AGÊNCIA ESTADO

MÚSICA

Muito além da vitória-régia e do vatapá

Com boa dose de raivosa ironia, Mário de Andrade desancava certo tipo de brasileirismo musical que via permeado de "sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia". Infelizmente para muitos, o interesse pela música de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) estaria justamente na proximidade com que o compositor, pleno de ritmos e melodias, teria chegado dessa exótica mistura, aparentemente uma receita tipicamente brasileira que ele dominaria bem com sua genialidade intuitiva de arrancar da terra o que era nacional. "É preciso rebater a ideia de que o maior ou o único mérito da obra musical de Villa-Lobos esteja em seu caráter nacional, identificável pela utilização de melodias folclóricas e eventuais usos de ritmos e instrumentos de música popular brasileira. Outro ponto importante é demonstrar que as qualidades de certas obras do compositor não são resultados de mero casuísmo, mas de um labor composicional sintonizado com os problemas importantes no tempo em que foram compostas e que ainda instigam os músicos de hoje", observa Paulo de Tarso Salles, da ECA-USP, autor de *Villa-Lobos: processos composicionais* (Editora Unicamp, 264 páginas, R$ 50).

"Villa-Lobos é muitas vezes considerado como o 'maior compositor das Américas', mas esse rótulo ainda carece de substância, pois sua obra tem um mérito maior do que o mero exotismo e trouxe real contribuição à música do Ocidente, embora poucos estudiosos se debrucem efetivamente sobre essas questões", avisa o pesquisador. "Ele é sempre citado como um gigante da música do século XX, mas nunca mereceu o cartão VIP dos compositores seminais, como Stravinsky, Schoenberg, Varèse ou Messiaen, que geram teorizações e reverberam na linguagem dos compositores do século XXI. Em geral, Villa-Lobos é o filho da natureza, que cavoucou a terra e encontrou o talismã da identidade nacional, que o tornou maior entre os maiores de uma arte que intuímos ser importante, mas que ainda não nos pertence", concorda o violonista Fábio Zanon, professor do Royal College of Music e autor de uma recém-lançada biografia do compositor. Efetivamente, enquanto seus contemporâneos merecem análises infindas, Villa ganhou um lugar periférico em que figura como caso exótico, um latino-americano cuja intuição teria levado às vezes a resultados sublimes, mas quase sempre desiguais. "Ele, porém, teve várias mudanças de estilo em sua vida que deixam entrever não um 'dândi tupiniquim', mas um compositor que se autoimpunha uma pesada carga de trabalho e estudo, o que contradiz o mito em torno de seu autodidatismo e facilidade, no mau sentido, de invenção", analisa Salles. Entre 1900 e 1917, temos o jovem compositor em sua fase inicial adotando modelos franceses e wagnerianos, buscando ser reconhecido pelos músicos e críticos brasileiros. A partir do contato em 1917 com o compositor Darius Milhaud, a cantora Vera Janacopoulos e o pianista Arthur Rubinstein, todos no Rio de Janeiro, a música de Villa apresenta formas e estruturas mais livres e, em 1923, o grande marco foi a viagem a Paris, onde estabelece um diálogo com a música dos modernos, em especial com Stravinsky. A terceira fase, nos anos 1930, é a da volta ao Brasil, quando, aparentemente para garantir a sobrevivência, em pleno regime varguista, o compositor incorporou a imagem que se queria dele como um símbolo da cultura brasileira. A partir de 1948, a fase final, quando recebe o diagnóstico do câncer, Villa, para fazer frente às despesas crescentes com tratamentos de saúde, passa a atender encomendas e a se apresentar nos EUA e na Europa.

Tantas fases e tantas mudanças não seriam uma tarefa de amador, tampouco de um autodidata casual. "Quem vê Villa como 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, parte 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", avalia o compositor e pesquisador Sílvio Ferraz, da Unicamp. "Seus diálogos foram marcados por encontros: Bartók, Varèse, Milhaud, Revueltas. Todos defensores de uma estética musical de cunho experimental. Villa dialogava com esses compositores que, por sua vez, traziam, assim como ele, muito da força musical dos

Compositor em seu labor: diálogo com os grandes nomes musicais do seu tempo

Villa-Lobos deixa de ser ícone nacionalista para ressurgir como grande compositor moderno | Carlos Haag

REPRODUÇÃO DO LIVRO *A IMAGEM DE MÁRIO*: FOTOBIOGRAFIA DE MÁRIO DE ANDRADE/VILLA-LOBOS, RIO DE JANEIRO, 1941

Villa na dedicatória a Mário de Andrade avisa que não é samba, mas Bach

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. Villa foi um compositor genuinamente brasileiro, no sentido de que teve de inventar o Brasil musical que lhe cabia." Daí o aspecto acumulativo e não excludente da pesquisa de Salles, que revela ainda mais a riqueza musical do compositor. "Não pretendi substituir a já tão bem conhecida apreciação da identidade nacional presente na obra de Villa-Lobos. Meu objetivo foi apenas complementá-la com mais um aspecto da multifacetada obra do mais importante compositor brasileiro, cuja música seja possuidora de atributos suficientes para que, através dela, seja possível estudar algumas das técnicas de composição em voga na primeira metade do século XX. As partituras de Villa revelam, além da óbvia preocupação com uma identidade nacional, a inquietação do compositor em relação a procedimentos que se tornaram acadêmicos, destituídos de significação para a música de seu tempo", observa. "Isso se traduz em sua concepção peculiar de forma, em que os sons circulam sem a tradicional noção do desenvolvimento beethoveniano, mas de acordo com suas potencialidades acústicas." O pesquisador, analisando os processos composicionais de Villa-Lobos, agrupou-os em três grandes modos de transformação do material composicional.

Antes de mais nada, é preciso reconhecer que a melodia, nota o pesquisador, é um item secundário na composição villa-lobiana, uma questão complicada num país com uma tradição tão forte na canção popular, em que a linha melódica é tão importante. Daí o primeiro processo com as transformações obtidas a partir de simetrias, que se tornam progressivamente assimétricas ou balanceadas pela ocorrência de "acidentes". Essas transformações ocorrem como resultado da superposição entre "figura" e "fundo", com a funcionalidade da figuração melódica interagindo sobre um fundo textural mais ou menos estático. A melodia villa-lobiana tem um papel "acidental" de transformação da textura. Assim, a música de Villa ganha uma implicação notadamente textural, ou seja, todos os componentes da obra geram uma sonoridade indivisível, um universo de timbres que são agregados sem uma hierarquia preestabelecida. "As cirandas para piano ilustram soberbamente essa questão: nelas as melodias folclóricas não são 'harmonizadas', mas sim inseridas em um 'ambiente sonoro' que lhes confere um sentido retórico, metafórico." Esse conceito de ambiente sonoro, continua Salles, é constantemente afirmado em suas obras sinfônicas, nas suas densas orquestrações. "Em *Uirapuru* se descortina qual o recorte do compositor: não se trata de uma reprodução naturalista da melodia característica do pássaro. O 'canto do uirapuru' criado por Villa é uma melodia abstrata, um 'hiperpássaro'. O que o atraiu foi a série simétrica de intervalos que é submetida a vários processos de alargamento e distorção. Villa se comprazia em tornar assimétrica a cuidadosa simetria

inicial. A simetria para ele era como um estágio instável da composição", analisa.

Outro processo são os ziguezagues que ocorrem em vários pontos de suas texturas, em vários gêneros musicais, como projeção de determinados elementos, sonoridades, timbres, que estabelecem um novo estatuto do motivo, desvinculado de sua função temporal-formal para tornar-se um elemento quantitativo na consecução e fruição da obra. Na *Bachianas nº 5*, no *martelo* (2º movimento), está na própria melodia cantada pela soprano sobre o texto de Manuel Bandeira. No *Choros nº 2*, para clarineta e flauta (dedicado a Mário de Andrade, em época em que a amizade entre eles ainda não se rompera), o ziguezague é empregado para operar mudanças de registro entre os instrumentos. No *Noneto*, a mesma técnica tem implicações estruturais, anunciando mudanças seccionais e timbrísticas. Um terceiro processo composicional são as transformações por turbulência, resultantes sobretudo de procedimentos rítmicos ou timbrísticos, em que Villa gera sonoridades saturadas pelos elementos constituintes da textura, desencadeando processos irreversíveis de expansão ou contração das unidades métricas. Em síntese, ele usava a densidade do ritmo para controlar a saturação sonora da textura. Em *Rude poema para piano*, ouve-se como o ritmo saturado parece proporcionar diversas "erupções" ao longo do tempo. Ritmo e tempo parecem coordenar as ações em suas figurações de ostinato (linha melódica repetitiva em torno da qual outras camadas melódicas evoluem). No *Choros nº 8*, obra sinfônica que, nota o pesquisador, Stravinsky poderia ter assinado, Villa usou 36 ostinatos, os quais são superpostos, justapostos, montados e desmontados para gerar adensamentos texturais.

"Desse modo pode-se perceber que a música de Villa dialogava com a de seus contemporâneos, como Stravinsky, Bartók, Varèse, por exemplo. Todos eles operavam num território ainda inexplorado dos sons, acima e além dos manuais de composição formal de seu tempo", afirma Salles. "É preciso escutar um Villa-Lobos muito além da apreensão de suas melodias ou dos ritmos sincopados dos chorões, elementos superficiais que dão a ele cor local, mas não são os aspectos mais instigantes de suas obras. A série de *Choros*, por exemplo, é uma ampliação de possibilidades sonoras latentes em toda a música popular brasileira, não apenas a partir de parâmetros como altura e ritmo (melodia), mas essencialmente do timbre e de todas as propriedades atreladas a esse aspecto tão complexo do som como afinação, ressonância, difusão etc.". O mesmo aconteceu com as *Bachianas*, observa Salles, que deram a Villa o rótulo de "fértil melodista" e praticamente sepultaram o interesse especulativo por suas criações. "Villa-Lobos não foi menos inquieto e capaz do que outros compositores em buscar e encontrar soluções interessantes para os problemas de composição musical que não se enquadram apenas na questão de identidade racial. Sendo brasileiro, foi tachado prematuramente de 'ingênuo' por ter tido a audácia de se lançar a uma aventura criativa sem precedentes e sem um manual escrito por um europeu. A América Latina por essa ótica está destinada a ficar à margem da modernidade, preferindo discursar em torno da sua originalidade racial."

A ligação entre Villa-Lobos e o nacionalismo, lembra Salles, era das mais problemáticas, encarnado na figura emblemática de Mário de Andrade. Afinal, o nacionalismo brasileiro privilegiava o rural em detrimento do urbano e o vínculo de Villa com o choro carioca, além de urbano, destoava da orientação para os temas folclóricos. "Apenas ocasionalmente, como na série das *Cirandas*, ouvem-se melodias folclóricas. Ou em obras didáticas, como as *Cirandinhas*, para piano, ou o *Guia prático*", nota o pesquisador. "O folclore sou eu", gostava de dizer o compositor. Quando Vargas indicou um interventor para São Paulo e Villa manteve-se a seu lado, inclusive dedicando o *Quarteto de cordas nº 5*, obra nacionalista com temas folclóricos, Mário rompeu de vez com o compositor. O quarteto além de tudo trazia trechos de uma melodia gaúcha, o que fez o autor de *Macunaíma* perder as estribeiras e chamar o músico, em carta a um amigo, de "lambe c." do regime. Mário preferiu como discípulo do seu nacionalismo o compositor Camargo Guarnieri. O elemento nacional, porém, não era o que mais interessava a Villa, embora tenha marcado fortemente a carreira do compositor, talvez "culpa" do próprio Villa, que, durante o Estado Novo, por interesse pessoal, nota Salles, por questões de sobrevivência, tenha deixado que se tomasse como verdade o que todos gostariam que ele fosse: o arauto da nação.

Essa imagem ficou tão forte que mesmo músicos foram consumidos por ela e taparam os ouvidos diante da música de Villa-Lobos. Foi o caso do compositor vanguardista e pesquisador da USP Willy Correa de Oliveira, antigo detrator de Villa, que apenas recentemente voltou atrás em suas críticas ao "nacionalista sem valor" para, hoje, ver o autor de *Uirapuru* com olhos renovados. "Pensar Villa como compositor nacionalista é reduzi-lo. É pensar tacanho, reacionário: mesquinhamente fim de século XIX. Revela ignorância ou avaliação incorreta de sua obra. Autêntico compositor do século XX, Villa-Lobos foi homem do seu tempo, como Ives, Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Webern. O arrojo de Villa na confecção de imagens abstratas em movimento é de tal importância que se pode emparelhá-lo com o Schoenberg maduro, com o último Scriabin, com Debussy, Varèse e até Webern. Para gaúdio de todos, Villa consta de um programa ideal, possível, focando a música do século XX no que houve de mais criativo, efetivo: em um mundo sem língua musical erudita falada, onde cada voz fosse um testemunho necessário do homem como ser criador, sobrevivendo em ambiente adverso, hostil, agressivo." Foi com ele que o Brasil entrou, pela primeira vez, na música do século XX e, desde então, pouco se aventurou por esses caminhos, já que o compositor não deixou "herdeiros" musicais. "As novas gerações de compositores têm muito a aprender com os procedimentos técnicos de suas obras", nota Salles. "Villa criou uma possibilidade de música brasileira, em vez de ser criado por ela. Ele 'tornou-se' folclore", completa Zanon. ■