

VILLA-LOBOS, NO SEU DEVIDO LUGAR

Primeira integral das sinfonias do compositor gravada por uma orquestra brasileira, a Sinfônica do Estado de São Paulo, busca situá-las na linha de frente das principais obras escritas pelo compositor

TEXTO CARLOS EDUARDO AMARAL ILUSTRAÇÕES MONTEZ MAGNO

“A natureza tropical seria responsável por criar um compositor desordenado, pouco criterioso, de formas frouxas ou caóticas, sempre inclinado ao mau gosto ou ao exagero.”

Fabio Zanon

A introdução de *Villa-Lobos* (Publifolha, 2009), de Fabio Zanon, traz uma sucessão de aspectos que evidenciam a admiração que a obra de nosso maior compositor ainda causa em plateias do mundo inteiro e o desconhecimento cada vez mais abissal de sua personalidade ante os compatriotas das novas gerações, que veem seu nome em parques, condomínios, escolas e enredos de samba, mas não nos livros escolares. “Ele é o filho da natureza, que cavoucou a terra e encontrou o talismã da identidade nacional, que o tornou o maior entre os maiores de uma arte que intuimos ser importante, mas que não nos pertence”, define Zanon, nas primeiras linhas do livro.

Ao “não nos pertencer”, no sentido de a música erudita nunca ter tido uma penetração cultural e midiática no nível da que possui em solo europeu, o julgamento dos méritos musicais dos gênios de fora do eixo eurocêntrico acaba ainda sendo determinado pelos escrúpulos do gosto ali dominante – no caso de Villa-Lobos, ora para admirarem as múltiplas cores e ritmos exóticos de suas partituras, ora para criticarem sua suposta falta de rigor formal.

Zanon aponta que jazeram as duas principais abordagens da obra de Villa-Lobos em voga antes da virada do século passado para este: a de um mítico pioneiro que adotava procedimentos composicionais de outros gênios na Europa antes de ter tido contato com a música deles e a que traçava paralelismos e equivalências entre a estética villalobiana e as paisagens naturais do Brasil. A primeira foi demolida porque

baseada na autopromoção do Villa, e a segunda deu o que tinha de dar. “Sua música nunca é lida pelo que é; parece sempre filtrada pelo faz de conta criado ao redor de seu nome”, esbofeteia Zanon, complementando:

Sempre citado como um gigante da música do século XX, nunca mereceu o cartão VIP dos compositores seminais, como Stravinski, Schoenberg, Varèse ou Messiaen, que geram teorizações e reverberam na linguagem dos compositores do século XXI. Os intérpretes de renome que o defendem argumentam que um conhecimento mais profundo de sua obra revelaria um potencial equivalente, mas eles mesmos não empreendem essa investigação e encontram pouco espaço para uma demonstração mais corajosa.

Finalmente – rejeitando-se aquele par de linhas mestras de análise –, pesquisadores e crítica se conscientizaram de que deviam estudar



um gênio pelo que ele tinha de gênio, ou melhor, de entender como Villa-Lobos se valeu da música brasileira e da natureza para construir sua própria linguagem musical e, também, uma que caracterizasse a música erudita brasileira, inconfundivelmente. “Pode-se dizer que Villa-Lobos criou uma possibilidade de música brasileira, em vez de ser criado por ela”, criva e grifa Zanon, citando uma lista de estudiosos que promoveram essa nova perspectiva nas últimas duas décadas: Paulo de Tarso Salles, Paulo Renato Guérios, Manoel Corrêa do Lago, Gil Jardim, Jorge Coli, Humberto Amorim, Flávia Toni, Willy Corrêa de Oliveira, entre outros.

Feita essa breve resenha introdutória, podemos contextualizar, agora, em que momento aparece a integral das sinfonias de Villa-Lobos, gravada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência de Isaac Karabtchevsky, e lançada no final de

fevereiro em um *box* reunindo seis CDs. Os álbuns (alguns já no mercado, de forma avulsa, de 2011 pra cá) levam o selo Naxos, que se mantém como um dos mais fortes da música clássica no mundo desde os anos 1980.

Como conta o crítico de música inglês Norman Lebrecht, no livro *Maestros, obras-primas e loucuras* (Record, 2008), um tesouro caiu no colo do alemão Klaus Heymann, que residia em Hong Kong em meados daquela década: uma série de boas gravações de diversas obras do repertório *standard* feitas por orquestras do Leste Europeu, que, apesar de competentes, estavam longe do *glamour* das alemãs, francesas, italianas, inglesas e norte-americanas, dominantes no catálogo das principais gravadoras do mundo até então, como a Deutsche Grammophon (DG), a Decca e a EMI.

Era preciso vender a bom preço essas gravações nascidas nos países da decadente Cortina de Ferro e a coincidente queda nos custos de manufatura dos CDs ajudou nesse quesito. “Ao preço de seis dólares (um terço do cobrado por um CD da DG), a Naxos vendia os clássicos mais baratos do mercado”, escreve Lebrecht. A vaidade que alimentava estrelismos e altos cachês nos grandes estúdios começou a ruir ante um selo cujos produtos eram vendidos em postos de gasolina, lojas de departamento e livrarias.

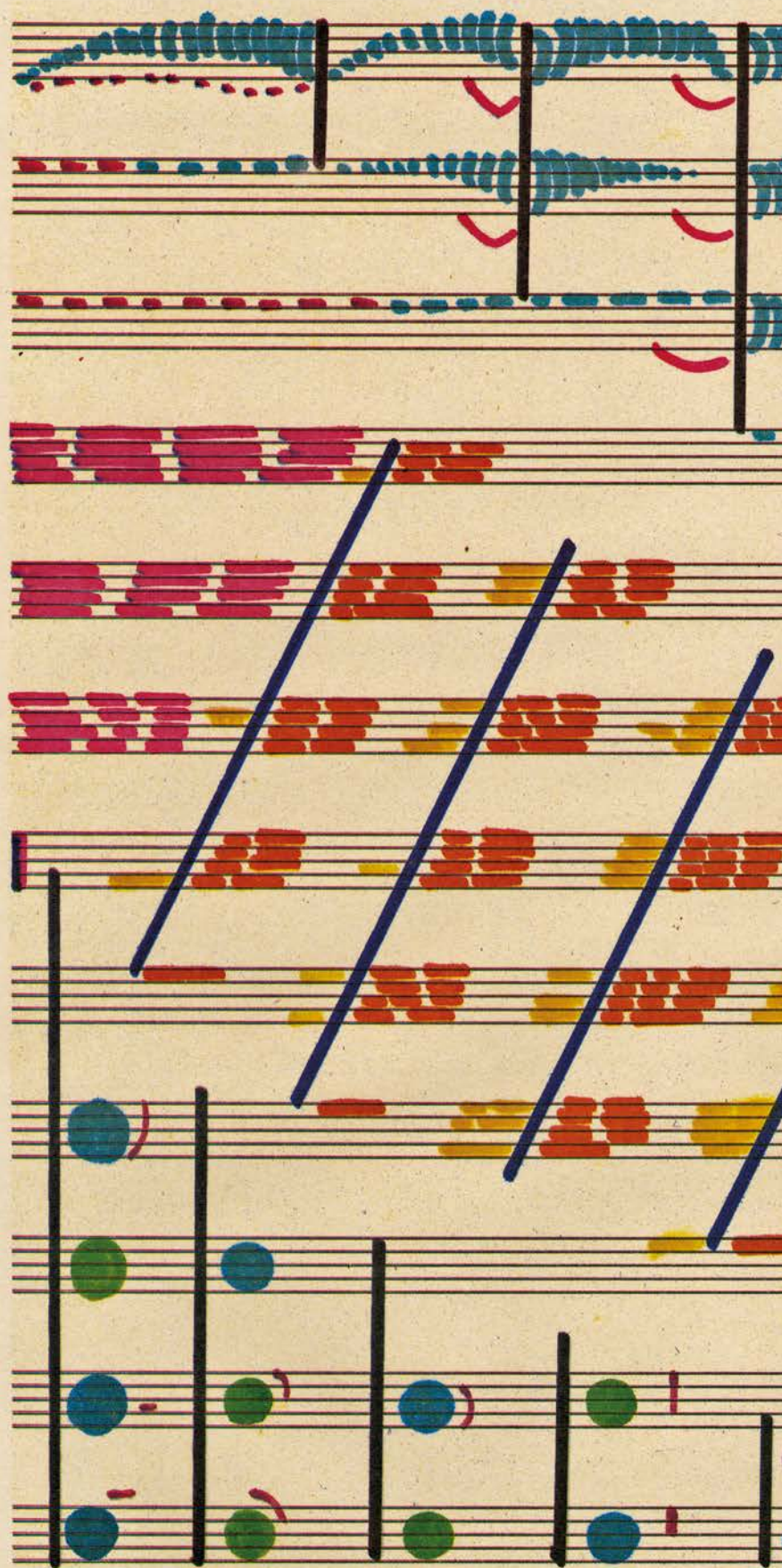
Em 1994, a Naxos já dominava 1/6 do mercado mundial, sem nunca investir em publicidade (por determinação de Heymann), e pôde divulgar peças magistrais, mas desconhecidas dentro dos países onde possuía escritórios (nos cinco continentes). Por outro lado, Heymann beneficiou-se da mão de obra barata das orquestras eslavas e magiares, pagando a cada

músico cerca de 100 dólares por disco e nada mais (maestros e solistas recebiam mil) – uma pechincha para o empresário (segundo consta, sempre franco em sua ética de trabalho) e uma fortuna para quem estava acostumado ao horizonte de miséria ofertado pelo regime de seus países.

Embora havendo demorado a gravar no Brasil, a Naxos abriu espaço para a música brasileira (na verdade, para Villa-Lobos) desde cedo, por meio do Marco Polo, selo “terceiro-mundista” da gravadora: com a Orquestra Sinfônica da Rádio Eslovaca e o Coro da Filarmônica da Eslováquia, em 1993, Roberto Duarte regeu as quatro suítes reelaboradas da trilha sonora para o filme *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro (1937). Dois anos depois, com a mesma orquestra, o maestro niteroiense conduziu a *Sinfonia n.º 6 “Sobre a linha das montanhas do Brasil”* e o bailado sinfônico *Rudá “Dio d’amore”*, para um novo álbum. Os *Choros n.º 8 e 9*, porém, já haviam sido gravados pela Filarmônica de Hong Kong em 1988.

Membro da Academia Brasileira de Música (ABM), Roberto Duarte notabilizou-se pela revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos, algumas das quais comentadas e publicadas em dois volumes pela Eduff (1989 e 1994). Credenciado pela experiência prestada nesse campo, o revisor escreveu *Villa-Lobos errou?* (Algol Editora, 2009), no qual enumera os seis tipos de omissões ou distrações observadas nos trabalhos que prestou, ao longo dos anos, para a ABM, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) e a editora Max Eschig, de Paris: “erro” de ritmo, “erro” de nota, ausência de clave, ausência de nome de instrumento; ausência de instrumento(s) nas viradas de página e problemas de orquestração.

Nesse livro, que elenca efeitos orquestrais especiais e instrumentos raros empregados pelo compositor, Duarte desvenda um procedimento lúdico presente em não poucas peças do Villa, incluindo a *Sinfonia n.º 6*: a escrita de trechos tomando por base simetrias do teclado do piano, independentemente de ser executado por este. Por exemplo, uma sucessão de compassos em que cada sequência de quatro notas contenha, pela ordem, uma nota de tecla branca do piano, uma de tecla





preta vizinha, outra preta e outra branca vizinha a essa última.

Em *Villa-Lobos - Processos composicionais* (Editora da Unicamp, 2009), Paulo de Tarso Salles aprofunda a análise da elaboração e coesão temática do velho Tuhu, identificando motivos com simetrias até dentro do idiomatismo do violão, como no *Estudo n.º 5*. Para a presente exposição, importante é a luz que o pesquisador joga sobre César Franck (1822–1890), mentor de boa parte dos compositores franceses da segunda metade do século XIX e influenciado pelo arrojo harmônico de Wagner e Liszt.

A escola francesa e o próprio Wagner eram as referências mais fortes dos compositores sinfônicos mais proeminentes do Brasil na virada do século XIX para o XX: Alexandre Levy, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno – todos apreciados por Villa-Lobos, musicalmente, quando não pessoalmente. Debussy também já tinha sua música conhecida no Rio. E havia Puccini, que Paulo de Tarso não teve condições de abordar, por falta de gravações de todas as óperas villalobianas. Todos esses quatro estrangeiros (Franck, Wagner, Debussy e Puccini) deixaram sua marca no Villa da década de 1910; em Paris, no decênio posterior, as pegadas seguidas foram de Stravinski e Varèse.

O sexto CD do box da Osesp, o da *Sinfonia n.º 12*, abre com o poema sinfônico *Uirapuru* (1917, estreado em 1935). Um brinde, em meio às sinfonias. Nele, estão três dessas matrizes condensadas e digeridas por Villa-Lobos no Rio e na França; os três compositores mais revolucionários dentre os citados: Wagner e seu “acorde de Tristão”, Debussy e seus lânguidos gestos melódicos para flauta, Stravinski e a rudeza de células rítmicas percussivas.

Zanon – que, não por acaso, assina os encartes dos álbuns do box – menciona que *Uirapuru* “cria uma sonoridade especificamente brasileira, sem se servir diretamente de elementos folclóricos”. Mas, só para assinalar, da metade para o fim da peça há um baião estilizado, conduzido pelos metais e ritmado por *temple blocks* e tímpanos.

Outras interpretações não valorizam essa passagem, diferente do que ficou sob a batuta de Isaac Karabtchevsky. Talvez não tenha sido intencional, até porque o baião, antes de Luiz Gonzaga emplacá-lo no Rio, depois da Segunda Guerra, apresentava outra configuração instrumental, e não sabemos se Villa-Lobos conheceu na juventude os violeiros nordestinos. (Não intencional, mesmo, foi Stravinski antecipar o batidão de *funk* carioca no ataque de tímpanos do *Ritual da abdução em A sacração da primavera*.)

À influência de Stravinski e Varèse deve-se a atmosfera *sauvage* do Villa-Lobos mais arrojado que conhecemos: o dos *Choros n.º 8 e 10* e do *Noneto*. Arrojado, entenda-se rude, cru, ou melhor, primitivista, já que o Villa-Lobos de cores e efeitos sem par, do *Sexteto místico* e do *Quarteto simbólico*, deriva de Debussy, e o Villa-Lobos mais iconoclasta se expressou na *Suíte sugestiva* (1929).

Enumero as *Bachianas brasileiras* também como atípicas dentro da estética villalobiana, por mais que sejam tachadas de conservadoras, devido à esmerada construção contrapontística em cada movimento de cada uma das peças, justificando a invocação a Bach – e acabo encontrando no início do texto do encarte do CD da *Sinfonia n.º 10* um respaldo inesperado a essa percepção.

Guilherme Bernstein, em seu livro *Sobre poética e forma em Villa-Lobos - Primitivismo e estrutura nos Choros orquestrais* (Editora Prismas, 2015), estuda a corrente do primitivismo artístico na música erudita e uma de suas figuras de estilo mais características: o *ostinato* (célula rítmico-melódica de repetição constante), que passa a adquirir função estrutural desde Mussórgski a Debussy e Stravinski, via Rímski-Korsakov.

Contudo, nas sinfonias do Villa encontraremos pouquíssimas marcas de estilo modernista, em sentido lato. A sinfonia é um gênero de composição de feições bem-definidas, herdadas do classicismo vienense e expandidas no romantismo franco-germânico, e Villa-Lobos, ao construir seu ciclo de sinfonias, buscou desenvolver o discurso absorvido dos modelos sinfônicos franceses, dos quais bebeu antes da fama, até estabelecer plenamente sua própria voz – e esta se faz ouvir logo na *Sinfonia n.º 1*.

Ao adentrarmos o universo das 12 sinfonias de Tuohi (11, porque a de número 5 perdeu-se), precisamos lidar com uma problemática: guiarmos-nos por esse discurso ou pelas formas canônicas? Villa-Lobos, claro, quis sua síntese dialética: seguir as formas canônicas e adaptá-las ao desenvolvimento temático e discursivo de sua personalidade musical. Por pensar rigorosamente nos termos daquelas, a crítica europeia e norte-americana, endossada por biógrafos e pesquisadores aqui do Brasil (para não dizer intérpretes e outros compositores), sempre considerou tais sinfonias obras deficientes ou desinteressantes; se esperarmos, nessas sinfonias, apenas o Villa-Lobos fluido, vamos ver sempre um criador amarrado e embotado, sem as melodias memoráveis das *Bachianas* ou os singulares batuques dos *Choros*.

Paulo de Tarso, em citado livro, fere de morte esse *modus pensandi* (e *auscultandi*):

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... (...) ela nasce processualmente – ela corre para frente, dá uns passos atrás, volta a correr, pula, retorna repentinamente, volta a correr, e assim vai.

Até este ponto do texto, por exemplo, só mencionei o nome por extenso da Osesp duas vezes; a sigla, idem; o nome do maestro, também; no mérito das sinfonias, estou adentrando apenas neste momento. Todavia, basta o leitor fazer o exercício de ler esta crítica do presente parágrafo para frente e vai ser inevitável o senso de mutilação, porque a linha de dissertação e os elementos coesivos se encaminham da maneira que conscientemente os dispus.

Em depoimento à **Continente**, Paulo de Tarso Salles – que coordena, na Universidade de São Paulo, o grupo de pesquisas Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos – esclarece que ainda não há estudos que investiguem como o compositor se apropriou das formas clássicas: sonata, minuetto,

rondó... “Assim, não se sabe muito sobre como Villa-Lobos delineia os temas, cadências, transições, modulações, recapitulações etc., a partir dos modelos que ele estudou nas obras de Haydn, Mozart e Beethoven. O processo composicional, nesses casos, é radicalmente diferente do das *Bachianas*, *Choros*, peças para violão e piano, e dos poemas sinfônicos, por exemplo, embora o material (escalas, acordes etc.) não seja muito distinto. Muda a gramática, mas nem tanto a sintaxe. Por isso mesmo, o estudo dos quartetos e sinfonias pode lançar luz sobre a sintaxe villalobiana”, elucidada.

Mesmo dessa maneira, isso não nos exime de discernir o que achamos belo do que não achamos, ainda que estejamos com gabarito de códigos e linguagens à mão – e posto que tenhamos assimilado esses códigos e linguagens. Indo ao que interessa: no que perpassei das sinfonias, achei, à primeira escuta, o segundo movimento da *Sinfonia n.º 12* e o terceiro movimento da *Terceira* marrentos, seja com a Sinfônica da Rádio de Stuttgart (responsável pela única versão integral do ciclo fora do Brasil), seja com a Osesp. Não farei uma comparação entre ambas as gravações (apenas é nítido que a captação de som da orquestra alemã ficou melhor) por endossar que o mais importante, hoje, é criar uma tradição interpretativa da música de Villa-Lobos.

Ao usar o verbo “achar”, me proponho sempre a uma reescuta, porque nenhum achismo ajuda a tornar uma exposição de ideias mais rica. Ouvi as sinfonias em sequência numérica, por isso voltei aos movimentos em questão, um dia depois, e eles se revelaram para mim: um, sombrio, e o outro, pesante (o subtítulo desse é *Sofrimento*, dentro de uma sinfonia subintitulada *A guerra*), respectivamente. Valeu a pena desfazer impressões superficiais.

Na *Sinfonia n.º 1*, voltando à sequência, já se vê o Villa-Lobos que conhecemos, com algumas marcas nítidas do impressionismo francês (em trechos específicos, naquelas granulações agudas de flautas, celesta e harpa, mesclando *glissandos* ascendentes e *tremolos*) e com um tratamento de cordas mais denso. Estão ali ecos da *Sinfonia* de Franck e, principalmente, da discursividade





e da dramaticidade da *Sinfonia sobre uma ária montanhesa francesa*, de d'Indy. É preciso ouvi-la para entender as primeiras quatro sinfonias do Villa.

A *Sinfonia n.º 2* é Villa-Lobos pleno: estão lá os maneirismos e as predileções orquestrais presentes em uma penca de peças mais tardias. Além de tudo, obra-prima. O quarto movimento parece ter problemas de propulsão, isto é, de sustentação temática e força sonora, mas ele integra uma peça que obedece a um esquema programático (pena que não saibamos qual, em detalhes, e então me reservo o benefício da dúvida). As longas sessões de solos, nessa parte, especialmente do clarone, são expressivas e conduzem a um *finale* afirmativo. Em tempo, dá para se encontrar, no YouTube, uma versão com o compositor regendo sua *Segunda*.

A *Sinfonia n.º 3* é Villa-Lobos mais no discurso do que nas cores orquestrais – mais fortes, quase beirando a Mahler. O quarto movimento é esparramado, efusivo, com citação até ao *Hino Nacional* (“Em teu seio, ó Liberdade, desafia o nosso peito à própria morte”) e à *Marselhesa*, citada novamente na sinfonia seguinte – nada mais adequado ao subtítulo *A guerra*. A *Quarta*, *A vitória* (gravada pela Sinfônica Simon Bolívar, da Venezuela, nos anos 1990, e que requer uma banda sinfônica, junto com a orquestra, no apoteótico desfecho), a complementa, pois foi pensada para ser o segundo pilar de uma trilogia, cuja conclusão seria com a *Quinta*, *A paz*.

A *Sinfonia n.º 6*, escrita 25 anos após da *Quarta* – tempo em que nasceram os *Choros*, as *Bachianas* e o *Guia prático* – abre a segunda parte do ciclo, em que Villa-Lobos se desvencilha do filo dramático franco-germânico. É ele consigo mesmo. Em termos de inspiração ou arrebatamento, a *Sexta* não cativa (nem as duas sinfonias seguintes), mas ela traz uma novidade, muito conhecida por estudiosos do Villa: a construção de um traçado melódico baseado em um processo lúdico, chamado por ele de *milimetrização*.

Esse processo consistia em usar uma grade, com o nome das notas assinalados à esquerda, traçada em uma folha de papel translúcido (como papel vegetal ou manteiga) e colocá-la sobre a foto de uma paisagem de horizonte bem-delineado

Villa-Lobos, ao construir seu ciclo de sinfonias, buscou desenvolver o discurso absorvido dos modelos sinfônicos franceses, dos quais bebeu antes da fama, até estabelecer plenamente sua própria voz

para então marcar os principais pontos de contorno. A altura dos elementos da paisagem determinava as notas; a largura, as durações.

Tem-se conhecimento de que a Serra dos Órgãos serviu de fonte para a *Sexta*, subtitulada *Sobre a linha das montanhas do Brasil*. No entanto, não há registros da milimetrização da cadeia de montanhas fluminense. Restou o da outra obra conhecida no qual foi aplicado esse procedimento, a *New York skyline melody* (1939), para piano (depois orquestrada).

Continuando, a *Sinfonia n.º 9* volta a ser uma peça que chama a atenção pelo discursivo mais coeso, onde os *finales* abruptos dos movimentos não incomodam; pelo contrário, vêm na hora certa. A *Sinfonia n.º 11* é um pouco mais expansiva – e mais lírica, no segundo movimento (que ilustraria qualquer bom filme hollywoodiano). Curiosamente, possui o mais curto movimento de todas as sinfonias: o terceiro, com menos de três minutos. Ambas podem juntar-se à *Sinfonia n.º 12* em sua *playlist* comodamente.

Já a *Sinfonia n.º 10* (essa, sim, mahleriana) nos obriga a ser contemplada isoladamente, até pela


extensão temporal. Em que outra obra da alta cultura brasileira vamos encontrar a junção do tupi e latim, cantada por coro e solistas, em um argumento que leva à história da fundação de São Paulo de Piratininga por José de Anchieta? Um pouco prolixa em seu homérico quarto movimento, mas nada que nosso preparo interior para adentrar um monumento sonoro dessa espécie não resolva. Versão alternativa disponível: Orquestra Sinfônica de Tenerife, Espanha.

Depois dela, deter-se no *Mandú-Çarará*, bailado coral-sinfônico que fecha o CD da *Sinfonia n.º 12*, será um deleite sem par, um encontro com o melhor Villa-Lobos: fluido, inspirado, fecundo e feliz na sua fusão estética de elementos das “três grandes raças” do país. Ainda que superado como cosmovisão do povo brasileiro, o mito das três raças foi um conceito que adquiriu sentido e expressão únicos na música de Villa-Lobos. *Mandú-Çarará*, sobretudo, eleva o nheengatu, a língua franca do tempo dos bandeirantes, a um *status* único na história da música universal, embalando-a com um

batuque de samba de ricas variações rítmicas e com o ritmo dos próprios aborígenes, além de ter sido cantado por corais infantis e adultos da Holanda, da Venezuela e de outros tantos países.

É uma obra que consegue deixar plateias boquiabertas, igualando-se à magnitude coral-sinfônica do *Choros n.º 10*, da *Décima* e da quarta suíte de *O descobrimento do Brasil*, e destacando-se pelo toque infantil, ausente nas outras três partituras – uma obra incompreensivelmente executada com raridade. A melhor interpretação, felizmente, está no YouTube: com a Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por Henrique Morelenbaum, o Coro do Instituto Israelita Brasileiro de Cultura e Educação e o Coro Infantil da Escola Eliezer Steinberg (hoje Eliezer Max), em 1970. Mais ainda: os textos do *Mandú* e da *Sinfonia n.º 10*, originais e traduzidos, estão nos encartes dos CDs da Osesp.

O projeto da gravação da integral das sinfonias do Villa pela orquestra paulista nasceu dentro de um projeto maior: a revisão das partituras do ciclo, por meio de um convênio entre a Fundação Osesp e a ABM, detentora do material revisado pelo Centro de Documentação Musical da orquestra, com aprovação da revisão pela Max Eschig.

É o mesmo que a Cepe Editora, em parceria com o Conservatório Pernambucano de Música, fez com a maior parcela das partituras da Orquestra Armorial, em 2015, à diferença de que as peças armoriais foram liberadas para *download* no site do Acervo Cepe e as sinfonias do Villa voltam ao mercado, com material novo, disponível para aluguel a orquestras de todo o mundo, cumprindo mais uma etapa da missão de garantir ao seu autor o devido lugar no panteão dos gênios da História da Música. 

CARLOS EDUARDO AMARAL é jornalista, crítico de música erudita, pesquisador com mestrado em Comunicação pela UFPE.

MONTEZ MAGNO é artista e poeta. O álbum *Notassons* – que ilustra esta crítica – foi feito entre 1972 e 1990 e integra o conjunto de partituras visuais criados pelo pernambucano, com séries como *Madrigais* e *Cromossoms*.

