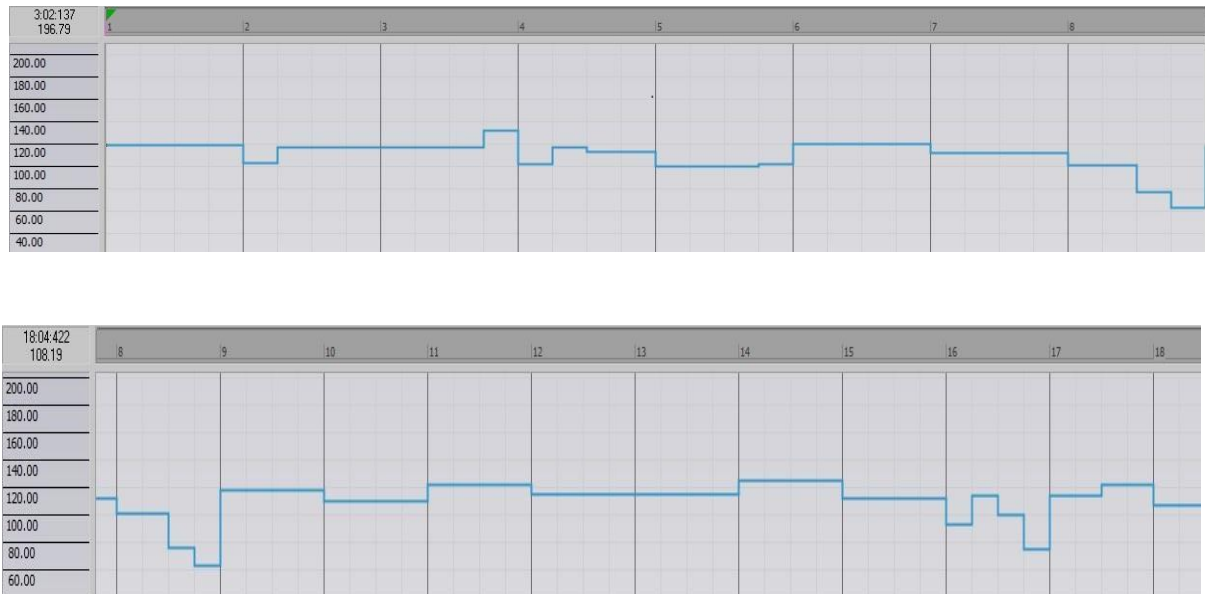
Disponível em:

<[https://www-oxfordmusiconline-](https://www-oxfordmusiconline-com.ez34.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022829?rskey=bkexLg)

[com.ez34.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022829?rskey=bkexLg](https://www-oxfordmusiconline-com.ez34.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022829?rskey=bkexLg)> acesso em: 11/08/2022

Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Figura 17- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 1 a 18



Fonte: autoria própria utilizando o software *Sonar x3* ([ver vídeo](#))

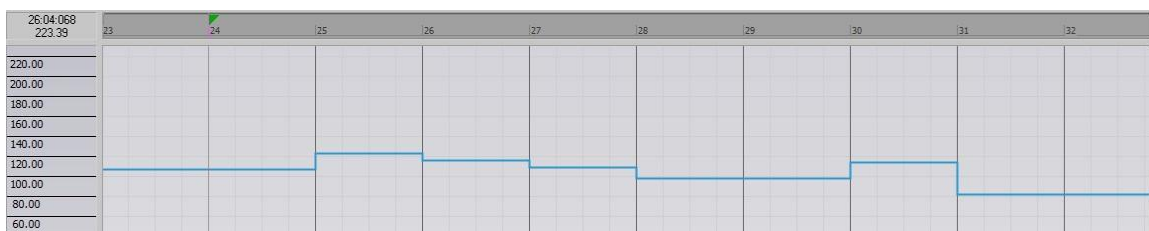
Esta oscilação na agógica na versão de Fábio Zanon nos faz buscar um caso representativo de liberdade no repertório instrumental brasileiro popular, a título de exemplificação. Trata-se da *Evocação* de 1919, de Pixinguinha (1897-1973). Posteriormente essa composição recebeu letra de Otávio Souza e foi cantada por Orlando Silva. Sève (2015) comenta como Orlando Silva influenciou outros instrumentistas a tocarem essa música, conduzindo-a de modo mais livre em relação à pulsação e evitando uma interpretação tética, bem ao caráter romântico das serestas do período.

De forma similar, podemos dizer que as interpretações de Zanon e de Bream se diferenciam exatamente nesse quesito de liberdade com relação à pulsação. Apesar de Bream fazer o uso de *rallentando*, *rubato* e *accelerando*, notamos que essas escolhas se dão em momentos específicos como finais de cadências e nas sentenças, mantendo-se mais constante fora desses momentos. Por outro lado, a interpretação de Zanon se faz muito mais solta, já em um primeiro olhar, mais afeita a um suposto modo seresteiro de se tocar. Sua versão revela um sutil prolongamento da primeira nota do compasso, aparentemente de modo a obter uma melodia mais cantada. Mesmo quando demarcamos um andamento no programa para ataque da primeira nota do compasso, notamos que, dificilmente o próximo tempo coincide com o “BPMs” selecionado - na verdade, é praticamente impossível detectar o mesmo andamento por dois compassos seguidos. Na outra face, Bream mantém uma estabilidade de andamento bem

maior, alterando a agógica musical em pontos específicos, sugerindo assim uma atmosfera de interpretação (mais) clássica, no sentido ortodoxo do tempo rigoroso, com poucas variações.

No caso de Zanon, essa forma seresteira de se interpretar fica bem evidente entre os compassos 3 e 4. Notamos que ele adianta a execução da primeira nota do compasso 4 e logo em seguida desacelera, aumentando a duração do final da frase. Da mesma forma que Orlando Silva, também na interpretação de *Rosa de Pixinguinha*, Zanon, Zanon em vários momentos evita uma interpretação tética até mesmo na execução das vozes de acompanhamento. Em um exame acústico, preliminar e empírico, essas antecipações da nota da melodia e a forma desprendida de se tocar é típica dos cantores de rádio da “época-de-ouro” de modo geral. Ao que nos parece, muitos violonistas brasileiros que acompanhavam cantores absorviam esta tendência naturalmente, à exemplo de Dilermando Reis (1916-1977), e cremos que esta forma de tocar esse repertório tenha sido transmitida adiante em gestos aproximadamente uniformes e...intuitivos. É neste sentido que inferimos que intérpretes como Fábio Zanon, mesmo muito cientes de sua formação e experiências/influências, foram influenciados por tal forma de tocar, pelo cenário que lhes chegou, através de gestos mais ou menos codificados e padronizados no próprio material musical. Este material musical, para dar oportunidade ao gesto, é porque deriva de um substrato como cadências, tamanhos de frases, caracteres etc, no caso, identificado nas típicas época-de-ouro, de Piedade (2013). Munir a expressão deste gesto passa a ser então um ato que, independente de ter sido apreendido de modo intuitivo, passa a ser comunicado mediante uma decisão no caso de intérpretes conscientes, neste caso específico, para produzir um efeito específico no ouvinte. Notemos na figura abaixo (18). o fraseado da codeta da seção A:

Figura 18- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 24 a 32



Fonte: autoria própria utilizando o software *Sonar x3* ([Ver vídeo](#))

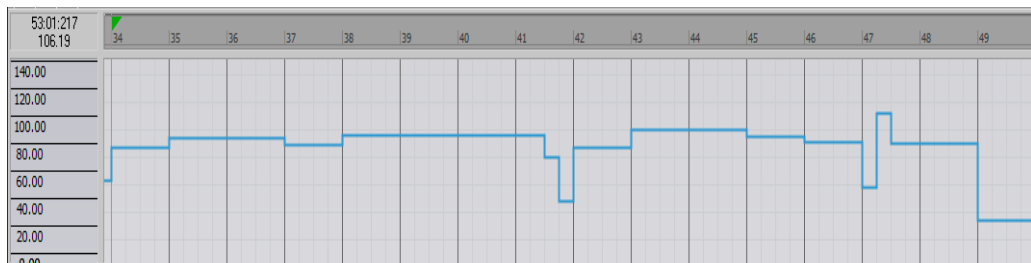
Na seção B da obra, Zanon opta por fazer uma melodia mais pronunciada, tocando em um andamento mais lento que a Parte A. Como já vimos, Zanon inicia a música em torno de 118 bpm, entretanto a seção B é tocada abaixo do andamento inicial, começando em 107 bpm e, gradualmente, chegando a 115 bpm. Essa seção está na relativa menor da tonalidade e é composta por duas grandes frases sequenciadas. Entre essas duas frases observamos o acorde dominante da relativa menor fazendo uma cadência “V-i”. Zanon faz uma interpretação que valoriza esse acorde dominante, que é o F#7(b9), anunciando o fim de uma frase e o início da próxima. Ele faz isso, nos parece, como uma antecipação sutil da melodia no compasso 40, no qual está o dominante da tônica relativa, e um *rallentando* bem pronunciado nas duas últimas notas do compasso. Na Figura 19, notamos uma redução no andamento. É importante lembrar que a partitura não pede nenhuma agógica diferente nesse momento, mas o intérprete escolhe fazer um contorno melódico que anuncie o final da frase e prepare o ouvinte para a repetição da seção. Já no último compasso da seção B, onde se tem a indicação de *rallentado*, Zanon faz notas bem mais longas na cadência V-I, valorizando, assim, o retorno para a tonalidade inicial da música. Na Figura 20 podemos ver o gráfico do andamento aproximado da seção e, abaixo, o [link](#) para o vídeo do gráfico.

Figura 19- Gavotta-choro, Villa-Lobos, compassos 1-8

The image shows a musical score for the piece 'Gavotta-choro' by Villa-Lobos, covering measures 1 through 8. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various tempo markings and dynamics. The tempo starts at 107 bpm, marked 'Accelerando e crescendo'. At measure 13, there is a 'rall.' marking with a tempo of 113 bpm. At measure 35, the tempo is 115 bpm, marked 'A tempo'. At measure 40, the tempo is 99 and 67 bpm, marked 'Rall'. At measure 45, the tempo is 54 bpm, marked 'rall.'. The score includes fingerings, a 'p' dynamic marking, and a 'f' dynamic marking. Yellow boxes highlight specific notes and chords, with red text labels 'Antecipação sutil' pointing to them. Measure numbers 1, 13, 35, 40, and 45 are indicated. A double bar line with a repeat sign is at the end of measure 8.

Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

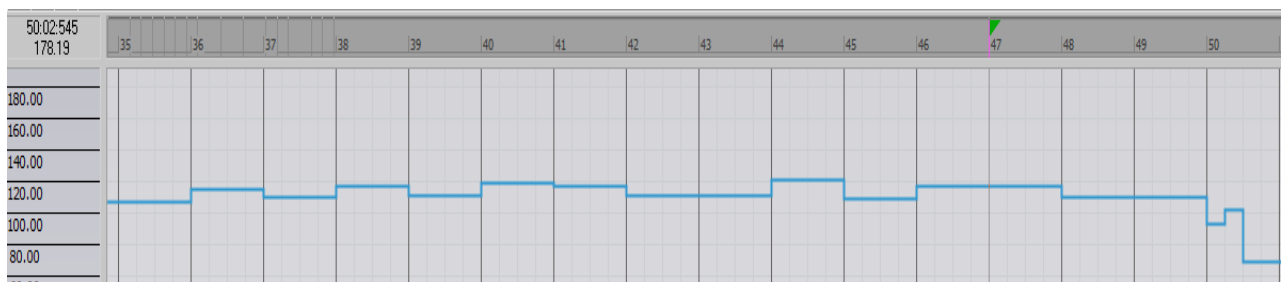
Figura 20- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 33 a 48



Fonte: autoria própria utilizando o software *Sonar x3* ([Ver vídeo](#))

Já a postura interpretativa da seção B de Bream está alinhada a uma forma mais tradicional, coerente com as indicações da partituras e sua intuição informada (RINK,). É interessante notar que ele não propõe um andamento muito diferente da seção. Diferentemente da escolha de Zanon, que foi baixar o andamento, Bream entra nessa seção em um andamento mais próximo ao andamento inicial, ou seja, em torno de 107 bpm. À rigor, a interpretação que Bream realiza é a que está indicada na partitura somada ao que a tradição da música de concerto pede. Ele inicia a seção B, *A tempo* como está indicado no texto musical, e alterna o andamento dos dois compassos das sentenças, fazendo o compasso seguinte um pouco mais rápido. Ao chegar nos compassos 40 e 41, onde há uma cadência V-i, ele opta por não evidenciar o final da primeira frase e o início da segunda, como Zanon fez em sua gravação. Da mesma forma, o *rallentando* do fim da seção também não é muito acentuado, visto que nada acontece de diferente na agógica musical entre a primeira e a segunda frases. Por outro lado, foi necessário Zanon realizar um *rallentando* mais pronunciado nestes dois últimos compassos, visto que ele anunciou a mudança da primeira para a segunda frase da seção. Dessa forma, foi apropriado dar um peso maior para o fim da seção de modo a diferenciar os dois momentos.

Figura 21- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 33 a 48



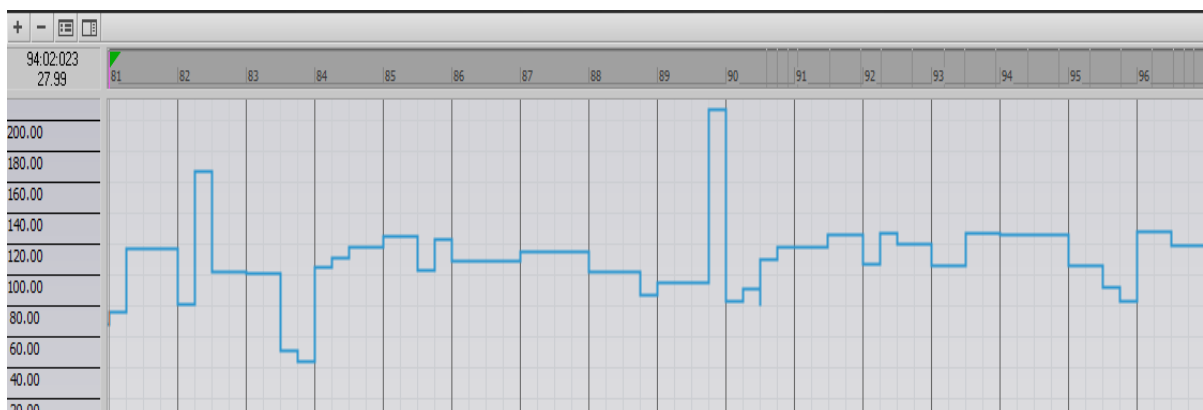
Fonte: autoria própria utilizando o software *Sonar x3* ([ver vídeo](#))

Figura 22- Gavotta-choro, Villa-Lobos, compassos 1-8

Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Se até agora Bream manteve uma postura interpretativa mais tradicional, fazendo o que está anotado na partitura e construindo uma interpretação embasada na música de concerto, agora, ao entrar na seção C, ele faz um grande contraste em relação às seções anteriores, fazendo um contorno melódico com grandes variações na agógica musical. Podemos notar esse contorno horizontal no gráfico da Figura 23 e os pontos anotados na partitura da Figura 24.

Figura 23- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 81-96



Fonte: autoria própria utilizando o software Sonar x3(Ver vídeo)

Figura 24- Gavotta-choro, Villa-Lobos, compassos 1-8

The image shows a musical score for the Gavotta-choro by Villa-Lobos, covering measures 78 to 93. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It includes various tempo markings such as 'rall.', 'A tempo', 'Accelerando', 'Ritardando', and 'Rubato'. Specific measures are highlighted with yellow boxes, and some are annotated with 'A diantamento brusco eguido de rubato'. Performance instructions include '109 bpm' and '115 bpm'. Roman numerals (XII, II, IV, V) and circled numbers (1, 2, 3, 4) are also present.

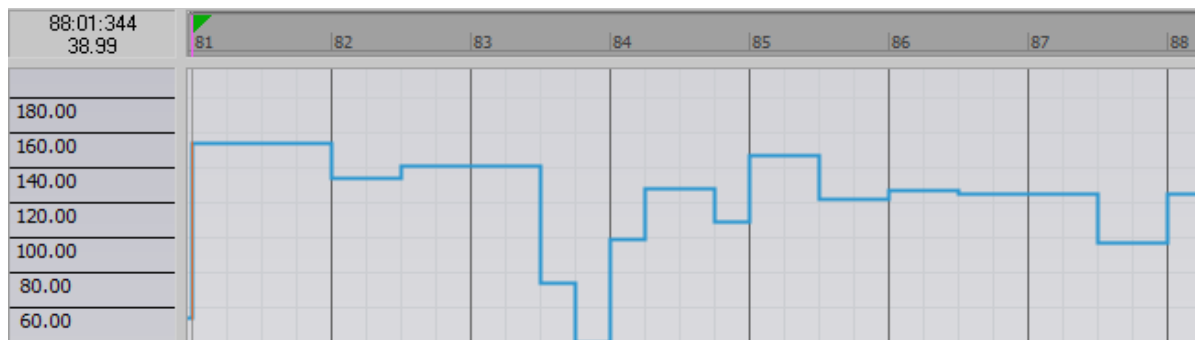
Fonte: ESCHIG, Guitar Séries - nova edição revista e corrigida por Frédéric Zigante

Em síntese, percebemos que a única seção que Bream faz um andamento bem diferente das demais é a seção C. Apesar de Bream dar uma grande ênfase na melodia por modificar bastante as durações de notas e fazer muitas antecipações, podemos dizer que aqui ele está tocando a parte C em torno de 120 bpm. O acompanhamento fica mais em segundo plano, e a melodia é cantada de forma bem pronunciada. Nessa seção, Bream é bem menos estrutural e faz várias variações na agógica musical, muitas das vezes contrariando as indicações do texto musical. Por exemplo, ao entrar nesta seção (compasso 91), a partitura tem uma indicação de *A tempo*, mas Bream, logo de início, faz um *rubato*, prolongando a duração da primeira nota, realizando em seguida um *Accelerando* no restante do compasso e uma antecipação da nota do compasso 92. Daí ele segue as indicações da partitura e realiza o *rallentando* e a *fermata* que são pedidos no compasso 83. Entretanto, quando aparece a indicação *A tempo* novamente, ele faz um *accelerando* gradual, adianta a nota do compasso 86 e realiza um *accelerando* novamente para ralentar nos compassos 88 e 89, fazendo um adiantamento bem mais rápido

que os anteriores. No compasso 93, ele realiza um *rubato* na primeira nota e, sequenciando em seguida um *accelerando* e um *rallentando* para encerrar. Todas estas oscilações descritas estarão na forma de gráfico adiante. De olho nele nesta seção, percebemos que todos os gestos interpretativos de Bream estão em torno da melodia, evitando uma execução tética. É praticamente inviável programar o metrônomo fielmente para essa parte, pois Bream muda totalmente seu padrão interpretativo e passa a cantar livremente.

Por outro lado, o único elemento novo que Zanon traz ao que já vinha fazendo em sua interpretação é a mudança de andamento. Ele toca bem acima dos 118 bpm inicial, chegando a 154 bpm. Basicamente ele mantém essa ideia contrastante por toda a seção C, mas a forma de tocar é mais estrutural, fazendo um grande contorno para cada uma das frases da seção, mas ainda valorizando o acompanhamento da melodia. Paradoxalmente, Bream parece fazer uso dos recursos interpretativos que Zanon utilizou-se nas seções A e B de forma exagerada como antecipações de notas, *rubatos*, *accelerando* e *rallentando*. Isso torna a seção C muito contrastante das outras seções, parecendo ser uma interpretação à parte. Já Fábio Zanon demonstra uma coerência maior com a sua proposta inicial, apenas escolhendo um andamento mais rápido como novo elemento para a seção C.

Figura 25- Gráfico da oscilação de tempo, compassos 81 a 96



Fonte: autoria própria utilizando o software *Sonar x3* ([Ver vídeo](#))

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como esperamos ter mostrado ao leitor, nossa jornada teve três grandes momentos, primeiramente discutindo conceitos por trás de pensamentos musicais efeitos à interpretação, na qual buscamos bases para entender posturas musicais muitas vezes inconscientes; em um segundo momento voltamos nosso olhar à música da *Gavotta-Choro*, mas tentando entendê-la enquanto manifestação sonora fruto de uma época e de materiais musicais que friccionaram-se, e cujas expressões potenciais derivam destas mesmas estruturas e influenciam gestos interpretativos. Vimos que estes gestos, por sua vez, podem alimentar consciente ou inconscientemente o vocabulário dos artistas, e assim acreditamos que ocorra. Por fim, voltamos nosso foco às interpretações de dois artistas renomados, onde pudemos perceber programas expressivos distintos em cada um, com Julian Bream soando mais plano no geral, para impactar de modo mais forte ao final (em sua seção C), enquanto Fábio Zanon conduz a mesma obra ao sabor de peripécias melódicas e agógicas, bem mais próximo de um modelo seresteiro, por assim dizer. Sobretudo, nosso trabalho pretendeu oferecer uma amostra de um mapeamento possível, representado por duas interpretações quase opostas, mas que são comuns no repertório violonístico representado pela *Gavotta-Choro*. Trata-se de uma obra praticamente híbrida em seus elementos constitutivos (tópicas época-de-ouro), proveniente de um compositor com vivência nos meios eruditos de seu tempo, mas também populares, ligados aos gêneros musicais instrumentais e vocais, que por sua vez, finalmente, se mantém na herança via gestos consolidados. Pois bem, quisemos mostrar que tais gestos consolidados podem ser acionados pela intuição, sendo possível (e até desejável) que o estudo de gêneros musicais de época possa auxiliar o intérprete atual, orientando-o a trilhar esse caminho expressivo intuitivamente, porém, mais conscientemente.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/download/201/181> Acesso em: 21 abr. 2020
- APRO, Flávio. Os fundamentos da Interpretação musical. 204. 122 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004. Cap. 3. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95103>. Acesso em: 21 abr. 2020.
- BÉHAGUE, Gerard. Sob o verbete Villa-Lobos, Heitor in: **Grove – Oxford Music Online**, 20 de jan.2001, Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.293731> Acesso em: 22/22/2021;
- BREAM, Julian “*Heitor Villa-Lobos – The Twelve Etudes For Guitar Suite Populaire Bresilienne*, RCA Red Seal 1978; Remasterizado para CD
- CHUEK, Zélia. **Leitura, escuta e interpretação**. Curitiba: Editora UFPR 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/63943> Acesso em: 24 de jul. 2021
- GANDELMAN, Salomea. Uniformidade e Diversidade em Execução Musical. In: VIII Encontro anual da ANPPOM, 1995. disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/fbK3GXRkHCndg3Gcmtq8dBz/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 28 de dez. 2021. Acesso em: 21 de jan. de 2022.
- KAPP, Reinhard. “Performance bei Arnold Schönberg und John Cage”. In: GRASSL; KAPP (eds.). *Aufführungslehre der Wiener Schule*. Viena: Böhlau, 2002, p.455-468. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/280308616_Schenker_and_his_writings_from_'The_Art_of_Performance' Acesso em: 21 de jan. de 2022.
- KUEHN, Fanco Michael Carlos **PER MUSI**. Belo Horizonte: Ufmg, v. 26, 24 set. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/fbK3GXRkHCndg3Gcmtq8dBz/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 02 abr. 2021.
- LABOISSIÈRE, Marília. Interpretação musical, um olhar além do texto: um estudo das relações entre a obra e o intérprete. 1998. Trabalho apresentado ao XI Congresso nacional da ANPPOM, Campinas, 1998. p.310-314. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/download/11/11> Acesso em: 15 de jan. 2021.
- LIMA, Lurian José Reis da Silva. Mazurka-Choro na trajetória de Villa-Lobos: lembrança e ressignificação. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.4, n.1, 2016, p.1-25. Disponível em: < <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/1018#:~:text=Tendo%20como%20fundamento%20uma%20an%C3%A1lise,sua%20publica%C3%A7%C3%A3o%20em%201955%20como>> Acesso em: 15 de jan. 2021

LITTLE, Meredith Ellis. Sob o verbete Gavotta in: **Grove – Oxford Music Online**, 20 de jan.2001, Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10774> Acesso em: 22/22/2021;

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos sua obra para violão**. São Paulo: Vitta Books & Music, 1984. 150 p.

PIEIDADE, A. T. C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. Revista Opus, v.11, p.113 - 123, 2005. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO018.pdf> Acesso em: 15 de jan. 2021

RINK, John. **Sobre a performance**: Um ponto de vista da musicologia. Revista Música, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 32-60, ago. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/download/55105/58742/69140> Acesso em: 21 abr. 2020

SCHENKER, Heinrich. The Art of Performance. Tradução de Irene Schreier Scott. Editado por Heribert Esser. Oxford: Oxford University Press, 2000. **Orfeu - Revista de Música da Udesc**, Santa Catarina, Revista do Curso de pós-graduação. v.6. n3, p.201-233, out. 2021. disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/download/20575/13561/80129> Acesso em: 28 de dez. 2021. Acesso em: 21 de jan. de 2022.

SCHÖNBERG, Arnold. Style and Idea. Berkeley: University of California Press, 1984. Stil und Gedanke. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1989. **Per musi – Revista acadêmica de música**. Belo Horizonte. n 26 p.7-21, 2012. disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/fbK3GXRkHCndg3Gcmtq8dBz/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 28 de dez. 2021. Acesso em: 21 de jan. de 2022.

SÈVE, Mario. **Quatro Rosas**: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa choro. **Per musi – Revista Debates- Unirio**. Rio de Janeiro. n 14 p.75-105, Jun. 2015. disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/5149/4659> Acesso em: 28 de dez. 2021. Acesso em: 21 de jan. de 2022.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Suite populaire brésilienne**: nouvelle édition revue et corrigé par Frédéric Zigante. nouvelle édition revue et corrigé par Frédéric Zigante. Paris: Eschig, 2006. 5 partituras (26 p.). Violão. Edição e introdução por Frédéric Zigante.

ZANON, Fábio - **Heitor Villa Lobos: The Complete Solo Guitar Music BMG-music 1997. 1 cd**