

JOEL MIRANDA BRAVO DE ALBUQUERQUE

**Simpósio Internacional Villa-Lobos: novas perspectivas
para o contexto de uma obra revisitada**

CELACC / ECA – USP

2013

JOEL MIRANDA BRAVO DE ALBUQUERQUE

**Simpósio Internacional Villa-Lobos: novas perspectivas
para o contexto de uma obra revisitada**

Trabalho de conclusão de curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, produzido sob a orientação da Professora Doutora Cláudia Fazzolari.

CELACC / ECA – USP

2013

Dedico este trabalho à minha esposa Milena Bravo, que esteve ao meu lado durante todos os meus esforços para a realização desta conquista.

AGRADECIMENTOS

*A Deus
Que me permitiu a vida para que realizasse meus sonhos,*

*Aos meus pais José e Carmelita
Que acreditaram em mim desde o início,*

*Às minhas irmãs Letícia e Joice
Que sempre me apoiaram nos meus propósitos,*

*À minha esposa Milena
Que esteve ao meu lado durante toda a concretização desta conquista,*

*À minha orientadora Professora Doutora Claudia Fazzolari
Que participou ativamente na construção deste trabalho,*

*Aos professores e amigos
Que me dirigiram bons conselhos e esclarecimentos importantes.*

“Talvez só pudesse ser autêntica a arte que se tivesse liberado da própria idéia de autenticidade, da idéia de ser somente como é e não de outra maneira.”

Theodor W. Adorno

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Fig.1: Simetria Translacional e Simetria Inversional.....	23
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. VILLA-LOBOS E O MEIO ARTÍSTICO CARIOCA DO INÍCIO DO SÉC. XX	5
1.1. Período de formação do compositor	6
1.2. Primeiras composições: Puccini, Wagner, Saint-Saëns e D'Indy.....	9
1.3. Semana de Arte Moderna de 1922	11
2. VILLA-LOBOS E O MEIO ARTÍSTICO PARISIENSE NA DÉCADA DE 1920	15
2.1. Cenário musical no início do séc. XX.....	15
2.2. Segunda viagem de Villa-Lobos a Paris: Série <i>Choros</i> e o Brasil “exótico”	17
3. VILLA-LOBOS REVISITADO: A SIMETRIA	22
3.1. Simetria a partir do debate proposto no <i>Simpósio Villa-Lobos</i> (2009)	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
REFERÊNCIAS.....	29

RESUMO

SIMPÓSIO INTERNACIONAL VILLA-LOBOS: NOVAS PERSPECTIVAS PARA O CONTEXTO DE UMA OBRA REVISITADA

Autor: Joel Miranda Bravo de Albuquerque¹

Orientadora: Prof. Dra. Claudia Fazzolari

O trabalho aqui proposto desenvolve uma abordagem sobre novas perspectivas a partir do *Simpósio Internacional Villa-Lobos* – evento que aconteceu em 2009 em memória dos 50 anos da morte do compositor – para a obra deste reverenciado artista brasileiro. O encontro aconteceu em um momento oportuno, refletindo o interesse de toda uma classe de pesquisadores empenhados em trazer à luz da nova musicologia um assunto pouco esclarecido. Tais condições abriram portas para uma subsequência de trabalhos que seguiram revisitando amplamente as obras do músico, longe da velha áurea de consagração que sempre envolveu a figura do compositor, legitimada por seus antigos biógrafos e críticos. Tais desdobramentos foram capazes de inspirar um segundo *Simpósio*, realizado em 2012, que trouxe novos debates sobre Villa-Lobos.

Como ponto de partida, desenhamos a trajetória histórica do compositor desde seus anos de formação até sua passagem pela Europa, onde alcança seu primeiro momento de reconhecimento pleno entre a crítica artística internacional. Durante esse percurso do discurso, refletimos brevemente sobre recentes reconsiderações biográficas de Guérios (2003; 2009), Salles (2009) e outros autores, frente a textos mais antigos, apontando divergências e indicando avanços, mostrando um compositor mais próximo do real e afastado do mito consagrado.

No segundo momento deste artigo, apresentamos um breve esclarecimento sobre um dos procedimentos composicionais recorrentes na estruturação de obras de Villa-Lobos: a simetria. Uma técnica evidentemente inspirada no campo da ciência e na racionalidade, que demonstra a diluição de traços líricos pós-românticos na música do compositor, mostrando ainda a proximidade da obra do músico com a vanguarda artística europeia da época. É uma oportunidade também de Villa-Lobos incluir argumentos musicais nacionais extraídos do folclore e do popular, gerenciados por padrões simétricos que oportunamente aproveitam as tais propriedades inerentes a esses materiais. Nossas fontes relevantes nesta segunda seção do artigo foram os trabalhos de Salles (2009) e Antokoletz (2010), que por sua vez ativaram o interesse de outros pesquisadores pelo assunto.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Modernismo; Música Brasileira.

¹ Joel Miranda Bravo de Albuquerque é trompista com bacharelado em música pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (FAMOSP), pós-graduado em “Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos” pelo Centro de Estudos Latino-Americanos (CELACC) e mestrando em Processos de Criação Musical pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

ABSTRACT

INTERNATIONAL SYMPOSIUM VILLA-LOBOS: NEW PERSPECTIVES IN THE CONTEXT OF A WORK REVISITED

Author: Joel Miranda Bravo de Albuquerque

Advisor: Doctor Teacher Claudia Fazzolari

The work proposed here develops an approach to new perspectives from the International Symposium Villa-Lobos - an event that happened in 2009 in memory of the 150th anniversary of the composer's death - for the work of this revered Brazilian artist. The meeting took place at an opportune time, reflecting the interest of an entire class of researchers committed to bring to light the new Musicology a subject little understood. Such conditions have opened doors to a subsequence of jobs that followed widely revisiting the works of musician, far from the old aura of consecration which always involved the figure of the composer, legitimized by his former biographers and critics. These developments were able to inspire one second symposium, held in 2012, which brought new debates about Villa-Lobos.

As a starting point, draw the historical trajectory of the composer from his formative years until his passing in Europe, where it reaches its first moment of full recognition from the international art critics. During the course of the speech, we reflect briefly on recent reconsiderations biographical Guérios (2003, 2009), Salles (2009) and other authors, compared to older texts, pointing out differences and indicating progress, showing a composer closest to reality and away from Myth consecrated.

At the second time of this article, we present a brief clarification on a recurring compositional procedures in structuring works by Villa-Lobos: symmetry. A technical course inspired the field of science and rationality, which demonstrates the dilution of traits lyrical post-romantic music of the composer, still showing the proximity of the work of the musician with the European artistic avant-garde of the time. It is also an opportunity to Villa-Lobos include arguments drawn national musical folklore and popular, managed by symmetrical patterns due to the leverage such properties inherent in these materials. Our sources relevant in this second section of the article were the work of Salles (2009) and Antokoletz (2010), which in turn activated the interest of other researchers in the subject.

Keywords: Villa-Lobos, Modernism; Brazilian Music.

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa elucidar alguns tópicos sobre a história de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor frequentemente envolvido por eufemismos e exageros – promovidos muitas vezes pelo próprio músico com o intuito de se promover como artista, fatos que gradativamente foram sendo considerados verídicos pelos seus biógrafos. Estudos musicológicos recentes mostram, no entanto, uma visão mais sensata e procuram identificar conteúdos legítimos sobre o compositor no panorama artístico brasileiro e internacional da primeira metade do século XX. Neste contexto, ao analisar novos apontamentos sobre a criação do compositor e tentar desenhar de forma breve e objetiva a trajetória de Villa-Lobos desde a juventude até seu sucesso na Europa na década de 1920, este trabalho pretende redimensionar nuances da obra do músico na constituição da cena modernista brasileira.

Muitas vezes Villa-Lobos é reverenciado em função do exotismo e do caráter nacionalista de sua obra, fatos que se confundem com a *persona* do compositor. Procuramos investigar outros elementos de maior importância que demonstram como o músico contribuiu com propostas legítimas para o aprimoramento de novas tendências frente à crise da tonalidade e da “prática comum” que ocorreu entre o final do século XIX e início do XX.

Este trabalho investiga apenas os dois primeiros “períodos criativos” do compositor que, segundo Salles (2009) são:

(1) a adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917), quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; (2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres (1918-1929); [...] (SALLES, 2009: 14).

Descrevemos a transição de um estilo pós-romântico afrancesado, passando para um modernismo inspirado no compositor francês Claude Debussy (1862-1918) (década de 1910) e se transformando em um modernismo nacionalista (década de 1920) com evidentes traços de influência do “primitivismo” do russo Igor Stravinsky (1882-1971). Vamos perceber que tais mudanças foram oportunas de acordo com o objetivo do compositor de alcançar reconhecimento da classe artística proeminente da época. Tais mudanças de estilo, ao contrário do que se possa supor como sendo próprios de um compositor “caótico” e “oportunista”, mostram como Villa-Lobos era versátil e estava interessado em se manter atualizado com as vanguardas internacionais, se adaptando com destreza às novas tendências e propostas de estilo tidas como padrões predominantes sem, no entanto, deixar de impor sua poética particular e inovadora.

Simpósio Internacional Villa-Lobos (2009)

O ponto de partida deste artigo nasce das reflexões levantadas no *Simpósio Internacional Villa-Lobos*, evento que aconteceu entre os dias 16 e 21 de novembro de 2009 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), semana em que se completavam cinquenta anos da morte do compositor. A proposta do

encontro foi acima de tudo a de promover uma ampla revisão da vida e obra do compositor. Em prol disso, foi elaborado um painel abrangente em forma de concertos, comunicações, mesas redondas e palestras. Foram convidados pesquisadores de diversas áreas de conhecimento com variadas ênfases: Educação, Crítica, Jornalismo, Sociologia, História, Performance e Composição, Teoria e Análise Musical.

Sublinhamos três momentos deste encontro que encontraram desdobramentos neste artigo e foram relevantes para o desenvolvimento de nosso estudo até o presente momento. O primeiro deles foi o lançamento do livro “Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação” de Paulo Renato Guérios (2009) no segundo dia do *Simpósio*. O autor propunha uma ampla rediscussão sobre aspectos sociais e históricos da trajetória do compositor e redesenhava a imagem de Villa-Lobos, desvencilhando o artista de contradições biográficas que foram se adensando durante anos. Em artigo anterior à publicação citada, intitulado “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro” (2003) Guérios seguia sobre a mesma esteira e também foi amplamente mencionado nos debates das sessões de trabalho. Aqui o autor discutia a transformação do estilo artístico de Villa-Lobos em direção ao nacionalismo modernista da década de 1920, considerando eventos significativos como a Semana de 22 e a duas viagens do compositor à França. Veremos a seguir que se esboça uma reflexão mais detalhada sobre esses dois textos, fazendo referência também a outros trabalhos plausíveis para desenvolvimento de nossa problematização.

Um segundo momento do *Simpósio* que destacamos foi o lançamento de outro livro, no quinto dia do encontro: “Villa-Lobos: processos composicionais” de Paulo de Tarso Salles (2009). Este segundo autor trata dos processos de criação musical de Villa-Lobos, acenando para uma série de procedimentos composicionais até então negligenciados e pouco esclarecidos. Destacamos aqui a presença frequente de linhas melódicas agregando-se em relações harmônicas simétricas na obra de Villa-Lobos, à maneira das representações gráficas de moléculas de carbono, estruturas atômicas, formações minerais e geológicas, refletindo aqui um deslumbramento latente de uma classe artística do início do século XX, interessada pela expansão das pesquisas de ordem científica e pelo crescente uso do racionalismo na tentativa de desvendar os mistérios de um mundo a ser descoberto. O compositor traz para sua música conceitos que pareceriam mais pertinentes a outras áreas como a engenharia, a física e a matemática, abandonando naquele momento o lirismo sentimental característico do pós-romantismo tardio, gênero em decadência na época.

A recorrência à simetria se revela um procedimento composicional estritamente lógico e calculado, que somado a outros – como o uso de texturas em primeiro plano, onde a concepção da música como fenômeno físico-acústico se torna passível de ser pensada como uma figura espectral; a massa sonora é protagonizada, sobrepondo a tradicional melodia; uma coleção de “cores” em primeiro plano, como se o fundo de uma pintura (que em música se equivale ao acompanhamento que segue a melodia em destaque) fosse trazido à frente – afasta a hipótese tantas vezes levantada de que o compositor não atendia a padrões estéticos coerentes. Ao contrário, mostra como Villa-Lobos estava atualizado com as vanguardas europeias da época, elaborando inclusive propostas originais e autênticas, contribuindo para o movimento

característico daquele período, rumo a novas possibilidades artísticas em substituição a decadente prática corrente.

Ainda sobre o uso da simetria na obra de Villa-Lobos, outro momento do *Simpósio* merece referência, a palestra do reconhecido musicólogo alemão Elliott Antokoletz com o título: “Do cromatismo polimodal às construções simétricas das alturas na linguagem musical de Villa-Lobos e seus contemporâneos”, que foi de real importância para os rumos deste artigo, contribuindo significativamente para o entendimento deste procedimento composicional em Villa-Lobos. A simetria também surge como recurso recorrente em outros compositores do mesmo período como o húngaro Béla Bartók (1881-1945) e o austríaco Anton Webern (1883-1945), mostrando que o brasileiro mantinha diálogo contínuo com a vanguarda europeia e se mostrava atualizado com as novas propostas estéticas que surgiam naquele momento. O conteúdo da palestra de Antokoletz citada acima foi apresentado integralmente algum tempo depois em artigo com o título: “From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language of Villa-Lobos” (2010), publicado pela Revista Brasileira de Música. Com base nos levantamentos de Salles (2009) e Antokoletz (2010), desenvolveremos algumas considerações sobre esse procedimento composicional imprescindível para compreensão de algumas obras de Villa-Lobos da década de 1920, como a *Série Choros* e a *Prole do Bebê*.

O assunto simetria encontra desdobramentos em outros autores posteriores ao *Simpósio* e surge novamente como um dos tópicos revisitados na segunda edição do encontro, o *Segundo Simpósio Villa-Lobos*, que ocorreu recentemente entre os dias 23 e 25 de novembro de 2012, em comemoração dos 125 de nascimento do compositor. Não podemos avaliar com precisão ainda a intensidade dos efeitos gerados por esse segundo encontro, mas é notável o interesse latente de todos os envolvidos na realização do evento para que o empenho por novas revisitações ao terreno villalobiano se mantenha vivo e permanente.

1. VILLA-LOBOS E O MEIO ARTÍSTICO CARIOCA DO INÍCIO DO SÉC. XX

Veremos nos dois primeiros capítulos alguns aspectos biográficos revisitados a partir de reflexões geradas a partir do *Simpósio Internacional Villa-Lobos* (2009) e que mostram uma nítida defasagem entre materiais desenvolvidos em pesquisas recentes (com destaque para os textos de Guérios (2009) e Salles (2009), lançados e discutidos durante o primeiro *Simpósio*) frente a trabalhos biográficos consagrados anteriores à década de 1980. O que podemos perceber se dá em torno de uma série de mal entendidos, que partiram inclusive do próprio Villa-Lobos em prol da legitimação de sua obra, que foram sendo cristalizados e só recentemente é possível perceber uma grande movimentação com o intuito de reversão desse quadro equivocado por parte dos musicólogos. Por essa razão a confluência dessas premissas em um mesmo espaço de discussão e reflexão que foi o propósito do *Simpósio Internacional Villa-Lobos* (2009) se mostrou tão importante e significativo para o amplo debate sobre essa figura tão complexa e pouco compreendida. O encontro trouxe desdobramentos que ganharam contornos em trabalhos posteriores, e que aqui se justifica e se alinha o intuito de nossa breve pesquisa expressa em artigo, fruto dos novos rumos apontados neste encontro sobre o tema.

Evitamos na medida do possível uma linguagem musical demasiadamente técnica e restritiva, mantendo apenas alguns termos pertinentes de ordem mais genérica, para que fosse compreensível tanto para o músico especialista como para o leitor leigo. A intenção deste artigo é redimensionar criticamente a imagem do compositor frente ao grande público, lançando argumentos consistentes que justifiquem a atribuição feita de “grande compositor brasileiro”, que na maioria das vezes é associado à figura “exótica” (quase “mística”) vinculada a *persona* Villa-Lobos, mais do que ao reconhecimento e ao estudo do real conteúdo e mensuração do valor de sua obra. Este breve trabalho tenta em parte desconstruir o mito e revelar alguns aspectos que descortinam a importância legítima da obra do compositor, trazendo considerações sobre o posicionamento desse material musical frente ao dinâmico panorama artístico internacional do início século XX.

1.1. Período de formação do compositor

Quando Heitor Villa-Lobos nasceu, em 05 de Março de 1887 no Rio de Janeiro, grandes mudanças estavam acontecendo no Brasil e no mundo e que seriam determinantes na formação deste compositor. O frágil Império dava lugar à nova República anos depois e tal transição de governo também trouxe mudanças no campo das artes. Com a Proclamação da República, um ambiente favorável para novas opções estéticas motivou alguns artistas a promoverem uma reestruturação na maior instituição de ensino musical do país, o Imperial Conservatório de Música, transformando-o por decreto em Instituto Nacional de Música (GUÉRIOS, 2003: 83-84).

Neste período, a estética italiana era proeminente no Brasil desde o Império e discussões entre a crítica sinalizavam o desejo de profundas mudanças. O grande compositor de música erudita nacional era Carlos Gomes (1836-1896), com suas óperas em italiano e com grande influência de

Giuseppe Verdi (1813-1901). Surgem então os brasileiros Leopoldo Miguez (1850-1902) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), músicos que acabavam de voltar da Europa trazendo uma formação sólida e baseada nas novas tendências estéticas do velho mundo.

Em 1890, Leopoldo Miguez assume o Instituto Nacional de Música e começa a fazer frente ao insistente privilégio do canto lírico italiano, considerado por ele como “conservador”, e impõe uma nova estética musical fundamentada em Richard Wagner (1813-1883) e Camille Saint-Saëns (1835-1921). Como consequência dos fatos, o debate estético sobre a música do Rio de Janeiro foi polarizado entre os defensores do *bel-canto* italiano e os “modernistas” defensores de Wagner e do pós-romantismo francês.

Miguez e Nepomuceno, este último que seria o próximo diretor do Instituto, fizeram sua formação europeia no período auge de aceitação de Wagner na Europa e do surgimento da estética inovadora de Claude Debussy (1862-1918). Ao voltarem ao Brasil trouxeram partituras desses mestres.

Este foi o panorama visto por Villa-Lobos em seus anos de formação. Ele, como outros grandes músicos de sua geração, assimilou as técnicas herdadas do Romantismo tardio, divididas entre a música italiana e a música de Wagner, aparecendo também as inovações de Debussy.

Villa-Lobos iniciou cedo seus estudos, ainda em casa, com o empenho de seu pai. Raul, professor e funcionário da Biblioteca Nacional, autor de livros de história e cosmografia, não fazia parte da elite carioca; seus pais eram imigrantes espanhóis que chegaram ao Brasil na primeira metade do século XIX. Este era músico amador e promovia saraus em sua casa onde reunia amigos para tocar música de câmara, em geral arranjos de óperas da época, despertando assim o interesse do filho pela música.

A música popular urbana já exercia especial atrativo em Villa-Lobos. O gosto pela música popular o levou a estudar o violão, apesar da desaprovação de seus pais, já que esse instrumento era símbolo de boêmia e malandragem.

No entanto, Raul morreu precocemente aos 37 anos, em 1899, vítima de varíola, deixando o filho aos cuidados da mãe D. Noêmia. Isso possibilitou a aproximação de Villa-Lobos à música dos “chorões” – músicos de rua da cidade que tocavam à noite em festas – e à vida boêmia dos subúrbios cariocas. Aos 16 anos ele mudou-se para casa de uma tia onde, segundo Mariz (2005: 57), poderia ter uma maior liberdade para frequentar a vida boêmia dos chorões e tocar em pequenas orquestras de sociedades sinfônicas, cafés e cinemas de onde tirava seu sustento.

Podemos perceber até aqui como foi acidentado o período de formação de Heitor Villa-Lobos, muito diferente da formação tradicional de outros músicos eruditos que o antecederam e foram estudar na Europa. Sobre a influência dos chorões e da música popular urbana carioca na formação do compositor, Guérios comenta:

Não é possível saber quando realmente Villa-Lobos começou a conviver com os chorões e qual a duração ou a qualidade de seu contato com eles. Vale recordar, no entanto, que ele ocupava a mesma posição socioeconômica, frequentava os mesmos lugares e trabalhava também como músico na mesma cidade. Certamente, essa convivência teve impacto em sua formação. Além de não ter seguido uma formação musical erudita rigorosa, Villa-Lobos formou-se musicalmente também

em contato com a música popular urbana carioca (GUÉRIOS, 2009: 73-74).

Entretanto, sua formação erudita e seu trabalho em orquestras o distinguiam dos músicos populares amadores. Ele não foi além dos estudos secundários, no entanto, Villa-Lobos, em 1904, aos 17 anos de idade, se matriculou num dos cursos noturnos do Instituto Nacional de Música para ter aulas de violoncelo; no ano seguinte ele deixa de constar nos registros de alunos do Instituto.

No período de 1905 a 1912 as informações sobre Villa-Lobos passam a ser mais dispersas. Mariz (2005: 56-61) afirma que ele teria feito uma série de viagens pelo Brasil no intuito de recolher temas e canções populares e folclóricas. Porém trabalhos recentes como o de Guérios questionam sobre a veracidade desses fatos. Este afirma:

Não foi possível encontrar informações a seu respeito durante esses períodos; por enquanto, nada pode afirmar ao certo sobre o assunto, exceto que as histórias que contava caracterizam-se pelo exagero e pela fantasia (GUÉRIOS, 2009: 74).

O próprio Mariz reconhece o exagero das informações relatadas por Villa-Lobos.

A cronologia das viagens de Villa-Lobos no interior do Brasil não é definitiva, mas creio que nos aproximamos da realidade. As informações que me foram dadas por ele em 1946 são, por vezes, conflitivas. O Villa tinha grande imaginação, inventava fatos e acabava, com o tempo, acreditando neles... Biógrafos e jornalistas vêm especulando livremente e há quem tenha afirmado que o jovem Heitor fez parte da expedição de Luís Cruls à Amazônia, em 1905. Entretanto, seu nome não figura na lista de seus integrantes. D. Beatriz Roquete Pinto foi mais longe ao afirmar que Villa-Lobos nunca visitou a verdadeira selva amazônica, limitando-se a estudar, no Rio de Janeiro, os fonogramas com canções indígenas recolhidas pela expedição Roquette Pinto, de 1911. Teria ele também conversado extensamente sobre o assunto com membros da referida expedição. Não há dúvidas que o compositor visitou Belém e Manaus, além das capitais do Nordeste, mas o mais provável, no meu entender, é que suas excursões se tenham limitado aos arredores próximos àquelas cidades, onde ele participava como violoncelista dos espetáculos de uma companhia de operetas. A dificuldade de locomoção no interior do país, naquela época, era tão grande que não parece crível que Villa-Lobos tenha realizado tudo aquilo que costumava relatar, com uma fantasia extraordinária (MARIZ, 2005: 61).

Apenas duas viagens contêm registros que comprovam o empreendimento do compositor: uma foi o de um concerto em Paranaguá, no Paraná, entre 1907 e 1908, onde Villa-Lobos trabalhou no comércio local; a outra viagem foi para Manaus onde participou como violoncelista da orquestra de uma trupe de teatro. Segundo Guérios, esses relatos fantasiosos

começaram a surgir na fase nacionalista de Villa-Lobos, criadas pelo próprio compositor com o intuito de “evocar a si mesmo o papel do grande músico ‘nacional’, aquele que conhecia todas as manifestações musicais de seu povo” (GUÉRIOS, 2003: 86).

Essa formação totalmente diversificada, a partir do autodidatismo e longe das restrições e modelos acadêmicos da tradição erudita, desenvolveram em Villa-Lobos uma visão ampliada de novos recursos composicionais a partir de outras fontes; em sintonia com músicos europeus de seu tempo, engajados com a busca de novas possibilidades composicionais. O compositor estava em condições de produzir as rupturas e quebras que o destacariam como grande músico nacional. Mas ainda faltava um elemento, a identificação com a cultura brasileira.

No entanto, os elementos da música popular não apareceram correntemente nas primeiras composições de Villa-Lobos. A música popular só passa a ser valorizada a partir da década de 1920, com o trabalho de estudiosos e folcloristas que iniciaram o movimento nacionalista. Antes disto, na década de 1910, o músico tradicional que recorresse aos temas populares era tido como “compositor de maxixes” ou “assobiador” (GUÉRIOS, 2003: 87).

1.2. Primeiras composições: Puccini, Wagner, Saint-Saëns e D’Indy

Villa-Lobos criou suas primeiras composições paralelamente a seu trabalho como violoncelista em teatros e cinemas cariocas, apresentadas a partir de 1915 no Rio de Janeiro. Inúmeras foram as fontes que aparecem nestas obras, em particular temos a presença de influências dos trabalhos de Giacomo Puccini (1858-1924), Richard Wagner (1813-1883), Camille Saint-Saëns (1835-1921) e Vicent D’Indy (1851-1931) (GUÉRIOS, 2009: 127). No entanto, como afirma Guérios, não basta considerar apenas o conteúdo sonoro dentro da obra do compositor, é importante considerar também o contexto social ao qual Villa-Lobos estava inserido.

Para falar das primeiras composições de Villa-Lobos, não basta analisar a substância musical que ele produziu. O estudo da música não se resume ao estudo do som. Toda composição musical surge em um ambiente social e, para que se entenda o que Villa-Lobos produzia em diferentes momentos de sua trajetória, deve-se conhecer as técnicas composicionais de que ele lançava mão, aquelas que ele afirmava utilizar, o valor atribuído a essas técnicas nos ambientes em que ele se movimenta, o impacto de suas obras e depoimentos sobre as outras pessoas, o impacto que as opiniões dos outros tinham sobre ele, as condições concretas de que ele dispunha para compor e mostrar suas obras, os desejos e anseios que exprimia em música, em entrevistas e em escritos. Somente a exploração cuidadosa de cada momento por que passou Villa-Lobos permite que se fale algo acerca de sua trajetória de vida (GUÉRIOS, 2009: 126).

Suas duas primeiras sinfonias surgiram em 1916 inspiradas nos estudos do *Cours de Composition Musicale* (1912) do francês Vicent d’Indy, método adotado pelo Instituto Nacional de Música. Podemos perceber nestas obras a

“influência cíclica” da escola francesa, onde o tema aparece idêntico ou transformado ao longo de dois ou mais movimentos (SALLES, 2009: 23), aspecto muito comentado no tratado de D’Indy (MARIZ, 2005: 66-67).

Villa-Lobos também se valeu da estética pós-romântica do francês Saint-Saëns em seu poema sinfônico *Naufrágio de Kleonicos*, de 1916. Nesta peça pode-se observar o uso da canção “Le Cygne” – “único excerto de *Carnaval des animaux* (1886) cuja execução Saint-Saëns autorizou durante sua vida” (SALLES, 2009: 20) – como inspiração para a criação do excerto *O canto do cisne negro* do poema sinfônico de Villa-Lobos. As semelhanças entre ambas são várias: desde o nome das peças, a estética descritiva e romântica, o violoncelo como solista com um acompanhamento de acordes arpejados.

O compositor também mostrou grande interesse pela música de Wagner. As contribuições mais utilizadas pelo brasileiro estão no “campo da orquestração e na apresentação de pequenos fragmentos temáticos à maneira dos *leitmotifs* wagnerianos, presentes em vários de seus poemas sinfônicos” (SALLES, 2009: 24). Outra citação de Wagner é a presença do acorde de *Tristão e Isolda* em algumas obras compostas ao longo de vários anos (Ibidem).

Podemos perceber que Villa-Lobos usou diversos elementos em busca de sua formação. Como outros jovens compositores de sua época, ele usou poéticas já consagradas para seu estabelecimento como compositor. Assim o compositor, em suas primeiras obras, não utiliza sua cultura popular já adquirida e opta pelo uso do academicismo franco-wagneriano, dominante no cenário musical erudito carioca no início do século XX, com o intuito de conseguir prestígio entre os mestres compositores da época como Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931) e Francisco Braga (1868-1945). Villa-Lobos também compôs uma ópera, *Izaht*, bastante influenciada pelo lirismo italiano de Puccini e pela estética wagneriana do *leitmotiv*, atendendo agora aos defensores das óperas italianas (GUÉRIOS, 2003: 88).

Mas Villa-Lobos também queria estar além de seus pares e buscou na estética de Debussy os elementos necessários para implantar uma estética moderna e de ruptura contra o academicismo vigente.

1.3. Semana de Arte Moderna de 1922

A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, consistiu em eventos que envolviam simultaneamente concertos musicais, conferências e leituras de poesia e exposições de artes plásticas. Este encontro foi organizado por artistas e intelectuais paulistas e cariocas liderados pelo escritor Graça Aranha (1868-1931), recém-chegado da Europa onde viu as novidades musicais de Paris, com o objetivo de colocar o meio artístico brasileiro em atualização com a arte recente que repercutia na Europa. Segundo Wisnik, o modernismo brasileiro, inaugurado simbolicamente na Semana de 22, se fundamentou em dois pilares: “adoção de técnicas cosmopolitas concomitantes com a representação de um mundo mágico e selvagem” (WISNIK, 1977: 167). Seria a união das novas abordagens estilísticas europeias com utilização dos elementos da cultura brasileira, recentemente valorizado pelo movimento folclorista, liderado por Mario de Andrade. Guérios também comenta sobre a importância da Semana:

A semana teve enorme importância para o panorama artístico brasileiro. As ideias dos promotores do evento passaram a constituir o *establishment* artístico no país, mesmo porque eles próprios passaram a ocupar posições institucionais de relevo e a lutar – com sucesso – pela expansão de suas visões estéticas (GUÉRIOS, 2009: 148).

Apesar da importância, o modernismo musical no Brasil não nasceu na Semana de Arte Moderna, visto o interesse precoce do Círculo Veloso-Guerra² pela música francesa mais recente na década de 1910 (LAGO, 2010). Mesmo nas demais artes, personalidades como Anita Malfatti (1889-1964), Vitor Brecheret (1894-1955) e Mário de Andrade (1893-1945) e mesmo Villa-Lobos já repercutiam as novidades renovadoras que aconteciam na Europa com Jean Cocteau (1889-1963), Pablo Picasso (1881-1973) e Igor Stravinsky (1882-1971) (MARIZ, 2005: 79).

Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro com obras apresentadas na Semana. Era a primeira vez que ele executava suas composições fora do meio artístico carioca, o que significou a conquista de novos ambientes artísticos. No entanto, o compositor não se propôs a criar novos trabalhos especialmente para o evento, levando apenas peças já estreadas anteriormente no Rio de Janeiro. Além disso, essas obras já estavam defasadas em relação aos ideais modernistas trazidos da Europa, não indo além da poética de Debussy.

Mas as obras brasileiras apresentadas na Semana, de autoria de Villa-Lobos, não tinham agressividade dirigida expressamente contra a tradição e não foram ouvidas como manifestações de hostilidade direta à música feita até então. As referências a Stravinsky e ao desejo de ultrapassar Debussy, na conferência de abertura, mostram que Graça Aranha voltara da Europa a par das novidades musicais parisienses, mas não correspondem estritamente ao programa musical efetivamente ouvido no Teatro (TRAVASSOS, 2000: 23).

Wisnik também percebe esse fato, mas justifica que esta defasagem seria compensada pelo fator de latência que eclodiria na obra composta imediatamente posterior à Semana.

A Semana não deve ser entendida como a amostra por excelência do modernismo de Villa-Lobos, mas, coroando uma fase de produções que inclui obras de 1914 e 21, apresenta as matrizes de sua evolução imediatamente posterior, quando os traços mais particulares efetivamente se aprofundam, e o compositor deixa em definitivo a órbita debussysta para intensificar a libertação sonora que suas obras faziam esperar (WISNIK, 1977: 163).

A Semana evidenciou a polarização do cenário cultural entre modernos – chamados genericamente de “futuristas” – e “passadistas” (TRAVASSOS, 2000: 19), termos cunhados por literatos da época que designavam a

² Pequeno núcleo de músicos cariocas que se mantinha atualizado com a vanguarda artística francesa e realizava reuniões e concertos no intuito de divulgar obras desse meio durante a década de 1910 no Rio de Janeiro.

“vanguarda” contra o “conservadorismo”. A relação de Villa-Lobos com o grupo dos modernistas gerou fortes críticas de alguns jornalistas conservadores da época, o maior desses opositores provavelmente foi Guarabarino.

(...) indispôs o compositor definitivamente com Guarabarino, que passou a persegui-lo nas crônicas de sua influente coluna semanal com a mesma energia com que perseguia Alberto Nepomuceno alguns anos antes (GUÉRIOS, 2009: 146).

Muito se discute sobre o real efeito deste evento sobre a posterior obra gerada pelo compositor. Muitos biógrafos apontam como a decisiva influência dos intelectuais paulistas sobre a obra de Villa-Lobos “reforçou e sistematizou nele a postura dita nacionalista” (KIEFER, 1981: 102).

Wisnik (1977: 167) corrobora desta opinião, mostrando como as “poderosas forças sociais” brasileiras, em processo de refinamento, emprestam um acabamento ideológico e concorrem à configuração do talento individual de Villa-Lobos. Essa vontade coletiva culminaria nos eventos da Semana e marcaria profundamente a personalidade criativa do compositor, despertando nele o desejo pelo caráter nacionalista.

A certa altura, portanto, as forças desencadeadas nas peças de Villa-Lobos tocam nesse campo de possibilidades, onde o requinte da evolução das forças produtivas de uma sociedade tendente ao refinamento da tecnificação se junta, pela demolição dos sistemas estabelecidos, à emergência de um denso e diversificado mundo de possibilidades da natureza (Ibidem).

(...) em suma, em função de sua complexa personalidade, como tende sempre a ser visto por seus contemporâneos, resulta também de uma coordenada coletiva, que é a necessidade de representar a imagem de uma natureza pujante de recursos, a evidenciar as enormes potencialidades da nação, a projetar uma visão positiva das suas possibilidades (Ibidem).

No entanto, Guérios alerta para os exageros criados em torno da importância da Semana de 22 na trajetória de Villa-Lobos. Ele contesta a afirmação de Wisnik, alegando que não foi por conta da passagem do músico pela Semana que despertou seu interesse pelo caráter nacionalista em sua obra posterior ao evento, e sim sua viagem a Paris que mudou o rumo de sua poética.

Primeiro, não é fácil encontrar referências à ideia de que foi a semana que projetou Villa-Lobos, quando, de fato, ele já era conhecido e fora convidado a apresentar suas obras em concertos importantes antes de viajar para São Paulo. Segundo, a semana teria feito com que ele passasse a se dedicar à música nacional (...).

Não foi devido à semana que Villa-Lobos começou a produzir obras nacionais. Além de já ter produzido algumas anteriormente, foi após sua viagem a Paris que ele mudou a ênfase de suas composições para exprimir um conteúdo nacional (...) (GUÉRIOS, 2009: 148).

Após a Semana, iniciam-se as articulações para ida de Villa-Lobos a Paris por admiradores e amigos e em 1923 ele parte para a Europa. No próximo capítulo veremos as consequências desta viagem na obra do compositor.

2. VILLA-LOBOS E O MEIO ARTÍSTICO PARISIENSE NA DÉCADA DE 1920

Veremos a seguir uma breve análise do panorama musical francês encontrado por Villa-Lobos ao se inserir neste ambiente em suas duas passagens pela Europa durante a década de 1920. Ao chegar ao velho mundo o compositor rapidamente percebe a defasagem de aspectos linguísticos musicais impressionistas utilizados em sua obra e prontamente se atualiza e se alinha ao estilo “primitivista” do compositor russo Igor Stravinsky, artista que atraía a atenção da crítica artística neste período. Villa-Lobos idealiza seu projeto de conquista de legitimidade entre o público europeu e recorre a procedimentos composicionais inspirados na poética de Stravinsky, somados ao argumento nacionalista, trazendo para a obra gestos musicais que revelam o conteúdo adquirido com a música popular urbana carioca dos chorões ainda na juventude.

2.1. Cenário musical no início do séc. XX

Os séculos XVIII e XIX são descritos por Straus (1990: 1) como a era da “prática comum”³ onde compositores de diferentes nacionalidades escreveram obras de caráter cosmopolita, com características comuns entre si de estilo e de estrutura. O final do século XIX e início do XX foram marcados por profundas mudanças no meio artístico musical erudito europeu com ressonâncias também no Brasil, surgindo uma crescente diversidade de estilos. O universo tonal, norteador da prática comum, em processo de dilatação desde 1859, com marco inicial na ópera *Tristão e Isolda* de Wagner onde o ultracromatismo do compositor levou a concepção clássica de tonalidade às últimas consequências, abriu novas perspectivas para a criação musical, mostrando os primeiros indícios da crise deste sistema que eclodiria nas décadas seguintes. Esta progressiva expansão criativa representou um grande colapso no uso de técnicas composicionais consagradas, rompendo numa busca efetiva de novas alternativas de estruturação musical, desembocando na criação de novas semânticas.

A ruptura progressivamente preparada pela introdução de tensões harmônicas que perturbam o sistema tonal gera, no limite, uma acelerada desarticulação de sua gramática, pedindo ao mesmo tempo novos materiais sonoros e novas alternativas de organização sintática. A atividade musical desse momento está marcada, portanto pela diversidade das tendências, já que, uma vez alargado ou dissolvido o sistema tonal, torna-se impossível, ou dramático, utilizar seus temas, seu arsenal tópico de motivos melódicos, suas formas de desenvolvimento (WISNIK, 1977: 129).

³ Este termo aparece pela primeira vez no livro *Harmony* de Walter Piston em 1941 denominando a “existência de uma espécie de paradigma norteador da conduta harmônica dos compositores do período, *grosso modo*, compreendido entre 1722, com a edição do primeiro álbum de prelúdios e fugas do *Cravo bem temperado* de Bach, até 1883, ano da morte de Richard Wagner” (CORREIA, 2006: 22n).

E quem marca a transição entre o tonalismo expandido de Wagner e a grande eclosão musical moderna do início do século XX é o compositor francês Debussy, a partir de 1894, com o *Prélude à l'après midi d'un faune*. O compositor responde de maneira bem particular à crise do sistema tonal. Debussy rompe com o academicismo vigente da *Schola Cantorum*, liderada por Vincent d'Indy, e parte para um “autodidatismo voluntário”, preferindo se orientar pela “vitalidade da pintura e poesia” impressionista francesa e pelas impressões que teve da música do Extremo Oriente com a qual o compositor teve contato durante a exposição de 1889: “o teatro anamita, as danças javanesas e a sonoridade do gamelão” (BOULEZ, 1995: 41).

A grande novidade em Debussy são os complexos acordes que fogem aos padrões triádicos tonais e que não são encadeados convencionalmente. Também o uso escalas exóticas como a de tons inteiros é comum na obra do compositor.

Debussy não adota nem extrapola a tonalidade, mas coloca a tonalidade em estado de suspensão: sua linguagem se conduz basicamente no sentido de desligar o mecanismo de *resolução harmônica*, sobre o qual assenta o princípio das hierarquias tonais, isto é, da polaridade. Ao evitar a *sensível* e negar a lógica que converte os trítomos em consonância, em estabilidade, sua escritura eclipsa, dilui o encadeamento tonal dos acordes. Reduzindo os movimentos cadenciados (os intercâmbios entre os graus fundamentais da escala diatônica), Debussy reveste-os com acordes não-usuais, emprestados de modos diferentes. Colaboram para isso as escalas exóticas, a escala hexacordal (formada de seis tons, sem semitons), as tríades aumentadas decorrentes ou não da escala de tons inteiros, os acordes e apojeturas sem resolução, as quintas e nonas paralelas (WISNIK, 1977: 137).

São as obras deste compositor francês do final do século XIX que se tornaram referências para as primeiras composições modernistas de Villa-Lobos, fazendo deste um dos poucos brasileiros a ousar compor de acordo com as revolucionárias ideias de Debussy na década de 1910. Com a convicção de estar em sintonia com o velho mundo, o compositor brasileiro parte para Paris acreditando no imediato reconhecimento de seu talento entre os vanguardistas europeus. No entanto, a Europa estava em grande fase de ebulição de movimentos de rupturas e quebras de estéticas que se sucediam muito rapidamente, ocorrendo que, quando Villa-Lobos desembarca em Paris em 1923, Debussy já estava ultrapassado e um novo círculo artístico predominava. “Villa-Lobos não poderia causar o impacto que esperava” (GUÉRIOS, 2009: 153).

No início da década de 1920, os horizontes da música moderna parisiense começam a sentir os efeitos da audição de peças de forte caráter renovador como o balé *Sagração da Primavera* (1913), de Igor Stravinsky (1882-1971); e o balé *Parade* (1917), de Erik Satie (1866-1925), com argumento de Jean Cocteau (1889-1963) e cenários de Pablo Picasso (1881-1973), estas duas obras estreadas na capital francesa com a companhia de dança de Serguei Diaghilev (1872-1929) (WISNIK, 1977: 130).

2.2. Segunda viagem de Villa-Lobos a Paris: Série *Choros* e o Brasil “exótico”

Villa-Lobos retorna de Paris fortemente influenciado pela rede de interações e contatos que teve em sua primeira viagem pela Europa. Essa influência fez com que o compositor, ainda na capital francesa, já começasse a se empenhar em um novo projeto, totalmente voltado para a música de caráter nacionalista, visando um provável sucesso entre a elite artística parisiense. Seria o processo final de transformação do compositor de modernista pós-romântico, surgido em 1914 com *Danças africanas*, em compositor de obras de caráter nacional. Guérios afirma:

Efetivamente, foi em Paris e não ao longo da Semana de Arte Moderna que Villa-Lobos descobriu-se brasileiro. Até sua ida para a Europa, como vimos, ele buscava demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista. Já havia composto algumas obras de caráter nacional, mas apenas como projetos temporários. A partir de sua viagem, descobriu-se e passou a construir-se como artista brasileiro. Desde então, comporia músicas brasileiras e faria preleções emocionadas sobre sua nação e seu pertencimento ao imaginário nacional. Para que essa verdadeira conversão ocorresse, foi necessário o contato com as impressões europeias e respeito da nacionalidade e da própria nação brasileira (GUÉRIOS, 2009: 166).

E, em consequência desse processo de transformação do compositor brasileiro, começa a surgir um grande conjunto de músicas baseadas na linguagem popular e folclórica brasileira, intitulado por Villa-Lobos de *Série Choros*. O nome “choro”, escolhido para a *Série*, faz referência ao gênero de mesmo nome surgido na música popular urbana carioca, vivida pelo compositor ainda na juventude através do contato que teve com os “Chorões” e que só agora puderam ser aproveitados⁴.

Mas o material utilizado não se limita apenas aos choros cariocas. O compositor também explora temas indígenas, logo após sua volta de Paris em 1924, ouvindo no Museu Nacional os fonogramas gravados por Roquette Pinto durante a expedição Rondon de 1908.

Podemos perceber que Villa-Lobos tenta representar o Brasil através da música popular e da música indígena. E essa escolha não foi por acaso. Villa-Lobos tinha consciência do Brasil imaginado pelos parisienses – “Brasil selvagem, exótico, virgem, o Brasil da natureza, dos índios e dos ritmos

⁴ A *Série Choros* teve inspiração no gênero popular urbano carioca desenvolvido e apurado pelo grupo de músicos da periferia da capital do Rio de Janeiro no final do século XIX. Estes músicos eram conhecidos como “Chorões” e encontraram uma maneira muito própria de reinterpretarem gêneros musicais importados como a polca, a *schotisch* (que originou o xote), o lundu, o tango, entre outros, criando assim um novo gênero conhecido como “choro”. A origem do termo *choro* é muito discutida, havendo uma predominância um pouco maior dos estudiosos sobre o assunto de definirem o choro como a maneira de se tocar gêneros estrangeiros no final do século XIX. Sendo assim, optamos neste trabalho também por essa definição. Sobre as características formais e estruturais do Choro Popular, ver Cazes (1998) e Coelho; Koidin (2005). Sobre aspectos etnomusicológicos, ver Sousa (2009).

primitivos” (GUÉRIOS, 2003: 99) – e tentou sintetizar isso em sua *Série Choros*. Guérios explica:

Para representar o Brasil musicalmente, Villa-Lobos achava necessário sintetizar a música popular e a música indígena. Fica claro que o Brasil que Villa-Lobos representa em sua música é o Brasil selvagem e exótico – não qualquer Brasil, mas o Brasil concebido pelos parisienses. Nos Choros, Villa-Lobos transportava para a linguagem musical as imagens europeias sobre a nação brasileira: a nação da natureza, dos índios e também dos personagens da música popular. Villa-Lobos tornou-se um músico brasileiro conforme a imagem que o espelho europeu lhe mostrava (GUÉRIOS, 2009: 168).

Mário de Andrade comenta já em 1928 sobre o exotismo na obra de Villa-Lobos em seu “Ensaio sobre a Música Brasileira” e critica o compositor por usar este artifício para conseguir sucesso na Europa.

Mas no caso de Villa-Lobos por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista. [...] bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado pra conseguir o aplauso. [...] o que a Europa tira da gente são elementos da exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado (ANDRADE, 1972: 14-15).

Estruturalmente, Villa-Lobos utilizou muito frequentemente as técnicas de Stravinsky apresentadas em *Sagração da primavera*, principalmente em seus choros orquestrais – os *Choros nº 8* e *Choros nº 10* – compostas ainda em 1925.

Esses choros orquestrais, no entanto, utilizam amplamente os elementos estéticos da *Sagração da primavera*. Para representar um ambiente primitivo, Villa-Lobos recorre à inconstância rítmica, à ênfase em elementos percussivos e rítmicos, em detrimento dos elementos melódicos, e a citações episódicas e dispersas nos metais e nas madeiras em registro agudo. Se as primeiras características estão presentes na própria música ameríndia, a maneira de transpô-los para orquestra utiliza claramente as técnicas de Stravinski (GUÉRIOS, 2009: 169).

O compositor, através do uso de tais técnicas, tornou possível a transposição da imagem primitiva para uma orquestra erudita. Villa-Lobos deixa claro em suas obras que se espelhava no compositor russo, pois desejava fazer o mesmo sucesso que Stravinsky fizera. No entanto, Villa-Lobos nunca admitiu ter sido influenciado pelo russo ou por qualquer outro compositor, chegando mesmo a mudar datas de suas composições (GUÉRIOS, 2009: 171-2).

Vale lembrar aqui o alerta que Souza (2010) faz a respeito deste assunto. Para o autor é importante não confundir o caráter exótico da obra de Villa-Lobos com a *persona* do compositor.

Nosso objetivo é desconstruir essa perspectiva de avaliação da obra de Villa-Lobos, desfazendo a mistura da *persona* de Villa-Lobos com o sentido expressivo de sua obra. A música de Villa-Lobos não é inculta e selvagem, e nem ele é um selvagem. Ela apenas representa, em certas instâncias, o *sentido de selvagem*. Confundir uma coisa com a outra é como pedir a prisão do ator que representa Macbeth porque seria um assassino confesso (SOUZA: 2010, 154).

Alguns trabalhos, como o *Choros nº4*, que é umas das obras de câmara da *Série*, Villa-Lobos não recorre ao primitivismo de Stravinsky, talvez porque, no nosso entendimento, uma peça para apenas quatro instrumentos não comportaria a agressividade e a massa sonora necessária para tal efeito. Neste choro, e também nos outros choros de câmara, vamos perceber uma grande preocupação com a sutileza de detalhes que nas obras de maior envergadura. Podemos notar, além da coexistência de aspectos da música de Debussy e Stravinsky concatenados magistralmente, que Villa-Lobos também utilizou outros elementos, como a busca pelos ideais estéticos pregados por Cocteau – intelectual de relevo na França naquele período. Prova disso foi a escolha da instrumentação: três trompas e trombone. A opção pelo naipe de sopros, aqui particularmente pelo naipe de metais, era tendência justamente pela proposta do *Grupo dos Seis*⁵ por maior objetividade e simplicidade, voltadas para a arte popular e do cotidiano, de total oposição a qualquer referência a padrões estéticos românticos. Evidentemente que o quarteto de cordas era um ícone da prática comum que devia ser evitado (TARASTI, 1995: 102-3).

Com plena consciência de seus propósitos de sucesso na Europa, Villa-Lobos organiza sua segunda viagem a Paris que aconteceu em 1926. Em 1927, ele organiza ali dois concertos com obras quase totalmente dedicadas a músicas nacionais, estreando vários dos *Choros*. Seu projeto de autopromoção proporciona efeito e, no início de 1928, seu nome já era muito comentado no meio artístico parisiense (GUÉRIOS, 2009: 171-2).

Mas é evidente destacar que Villa-Lobos não deve ser referenciado apenas pela sua astúcia em aproveitar oportunidades para alcançar reconhecimento. Apesar das influências aqui destacadas na sua obra, é importante afirmar que o compositor é o criador de uma obra ímpar e que foi desenvolvida também pelo potencial de um artista maduro e dono de um talento incontestável. Villa-Lobos conseguiu combinar elementos diversos e foi capaz de se adaptar às novas tendências de vanguarda.

⁵ Grupo de compositores franceses da primeira metade do século XX, inspirados em Cocteau e Satie.

3. VILLA-LOBOS REVISITADO: A SIMETRIA

3.1. Simetria a partir do debate proposto no *Simpósio Villa-Lobos (2009)*

Refletiremos agora sobre a segunda parte de nossa discussão, a possibilidade de aplicação de princípios simétricos na obra de Villa-Lobos apontados por Salles (2009) e Antokoletz (2010), também responsável pela organização de sua composição. Salles em seu livro *Villa-Lobos: processos composicionais* (2009) – trabalho lançado durante o primeiro *Simpósio* como já mencionado – se baliza sobre a questão da simetria no trabalho do matemático Hermann Weyl (1997), demonstrando a aplicação dos conceitos do alemão em estruturas musicais de Villa-Lobos:

Esse trabalho [*Simetria* (1997)], portanto nos fornece bases interessantes para discutir simetria – expressão oriunda da geometria analítica – em termos musicais e para a aplicação desse conceito em estruturas encontradas com certa frequência em obras de Villa-Lobos.

São quatro as formas básicas do conceito geométrico (Weyl, idem, op. cit.): (1) bilateral; (2) translacional; (3) rotacional; e (4) ornamental (ou “cristológica”) (SALLES, 2009: 42).

Destas quatro formas apontadas por Weyl, citadas por Salles, apenas as duas primeiras são satisfatoriamente aplicáveis a aspectos musicais segundo este último. A primeira, *simetria bilateral* ou *inversional*, é gerada a partir de espelhamentos de estruturas musicais, em procedimento similar ao utilizado na elaboração de palíndromos com palavras ou frases que podem ser lidas tanto em ordem direta como de traz para frente. O exemplo “Socorram-me, subi no ônibus em Marrocos” tem a mesma propriedade tanto da esquerda para a direita, como da direita para a esquerda. O mesmo pode acontecer com números e datas como 21/11/12.

Um exemplo facilmente reconhecível de simetria inversional em música é a retrogradação de uma ordem de notas qualquer. A ordenação de notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, por exemplo, gera outra sequência ao ser invertido: Sol, Fá, Mi, Ré, Dó. A justaposição dessas duas ordens em uma só produz o palíndromo Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó.

Já a *simetria translacional* é utilizada com frequência em procedimentos de transposição de um determinado fragmento melódico ou na modulação de tonalidades, em prática similar ao quando comparamos uma figura impressa e uma fotocópia da mesma, ambas se relacionam por simetria translacional. Um exemplo musical mais reconhecível e simples é a repetição de um trecho melódico integralmente (como um refrão). Cada repetição idêntica deste material mantém relação de simetria translacional com o conteúdo original (o segundo é uma “cópia” do primeiro).

O exemplo abaixo demonstra de forma figurativa os dois tipos de simetria sublinhados acima:

Simetria Translacional



Simetria Inversional



Fig.1: Simetria Translacional e Simetria Inversional

Salles aponta o uso frequente dessas estruturas no idiomático da obra de Villa-Lobos:

A construção de estruturas simétricas é uma das características mais evidentes da poética villalobiana, embora comentada com muita parcimônia. A ocorrência das simetrias villalobianas sugere na maior parte das vezes que elas são derivadas do próprio material, sem que assumam um papel nitidamente estrutural na composição. Ainda assim destacaremos alguns casos em que a superposição das escalas diatônica e cromática – tão típicas da música de Villa-Lobos – resulta em padrões simétricos bem apreciáveis, ocasionalmente até mesmo com função estrutural. Em outros casos, o padrão simétrico é resultado de um processo rítmico ou ainda textural (SALLES, 2009: 45).

Elliot Antokoletz também destaca a presença de padrões intervalares simétricos em Villa-Lobos e apresentou isso em discussão durante o *Simpósio* de 2009 com o título: “Do cromatismo polimodal às construções simétricas das alturas na linguagem musical de Villa-Lobos e seus contemporâneos”. O resumo da palestra define bem o conteúdo da discussão:

Das primeiras décadas do século XX, Villa-Lobos, assim como Debussy, Bartók e Stravinsky, entre outros, construíram uma nova linguagem musical atonal baseada na interação entre diversos tipos de escalas modais, desde os modos eclesiásticos antigos até novas construções escalares simétricas. Essa técnica levou-os à utilização do conceito de simetria como princípio organizador das centricidades, permitindo uma nova concepção do conceito de modulação como direcionador do discurso musical. (ANTOKOLETZ, 2009. Trecho do Programa do *Simpósio Internacional Villa-Lobos* (2009)).

Consultamos esse material na íntegra em artigo publicado algum tempo depois do *Simpósio* citado com o título “From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language of Villa-Lobos” (2010), publicado pela Revista Brasileira de Música. Antokoletz demonstra em seu ensaio a aplicação de construções simétricas no *Choros nº10* (1926), extraídos a partir de matérias folclóricos e populares brasileiros, fazendo relação com obras de outros compositores da época que tangeram pelo mesmo parâmetro.

Compositores de várias nacionalidades extraíram construções simétricas de altura das notas derivando-as de materiais pentatônicos e modais de suas fontes de música folclórica; os variados tipos de coleções de alturas em suas obras vão desde construções pentatônicas e modais da música folclórica até as mais abstratas sonoridades modernistas de combinação polimodal, tons inteiros, octatônicas e combinações híbridas derivadas. No *Choros no 10*, construções cromáticas polimodais são transformadas de blocos estruturais octatônicos para pentatônicos como a base de um novo conceito de tonalidade e progressão, enquanto as interações destas sonoridades dentro de um contexto rítmico-timbrístico mais amplo da obra contribuem para pretendida evocação geral de várias qualidades naturais do Brasil (ANTOKOLETZ, 2010: 265).

Tais discussões acenadas por Salles (2009) e Antokoketz (2010) confluíram em importantes desdobramentos subsequentes ao *Simpósio*. Um exemplo que segue na mesma esteira é o trabalho de Walter Nery Filho intitulado “Organização harmônica na seção inicial da peça para piano ‘O Passarinho de Pano’ de Villa-Lobos” (2010). Suas conclusões corroboram com o nosso argumento do uso consciente de fórmulas simétricas por parte de Villa-Lobos, refutando também a hipótese de um compositor descuidado e displicente com o rigor técnico de sua obra e inconsciente de suas práticas de criação musical.

Como resultado pudemos comprovar a preferência do compositor por elementos de estruturação ligados a processos de simetria, fato este que contribui para desmistificar certas argumentações relacionadas à sua falta de técnica como compositor (NERY FILHO, 2010: 392).

Um último argumento que levantaremos aqui ocorreu recentemente. O sucesso do primeiro *Simpósio Villa-Lobos* motivou seus idealizadores a promoverem uma segunda versão do encontro que aconteceu entre os dias 23 e 25 de novembro de 2012 no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, celebrando os 125 anos de nascimento de Heitor Villa-Lobos, coordenado pelo professor Paulo de Tarso Salles.

Com o tema *Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos*, o simpósio propõe discussões sobre estratégias de análise, reinterpretação dos contextos histórico-sociais que envolveram o compositor, bem como suas propostas como educador musical. O simpósio dá continuidade às discussões iniciadas na edição anterior do evento, realizado em novembro de 2009, e aponta para a grande revisão da obra do compositor brasileiro que vem sendo empreendida em diversos níveis. (Trecho da Chamada para Trabalhos do *Segundo Simpósio Villa-Lobos* (2012)).

Acompanhamos também esse segundo encontro e sublinhamos aqui a retomada do tema simetria em alguns títulos como “O problema da audibilidade

de estruturas sonoras simétricas” de Silvio Moreira (2012). Este autor apresenta os trabalhos de Salles (2009) e Weyl (1997) como ponto de partida para uma interessante discussão que vai além da constatação da presença de estruturas simétricas na obra de Villa-Lobos, e questiona se de fato a simetria apresentada visualmente na escrita musical pode ser percebida pelo ouvinte. Seria possível a escuta da simetria? A simetria abordada por Weyl, que nasce no campo da ciência, ao ser conformada ao âmbito artístico consegue sustentar sua semântica entre signos e significados, tão imprescindíveis para concretização do fenômeno estético e artístico? Essa e outras discussões ocorridas no *Segundo Simpósio Villa-Lobos* (2012) já demonstram uma continuidade dos assuntos tratados no encontro anterior. Nossa expectativa envolve uma promissora perspectiva em direção a novos desdobramentos dessa discussão sobre o assunto simetria e também sobre outros temas pertinentes, mas ainda não conclusivos, de esclarecimento sobre a história e obra de Villa-Lobos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Villa-Lobos vem sendo reabilitada por pesquisas recentes que têm feito a necessária mediação entre os processos inovadores encontrados em suas composições e o contexto histórico e estético no qual essas obras foram concebidas. Cabe aos musicólogos incorporar as contribuições feitas pelos historiadores, antropólogos e demais áreas correlatas e empreender um trabalho sistemático de análise musical que forneça um arcabouço teórico adequado para tratar essa produção musical com rigor e criatividade (SALLES, 2009. Trecho do Programa do *Simpósio Internacional Villa-Lobos*).

A citação acima remete ao resumo da palestra ministrada por Paulo de Tarso Salles, intitulada “O problema de Villa-Lobos”, apresentada durante o *Simpósio Internacional Villa-Lobos* de 2009. Esse trecho reflete de forma consistente o interesse desenvolvido nesse artigo e expõe renovado impulso promovido durante o encontro que arregimentou artistas e pesquisadores empenhados nos avanços da pesquisa sobre o compositor referenciado.

O *Simpósio Internacional Villa-Lobos* aconteceu em um momento oportuno, refletindo o interesse de toda uma classe de pesquisadores empenhados em trazer à luz da nova musicologia um assunto ainda pouco esclarecido. O encontro proporcionou o ambiente ideal e favorável para criação um ponto centrípeto e centrífugo, para onde se convergiram se inter-relacionaram e ainda se espalham reflexões e desdobramentos de toda ordem, promovendo uma nova perspectiva sobre esse compositor brasileiro ainda pouco compreendido. Tais condições abriram as portas para uma subsequência de trabalhos que seguiram revisitando amplamente o assunto, longe da velha áurea de consagração que sempre envolveu a figura do compositor, legitimada por seus antigos biógrafos e críticos. Tais desdobramentos foram capazes de inspirar um segundo *Simpósio*, realizado em 2012, que trouxe novos debates sobre o tema.

Como ponto de partida, desenhamos a trajetória histórica do compositor desde seus anos de formação até sua passagem pela Europa, onde alcança seu primeiro momento de reconhecimento pleno entre a crítica artística internacional. Durante esse percurso do discurso, refletimos brevemente sobre recentes reconsiderações biográficas de Guérios (2003; 2009), Salles (2009) e outros autores, frente a textos mais antigos, apontando divergências e indicando avanços, mostrando um compositor mais próximo do real e afastado do mito consagrado.

No segundo momento deste artigo, apresentamos um breve esclarecimento sobre um dos procedimentos composicionais recorrentes na estruturação de obras de Villa-Lobos: a *simetria*. Uma técnica evidentemente inspirada no campo da ciência e na racionalidade, que demonstra a diluição de traços líricos pós-românticos na música do compositor, mostrando ainda a proximidade da obra do músico com a vanguarda artística europeia da época. É uma oportunidade também de Villa-Lobos incluir argumentos musicais nacionais extraídos do folclore e do popular, gerenciados por padrões simétricos que oportunamente aproveitam as tais propriedades inerentes a esses materiais. Nossas fontes relevantes nesta segunda seção do artigo

foram os trabalhos de Salles (2009) e Antokoletz (2010), que por sua vez ativaram o interesse de outros pesquisadores pelo assunto como demonstramos acima.

Esperamos aqui ter contribuído de forma contundente para a continuidade de estudos sobre o compositor e na criação de um campo fértil para novas perspectivas sobre o assunto.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *O Ensaio sobre a Música Brasileira* [1928]. 3ª Ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- ANTOKOLETZ, E. "From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language of Villa-Lobos", *Revista Brasileira de Música*, v. 24, Nº 2, p. 265-276. Rio de Janeiro: Jul./Dez. 2011.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COELHO, Tadeu; KOIDIN, Julie. "The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance", *The Flutist Quartet Fall*, p. 36-40 (versão em PDF), 2005.
- CORREIA, Antenor Ferreira. *Estruturações Harmônicas Pós-Tonais*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- _____. "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro", *Mana*, vol. 1, nº 9, p. 81-108 (versão em PDF), 2003.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.
- LAGO, Manoel A. C. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Reler Editora Ltda, 2010.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: O Homem e a Obra*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 2005.
- MOREIRA, Silvio. "O problema da audibilidade de estruturas sonoras simétricas". 2012. In: *Segundo Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA, 2012.
- NERY FILHO, Walter. "Organização harmônica na seção inicial da peça para piano 'O Passarinho de Pano' de Villa-Lobos". *Revista do Centro de Artes da UDESC*, Nº 7, Ano 7, 2010.
- NEVES, José M. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- Simpósio Internacional Villa-Lobos*. Programa do evento realizado entre 16 e 21 de nov. de 2009. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2009.
- SOUSA, Miranda B. T. R. N. de. "O Clube do Choro de São Paulo: Arquivo e Memória da Música Popular na Década de 1970". Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2009.
- SOUZA, Rodolfo C. "Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos". *Ictus* - Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 11, Nº 2, 2010.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1990.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos. The Life and Works, 1887-1959*. Carolina do Norte: MacFarland & Company, 1995.
- TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- WEYL, Hermann. *Simetria* [1952]. Trad. De Victor Baranauskas. São Paulo: Edusp, 1997.
- WISNIK, José M. *O Coro dos Contrários – A Música em Torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.