

Villa-Lobos: processos composicionais



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor
FERNANDO FERREIRA COSTA

Coordenador Geral da Universidade
EDGAR SALVADORI DE DECCA



Conselho Editorial

Presidente
PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORÁ – CHRISTIANO LYRA FILHO
JOSÉ A. R. GONTIJO – JOSÉ ROBERTO ZAN
MARCELO KNOBEL – MARCO ANTONIO ZAGO
SEDI HIRANO – SILVIA HUNOLD LARA

PAULO DE TARSO SALLES

*Villa-Lobos:
processos composicionais*

EDITORIA UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Sa34v	Salles, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: processos composicionais / Paulo de Tarso Salles. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.	
	1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 2. Música brasileira. 3. Modernismo (Arte). 4. Composição (Música). 5. Música – Análise, apreciação. I. Título.	
		CDD 780.981
		709.04
		781.61
ISBN 978-85-268-0853-9		781

Índices para catálogo sistemático:

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959	780.981
2. Música brasileira	780.981
3. Modernismo (Arte)	709.04
4. Composição (Música)	781.61
5. Música – Análise, apreciação	781

Copyright © by Paulo de Tarso Salles
Copyright © 2009 by Editora da Unicamp

1ª reimpressão, 2011

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada
em sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos
ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
Caixa Postal 6074 – Barão Geraldo
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

*Para Marisa, Pedro e Vitor, que alegam todos os meus dias.
Para Ana Lúcia e Camila, irmãs que o destino trouxe de volta.*

Sumário

<i>Prefácio</i>	9
<i>Introdução</i>	13
<i>Obras da Primeira Fase: diálogos com Wagner, Franck e Debussy</i>	19
1.1 Do tédio ao vôo: <i>Uirapuru</i> e <i>Amazonas</i>	25
1.2 Um arquétipo wagneriano em <i>Uirapuru</i>	28
1.3 O uso do <i>leitmotiv</i> em <i>Amazonas</i>	36
<i>Os processos composicionais de Villa-Lobos</i>	41
2.1 Simetrias.....	42
2.2 Textura.....	69
2.3 A figuração em dois registros (“zigzag”).....	114
2.4 Estruturas harmônicas.....	131
2.5 Processos rítmicos.....	166
<i>Considerações sobre Amazonas, Choros nº 8 e Choros nº 10</i>	183
3.1 <i>Amazonas</i> : forma, seccionamentos e metáforas.....	186
3.2 <i>Choros nº 8</i> : figurações de <i>ostinato</i> e carnaval.....	197
3.3 <i>Choros nº 10</i> : complexidade, transformações e semântica.....	227
<i>Conclusões</i>	245
<i>Bibliografia</i>	251
<i>Índice onomástico</i>	261
<i>Índice remissivo</i>	262

Prefácio

O livro de Paulo de Tarso Salles *Villa-Lobos: processos composicionais* surge em um momento muito especial. Era mais que tempo de Villa-Lobos ter sua obra finalmente estudada à luz das mais recentes ferramentas de análise musical, trazendo-a para o debate da música atual ao invés de deixá-la plantada como álibi de propostas ufanistas e reativas a toda e qualquer tentativa de a música brasileira dialogar com os panoramas que lhe são contemporâneos. Era mais que tempo de fazer com que a música de Villa pudesse dialogar com o panorama do mundo em que nasceu e que suas propostas as mais experimentais pudessem vir à luz tais quais nasceram.

É comum entre opiniões musicais, das mais eruditas às mais populares, que Villa seria um compositor de pouca técnica, que comporia sua música tal qual a anarquia idealizada de selvas tropicais, que teria pouquíssimo domínio da forma e das estratégias composicionais da tradição. O que tais comentários corriqueiros não notam é que eles partem de uma visão quase sempre baseada em *gagues* plantadas pelo próprio Villa-Lobos, ou que simplesmente tentam fundamentar-se em uma falta de conhecimento quanto às obras e aos compositores com os quais a música de Villa-Lobos dialogava.

Com quem Villa-Lobos dialogava? Com o cancioneiro brasileiro, mas sem dúvida não era com o cancioneiro brasileiro tal qual um compositor popular. Dialogava também com a música dos índios, mas não aquela idealizada por compositores nacionalistas encravados nos grandes centros urbanos.

Seus diálogos foram marcados por encontros: Bela Bartók, Edgard Varèse, Darius Milhaud, Silvestre Revueitas. Todos defensores de uma estética musical de cunho experimental. Bartók tomava da música do folclore não uma capa simplificada, mas as sonoridades mais inusitadas, os modos de cantar ruidosos em escalas musicais que tornam pálidos nossos dó-ré-mis. Varèse sonhava com uma música feita com os ruídos de uma cidade, tocada com sirenes, pensando os instrumentos como uma fábrica de sons. Milhaud, não muito diferente de Bartók, se aproximou da música brasileira e, encantado com o cancioneiro do Brasil, acabou

imaginando uma música que cantasse a profusão da vida do subúrbio e dos morros cariocas. Revueltas imaginava a música a partir dos sons sobrepostos de rádios sintonizados em estações diversas, todos tocando fragmentos da música do povo mexicano.

Villa dialogava com esses compositores que por sua vez traziam, assim como ele, muito da força musical dos povos de seus países. Que força seria essa? Não aquela que se imita facilmente, numa simplificação melódica à qual muitos acabaram por ceder, mas a força sonora, a força inventiva desses povos, no modo de cantar, de tocar um instrumento e na maneira como a música é feita com aparente facilidade e rapidez. Nas sonoridades que nascem dos aparentes conflitos entre modos de jogo instrumental, dos choques intervalares dos cantores que desafinam suavemente, dos deslocamentos rítmicos daqueles músicos que tocam apenas para brincar.

É esse Villa-Lobos que este livro busca resgatar. Resgatar o compositor exatamente ali onde ele externa sua força de invenção e experimentação, o que fica claro no foco privilegiado que dá ao segundo livro de *A Prole do Bebê*. Deste modo o autor não evita encarar de frente a Besta com B maiúsculo, e mergulhar nas minúcias de construção, nos jogos intrincados de simetria (típicos de um compositor que domina uma técnica e que a utiliza como quem brinca), aventurando-se neste racionalismo “irracional” no qual Villa-Lobos merece ser lançado. Para tanto traz à luz as constâncias que perpassam a obra do compositor e também os ecos que carrega de todo um novo repertório que estava sendo produzido entre seus contemporâneos, tornando-se o primeiro compositor brasileiro a entrar no século XX. O ponto de partida de Villa é mesmo aquele que o liga sempre ao que há de mais recente, ao que há de inventivo na face da Terra. Sua primeira fase seria aquela caracterizada pelas fortes referências francesas (Debussy sobretudo) e a força que tinha a música de Wagner no Instituto Nacional de Música desde a diretoria de Leopoldo Miguéz no final do século XIX. Uma segunda fase seriam as marcas do encontro com Rubinstein e Janacopoulos em 1917 e a viagem a Paris em 1923, fase esta marcada pelo diálogo com a música dos modernos, sobretudo de Stravinsky, cujas fortes marcas atravessam as figurações e os gestos de uma obra como *Rudepoema*. A terceira fase, talvez esta seja aquela que mais tenha sido associada ao nome de Villa-Lobos, é a fase em que Villa se torna o Villa do Brasil, fase em que se exige um compositor tipicamente brasileiro e ele adota o papel. Por fim, uma última fase, a do compositor de grandes encomendas, sobretudo aquelas vindas da América do Norte.

Para apresentar esse novo compositor, afeito a novas sonoridades, a compor sem uma forma predeterminada — uma forma que nasce dos elementos composicionais que emprega —, vale-se aqui da noção de simetria e das referências composicionais. É assim que as ferramentas mais atuais de análise são empregadas para destacar as aparições travestidas do acorde wagneriano do *Tristão e Isolda*, os gestos musicais de Camille Saint-Saëns, e todos aqueles gestos rápidos, *ostinatos* rítmicos e sobreposições de acordes stravinskianos que atravessam sua obra. No que diz respeito às simetrias, estas narram um verdadeiro trabalho

de garimpo. Villa-Lobos compõe valendo-se constantemente das recorrências, do uso de material recém-apresentado, em um jogo de conexões rápidas, passo a passo. Assim a repetição aparece, da mais literal à mais transformada, empregando modos simples de inversão, ampliação, contração, retrogradação, interpolação, elisões, incrustações.

São essas estratégias que permitem falar de uma pluralidade estrutural, idéia que este livro contrapõe à tão cantada unidade estrutural e formal — matéria constante das cadeiras de conservatórios. A pluralidade estrutural diz respeito aos desdobramentos arborescentes que Villa realiza a partir de motivos os mais simplórios, como os mi-ré-mis de *Sinfonia do Amazonas*. Neste sentido Villa escreve sua música como se fosse um compositor barroco.

Não são poucos os artigos e capítulos de livros que falam da ausência de rigor formal em Villa-Lobos; o que esses livros não falam é da defasagem que um conceito encontra quando se defronta com uma obra como a desse compositor. A forma em Villa nasce como um rio que corre; ela descreve um processo, suas antenas não estão sintonizadas na tradição mas em novos recursos composicionais que nascem com a forma stravinskyana de retomadas (o procedimento de entelhamento que Pierre Boulez localiza no *Sacre du printemps*). A forma em Villa não é mais aquela caixa que encerra um plano dramático preestabelecido, mas ela nasce processualmente — ela corre para a frente, dá uns passos atrás, volta a correr, pula, retorna repentinamente, volta a correr, e assim vai. Ajudam a desenhar esse fluxo os procedimentos de simetria tão cuidadosamente apresentados neste livro: bilateral, translacional, rotacional e ornamental (ou “cristalográfico”). Porém, diferentemente de um compositor que busque uma coerência formal, Villa-Lobos precisa de uma consistência sonora. Os modelos reiterados, invertidos, transladados, ornados necessitam também ser de fácil apreensão para o ouvinte, precisam ser pregnantes. E é importante realçar esta idéia de que Villa não está compondo uma *urflanz*, a planta arquetípica de Goethe; ele está sim compondo música e para isso não só as simetrias são importantes, mas os momentos de assimetria, os momentos de desequilíbrio e imprecisão.

É neste sentido que para uma análise de Villa-Lobos é necessário conhecer aquilo que ele respirava, é necessário conhecer a música de Edgard Varèse (que por sua vez também o admirava profundamente, haja vista as duas cartas breves que escreve ao compositor esperando por uma resposta para que pudesse apresentar suas obras nos Estados Unidos), é necessário saber que Villa ouvira falar em Schoenberg, em Webern, que conhecia muito bem a música de Stravinsky (tendo mesmo realizado uma cópia de sua *Pribautki*, ainda na década de 1910). Para a análise da obra de Villa-Lobos é necessário ter em mente recursos outros que vão muito além daqueles do velho ABA das sonatas clássicas, que deixam de longe os planos equilibrados da música do barroco tardio, ou que espelham muito pouco dos recursos de planos harmônicos desenhados pelo Romantismo. Na obra de Villa, assim como na de compositores que vieram bem depois dele (cito aqui obras do final do século XX), pode ser que um elemento aparentemente importante não retorne mais e que uma pequena partícula quase desinteressante volte com toda a força. É a isso que os analistas tradicionais

chamam de problemas formais, modo último com que tentam esconder sua ignorância das propostas que nasceram no domínio da composição musical ao longo da primeira metade do século XX.

É assim que escrevo este Prefácio saudando esta leitura renovada da obra do compositor que é tido como o mais importante do Brasil. Era preciso que alguém relesse Villa-Lobos após ouvir e analisar as obras de seus contemporâneos e também aquelas dos que vieram depois, e que essa leitura fosse realizada à luz de ferramentas as mais atuais, desde os recursos numéricos de uma teoria de classes de alturas (a *pitch-class set theory* do norte-americano Allen Forte), até aqueles conceitos mais gerais como estabilidade–desestabilidade, simetria–assimetria, permutação, textura sonora etc. Poderia bem ter-se valido também de análises espectrais, extraíndo das partituras e gravações da obra desse compositor aqueles dados acústicos que garantiram sua constante invenção sonora e sua paixão por jogos texturais. Mas sabemos que todo trabalho tem de deixar uma porta aberta para que tanto o autor como aqueles que com ele colaboram venham a traçar novas possibilidades de leitura.

Se ainda há espaço para uma última palavra, é neste caminho traçado por este livro de Paulo de Tarso que podemos dizer que Villa-Lobos foi um compositor genuinamente brasileiro, brasileiro no sentido de que teve de inventar o Brasil musical que lhe cabia. Que novos compositores inventem novos Brasis e que o exemplo do mergulho, tal qual descreve aqui, sirva para que deixemos por um tempo a mera imitação e optemos pela invenção.

Silvio Ferraz

São Paulo, abril de 2009.

Introdução

Este trabalho pretende investigar os processos composicionais de Villa-Lobos. Tal tipo de investigação, no que se refere a esse compositor, vem sendo realizado mais sistematicamente há pouco tempo, considerando a quantidade de material escrito sobre ele. A maior parte desses textos tem caráter biográfico, às vezes até mesmo anedótico. Quando se trata de avaliar a obra do compositor, tais textos geralmente destacam os aspectos folclóricos que corroboram a construção do personagem Villa-Lobos como uma espécie de visionário “herói” da música brasileira. Por isso, muitos aspectos controversos e ainda inexplorados de sua maneira de compor são freqüentemente considerados confusos, caóticos e desprovidos de interesse, o que dificulta a consideração do modelo composicional villalobiano como uma das poéticas importantes surgidas na primeira metade do século XX.

Em contrapartida, músicos como Stravinsky, Schoenberg, Webern, Berg, Bartók, Varèse, Ives e Milhaud, entre outros contemporâneos de Villa-Lobos, têm suas obras meteticulosamente analisadas, fornecendo modelos formais de composição. A Villa-Lobos coube um papel periférico, no qual ele figura apenas como um caso exótico, um latino-americano cuja intuição às vezes levou a resultados sublimes, porém quase sempre desiguais. “Villa-Lobos é a Besta, com B maiúsculo, o elemento de irracionalidade irrompante, vulcânica, destruidora, colossal, no bom e no mau sentido [...]. O que não podemos negar é que Villa-Lobos é uma força magnífica, apaixonante, mesmo sublime, das cavernas da irracionalidade” (Mignone, apud Mariz, 1989, p. 96).

Acredito que, se Villa-Lobos é muitas vezes considerado como o “maior compositor das Américas”, esse rótulo ainda carece de substância. É necessário buscar elementos que porventura possam revelar se a obra villalobiana tem mérito maior que seu exotismo ou se trouxe alguma colaboração real à música do Ocidente.

Em vista disso, este trabalho empreenderá uma extensa investigação dos vários meios nos quais o compositor atuou: notadamente a música vocal (canções, peças para coro, cantatas,

óperas¹) e instrumental (solo, camerística e sinfônica), bem como a mista (que emprega ambos os meios), pois é necessário estabelecer uma amostragem significativa dessa produção musical, para a obtenção de resultados que possam esclarecer seus métodos e processos composicionais.

Além disso, tais trabalhos serão recolhidos dentre os diversos períodos criativos do compositor, segundo os critérios adotados neste livro: (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); (3) o retorno ao Brasil em plena revolução varguista (1930), quando — aparentemente para garantir sua sobrevivência — Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira; (4) a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico de sua doença e tem de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos Estados Unidos e na Europa.

Conseguimos entrever em todos esses momentos certas constâncias que podem contribuir para o conhecimento dos procedimentos composicionais de Villa-Lobos, independentemente de suas mudanças de estilo, moldadas de acordo com o resultado que se esperava dele: para mostrar sua competência no manejo do desenvolvimento harmônico, escreveu a *Primeira Sonata-Fantasia* para violino e piano e as *Sinfonias nºs 1 e 2*; quando a expectativa era música “selvagem” (especialmente por parte dos círculos parisienses que freqüentou), ele escreveu a série de *Choros*, o *Noneto* e outras desse gênero, culminando com a *Suíte sugestiva*; quando sua música deveria soar como um “cartão de visitas” do país, escreveu as *Bachianas brasileiras* e as suítes *Descobrimento do Brasil*; para as orquestras americanas compôs a *Sinfonia nº 6* e para virtuosos conservadores, como Segóvia e Zabaleta, compôs os *Concertos* para violão e harpa, respectivamente.

Tais mudanças de estilo deixam entrever não um “dândi tupiniquim”, mas um compositor que se auto-impunha uma pesada carga de trabalho e estudo, o que contradiz o mito em torno de seu autodidatismo e facilidade (no mau sentido) de invenção. A investigação dos elementos constantes, atravessando esses períodos criativos, pode demonstrar certos aspectos técnicos que indicam a postura de Villa-Lobos diante do material sonoro e de suas possibilidades. A identificação, mesmo que parcial e incompleta, de tais aspectos é o que pretendemos associar aos chamados “processos de composição”, objetivo principal deste livro. Por meio de investigações dessa natureza, poderemos algum dia dimensionar a importância da produção musical villalobiana em relação a seus contemporâneos e gerações posteriores².

1 É importante observar que a produção operística de Villa-Lobos não será abordada devido à escassez de gravações e/ou récitas de suas óperas, o que impossibilitou sua plena avaliação à época em que esta pesquisa foi elaborada.

2 Pode-se antecipar que a influência de Villa-Lobos nas gerações de músicos *brasileiros* que o sucederam é inegável, porém tal influência envolve mais os aspectos étnicos, políticos, sociais, educacionais e culturais do que propriamente composicionais, já que não há estudos suficientes para gerar tal tipo de discussão em torno de sua música.

Este trabalho se apóia em vários outros, direta ou indiretamente ligados a Villa-Lobos. Assim pude me beneficiar do crescente interesse na pesquisa sobre a obra villalobiana consultando textos de Lisa Peppercorn e Gerard Béhague, e, sobretudo, pude desfrutar da visão renovada de Gilberto Mendes, Carlos Kater, Gil Jardim, Valerie Albright, Renata Botti, Eero Tarasti, José Miguel Wisnik, Paulo Guérios, Maria Lúcia Pascoal e Carlos Bernstein Seixas, entre outros trabalhos publicados e divulgados nas últimas décadas que abordam de maneira objetiva aspectos importantes da música e da biografia de Villa-Lobos³. Também foram importantes os trabalhos mais antigos como os de Vasco Mariz, Arnaldo Estrella, Adhemar Nóbrega e Souza Lima, entre outros, principalmente por sua visão de época, pela perceptível admiração que dedicaram ao amigo Villa, presente em cada linha de seus textos. Não se podem esquecer também as incontáveis contribuições de Mário de Andrade, que tantas vezes escutou com grande lucidez a *música* de Villa-Lobos⁴.

Outros trabalhos serviram de inestimável suporte metodológico, ao tratar de questões fundamentais para a compreensão da música do século XX. Refiro-me aos textos recentes de Silvio Ferraz, discutindo ora aspectos da música de Varèse e Berio, ora o canto dos pássaros ou o dinamismo musical; também os clássicos textos de Wallace Berry sobre as funções estruturais da música; os tratados de Messiaen sobre técnicas composicionais; as análises de Pierre Boulez a respeito de *Le Sacre du printemps*; a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte, ferramenta utilíssima para desvendar estruturas ocultas ao “ouvido nu”⁵; o livro de Hermann Weyl sobre simetria, que me ajudou a categorizar aspectos importantes da música de Villa-Lobos; o rigor estruturalista de Lévi-Strauss na abordagem dos mitos indígenas. Enfim, tentei, dessa pluralidade de fontes metodológicas, fazer justiça à pluralidade musical de Villa-Lobos.



Agradeço aos professores que participaram das bancas de qualificação e defesa da tese que originou este livro: Carlos Kater, Denise Garcia, Didier Guigue, Jônatas Manzolli e Maria Lúcia Pascoal. Suas sugestões contribuíram imensamente para que eu pudesse rever deficiências e, se elas ainda persistem, isso se deve à minha própria teimosia e/ou incapacidade.

Todos os agradecimentos seriam pouco para Silvio Ferraz, meu orientador durante o doutorado. Dele vieram a sugestão do tema, o auxílio na condução das análises, as indicações

- 3 Durante a preparação deste trabalho para publicação houve o surgimento do notável ensaio de Willy Corrêa de Oliveira no jornal *O Estado de S. Paulo* (W. C. de Oliveira, 2008), no qual ele faz uma completa retratação às críticas ferozes que teceu à música de Villa-Lobos, seduzido pela reaudição das *Cirandas*. Dada a importância do pensamento de Willy para a vida musical brasileira, sua posição em “consonância” com a deste trabalho enche este autor de satisfação.
- 4 Destacam-se alguns textos importantes que compilam e/ou comentam o pensamento de Mário de Andrade sobre música, como os de Toni (1987), Castagna (1993), Coli (1998) e M. E. Pereira (2004 e 2006).
- 5 As teorias de Forte vêm sendo atualizadas por autores como Straus (1990) e J. P. P. de Oliveira (1998). Devido a isso, certas notações da Teoria dos Conjuntos apresentam elementos híbridos entre esses autores, neste texto.

bibliográficas, as escutas, os sons e os silêncios, sem contar a paciência com que lidou com meus desvios de rumo e minhas limitações.

Outros colaboradores importantes foram Heloísa de Araújo Duarte Valente, José Ivo da Silva, Maria Elisa Pereira, Luiz Fernando Vallim Lopes, Rodolfo Coelho de Souza, Sérgio Molina e Gilberto Assis, cujas leituras e observações me ajudaram a ter novas perspectivas. Meus agradecimentos também a Maria Helena Del Pozzo, Graziela Bortz, Ivan Vilella e Pedro Paulo Salles, que ofereceram inestimável apoio moral diante de certas dificuldades.

Agradeço ao Museu Villa-Lobos pela inestimável colaboração, enviando-me partituras e gravações com qualidade e presteza e atendendo a todas as minhas solicitações. Não poderia deixar de mencionar também a colaboração dos bibliotecários das diversas instituições que consultei (Fasm, Unicamp, Unesp, USP, Carlos Gomes), bem como os funcionários das secretarias dessas instituições.

O apoio da Fapesp também foi inestimável para a viabilização deste projeto, bem como o da equipe da Editora da Unicamp, que me auxiliou nas diversas etapas da finalização do texto e demais questões editoriais.

E por fim, mas não com menos importância, quero ressaltar o apoio de minha esposa Marisa e de meus filhos Pedro e Vitor, pois sem eles nada disto seria possível, nem teria qualquer sentido.



Este trabalho se estrutura em três capítulos. O primeiro, muito breve, trata das influências recebidas por Villa-Lobos em seus anos de formação, especialmente dos compositores Richard Wagner, César Franck, Claude Debussy, Vincent D'Indy e Camille Saint-Saëns, expoentes da última geração romântica. Aborda também a orientação que Villa-Lobos recebeu de compositores brasileiros como Francisco Braga, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e o teórico português, radicado no Rio de Janeiro, Frederico do Nascimento. O primeiro capítulo chega então à transição da música villalobiana para o modernismo, possivelmente por sugestões entreouvadas em conversas com Darius Milhaud, Arthur Rubinstein e Vera Janacopoulos⁶. Uma breve análise de *Uirapuru* procura demonstrar como essas influências se manifestaram na música villalobiana, fazendo pressentir a sombra de Stravinsky⁷.

6 Contemporânea a este trabalho, a tese de doutoramento de Lago (2005) aborda detalhadamente esse período, focalizando o círculo social da família Velloso-Guerra, ponto de encontro de músicos estrangeiros em *tournee* pelo Rio de Janeiro e local de debates sobre música, ocasionalmente freqüentado por Villa-Lobos naquela época.

7 Deve-se lembrar que Stravinsky surgiu para o mundo da música somente entre os anos 1911-13, com o sucesso dos três balés que compôs nesse período: *L'Oiseau de feu*, *Petrushka* e *Le Sacre du printemps*. Esse repertório era inacessível a Villa-Lobos antes de sua ida à Europa em 1923, exceto através de conversas a respeito que eventualmente travou com artistas brasileiros ou estrangeiros nesse meio tempo.

O capítulo seguinte aborda mais sistematicamente os procedimentos composicionais que Villa-Lobos desenvolveu, sobretudo durante seu segundo período criativo, entre 1918 e 1929, mas indo ocasionalmente além desse espaço de tempo. Tal período é especialmente significativo porque foi quando o compositor mais esteve envolvido com os processos de criação de novas sintaxes musicais, absorvendo ao máximo a discussão crítica em torno das obras recém-criadas por Stravinsky, Schoenberg e outros⁸. Naturalmente, esse é o capítulo mais longo, pois uma vasta parte de sua obra teve de ser avaliada, com finalidade de mostrar algumas de suas constâncias e o modo como se transformaram ao longo de sua carreira. Por isso, encontram-se ao longo desse capítulo algumas investigações sobre os *Choros*, as *Bachianas*, peças para piano, para violão, quartetos de cordas, poemas sinfônicos, sinfonias e outros gêneros que Villa-Lobos desenvolveu.

No segundo capítulo são abordados os vários tipos de *simetrias* na obra de Villa-Lobos: a partir da digitação instrumental; a estabilidade e a instabilidade harmônicas geradas pelo estabelecimento de estruturas simétricas e a posterior quebra de simetria; simetrias formais; de construção de acordes; o desenho balanceado; simetrias intervalares etc. Em seguida há um estudo sobre a evolução da *organização textural* em vários períodos criativos de Villa-Lobos, em diversos gêneros musicais. Segue-se uma avaliação das figurações em ziguezague, largamente encontradas em muitas obras villalobianas. Então, temos uma análise das *estruturas harmônicas* mais características: a técnica de deslizamento de semitons, os acordes por quartas, o contraponto de acordes, as cadências (especialmente as “wagnerianas” e as “varèsianas”), recorrências intervalares e polarizações, polarização por exclusão e polarização nas obras tonais. Finalmente, o segundo capítulo encerra com um estudo dos *processos rítmicos*.

O capítulo final concentra-se em três obras significativas, onde vários dos procedimentos, das técnicas e dos processos composicionais de Villa-Lobos se entrelaçam: *Amazonas* e os *Choros n.ºs 8 e 10*. Assim, tais obras se configuram como “estudos de caso”, onde aspectos observados isoladamente em diversos meios são “testados” em investigações mais específicas em composições de larga escala.



Desde já previno que esta visão, que pode ser considerada demasiado “estruturalista”, não pretende *substituir* a já tão bem conhecida apreciação da identidade nacional presente na obra de Villa-Lobos. Meu objetivo é apenas *complementá-la* com mais um aspecto da multifacetada obra do mais importante compositor brasileiro. Nenhuma *Verdade* será alcançada sem a soma de diversas “verdades”.

8 Wisnik (2004, p. 136) registra que “durante toda a década de 20 o seu [de Villa-Lobos] grande projeto de composição é a série de *Choros* onde ele trabalha aquela matriz popular urbana, amalgamada com blocos de outras informações, primitivas, negras e indígenas, rurais, suburbanas e cosmopolitas — da vanguarda européia —, fazendo dela o centro de uma confluência diferida de tempos culturais que focalizava o *problema* brasileiro (a sinfonização e a ordenação do tumulto musical nacional)”.

CAPÍTULO I

Obras da Primeira Fase: diálogos com Wagner, Franck e Debussy

Villa-Lobos iniciou-se, como todos os grandes músicos de sua geração, assimilando as técnicas herdadas do Romantismo, por meio do estudo acadêmico de formas musicais, contraponto e harmonia, instituído nos conservatórios e adotado como modelo no Brasil. O curto período de instrução musical formal — como aluno de harmonia no Instituto Nacional de Música em 1907 — resultou em suas primeiras composições camerísticas e sinfônicas.

A aquisição progressiva das técnicas de desenvolvimento harmônico e motivico deu a Villa-Lobos reconhecimento perante músicos brasileiros de prestígio, como Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno, abrindo as portas para que ele pudesse apresentar suas primeiras obras sinfônicas¹.

Houve, no entanto, críticos musicais conservadores — como Vincenzo Cernicchiaro e Oscar Guanabara — e instrumentistas de orquestra que reprovaram violentamente as obras do jovem compositor (Béhague, 1994, p. 8; Mariz, 1989, pp. 47-9). Provavelmente, após 1917, as relações entre Villa-Lobos e Nepomuceno ficaram estremecidas, talvez porque Villa-Lobos começasse a sair daquele círculo de influência após o contato com Milhaud, ou porque o êxito das execuções de suas obras em 1918 lhe tenha subido à cabeça. Podemos deduzir isso de um relato do pianista Arthur Rubinstein, em suas memórias: “Num jantar na casa dos Oswaldos empenhava-me em saber mais a respeito de Villa-Lobos e ouvi apenas horrores sobre sua pretensão e insolência no conservatório. O professor Nepomuceno deixa

1 Em 30 de julho de 1915, a Sociedade de Concertos Sinfônicos estreou a *Suíte característica*, para orquestra de cordas, com regência de Francisco Braga (Béhague, 1994, p. 8). O Instituto Nacional de Música convidou Villa-Lobos para um concerto com suas obras sinfônicas em agosto de 1918, incluindo *Naufágio de Kleonikos*, *Tédio de alvorada*, *Myrmis* e trechos da ópera *Izath* (Mariz, 1989, p. 49, e Guimarães et al., 1972, p. 32). Segundo o depoimento de Laura Oliveira Rodrigo Otávio, em 1919, Henrique Oswald, então seu professor de piano, falou a respeito de Villa-Lobos: “O jovem que lá estava sentado é uma brilhante promessa. Chama-se Heitor Villa-Lobos e será o maior compositor do Brasil” (Martins, 1995, p. 135, n. 190).

escapar, de maneira irônica: ‘Ele se considera o maior compositor brasileiro!’” (Rubinstein, apud Kater, 1987, p. 247).

As obras nas quais Villa-Lobos manifesta influência do “Bando de Franck”² são provavelmente decorrentes do estudo que ele realizou a partir do *Cours de composition musicale* de D’Indy (Mariz, 1989, p. 45). Podem-se observar alusões — se não citações — a várias obras que Villa-Lobos parece ter adotado como modelo formal, como *Le Cygne* (fig. 1-1) — único excerto de *Carnaval des animaux* (1886) cuja execução Saint-Saëns autorizou durante sua vida —, que Villa-Lobos aparentemente releu com *O canto do cisne negro* (excerto do poema sinfônico *O naufrágio de Kleonikos*, de 1916). Em ambas, o piano desenha uma série de acordes arpejados sobre os quais o violoncelo entoa sua melodia, em evidente representação da imagem do “canto do cisne”, nadando à superfície da água. Dessa forma algo ingênua (para os padrões atuais) de representação, tanto Saint-Saëns quanto Villa-Lobos lograram um espaço permanente no repertório dos violoncelistas³.

Todavia, podem-se vislumbrar, já nos compassos iniciais de *O canto do cisne negro* (fig. 1-2), potencialidades que não estão presentes na peça de Saint-Saëns. A melodia do violoncelo inicia com MI-SOL, sonoridade que ressoa nas notas centrais do arpejo realizado pelo piano LÁ-DÓ-MI-SOL-LÁ-DÓ-MI. A própria reiteração da figuração de arpejo parece propor o redobramento dessa ressonância sobre uma escala pentatônica, enquanto a “melodia” é mais um modo de reapresentar esse material.

2 Maneira como se costuma referir ao grupo de compositores franceses reunidos em torno da figura de César Franck: Saint-Saëns, D’Indy, Lalo, Chausson, Ropartz, Dukas e Magnard. Todos, por sua vez, também eram conhecidos como “les wagneristes”, devido a sua admiração por Richard Wagner (Massin, 1997 e D’Indy, 1912). No Brasil, Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno eram convictos admiradores dessa escola e fizeram estudos musicais na Europa, em centros dedicados a essa tendência estética (Martins, 1995 e Mariz, 1994).

3 Em uma de suas *performances* com colaboração de Charlotte Moorman, *Concerto for TV Cello and Videotapes* (1971), Nam June Paik incorporou uma execução de *Le Cygne*, com evidente significação do decadentismo romântico.