

**O MOVIMENTO NACIONALISTA  
MODERNISTA DOS ANOS 1920 E A  
ATUAÇÃO DE VILLA-LOBOS**

JOSÉ D'ASSUNÇÃO BARROS\*  
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO  
RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO,  
RIO DE JANEIRO, BRASIL

**RESUMO**

Partindo-se de sua inserção no movimento modernista brasileiro dos anos 1920 – ao lado de nomes como os dos literatos Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Graça Aranha –, são discutidas e analisadas algumas das obras mais audaciosas do músico brasileiro Heitor Villa-Lobos, de um ponto de vista composicional, com particular atenção para os últimos choros (os choros sinfônicos) da sua célebre série composicional Choros, além de outras obras, como o Noneto. O objetivo central é mostrar o caráter radicalmente inovador dessa fase da escrita musical villa-lobiana, o que faz desse compositor brasileiro o maior representante da vanguarda musical nos meios artísticos brasileiros do período.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; Choros; Modernismo; Semana de 1922; Música brasileira.

**ABSTRACT**

Considering initially his insertion in the Brazilian modernist movement of the 1920s – together with names such as those of literary authors such as Mário de Andrade, Oswald de Andrade and Graça Aranha – the article analyzes some of the boldest works of the Brazilian musician Heitor Villa-Lobos, from a compositional point of view, with special attention to the last choros (the symphonic choros) of his famous composition series Choros, besides other works such as the Noneto. The central objective is to show the radically innovative character of this phase of Villa-Lobos musical writing, which makes this Brazilian composer the greatest representative of the musical avant-garde in Brazilian artistic circles of the period.

**Keywords:** Villa-Lobos; Choros; Modernism; Week of 1922; Brazilian music.

\* Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor-associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). E-mail: [joseassun57@gmail.com](mailto:joseassun57@gmail.com)

**RESUMEN**

A partir de su inserción en el movimiento modernista brasileño de la década de 1920 – junto con nombres como los de autores literarios como Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Graça Aranha – el artículo analiza algunas de las obras más audaces del músico brasileño Heitor Villa-Lobos, desde un punto de vista compositivo, con especial atención a los últimos coros (los coros sinfónicos) de su famosa serie compositiva Choros, además de otras obras como Noneto. El objetivo central es mostrar el carácter radicalmente innovador de esta fase de la escritura musical de Villa-Lobos, que convierte a este compositor brasileño en el mayor representante de la vanguardia musical en los círculos artísticos brasileños del período.

**Palabras-chave:** Villa-Lobos; Choros; Modernismo; Semana de 1922; Música brasileña.

**INTRODUÇÃO**

O objetivo deste artigo é examinar as relações entre a música de Villa-Lobos, no contexto do Modernismo Brasileiro da década de 1920, e o movimento modernista brasileiro daquela mesma década, incluindo outras formas de expressões artísticas, como a Literatura. Pretende-se mostrar que a produção musical de Heitor Villa-Lobos – na fase de sua atividade composicional para a qual pode ser apontado como marco inicial a Semana de 22 e que se desenvolve no decurso da década de 1920 – guarda estreitas relações com a produção literária de Mário de Andrade e Oswald de Andrade no que se refere a uma concepção que relaciona nacionalismo e universalismo pela mediação de uma concepção modernista.

Convém iniciar esse conjunto de considerações lembrando aquele que se tornaria o evento emblemático do novo modernismo brasileiro que estava sendo gestado por um setor específico da intelectualidade. A Semana de Arte Moderna, evento artístico e literário organizado em São Paulo no ano de 1922, tornou-se particularmente significativa para o posterior desenvolvimento da história da literatura e das artes plásticas no Brasil. Por outro lado, a Semana não esteve integrada a um movimento principalmente musical, mas, de qualquer modo – particularmente com a contribuição de algumas composições apresentadas por Villa-Lobos para o evento –, trouxe um forte impacto para o mundo da música. Para além disso, o movimento de 1922 tornou-se um emblema duradouro para o modernismo brasileiro, e pode ser apontado como sintoma de uma série de transformações que já se operavam em vários setores artísticos

e intelectuais brasileiros que estavam em busca de uma expressão simultaneamente nacional e moderna na literatura, nas artes plásticas, nas artes cênicas e na música.

No caso de Villa-Lobos, a participação na Semana de 1922 pode ser tomada como evento significativo em um processo mais extenso de produção musical, que, abrangendo uma década inteira, fez dele o grande representante da música de concerto radicalmente nova no Brasil. Composições como os *Choros* ou o *Noneto*, que serão analisadas mais diretamente, tornaram-se emblemas dessa fase da produção musical villa-lobiana, que pode ser considerada a mais radicalmente inovadora desse compositor brasileiro.

## A SEMANA DE ARTE MODERNA

Os espetáculos/exposições da Semana de 1922 causaram considerável escândalo em alguns setores do público, da crítica e dos meios intelectuais<sup>1</sup>. O escândalo, como tem sido visto na história da arte e do pensamento humano, é frequentemente o indício de que uma barreira foi ruidosamente transpassada, de que certos dogmas foram ousadamente contestados, de que algo novo tornou-se visível, mas sem que tenha ocorrido ainda um tempo necessário para a sua assimilação pelo homem comum. A interação entre uma perturbadora contradição e sua publicação são inerentes ao escândalo<sup>2</sup>, assim como a sensação de que ocorreu uma transgressão normativa<sup>3</sup>. Esses aspectos podem ser particularmente evidenciados no discurso de abertura da Semana de Arte Moderna proferido por Graça Aranha:

Para muitos de vós, a curiosa e sugestiva exposição que inauguramos hoje é uma aglomeração de ‘horrores’. Aquele Gênio Supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos de fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminado o vosso espanto. Outros ‘horrores’ vos esperam. Daqui a pouco, jun-

1 Ficaram notórias as críticas depreciativas de Monteiro Lobato, que, no artigo “Paranoia ou Mistificação”, já vinha criticando arduamente o movimento modernista brasileiro desde a exposição de 1917 de Anita Malfatti – uma das principais representantes da corrente modernista nas artes visuais e participante da Semana de 1922. Sobre o posicionamento específico de Monteiro Lobato, ver: CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1995. Sobre os posicionamentos críticos que dividiram a imprensa nos próprios dias de ocorrência da Semana de 1922, ver: PILAGALLO, Oscar. *História da imprensa paulista*. São Paulo: Três Estrelas, 2012. Cf: LOBATO, Monteiro. Paranoia ou Mistificação – a propósito da Exposição Malfatti. *O Estado de São Paulo*, edição noturna [Estadinho], 1917. Disponível em: <http://m.acervo.estadiao.com.br/noticias/acervo/leia-o-texto-de-monteiro-lobato-contr-a-anita-malfatti-em-1917-70003974798-0.htm> Acesso em: 8 nov. 2023.

2 Entre os principais estudos sobre o escândalo, e sobre o escândalo artístico, podem ser referenciados: JACOBSSON, Kerstin; LÖFFMARCK, Erik. A sociology of scandal and moral transgression: the Swedish ‘Nannygate’ scandal. *Acta Sociologica*, [s. l.], v. 51, p. 203-216, 2008; HEINICH, N. Aux frontières de la morale. *Connexions*, [s. l.], v. 87, p. 65-72, 2007; HEINICH, N. L’art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs. *Politix*, [s. l.], n. 71, p. 121-136, mar. 2005; ADUT, A. *On scandal*. Moral disturbances in society, politics, and Art. New York: Cambridge University Press, 2008; DE BLIC, D.; LEMIEUX, C. Le scandale comme épreuve: elements de sociologie pragmatique. *Politix*, [s. l.], v. 3, n. 71, p. 9-38, 2005. Uma teorização do escândalo no âmbito político pode ser encontrada em THOMPSON, J. *O escândalo político*. Poder e Visibilidade na era da mídia. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002; ADUT, A. *Scandal as strategy and social form: the conditions, dynamics and paradoxes of French political corruption affairs*. Chicago: University of Chicago, 2004.

3 JACOBSSON; LÖFFMARCK, 2008; ADUT, 2008.

tando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles movidos pelas forças do passado. Para estes retardatários a Arte ainda é o Belo. Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da Arte que o da Beleza [...] Cada um que se interroge a si mesmo e responda – o que é a beleza? Onde repousa o critério infalível do Belo? A Arte é independente deste preconceito: é outra maravilha que não é a beleza<sup>4</sup>.

O advento de algo novo no âmbito artístico começa frequentemente por reformular os antigos conceitos de beleza, ou, em certos casos – para considerar os tempos mais recentes –, por condenar o próprio conceito de beleza como guia para a constituição e entendimento da Arte, como foi o caso de alguns dos modernistas brasileiros do século XX<sup>5</sup>. De certo modo, a entender pelo discurso inaugural de Graça Aranha, pode-se dizer que os modernistas de 22 já esperavam o escândalo, ou que até desejavam esse escândalo. O que animava os artistas e intelectuais que participaram do movimento era a ideia de buscar algo realmente novo, e que, ao mesmo tempo, fosse o sinal de uma conquista de independência cultural para o país. Daí que o movimento brasileiro de Arte Moderna revestiu-se simultaneamente de uma perspectiva modernista e nacionalista (a data de 1922, centenário da conquista brasileira de sua independência política, não é certamente gratuita). Na verdade, o movimento modernista na literatura e nas artes plásticas já vinha tomando forma no final da década anterior, e já rendera pelo menos um evento público de impacto considerável. Em 1917, a pintora brasileira Anita Malfatti havia realizado uma exposição de suas obras, que começavam a investir audaciosamente em uma linguagem cubista nacional. Tratava-se de incorporar os novos parâmetros da arte cubista propostos na Europa por Picasso e Braque e adaptá-los a uma temática e forma brasileiras de expressão. A exposição de Anita Malfatti foi recebida pelo público e pela crítica especializada como um escândalo quase tão grande como aquele que seria gerado cinco anos mais tarde pela Semana de Arte Moderna. Por outro lado, a brutal reação da crítica conservadora à arte moderna de Anita Malfatti despertou a solidariedade de uma série de artistas e intelectuais simpáticos às ideias modernistas, o que acabou fortalecendo o movimento modernista então nascente.

## OS DOIS ANDRADES

Pode-se dizer que os dois grandes ideólogos do modernismo brasileiro da década de 1920 foram Oswald de Andrade e Mário de Andrade (ambos ligados a diversas modalidades

4 ARANHA, Graça. *A Emoção Estética na Arte Moderna*. Conferência de Abertura da Semana de Arte Moderna. 13 de fevereiro de 1922.

5 Coloca-se à frente dessa perspectiva crítica o próprio Graça Aranha (1922), que, no seu texto de abertura para a Semana de 1922, alveja diretamente a baliza da beleza como critério central para a Arte: “Para estes retardatários a Arte ainda é o Belo. Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da Arte que o da Beleza” [ver o trecho do discurso de abertura transcrito na página anterior]. Essa perspectiva já vinha sendo sustentada por Graça Aranha desde seu livro publicado no ano anterior: *A Estética da Vida* (1921).

de literatura e ensaística, sendo que Mário de Andrade também tinha uma forte ligação com a música bem assinalada por obras importantes no campo da musicologia e da crítica musical). A partir do pensamento desses dois Andrades, o movimento teve uma definição cada vez mais clara do tipo de interação entre “modernismo” e “nacionalismo” que estava sendo proposto. Por um lado, rejeitava-se o antigo nacionalismo, romântico e conservador (isto é, não comprometido com a busca de novas formas de expressão e com uma permanente pesquisa estética). Por outro lado, rechaçava-se veementemente o colonialismo cultural, erigido à custa de “pastiche da arte europeia” (para utilizar uma expressão de Mário de Andrade). Fosse o pastiche dos modelos europeus românticos e conservadores ou o mero pastiche das novidades modernas trazidas da Europa, tudo isso era rejeitado em favor do verdadeiro tipo de modernismo que interessava: um modernismo apropriado à consolidação de uma expressão genuinamente brasileira.

O Modernismo tinha de lidar, portanto, com uma eventual tensão entre os polos nacionalista e modernista, e foi por isso que Oswald de Andrade (1890-1954) elaborou a grande metáfora da Antropofagia Cultural<sup>6</sup>. Essa proposta se apoiava na ideia de que havia uma prática antropofágica realizada pelos nativos brasileiros à época da chegada dos portugueses e outros europeus no Brasil. Segundo ela, indígenas devoravam presas humanas motivados pela crença de que assim poderiam incorporar os atributos positivos das vítimas sacrificiais, ao mesmo tempo que excretariam o que não tinha valor ou serventia<sup>7</sup>. A partir dessa metáfora e dessa concepção, Oswald de Andrade expressa a ideia de um “nacionalismo aberto”, que não fecha os olhos ao que vem de fora. Ao contrário, o antropófago cultural pratica um ato de degustação que aceita todas as influências e que as reelabora de maneira singular e nova, integrando os seus aspectos aproveitáveis a um corpo cultural que já traz as suas singularidades; ao mesmo tempo, são desprezados os aspectos inadequados da cultura deglutida. Dessa maneira, a prática cultural nacionalista-antropofágica assimila tanto elementos internos (autóctones) como elementos externos, e os reelabora em um produto novo, adequado ao povo ou ao público que irá consumi-lo. Essa concepção antropofágica será importante para compreendermos, mais adiante, os *Choros* de Villa-Lobos.

Muito importante na concepção nacionalista de Oswald de Andrade é a ideia de que é preciso ir em busca da verdadeira brasilidade, para reelaborá-la criativamente. Por isso, o autor

6 O *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, foi publicado em 1928, na primeira edição da *Revista de Antropofagia*. Por outro lado, a antropofagia oswaldiana já vinha sendo elaborada antes, encontrando algumas antecipações no *Manifesto Pau Brasil* de 1924.

7 Nesse sentido, existe uma diferença entre o mero canibalismo e a antropofagia, já que esta última tem objetivos de assimilar aspectos positivos da alma daquele que é devorado, não se tratando simplesmente de se alimentar dele no sentido fisiológico.

do *Manifesto Antropófago* deprecia “os índios que figuram nas óperas de Alencar<sup>8</sup> cheios de bons sentimentos portugueses”. Daí que, parodiando antropofagicamente o *Hamlet* (1599?) de Shakespeare, ele se pergunta ironicamente, no mesmo manifesto: “Tupi or not tupi?... that is the question”<sup>9</sup>.

Este ponto nos remete ao outro grande ideólogo do movimento modernista: o escritor e estudioso paulista Mário de Andrade (1893-1945). O modernismo brasileiro da década de 1920 apresenta-se simultaneamente como antropofágico e endofágico. Isto é, se a obra modernista deveria estar aberta aos elementos externos com vistas a degluti-los para depois os reelaborar (sua faceta antropofágica), ela também deveria estar aberta à preocupação de captar os elementos autóctones constitutivos da identidade nacional (sua faceta endofágica).

O romance *Macunaíma*<sup>10</sup>, obra-prima de Mário de Andrade, é de certo modo isto: o Brasil sendo engolido por ele mesmo. Para realizar esse projeto, o personagem central do livro - Macunaíma - é apresentado como um “herói sem caráter”<sup>11</sup>. Grande síntese do povo brasileiro, ele é um indígena amazonense que nasceu preto e virou branco, e que entra em choque com a tradição e a cultura europeia materializada na cidade de São Paulo. O livro mesmo é uma grande bricolagem em que Mário de Andrade registra, recria e superpõe diversos materiais folclóricos – tudo isto mediante uma narrativa que é ela mesma bricolada, já que mescla a língua culta e a coloquial, o nacional e o regional, o oral e o escrito, o rural e o urbano, o norte e o sul<sup>12</sup>. *Macunaíma* é, nesse sentido, um romance polifônico (um romance em que cantam muitas vozes) – e, conforme veremos, o seu modo de elaboração tem muito a ver com algumas das composições de Villa-Lobos produzidas na mesma década, como os *Choros* ou o *Noneto*. Como não comparar esta última obra, que traz como subtítulo “impressões rápidas de todo o Brasil”, a uma daquelas rápidas e estranhas fugas de Macunaíma, em que o herói acaba percorrendo praticamente o Brasil inteiro de uma única carreira? O *Noneto* (1923) – para flauta, oboé, clarineta, sax, fagote, celesta, harpa, percussão e coro – é, precisamente, uma bricolagem que busca superpor materiais folclóricos de todo o país em um relativamente curto espaço de tempo.

8 Oswald de Andrade refere-se, aqui, ao escritor romântico José de Alencar (1829-1877), autor do romance *O Guarani* (1857). O enredo desta obra, em 1870, foi transformado em ópera pelo compositor brasileiro Carlos Gomes – sendo este o segundo nome mencionado por Oswald de Andrade neste pequeno texto.

9 ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, [s. l.], ano 1, n. 1, p. 3, 1928. p. 3.

10 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

11 “Sem caráter” é, aqui, uma expressão polissêmica. Admite pelo menos dois sentidos: além da ausência de caráter no sentido moral (o que, em todo caso, não quer dizer que o personagem seja um “mau-caráter”, mas apenas “sem caráter”), a expressão também traz o sentido de “in-característico” ou de “pan-característico” (isto é, de algo que assume várias características, por vezes contraditórias).

12 Outro romance tipicamente modernista é *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade (1924). Aqui também veremos uma superposição de modos de narrar e de registros linguísticos, bem como a técnica da bricolagem que trabalha materiais internos (folclóricos) e externos. Na mesma linha, Oswald de Andrade escreveria, mais tarde, *Serafim Ponte Grande* (1933).

Além de ser o escritor de *Macunaíma* – o que, por si só, já lhe granjearia um lugar de honra no seio do movimento modernista –, Mário de Andrade foi também o autor de diversas obras no âmbito da musicologia e da reflexão estética. Por isso, acabou se tornando o papa desse novo tipo de nacionalismo musical que já nada tinha a ver com o antigo nacionalismo musical dos compositores românticos. As ideias de Mário de Andrade espalharam-se como fogo por todos os meios musicais brasileiros que desejavam operar a síntese entre os polos nacionalista e modernista, e gerações posteriores de compositores procuraram realizar justamente o seu programa. Convidando o músico a realizar uma pesquisa estética como parte de seu processo de criação, e contribuindo com o seu próprio exemplo de musicólogo-folclorista para a emergência da figura do “músico pesquisador”, Mário de Andrade antecipou em pelo menos uma década a concepção de que a música devia ter uma funcionalidade, um destino social e uma dimensão educativa. Um dos trechos mais famosos do escritor paulista já conclamava todo jovem músico a abraçar o credo nacionalista: “[...] todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente como valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. É uma reverendíssima besta”<sup>13</sup>.

Será útil lembrar que o romancista Mário de Andrade, que escreveu *Macunaíma, o herói sem caráter*, o fez com extrema inventividade e liberdade de criação a partir de materiais folclóricos coletados por ele mesmo, mas depois transfigurados, recriados, deslocados no tempo e no espaço, superpondo registros culturais diversos e pondo-os a dialogar. Se nos for permitida esta comparação, ele agiu – diante do material folclórico a ser apropriado pelo artista criador – de forma análoga à que foi empregada por Villa-Lobos ao elaborar os *Choros* e algumas outras composições do seu período nacionalista modernista. Mas já o musicólogo Mário de Andrade, de maneira distinta do romancista Mário de Andrade, acabou propondo, posteriormente, uma outra maneira de trabalhar o folclore na composição musical, segundo a qual as necessidades pedagógicas e de resgate de um folclore musical ainda desconhecido deveriam, naquele momento do desenvolvimento cultural brasileiro, podar os arroubos transfiguradores em relação ao folclore. Ele recomendaria aos futuros compositores brasileiros que recolhessem o folclore sem deformá-lo, inclusive propondo procedimentos mais simples de composição, como o da recolha literal da melodia folclórica e sua posterior harmonização pelo compositor. Muitos músicos da geração seguinte (década de 1930) seguiram esses conselhos. Conforme se vê, existe certa tensão entre o Mário de Andrade de *Macunaíma* e o Mário de Andrade que escreve esses

13 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p. 19.

conselhos musicológicos. Voltaremos a essa questão mais adiante, quando comentarmos a obra nacionalista-modernista de Villa-Lobos e a sua passagem para um outro estilo de nacionalismo musical, mais andradiano no sentido musicológico.

Além dos dois Andrades, o movimento modernista contou com outros intelectuais e idealizadores, muitos deles com suas próprias concepções. Desse modo, à parte a influência significativa de seus dois principais ideólogos, o nacionalismo modernista da geração de Oswald de Andrade e Mário de Andrade representou, certamente, um movimento complexo – integrador de concepções por vezes diferenciadas que não poderão ser todas aprofundadas aqui<sup>14</sup>. De qualquer forma, será possível retornar agora ao momento emblemático da Semana de Arte Moderna para examinar a sua parte musical.

Um pouco paradoxalmente, todo aquele audacioso modernismo que seria proposto pela Semana de Arte Moderna de 1922 fora financiado por dinheiro e influências oriundos do velho e tradicional Café que sustentava a arcaica sociedade da República Velha. Mais particularmente, havia alguns indivíduos pertencentes à burguesia cafeicultora que queriam mostrar um verniz cultural e exibi-lo através de um gesto público de mecenato. Com a presença de Graça Aranha – intelectual já prestigiado e que tinha penetração entre as elites cafeicultoras<sup>15</sup> –, o evento atraiu precisamente o apoio desses latifundiários ilustrados e do governo de São Paulo, incluindo a liberação do Teatro Municipal. Assim, um capital proveniente dos latifúndios oligárquicos iria financiar os radicalismos culturais gerados no seio de uma classe média urbana que tinha como pano de fundo de suas aspirações uma sociedade modernizada e industrializada, e que, no caso de alguns dos intelectuais modernistas, podiam ser ainda encimadas por aspirações socialistas. Também é inegável que a intelectualidade paulista desejava promover eventos que fossem capazes de alçar São Paulo à posição de principal polo de irradiação cultural que era disputada pelo Rio de Janeiro, e este elemento “bairrista” (ou municipalista) teve lá a sua importância no quadro geral dos acontecimentos. Estava montado o cenário para o emblemático evento que iria sacudir a cidade. Os modernistas, naturalmente, não queriam nada mais nada menos do que chocar a “paulicéia desvairada”<sup>16</sup>, afrontando com muito futurismo e expressionismo o seu con-

14 Basta lembrar que, além do grupo *Pau-Brasil* e do movimento antropofágico, liderados por Oswald de Andrade, a Semana de Arte Moderna daria origem a outras correntes, como o movimento *Regionalista*, que, a partir da cidade de Recife, apregoava um sentimento de unidade do Nordeste, e o movimento *Verde Amarelo*, apregoador de um nacionalismo ufanista e primitivista que, mais tarde, seria uma das bases da ideologia integralista.

15 Graça Aranha atuara como diplomata na Europa, defendendo interesses dos cafeicultores, e agora recebia uma reciprocidade em termos de favorecimento à realização do evento ao qual aderira.

16 Título de um dos livros de poesia de Mário de Andrade, publicado no mesmo ano da Semana de Arte Moderna. A sua temática era precisamente a cidade de São Paulo, com tudo o que lhe era inerente, e a palavra passou a ser utilizada como uma expressão jocosa que se referia à sociedade paulista.

solidado gosto parnasiano pelas poesias rimadas e pelos quadros bem desenhados; e o público burguês queria, talvez, ser chocado, com direito a retribuir com vaias. O palco se armava do lado de dentro e do lado de fora.

## A PARTICIPAÇÃO DE VILLA-LOBOS NA SEMANA DE 1922

Cabia aos escritores e artistas plásticos paulistas começarem a organização do grande evento que seria um marco do movimento modernista, e eles logo perceberam que o compositor carioca Heitor Villa-Lobos seria o nome indicado para integrar a parte musical da Semana de Arte Moderna. Villa-Lobos já vinha desenvolvendo, por um caminho totalmente autônomo, um projeto que se sintonizava bastante com as ideias dos modernistas de São Paulo. Sua música era fundada em uma pesquisa estética e nacional, e ao mesmo tempo possuía uma faceta “antropofágica” que deglutia criativamente as polirritmias e politonalidades que haviam surgido na música europeia dos anos anteriores. Apenas para dar um exemplo entre outros, o impressionismo de Debussy e o primitivismo de Stravinsky foram deglutidos por Villa-Lobos, e se juntaram com uma rica palheta de aspectos do folclore ameríndio e da rítmica afro-brasileira para dar origem ao ballet *Amazonas*. Do mesmo modo, com o decorrer da década de 1920, cada vez mais o compositor iria produzir exemplos geniais de uma música que procurava abarcar e recriar o Brasil em um novo mundo de sonoridades. Percorrendo de norte a sul o país, intermesclando o branco, o indígena e o negro, superpondo o rural e o urbano, colocando o erudito e o popular a dialogar em suas composições, Villa-Lobos logo se transformaria em uma espécie de Macunaíma do nacionalismo musical.

Por outro lado, é verdade que as composições de Villa-Lobos que foram apresentadas nos recitais da Semana de 22 não são propriamente representativas da sua fase nacionalista-modernista (a “fase chorona”). Compostas entre 1914 e 1921, essas composições fazem parte da primeira fase de Villa-Lobos, predominando ainda a influência impressionista. E, ainda assim, não eram as obras mais radicais dessa primeira fase. Ao invés do nacionalismo primitivista e ultramoderno do ballet *Amazonas*, a que já nos referimos, Villa-Lobos preferiu oferecer ao público o impressionismo mais requintado de um *Quarteto Simbólico* (1921), ou o nacionalismo exótico das *Danças Características Africanas* para piano (1914-1915).

O *Quarteto Simbólico*, conforme já foi comentado quando examinamos o diálogo de Villa-Lobos com o Impressionismo na primeira fase de sua obra, está previsto para um conjunto tímbrico que já revela uma pesquisa estética e sonora típica do impressionismo musical debus-

syniano. A obra é para flauta, sax, celesta, harpa (ou piano) e coro oculto de vozes femininas. Trata-se de uma composição evocativa que pretende criar impressões típicas da vida mundana no Rio de Janeiro, e rigorosamente não tinha porque chocar um público acostumado à música erudita. Da mesma forma, as *Danças Africanas*, evocadoras de uma rítmica ameríndia e afro-brasileira, também incorporam aspectos impressionistas, embora, em algumas ocasiões menos palatáveis, para um público que ainda não conhecia a parte mais inovadora da obra de Debussy (que, aliás, também foi apresentado como uma seção de música internacional da Semana de 1922). O mesmo público que reagiu sem muita simpatia às composições de Debussy também se mostrou hostil ao uso, nas *Danças Características Africanas*, da menos comum escala de seis tons inteiros (recurso debussyniano).

Além das duas obras citadas, Villa-Lobos ainda deu a conhecer outras composições nos três concertos realizados durante a Semana de Arte Moderna (os concertos foram realizados no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro). Ao lado das *Três Danças Africanas*, o concerto de abertura – realizado após a impactante conferência de Graça Aranha sobre “A Emoção Estética na Arte Moderna” – contou com mais três peças para piano: *A Fiandeira* (1921), *Rodante* e a *Valsa Mística*, estas duas últimas peças pertencentes à *Simples Coletânea para Piano* de 1917. Completando o recital, o *Trio de Cordas n° 2* (1916) e a *Sonata n° 2 para violoncelo e piano* (1916). Entre todas essas composições, o que foi trazido de mais moderno ficou por conta do já mencionado uso da escala de tons inteiros nas *Danças Características*, e também certo uso percussivo dos acordes em algumas passagens. Mas nada, enfim, que justificasse tanta resistência do público.

No segundo concerto foram apresentadas apenas duas obras de Villa-Lobos (*O ginete do pierrozinho* e o *Quarteto n° 3*), sendo o restante do programa constituído de três peças do impressionismo francês (duas de Debussy) e três peças para piano e canto de Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos. Mas o maior escândalo relacionado ao âmbito musical ocorreu quando Oswald de Andrade declarou, em sua participação poética: “Carlos Gomes é horrível”. Para um público que incluía alguns aficionados da ópera, criticar o compositor que até então fora considerado uma glória nacional representava uma espécie de profanação, à qual se seguiu a esperada agressividade das vaias. O último concerto, além do *Quarteto Simbólico*, contou com a apresentação do *Trio n° 3* (1918), da *Segunda Sonata para Violino e Piano* (1914), das *Historietas* para canto e piano (1920) e de três peças para piano: *A Camponesa Cantadeira*, *Dança Diabólica* e *Num berço encantado*. Nesse caso, pode-se dizer que o que havia de mais

moderno ficou por conta do uso de bitonalidade na *Camponesa Cantadeira*, construída a partir da superposição de uma escala pentatônica obtida a partir das teclas pretas do piano e de uma escala convencional que é tocada simultaneamente nas teclas brancas. Nada tão incompreensível assim, se contarmos que o recurso à politonalidade também já vinha sendo empregado há algum tempo na música ocidental pelos compositores neoclássicos e impressionistas.

Na totalidade, os concertos reuniram um apanhado do que Villa-Lobos produzira na sua primeira fase – marcada pelo predomínio da influência impressionista –, considerando ainda que os grandes poemas sinfônicos como o *Uirapuru* ou o *Amazonas* (1917), que possivelmente teriam sido mais impactantes, tiveram de ficar de fora de um concerto que no máximo comportava uma discreta música de câmara. De qualquer modo, é significativo notar que, mesmo ainda não representando a criação extremamente inovadora e radical que Villa-Lobos iria produzir ao longo da década de 1920, os recitais da Semana de 1922 despertaram reações agressivas em parte do público<sup>17</sup>. A conferência de abertura proferida por Graça Aranha – da qual registramos anteriormente um trecho que questiona a noção de beleza como fator legítimo para analisar uma obra de arte – talvez tenha contribuído para instigar no público certa expectativa apreensiva que acabou influenciando um prévio imaginário sonoro nos ouvintes. Na verdade, é difícil saber se foi isto ou outra coisa qualquer o que motivou as vaias. Mas é sempre bom considerar que, como não se pode vaiar um quadro percebido como estranho, as conferências e os recitais de música e de poesia foram os espaços privilegiados para funcionar como os “para-vaias” do evento. Para complicar, na noite do terceiro concerto, Villa-Lobos subiu ao palco vestindo um casaco e calçando chinelos (o que, na verdade, era menos uma provocação do que uma necessidade decorrente de um problema infeccioso no pé). Mas, de resto, não parece que Villa-Lobos ou os poetas modernistas tenham se incomodado muito com as vaias que escutaram no decurso da Semana, e talvez até se orgulhassem delas<sup>18</sup>. Em todo o caso, a reação hostil do público às composições apresentadas por Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna pode ter sido circunstancial, mas a verdade é que as obras musicais que o compositor carioca estava prestes a elaborar no decurso daquela nova década de sua produção ainda dariam muito a falar. A série de

17 Essas obras não teriam merecido normalmente uma recepção tão hostil do público, pois “eram construídas dentro dos cânones tradicionais, com estrutura melódica, harmônica e formal facilmente reconhecíveis” (Neves, 1977, p. 37). Mas o que teria produzido a reação agressiva em forma de vaias foi, possivelmente, a sua inserção em um evento que contara com “conferências demolidoras”, com pinturas incompatíveis com as expectativas visuais do grande público e com poesias radicalmente inovadoras. O público foi ao recital esperando ouvir uma música incompreensível, e comandado por esse imaginário sonoro, acabou recriando o que ouviu como uma música de fato incompreensível (NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Musicália, 1977).

18 Em uma carta de Villa-Lobos a Inácio de Lemos, pode ser lido o seguinte trecho: “quando chegou a vez da música, as piadas nas galerias foram tão incessantes que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tantas foram as vaias que a cobriram de louros” (Neves, 1977, p. 13).

*Choros*, as *Cirandas* e o *Noneto*, marcos dessa nova fase, estão seguramente entre algumas das composições mais inovadoras já produzidas no Brasil. É a elas que teremos de nos dirigir para compreender o Villa-Lobos modernista.

## O NACIONALISMO MUSICAL DE VILLA-LOBOS

Para além de sua contribuição bombástica à Semana de Arte Moderna em 1922, Villa-Lobos forneceu um modelo duradouro para os compositores que o seguiram na senda do Nacionalismo Musical. Ele foi não apenas o principal representante do nosso Nacionalismo Musical, como também, reconhecidamente, o maior compositor brasileiro de todos os tempos (e talvez das Américas). A história do nacionalismo musical brasileiro no período aqui considerado está de algum modo entrelaçada com a história do compositor carioca, e, nesse sentido, é preciso retomá-la.

Conforme uma divisão simplificada, a obra de Villa-Lobos pode ser compreendida em quatro fases: (1) a fase em que o compositor ainda busca o seu estilo (até o final da década de 1910), predominando uma verve impressionista; (2) a fase de nacionalismo modernista cuja realização mais emblemática são os *Choros* (a “fase chorona”, ou do “modernismo radical”, na década de 1920); (3) uma fase de nacionalismo neoclássico, que teve como realização emblemática a série de *Bachianas* e que contou com a atuação ativa de Villa-Lobos no projeto do Canto Orfeônico em conexão com o governo Vargas (década de 1930); e (4) uma fase terminal, que corresponde aos últimos anos da vida de Villa-Lobos (décadas de 1940 e 1950).

As fases impressionista e bachiana foram intensamente criativas, não se trata de negar isto. Contudo, se quisermos considerar a parte da obra de Villa-Lobos que ofereceu uma contribuição mais significativa e inovadora à música moderna, teremos de reconhecer de que ela se encontra na “fase chorona” e na “fase terminal”, estas que se encontram intercaladas pelo período da “fase bachiana”. Tal como já se disse, a Semana de 1922 representou um marco notável na fase villalobiana do “nacionalismo modernista”, que, para simplificar, chamaremos de “fase chorona”. Existem, contudo, outros dois marcos cronológicos fundamentais, e que se referem aos períodos de estadia de Villa-Lobos na França. A primeira viagem ocorreu em junho do ano de 1923, quando Villa-Lobos pôde se deter na Europa apenas pelo intervalo de pouco mais de um ano – já que depois começaram a minguar os recursos que haviam recebido do governo para empreender essa viagem para divulgação de suas obras. A segunda viagem ocorreu em 1927, e permitiu que Villa-Lobos permanecesse em Paris por três anos (depois desse

período, ele retornou e iniciou a sua cooperação com o governo Vargas, entrando em uma nova fase que chamaremos de “fase bachiana”). Essas duas viagens à Europa foram, naturalmente, de importância capital, tanto para a projeção internacional de Villa-Lobos (que se consolidou com a última viagem) como para sua reciclagem musical. Entre essas duas viagens, Villa-Lobos viveu alternadamente entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Para se ter uma ideia da fertilidade composicional desse período situado entre as duas viagens, foi nele que Villa-Lobos compôs os *Choros n° 2 a 8*, e também o *n° 10*, além do ciclo de *Cirandas* e das canções do ciclo de *Serestas*. Já os *Estudos para Violão* começaram a ser escritos nesse período (1924), mas têm como data terminal o ano de 1929, quando Villa-Lobos vivia a sua segunda estadia em Paris.

A “fase chorona”, como já indicamos, corresponde ao período mais inovador de Villa-Lobos. São dessa fase, além dos *Choros*, mais três séries de composições de vital importância: as *Serestas* para canto, as *Cirandas* para piano e os *Estudos* para violão. Talvez não seja exagero dizer que uma verdadeira revolução na escrita pianística foi trazida pela série de *Cirandas* (1929), e possivelmente pelas segunda e terceira séries da *Prole do Bebê* (1925 e 1929), escritas no mesmo período. A alternância do uso do piano como instrumento melódico-harmônico e como instrumento percussivo, a extração de timbres diversos das teclas do piano, a ousadia rítmica, tudo isso faz das *Cirandas* uma obra ao mesmo tempo inovadora e convidativa para os intérpretes explorarem um novo tipo de virtuosismo, que não requer apenas agilidade, mas, também, sensibilidade para uma nova forma de lidar com o piano.

Não fosse uma inestimável contribuição à escrita pianística, as *Cirandas* constituem ainda uma contribuição significativa para o nacionalismo musical. Elas partem desse material folclórico amplamente conhecido que são as cantigas de roda e realizam um inventivo trabalho de transfiguração – verdadeiro modelo erudito de tratamento do material popular, que contrasta com as tão comuns utilizações transcritivas do folclore em várias páginas menos criativas do nacionalismo musical. Nessa série de obras, Villa-Lobos revela-se um mestre da variação, do desenvolvimento, do improvisado, da transfiguração recriadora de materiais temáticos mais simples.

Se muitos consideram que as *Cirandas* revolucionaram a escrita pianística, não há nenhuma dúvida entre os violonistas de que a série de *Estudos para Violão* revolucionou definitivamente a escrita violonística. O que foi feito no plano da sensibilidade violonística pela *Suíte Brasileira* (série anterior, escrita em 1912) e pelos *Prelúdios* (série escrita posteriormente, em 1940), os *Estudos* fizeram no plano da técnica e da exploração dos recursos expressivos do

violão. Pode-se afirmar que, se Villa-Lobos tivesse apenas composto a sua obra para violão, já teria assegurado um lugar entre os mais importantes compositores da modernidade.

## O TRATAMENTO DO FOLCLORE NA OBRA DE VILLA-LOBOS

A partir de alguns comentários sobre outra série importante de Villa-Lobos – as *Serestas* (1925-26) –, poderemos entretecer algumas reflexões sobre os métodos de tratamento do folclore desenvolvidos por esse compositor brasileiro. A série das *Serestas* representa o ponto alto da produção villalobiana para canto e piano. Essas composições já permitem uma primeira iluminação sobre o fato de que o nacionalismo modernista da “fase chorona” desenvolve novas possibilidades de abordagens do folclore, bem distintas daquelas que Villa-Lobos vinha empregando na fase anterior e das que empregaria na fase seguinte. Em vez de captar diretamente uma melodia ou qualquer outro material de origem folclórica, Villa-Lobos cria, nessa série, aquele tipo de folclore imaginário do qual já falamos na seção anterior. O clima das composições, a sua arquitetura, o ambiente rítmico, o espírito, enfim... tudo isso se localiza em uma dimensão inquestionavelmente folclórica. No entanto, trata-se de um folclore criado integralmente pelo autor, apenas captando a alma das várias regiões e ambientes populares do seu país. Trata-se, enfim, de um “folclore imaginário”, como o que logrou produzir Chopin ao compor as suas *mazurkas* e *polonaises*, e também Béla Bartók em diversas de suas composições baseadas no espírito da cultura popular húngara.

Esse tipo de “folclorização imaginária” ao mesmo tempo estiliza o popular e cria o próprio popular que é estilizado – tudo isso em um único gesto criador<sup>19</sup>. Para realizar esse projeto, Villa-Lobos concretizou um grande painel de poetas brasileiros de sua época, cada um contribuindo com a letra de pelo menos uma das serestas. Aparecerão ali Manuel Bandeira (*Modinha* e *Anjo da Guarda*), Carlos Drummond de Andrade (*Cantiga do viúvo*), Ronald de Carvalho (*Na paz do outono*), Ribeiro Couto (*Abril e Canção do carreiro*) e outros. Tal como veremos com os *Choros*, Villa-Lobos recria com esses vários exemplos o próprio gênero da Seresta. Seresta autêntica mesmo, no sentido tradicional que liga esse gênero a um determinado tipo de linha melódica em que predomina um andamento lento e um caráter nostálgico, é a *Canção da folha morta*, ou talvez a *Redondilha* (ambas com versos de Dante Milano)<sup>20</sup>. Mais do que deslocar

19 Para o caso da série de *Serestas*, a única das 14 canções que é construída sobre material de origem folclórica direta é a *Modinha*. Assim mesmo, Villa-Lobos faz este material ser antecedido por uma Introdução de sua própria lavra, que contrasta dialogicamente com o material fundado em motivos do folclore seresteiro.

20 A primeira traz mais as marcas daquele sentimentalismo nostálgico, típico dos seresteiros urbanos do início do século; a segunda, por sua vez, explora uma espécie de sentimentalismo irônico encontrado entre os seresteiros caboclos dos meios rurais.

para a música erudita o gênero popular da Seresta— que teve seu apogeu nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX ao lado do Choro –, o objetivo da série de *Serestas* é muito mais o de produzir um painel múltiplo de sentimentos nacionais, o que não estará longe de um dos sentidos que Villa-Lobos emprestará ao seu gênero *choros* (em determinada oportunidade, o compositor apontaria como um dos objetivos dos seus choros captar as “impressões psicológicas que trazem certos tipos populares extremamente marcantes e originais”, além do sentido bricolático de sintetizar diferentes modalidades da música brasileira “indígena e popular”<sup>21</sup>).

A abordagem do folclore imaginário contrasta, rigorosamente falando, com a fórmula que Mário de Andrade logo sugeriria aos futuros compositores nacionalistas em um de seus ensaios. Ancorado na constatação de que ainda existia muito folclore brasileiro a ser pesquisado, registrado e vivenciado musicalmente, o musicólogo modernista lavrou o conselho de que se utilizasse preferencialmente a abordagem do folclore direto. Pode-se então perceber que, nesse ponto, o Villa-Lobos criador de um “folclore imaginário” está muito mais para o personagem Macunaíma – refundidor criativo de todos os materiais folclóricos (e até embaralhador desses materiais, tal como se verá nos *Choros*) – do que para o musicólogo Mário de Andrade, extremamente preocupado com a fusão entre músico e o pesquisador que teria ainda um trabalho cívico a desempenhar no resgate das riquezas folclóricas inexploradas<sup>22</sup>. Por outro lado, se nas *Serestas* Villa-Lobos explora a via do folclore imaginário, já nas *Cirandas* ele recolhe diretamente o material folclórico das cantigas de roda para recriá-lo de maneira transfiguradora. Nos *Choros* aparecerá ainda aquele terceiro procedimento, simultaneamente antropofágico e endofágico, que se alimenta de materiais de dentro e de fora com uma liberdade ainda não vista, ousando inclusive superpor materiais folclóricos oriundos de ambientes distintos, de modo a produzir um verdadeiro diálogo intercultural (tal como ocorre no *Choros n° 10*).

Esses três procedimentos aparecem à larga no Villa-Lobos da “fase chorona”: (1) criação de um folclore imaginário, (2) transfiguração recriadora do folclore preexistente e (3) embaralhamento de materiais folclóricos (uso dialógico do folclore, no sentido de pôr em diálogo materiais de origens diversas). De algum modo, esses três tipos de tratamento contrastam com os procedimentos que aparecem, predominantemente, tanto na fase anterior como na fase se-

21 A este respeito, cf. NÓBREGA, A. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1973. p. 10.

22 Em um texto de 1928, incluído na coletânea *Aspectos da Música Brasileira*, Mário de Andrade assinala que, naquele estágio da cultura musical brasileira, o caminho a ser seguido deveria ser um caminho “voluntarioso, conscientemente pesquisador; mais pesquisador que criador” (Andrade, 1973, p. 153).

guinte à do nacionalismo modernista da “fase chorona”. Para retornar ao exemplo da música vocal, é sintomático que o procedimento de “folclorização imaginária” que se mostra nas *Serestas* contraste radicalmente com o modo de compor canções que predominava tanto na obra vocal produzida na fase pré-modernista como na obra vocal produzida na fase seguinte – esta em que Villa-Lobos passa a enfatizar mais o aspecto pedagógico e interessa-se em se engajar em um resgate ainda mais direto da música folclórica<sup>23</sup>.

Nas *Canções típicas brasileiras*, escritas em 1919 (portanto, um pouco antes de Villa-Lobos entrar na sua “fase chorona”), o que se tinha? Nada mais do que belas e inspiradas harmonizações para motivos populares diretamente colhidos do folclore. Assim acontecerá em cada uma das 13 canções dessa série (que de resto possui um lirismo e uma ingenuidade que fazem mais sucesso hoje em dia do que o modernismo das *Serestas*). Harmonização de tema folclórico diretamente recolhido é a canção *Nozani-na*, baseada no canto indígena de mesmo nome. Assim ocorre também com o acalanto *Papá Curumiaçu*, recolhido do folclore do Pará, o mesmo se verificando com as canções *Xangô* e *Estrela é lua nova*, ambas recolhidas da umbanda. Uma berceuse amazônica (*Makocê-cê-maká*), uma toada caipira (*Viola quebrada*), uma modinha oriunda do Brasil Colonial (*Pálida madona*), uma embolada nortista (*Cabocla Caxangá*), Villa-Lobos parece percorrer todos os estados brasileiros e gêneros da canção folclórica com estas e outras das *Canções típicas brasileiras*<sup>24</sup>.

De igual maneira, as duas coletâneas de *Modinhas e Canções* (1930) – que abrem a produção vocal da “fase bachiana” – voltam a mostrar mais amiúde os exemplos de reprodução de melodia folclórica com harmonização. É o caso da cantilena afro-brasileira denominada *O rei mandô me chamá* ou das canções *Nesta rua* e *Na corda da viola*, extraídas do folclore urbano<sup>25</sup>. Assim, pode-se dizer que, com esse ciclo de canções, Villa-Lobos abandona mais uma vez a prática do “folclore imaginário”, que havia sido amplamente empregada no ciclo modernista das *Serestas*, e passa a sintonizar-se de forma mais íntima com a já citada proposta folclorista de Mário de Andrade para aquela etapa do nacionalismo musical<sup>26</sup>. Se quisermos brincar com

23 Por outro lado, nada impede que a prática da recolha direta para harmonização apareça eventualmente, mesmo na “fase chorona”. São, de 1926, os *Três Poemas Indígenas*. O primeiro, intitulado *Canide-ioune*, funda-se no tema indígena que fora recolhido pelo viajante francês Jean de Léry no século XVI. O segundo poema indígena é denominado Teirú, e parte do tema aparece recolhido por Roquete Pinto em 1912. Já o terceiro poema, *Iara*, musicaliza uma lenda recolhida por Mário de Andrade.

24 Nesta primeira fase composicional, a produção lírica de Villa-Lobos oscila entre o folclorismo estilizado das *Canções típicas brasileiras* e o impressionismo debussiniano das *Historietas* (1920).

25 São também dessa série o *Nhapopé* e o *Lundu da marquesa de Santos*.

26 É verdade, por outro lado, que Mário de Andrade reconhecia os outros procedimentos e pensava mesmo que eles deveriam receber prioridade em um outro momento do desenvolvimento musical brasileiro. Então, essas práticas poderiam passar a conviver significativamente com a prática da harmonização mais simples do material folclórico colhido diretamente, de modo que o trabalho de composição poderia se inspirar mais no clima que na matéria (ver Andrade, 1975, p. 21).

os conceitos, podemos dizer que Villa-Lobos vai, a partir daqui, ocultando a sua faceta oswaldiana em benefício de sua faceta mariandradiana. Isto é, o antropófago recriador começa a dar espaço ao pedagogo pesquisador, embora em ambos os casos Villa-Lobos conserve em intensa atividade a sua veia composicional<sup>27</sup>.

### A SÉRIE DOS CHOROS: A INVENTIVIDADE ANTROPOFÁGICA

Não há dúvidas de que os *Choros* constituem a grande série que expressa com maior clareza a inventividade antropofágica da fase nacionalista modernista de Villa-Lobos. Essa surpreendente série de composições, que se inicia com um singelo *Choro n° 1* para violão – mas que a partir do *Choros n° 2* parece dar uma guinada para a modernidade –, é considerada a contribuição mais inovadora de Villa-Lobos para a moderna composição brasileira. Contudo, existe uma outra obra – isolada – que reputamos como um marco do novo estilo de criação musical do compositor carioca.

O *Noneto* é o grande salto para o que seria feito depois com os *Choros* subsequentes. É ele que preenche o espaço entre o singelo *Choros n° 1* e a sucessão de choros experimentais que é estabelecida a partir do *Choros n° 2*. Se Villa-Lobos chamasse de *Choros n° 8* a esta peça e a situasse posteriormente aos *Choros 2 a 7*, haveria um encaixe perfeito, porque o *Noneto* tem tudo a ver com a série dos *Choros*. Mas era preciso iniciar uma série mais gradual, e esta obra ficou desgarrada como uma genial antecipação da última metade dos choros (ela bem poderia ser o elo de ligação entre o *Choros n° 7*, camerístico, e o *Choros* que leva o *n° 8*, já sinfônico e intensamente experimental). Em vista disto, vale a pena nos desviarmos por um momento da série dos *Choros* para falar do *Noneto*, já que, talvez, os *Choros 2 a 14* sejam muito mais os filhos do *Noneto* do que os irmãos do *Choros n° 1*. Ou, dito de outra forma, o *Noneto* é aquele feixe melódico que chega de fora, quase sorrateiramente, e acaba redefinindo o surpreendente espetáculo dos *Choros*. Se, um dia, a série dos *Choros* fosse apresentada integralmente, em um único espetáculo, bem que poderia ser encaixado no programa o *Noneto*. Isto encheria de sentido essa série magistral que é a mais bela síntese do espírito modernista da década de 1920.

O *Noneto* começa a tecer a sua complexa trama sonora com um largo solo de saxofone alto, apoiado por acordes amplos no piano (ou na harpa). Mais adiante, esse clima de fundo será

27 Também não quer dizer que Villa-Lobos deixe de elaborar folclore imaginário ou praticar a transfiguração do folclore em alguns trechos vocais escritos na “fase bachiana”. Há um bom exemplo de tratamento dialógico do folclore em certos trechos vocais da 4ª Suíte *Descobrimento do Brasil* (1937). No quadro que busca evocar a Primeira Missa do Brasil, Villa-Lobos contrapõe um coro de vozes femininas que entoam motivos derivados do já mencionado Nozani-ná a um coro masculino que se apoia em um canto gregoriano repetido a oitavas. É o contraponto dialógico da Europa com a América Nativa.

adensado com uma palpitante cobertura de trilos no flautim, com comentários rápidos do oboé e do clarinete, com uma longa nota sustentada que se prolonga no fagote – tudo isto, produzindo um ambiente rítmico de instigante vitalidade, fornece um fundo para o prosseguimento da intervenção melódica do saxofone. Só mais além entrará o coro, tratado como um grande instrumento de muitas bocas que canta sílabas escolhidas pela sua qualidade fonética (e não pelo seu sentido), renunciando o trabalho onomatopéico que aparecerá em algumas oportunidades na série dos *Choros*. É também mais adiante que entrará a percussão, tratada como outro grande instrumento de múltiplas sonoridades. Daí se vê que o *Noneto* não é rigorosamente para apenas nove instrumentos. Além dos cinco instrumentos de sopro (flauta, oboé, clarinete, saxofone e fagote), da celesta, da harpa (ou piano) e do coro misto, é utilizada uma diversificada percussão em que aparecem tímpanos, xilofone, bombo, tam-tam, tamborim, caixa-clara, pratos de bronze e louça, chocalhos, triângulo, reco-reco, cocos e puíta. É um trabalho notável de investigação timbrística, tal como o que seria realizado na série subsequente de *Choros*. Da mesma forma, a proposta dessa composição é oferecer musicalmente “impressões rápidas de todo o Brasil”. Já está aí a ideia de trazer vários temas, de procedências diversas, para um diálogo inovador através da técnica da bricolagem (isto é, o uso dialógico do folclore).

Sobretudo, as ousadias do *Noneto* são análogas às ousadias dos *Choros* que lhe sucederam. Nada lhes deve em pesquisa estética e técnica. A discreta pitada de concretismo que veremos no *Choros n.º 8* sob a forma de um piano preparado aparece no uso inovador dos instrumentos com vista a produzir novos efeitos que transcendem o universo da acústica tradicional: em certo trecho, por exemplo, pede-se que o clarinete seja tocado sem palheta e que seja assoprado como uma trompa, e em um outro, pede-se que ele seja cantado na boquilha, como se fosse uma flauta de bambu. Temos, então, uma transmutação do próprio instrumento: nas mãos de Villa-Lobos, o clarinete tradicional – com seu som oco e aveludado – acaba se transformando oportunamente em um clarinete-trompa e, mais tarde, em um clarinete-flauta. Com recursos como este, o número de instrumentos trazidos à tona pelo *Noneto* multiplica-se. Além desses três clarinetes, escondidos dentro de uma única madeira, quantos outros instrumentos musicais esperam a sua hora de entrar em cena? De maneira análoga, pede-se, a certa altura, que o saxofone alto seja substituído pelo saxofone barítono, de modo a conquistar uma tessitura muito mais ampla para os sons de saxofone (o efeito resultante, poder-se-ia dizer, é o de um grande saxofone de enorme extensão e nuances de sonoridade).

Também a interessantíssima pesquisa timbrística em torno de efeitos onomatopeicos, produzidos pelas vozes do coro misto, antecipa um procedimento que aparecerá mais tarde nos *Choros n° 3* e *n° 10*<sup>28</sup>. Aqui, como dizíamos, o próprio coro é tratado não como um previsível conjunto vocal, mas como um instrumento a mais à disposição do compositor, dotado de inusitados recursos e de uma surpreendente palheta de sonoridades. Conforme se vê, a inventividade que logo veremos nos *Choros* não falta ao *Noneto* – este misterioso elo perdido que está oculto na série dos *Choros* como se fosse um inaudível harmônico. O *Noneto* – e isto é apenas uma conjectura – é o pai dos 13 choros subsequentes. O “propositadamente” ingênuo *Choros n° 1* poderia ser apenas um filho adotivo *a posteriori*, que se integrou muito bem ao projeto familiar.

Dito isso, vamos voltar à série dos *Choros* e refletir não sobre todas, mas pelo menos sobre algumas das ousadias composicionais que aparecem na série dos *Choros*. Nosso recorte vai se referir aos chamados choros sinfônicos, que são as últimas obras da série villa-lobiana de choros, a começar pelo *Choros n° 6* (1926), para orquestra sinfônica<sup>29</sup>. A novidade desse *choros* é que, além da exploração de materiais temáticos extraídos do folclore rural e urbano, Villa-Lobos investe também na pretensão de registrar impressões do Brasil pela evocação do canto de pássaros típicos. O que havia sido feito com a evocação do pássaro pica-pau no *Choros n° 3* será feito agora em escala mais ampla: efeitos tímbricos produzidos por recursos instrumentais diversos estarão produzindo um material de fundo, sobre o qual os vários temas que irrompem nessa peça desenvolvem-se livremente. Acertadamente, o autor marca uma distância entre este procedimento e o antigo método impressionista do qual um dia fora partidário. A intenção não é produzir impressões pelas impressões, já que o discurso musical continuará a ser conduzido pela multiplicidade de temas folclóricos encaminhados na obra. O plano das impressões, nesse caso, é como um plano secundário, o que pode ser entrevisto pelas próprias palavras empregadas por Villa-Lobos em seu posterior estudo sobre os *Choros*:

O clima, a cor, a temperatura, a luz, os pios dos pássaros, o perfume de capim melado entre as capoeiras, e todos os elementos da natureza de um sertão serviram de motivos de inspiração desta obra que, no entanto, não representa nenhum aspecto objetivo nem tem sabor descritivo<sup>30</sup>.

Mais do que nos *choros* anteriores, o estilo é rapsódico – no sentido de que os temas se sucedem em um fluxo contínuo em que, nesse caso, não é sequer possível dividir a obra

28 Esse tratamento onomatopeico do coro também já ocorrera na *Sinfonia n° 5*, e voltará acontecer, além dos Choros já citados, na *Bachiana Brasileira n° 9* (comentada em capítulo anterior).

29 Flautim, duas flautas, dois oboés, corno inglês, duas clarinetes, clarinete baixo, dois fagotes, contrafagote, quatro trompas, três trompetes, quatro trombones, tuba, cordas e uma ampla e diversificada percussão.

30 VILLA-LOBOS, H. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC: Museu Villa-Lobos, 1966. v. 2. p. 155-156.

em seções muito definidas, já que um tema se sucede ao outro sem repouso para a imaginação mediante cadências ou separações bem delimitadas. Os materiais temáticos misturam-se no habitual dialogismo de sonoridades que Villa-Lobos emprega no seu gênero *Choros*. É possível identificar, no decurso da composição, uma sucessão indefinida de temas criados pelo compositor no espírito do folclore de várias regiões e ambientes culturais do país: a sonoridade dos coretos de banda, uma valsinha típica do interior do país, uma baixaria característica dos conjuntos chorões (no caso, realizada pelos instrumentos mais graves da orquestra), uma dolente melodia construída à base de motivos afro-brasileiros, um tema seresteiro encaminhado pelo oboé e tantos outros elementos que se desdobram uns dos outros. São dezenas de temas que se sucedem ininterruptamente até a conclusão desse primeiro dos *choros* sinfônicos.

A iluminação deverá incidir agora sobre alguns instrumentos cuidadosamente escolhidos da grande orquestra, pois o *Choros n° 7* (1924) volta a ter uma feição camerística. Depois dele, a sucessão de trabalhos sinfônicos será ininterrupta até o final da série, mas, nesse momento, a cena ainda será comandada por apenas sete instrumentos solistas: flauta, oboé, clarinete, saxofone alto, fagote, violino e violoncelo. São significativamente os instrumentos que, no trabalho anterior, encaminharam os diversos temas dialogando com o *tutti* orquestral ou beneficiando-se do apoio harmônico e timbrístico da orquestra sinfônica (com exceção do saxofone, que não aparece na formação orquestral anterior, mas que já aparecera no *Choros n° 3*). Agora, a massa sonora de apoio orquestral não estará mais presente, embora em alguns trechos para o qual concorrem todos os instrumentos Villa-Lobos assegure certo sinfonismo. Por ser simultaneamente uma composição camerística para sete instrumentos e a sétima obra da série, esse *choros* leva o subtítulo de *Settimino*.

Algumas referências folclóricas ou populares podem ser indicadas. Em certos trechos, o clarinete ou o fagote encaminham temas que remetem à valsa suburbana do início do século (que, ao contrário da valsinha interiorana que havia sido utilizada no *choros* anterior, possuía uma feição mais virtuosística). Em outro, são utilizados acordes pontuados pelo violino e pelo violoncelo em *pizzicati*, simulando um cavaquinho e um violão que acompanham o solo principal no fagote e outros sopros (o *pizzicato*, como se sabe, é o conhecido efeito em que o violinista ou o violoncelo abandonam por um momento o arco para apenas pinçar as cordas, imitando o que se faz no violão e outros instrumentos de cordas percutidas). Também reaparece em pelo menos duas oportunidades o Nozani-ná indígena, que já havia sido utilizado no *Choros n° 3*, mas agora de maneira significativamente alterada. O diálogo folclórico-popular também conta

com um tema ao fagote, que apresenta a quadratura de uma cantiga de roda, e, mais adiante, será a vez de uma polca sestrosa.

Digno de nota é o efeito inesperado de um tam-tam oculto que invade o septeto em um momento não muito distante do seu fim (na verdade, o *Choros n° 7* está previsto para Septeto e para um tam-tam oculto, que faz uma rapidíssima participação de apenas dez batidas fortes). Depois disso, tem início o episódio final, principiando com o já mencionado trecho dos *pizzicati*, que acompanham o fagote para daí, com um progressivo acréscimo de instrumentos, chegar-se a um movimento mais vivo do qual participarão compactamente todas as madeiras e cordas. Ao fim, depois de um estratégico *rallentando*, o choros irá terminar com um sugestivo trecho de quarteto formado pelo oboé, clarinete, saxofone e violoncelo, até chegar à nota final: um mi bemol uníssono que envolve todos os instrumentos.

### CHOROS N° 8: OBRA PRIMA DO SINCRETISMO

As luzes deverão iluminar mais uma vez o espaço sinfônico, já que terá início o *Choros n° 8* (1925) – talvez um dos mais audaciosos e inovadores da série. Apesar da sua extrema inventividade, ele foi um dos primeiros choros a serem compostos (antes, Villa-Lobos só havia concluído os *Choros n° 1, n° 2 e n° 7*). A posição do *Choros n° 8* na verdadeira cronologia da série o aproxima do já examinado *Noneto*, e faz-nos lembrar das ousadias tímbricas e estéticas que já haviam sido experimentadas naquela primeira composição: a exploração de uma percussão riquíssima em novas possibilidades, algumas experiências voltadas para extrair dos instrumentos tradicionais sons pouco habituais, a proliferação impressionante de temas em um espaço relativamente curto de tempo sonoro e a alternância espontânea de modalismo e tonalismo com a politonalidade, chegando-se em alguns momentos à atonalidade. Mas a novidade essencial do *Choros n° 8* é a associação da pesquisa rítmica à pesquisa timbrística. Com essa obra, o compositor brasileiro rompe as últimas fronteiras que ainda continham sua imaginação sonora: ao experimentalismo harmônico e timbrístico do *Noneto*, é acrescentado, agora, o experimentalismo do ritmo. O próprio Villa-Lobos referiu-se a esse choros como “o Choros da Dança”, e o seu objetivo era deixar que o próprio carnaval carioca invadisse seu espaço sonoro, mas não como mera citação – já que a música avança para muito além das expectativas tonais que limitam estas festas urbanas –, e sim como um emblema para a pura liberdade de criação rítmica.

Para a realização desse projeto, teremos de novo a grande orquestra<sup>31</sup>. Além da percussão mais comum a uma orquestra sinfônica, lança-se mão de toda uma palheta de possibilidades percussivas tipicamente brasileiras: caracaxá, caraxás, chocalho, matraca, puíta e reco-reco. O complexo uso de uma percussão multidiversificada exigirá o concurso de oito percussionistas. Para além disso, a partitura inclui também dois pianos – que ora atuam como produtores de melodias e apoios harmônicos, ora contribuem com efeitos percussivos a partir de clusters e poliacordes. As *Cirandas* para piano (1926), aliás, também iriam beber nessa fonte<sup>32</sup>.

Tudo se inicia com o inconfundível som do caracaxá, que é um instrumento indígena que lembra muito um chocalho de coco<sup>33</sup>. Com essa referência indígena, Villa-Lobos enuncia musicalmente o seu projeto de sintetizar a um só tempo o espírito urbano do carnaval carioca e a liberação de sonoridades instintivas nas festas indígenas. Sobre esse fundo percussivo, que perdurará por 16 compassos, estabelece-se uma rápida introdução bastante afastada dos parâmetros tonais mais habituais. Trata-se de uma atonalidade que emerge não como um sistema ou contrassistema cuidadosamente calculado, mas a partir de pura intuição e jogo de efeitos rítmicos e tímbricos. O tema que abre essa seção inicial mostra-se pulverizado pelos vários instrumentos de sopro (logo no primeiro instante, ele passa do contrafagote ao saxofone, ao clarinete, ao trombone). De algum modo, Villa-Lobos explora aqui uma espécie de pontilhismo orquestral, e não está muito longe do pontilhismo atonal proposto por Anton Webern<sup>34</sup>.

Existem razões estéticas para a opção de Villa-Lobos em começar este *Choros n° 8* com um ambiente atonal que mais adiante irá se diluir em um trecho predominantemente modal. Quis simular um pouco do caos urbano em tempos de carnaval, como ele mesmo registra em seu estudo posterior sobre os *Choros*: “O contraponto dos vários temas que vêm se entrelaçando

31 Flautim, duas flautas, dois oboés, corno inglês, quatro clarinetes, clarinete baixo, saxofone, dois fagotes, contrafagote, quatro trompas, quatro trompetes, três trombones, tuba, duas harpas, celesta, percussão e cordas.

32 Em seu “estudo técnico, estético e psicológico” sobre os *Choros*, Villa-Lobos explicita bem isto: “São empregados nesta obra dois pianos que desempenham duas funções importantes: o primeiro, o da virtuosidade do instrumento e o segundo a de um simples instrumento de percussão”. É importante constatar que Villa-Lobos antecipa Bartók na exploração deste veio: as obras do compositor húngaro que investiriam mais decididamente nestas possibilidades são da década seguinte – particularmente a *Música para cordas percussão e celesta* (1936) e a *Sonata para dois pianos e percussão* (1837).

33 Conforme o próprio Villa-Lobos, o caracaxá “não é mais do que uma enorme fava de uma leguminosa selvagem, espécie de ervilha gigante, ressequida e cheia de sementes duras como pedras (podendo ser substituído nos meios civilizados por um chocalho feito de casca de coco, fruta brasileira)” (Villa-Lobos, 1966, p. 156).

34 O pontilhismo, conforme foi visto no capítulo sobre o *Expressionismo, Atonalismo e Dodecafonismo*, era a técnica de pulverizar, através de vários timbres ou instâncias musicais, uma série, um tema, ou uma melodia (neste último caso, podia-se falar ainda na “melodia de timbres”). O primeiro compositor a desenvolver esta técnica mais sistematicamente foi Anton Webern (1883-1945), que a associou ao dodecafonismo. Suas principais obras neste sentido foram escritas na segunda e terceira década do século XX.

no desenvolvimento da obra é sensivelmente complexo e atonal, a fim de dar propositadamente a sensação de nervosismo de uma multidão que se aglomera para a dança”<sup>35</sup>.

O *Choros n° 8* é uma obra-prima do sincretismo: nele aparecem referências musicais às quatro grandes correntes da música acústica erudita do início do século: o *atonalismo*, o *impressionismo*, o modalismo das *escolas nacionais*, o tonalismo expandido ou a bitonalidade dos *neoclássicos*<sup>36</sup>. Mais adiante, aparecerá nesse *choros* uma experiência que antecipa surpreendentemente a prática do “piano preparado”, este que seria amplamente utilizado nas décadas seguintes pela música concreta de um John Cage (1912-1992). No caso, Villa-Lobos irá pedir que se coloque pedaços de papel entre as teclas de um dos pianos solistas. Trata-se de um clarão de música concreta, bem antes das experiências mais radicais que iriam conduzir ao “piano preparado” da década seguinte. É claro que é um detalhe menor, que não chega a ser de importância estrutural para a composição examinada. Mas, em todo o caso, é um detalhe significativo, que revela um Villa-Lobos pesquisador das sonoridades. Um Villa-Lobos que reprocessa tudo o que há de mais novo na música europeia e o reintegra dentro do seu projeto nacionalista modernista. Ou mesmo um Villa-Lobos que antecipa certas práticas, já que é um exímio captador de tendências<sup>37</sup>.

Todas essas correntes e alternativas da moderna música europeia são postas nesse *Choros* a dialogar com elementos da música folclórica e popular brasileira: com temas como o “Sapo Cururu” do cancionário infantil<sup>38</sup>, ou o “Turuna” extraído de um tango de Ernesto Nazareth. Entre essas várias citações de temas já existentes, aparecem os temas criados pelo próprio Villa-Lobos dentro do espírito do folclore urbano ou rural. Na verdade, esses temas originais, produtos daquilo a que já nos referimos como um “folclore imaginário”, são mais abundantes do que as citações literais.

O *Choros n° 8* é, talvez, a obra villalobiana de maior força rítmica, e também uma das mais expressivas. Trata-se de um grande jogo de ritmos e timbres, mais ou menos como aquele que foi concretizado por Claude Debussy com o seu bailado *Jeux* (1912). A essa torrente rítmica

35 VILLA-LOBOS, 1966, p. 157.

36 A ambientação atonal corresponde ao princípio da obra; um intimista interlúdio impressionista ocorre um pouco depois; o uso de complexos harmônicos bitonais acontece um pouco por toda a obra; e as melodias modais do nacionalismo musical circulam bem livremente.

37 Vale lembrar que Villa-Lobos também faz antecipações associadas ao âmbito da Música Aleatória (isto é, aquela música onde se deixa o acaso ou a aleatoriedade interferir no resultado final da obra musical). Isto não ocorre nesta obra, mas existe o registro de uma *Suite Sugestiva*, obra para canto e conjunto de câmara de 1929 (portanto do mesmo período nacionalista-modernista que agora estamos examinando) onde o compositor brasileiro indica na partitura dos instrumentos de sopro um trecho para que eles improvisem livremente, determinando apenas a estrutura rítmica que deve apoiar a improvisação (a obra é mencionada por Carlos Kater em seu livro sobre *Música Viva e Koellreutter*, 2001, p. 34).

38 Na verdade, o tema do “sapo cururu” é mais aproveitado na sua inconfundível esquematização harmônica do que como citação melódica propriamente dita.

e timbrística vem se ajustar uma harmonia inovadora, que não se contenta apenas com acordes formados por tríades, experimentando também acordes formados por quartas superpostas, ou poliacordes que integram estruturas pertencentes a duas tonalidades (bitonalidade). Do ponto de vista tímbrico, é interessante notar não apenas a vasta e diversificada percussão utilizada por Villa-Lobos, mas também o seu inventivo uso de combinações obtidas a partir dessa percussão. Em uma análise mais minuciosa, pode-se notar, em certos casos, a recombinação complementar de três ou quatro instrumentos, como se eles formassem um único instrumento. É o que ocorre com os instrumentos de membrana em certo trecho da obra, tal como observa o musicólogo José Maria Neves, que estudou esses aspectos mais detidamente. Assim, “a caixa-clara, a caixa de campanha, o tamborim e o bombo são tratados de maneira complementar, como se fossem quatro regiões de um mesmo instrumento”<sup>39</sup>. Dito de outra forma, vários instrumentos se juntam para formarem um novo instrumento, uma espécie de megainstrumento que acaba acrescentando uma nova possibilidade tímbrica à palheta orquestral. Do ponto de vista estrutural, o *Choros n° 8* pode ser abordado como uma grande forma binária, constituída de uma grande Exposição Temática em que são apresentados os seus vários temas (mas que já vão sendo eventualmente desenvolvidos), e uma ainda maior seção de Desenvolvimento, em que esses vários temas reaparecem transfigurando-se e confrontando-se uns com os outros. O sinal da passagem da Exposição Temática para a seção de Desenvolvimento é a entrada dos dois pianos como solistas (no final da primeira parte, eles aparecem discretamente como percussão). Este Desenvolvimento, e a obra, encerra-se com um grande e forte acorde que envolve os metais crescendo para além do fortíssimo.

### CHOROS N° 9 E N° 10

O *Choros n° 9* (1929) também se destina a uma diversificada orquestra, apresentando uma percussão tão rica como a do *choros* anterior (no caso, aparecem tímpano, bombo, tam-tam, xilofone, tamborim, tambor surdo, camisão, pio, reco-reco, caxambu, chocalhos e vibrafone). Villa-Lobos praticamente se refere a esse *choros* como “música pura”, indicando em seu *Estudo sobre os choros* que ele não se baseia em elementos folclóricos transfigurados. Assim mesmo, aparece a certa altura um tema cuja cabeça corresponde ao motivo inicial de uma canção sertaneja de Cuiabá que havia sido recolhida em 1912 pela equipe de Roquete Pinto

39 NEVES, 1977, p. 59.

(1935)<sup>40</sup>. Foi o *Choros n° 9* um dos últimos da série a ser concluído. Quando foi composto, a série já estava completa até o *n° 8*, e Villa-Lobos também já havia concluído os *Choros n° 10, 11 e 14*. O *Choros n° 9* veio a se encaixar entre os *Choros n° 8 e n° 10*, que são as obras-primas da série em termos de inventividade e realização estética. Desse modo, acaba sendo um pouco ofuscado por essas duas magníficas obras sinfônicas, sobretudo pelo *choros* que o sucede na série, e que passa por ser a pérola mais preciosa da coleção.

O *Choros n° 10* (1926) inicia-se com um acorde fortíssimo que parece querer anunciar o trabalho apoteótico que será escutado a seguir. Em poucos compassos iniciais já se anuncia o excepcional espírito de síntese e sincretismo que virá: sob uma nota aguda sustentada pela trompa, uma flauta (e depois um clarinete) imita o canto do pássaro “azulão da mata” e compartilha o mesmo espaço sonoro com a evocação de uma grande viola popular que aparece através das cordas em *pizzicati* (com o apoio da harpa). Eis aqui, mais uma vez, o recurso de unir vários instrumentos (os violinos, as violas, os violoncelos e a harpa) para formar um grande instrumento virtual. Quanto à melodia do azulão, é apenas um signo da natureza abundante e diversificada do país – esta que, nesse *choros*, representará um contraponto ao mundo humano igualmente diversificado. Como se disse, esses compassos iniciais constituem apenas uma sinalização enfática do que virá. O espírito sincrético dos *choros* será levado ao extremo nessa composição que representa de fato o apogeu da série dos *choros*: ela desenvolve até as últimas conseqüências o programa de síntese musical ambicionado por Villa-Lobos na sua década modernista. Ali veremos a superposição dialógica de cantos indígenas, do populário rural e urbano, e também de uma série de cantos de pássaros brasileiros que Villa-Lobos anotava e procurava traduzir na linguagem dos instrumentos acústicos. Enfim, todos os ambientes sociais e culturais e a própria natureza cantante deverão entrelaçar-se nesse magnífico *choros*.

Para realizar tal propósito, e avançar ainda mais no *crescendo* de incremento instrumental que deve acompanhar o aumento da numeração dentro da série, o compositor destina a esse *choros* uma orquestra sinfônica e um coro misto. Vários dos recursos que foram utilizados em outros *choros* também reaparecem partilhando esse novo espaço sonoro. Apenas para dar exemplos, destacamos o tratamento instrumental do coro a partir de efeitos onomatopéicos, tal como já havia sido experimentado no *Choros n° 3*, ou a combinação de vários instrumentos para simular um grande instrumento virtual (como a evocação de um grande violão ou um grande cavaquinho a partir das cordas em *pizzicati*, tal como ocorrera no *Choros n° 8*). Em atenção à

40 Fonograma 14608 do Museu Nacional.

ocorrência de uma retomada sintética não apenas de elementos estéticos anteriores, mas também de soluções técnicas antes empregadas, também se sugere que esse *choros* constitua uma espécie de síntese de todos os outros<sup>41</sup>.

Quanto à forma (estrutura da obra), o *Choros n° 10* possui duas grandes partes encaidadas: (i) uma grande Introdução Orquestral (que, por sua vez, pode ser subdividida em uma seção de andamento mais animado e caráter mais primitivista e uma outra seção de andamento mais lento e clima mais impressionista); e (ii) uma grande Segunda Parte, que é assinalada pela entrada do coro e que vai progressivamente caminhando em direção à apoteose final<sup>42</sup>.

A Introdução Orquestral é produzida pelo confronto de duas grandes ideias musicais: de um lado, a simulação de “ambientes de pássaros” através de instrumentos de sopro e efeitos especiais; e, de outro lado, a emergência de um enfático tema indígena que conduz a organização dessa primeira parte. Esses dois fios condutores que se interpenetram – a passarada e o indígena – admitem ainda o concurso de inúmeros outros temas e referências musicais, de modo que essa primeira parte se anuncia mesmo como um grande modelo de tratamento dialógico do folclore<sup>43</sup>.

O tema indígena, como identificou muito bem Adhemar Nóbrega em sua análise dos *Choros*<sup>44</sup>, é uma transfiguração da canção de ninar *Mokocecê-maká*, dos indígenas parecis (no caso, uma transfiguração que é elaborada a partir de uma diminuição de valores). Com relação à ideia de reproduzir ou evocar cantos de pássaros brasileiros a partir dos instrumentos acústicos, isto ocorre em diversas oportunidades (frequentemente encimando os motivos parecis). Da entrada solitária de uma flauta que imita o azulão da mata no início do *Choros*, chega-se mais adiante a um verdadeiro ambiente de passarada, que é produzido pelo flautim, pelo oboé e pelo clarinete (muitas vezes explorando recursos técnicos como o *frulatto*, que é um trêmulo que pode ser obtido com a língua em alguns instrumentos de sopro)<sup>45</sup>.

Além dos temas indígenas e pássaros, a Introdução Orquestral do *Choros n° 10* é urdida com inúmeros outros temas que Villa-Lobos cria originalmente ou como “folclore imaginário”. Apenas como uma rápida audição panorâmica, identifica-se a ocorrência da marcha-rancho, da

41 É nesse sentido que José Maria Neves afirma que o *Choros n° 10* é “a síntese dos choros, a síntese das sínteses” (Neves, 1977, p. 64).

42 Em virtude do contraste entre a seção animada e a seção lenta da Introdução Orquestral, há quem faça a leitura de que a obra tem uma estrutura ternária (ABC ou ABA<sup>7</sup>, se considerarmos, neste último caso, que existe um retorno mais enfático a alguns materiais temáticos que apareciam na primeira seção orquestral). De qualquer maneira, a verdade é que o modelo desse *Choros* é rapsódico como os outros, o que significa que os temas vão emergindo em um fluxo contínuo e produzindo sucessivos ambientes que favorecem a possibilidade de múltiplas leituras de sua forma).

43 Uma leitura primorosa do *Choros n° 10* como um modelo dialógico-antropofágico é empreendida por José Miguel Wisnik em “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” (1982, p. 165-174).

44 NÓBREGA, 1973.

45 O chamado “*flutterzunge*”, que Villa-Lobos solicita dos sopros, é produzido pela agitação da ponta da língua contra o palato numa velocidade extremamente rápida.

polka, da embolada, sem falar na simulação do ambiente chorão através do cavaquinho ou do violão virtuais que são construídos com a sonoridade das cordas em *pizzicati*. A última parte do *Choros n° 10*, por fim, contará com a assimilação do “Rasga Coração” - a *schottisch* instrumental que virou canção seresteira e depois se transformou em choro coral-sinfônico.

Para além do “Rasga Coração”, que só aparecerá no final da obra, a parte coral-sinfônica do *Choros n° 10* continuará contando com os temas parecis. Mas esses temas serão trabalhados de novas maneiras: destaca-se, sobretudo, a exploração instrumental do Coro Misto a partir de um trabalho onomatopéico, em que as várias vozes do coro são conclamadas a entoar os temas indígenas pronunciando combinações de consoantes e vocais específicas<sup>46</sup>, cuidadosamente calculadas para produzir efeitos rítmico-timbrísticos inovadores. Com essa exploração timbrística dos vocábulos enunciados pelo coro, em que o que importa é exclusivamente a sonoridade e não o sentido, Villa-Lobos antecipa mais uma vez o experimentalismo dos músicos concretistas das gerações posteriores. No caso, é a superposição contrapontística desses vários resultados onomatopéicos, articulada como um grande *stretto* que cresce em expectativa e interesse, que vai preparar a entrada do tema “Rasga Coração” através dos sopranos, e mais adiante dos barítonos e baixos.

Daí até o final entra-se no crescendo apoteótico, obtido não apenas com um *crescendo* dinâmico e instrumental, como também pelo concurso de novas realidades sonoras: ao mesmo tempo que se desenvolve a parte vocal, um solo de trompete marca a lembrança das cadências e improvisações choronas com o acompanhamento de acordes que, em contratempo, simulam mais uma vez a atmosfera de violões e cavaquinhos do populário urbano. A essa altura, as onomatopeias das vozes corais que não estão envolvidas com a melodia do “Rasga Coração” já abandonaram as sonoridades multidiversificadas para confluírem para a simulação de um som de corda percutida: um sonoro “tum” que se une aos demais instrumentos acompanhantes. Daí em diante a música vai evoluindo em uma progressão contínua em direção ao agudo, e depois ocorrem as repetições que são de praxe na prática chorona, mas com algumas modificações. Depois de tudo, a coda final de dez compassos é pura apoteose que vai se concluir com o acorde final da orquestra.

Depois desta obra-prima que é o *Choros n° 10*, Villa-Lobos bem poderia ter encerrado a série e já teria realizado uma contribuição fundamental ao nacionalismo musical brasileiro. Mas ainda há espaço para algumas obras admiráveis, como os quatro monumentais choros sinfônicos

46 Aparecem mais especificamente as consoantes J, K, T, M e R.

que são encabeçados pelo *Choros n° 11* (1928). Este é, na verdade, um autêntico concerto para piano e orquestra, e exhibe uma orquestra ainda maior do que a dos choros sinfônicos anteriores (incorpora, por exemplo, mais um saxofone além do que já aparecera na orquestra anterior). Da mesma forma, o *Choros n° 12* (1928) trará uma orquestra ainda maior (os metais acham-se excepcionalmente acrescidos, com oito trompas, quatro trompetes, quatro trombones e tuba).

Os dois últimos choros, por fim, elevam às últimas conseqüências a ampliação orquestral. O *Choros n° 13* (1929) está previsto para duas orquestras e banda, e o *Choros n° 14* (1928) destina-se a orquestra, banda e coros, deixando-se entrever nos comentários de Villa-Lobos a esta obra a intenção de concluir e sintetizar o ciclo. Infelizmente a partitura dos *WW 13* e *n° 14* está extraviada, de modo que o seu conteúdo só pode ser vagamente apreendido por comentários do próprio Villa-Lobos a essas obras no seu “Estudo técnico, estético e psicológico dos Choros”, elaborado em 1950<sup>47</sup>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras discutidas neste artigo revelam muito das ousadias composicionais deste grande músico brasileiro que foi Heitor Villa-Lobos. Particularmente, elas demonstram também uma inter-relação com o que outros artistas modernistas do período estavam fazendo em outros campos – como a Literatura e Artes Visuais – ao se empenhar em trabalhar a confluência entre Nacionalismo e Modernismo. Tanto essas relações, como as estratégias composicionais de Villa-Lobos para articular modernismo e nacionalismo, merecem ser estudadas com mais profundidade, entrelaçando as perspectivas historiográfica e musicológica. Este artigo pretendeu contribuir nesta direção.

## REFERÊNCIAS

### Fontes

ANDRADE, M. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1973.

ANDRADE, M. *De Pauliceia desvairada a café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, M. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

47 Esta e as outras referências podem ser encontradas no “Estudo...” publicado pelo Museu Villa-Lobos em 1965, entre as páginas 162 e 164.

ANDRADE, O. de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924.

ANDRADE, O. de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, O. de. O manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, [s. l.], ano 1, n. 1, p. 3, 1928.

ANDRADE, O. de. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.

ARANHA, G. *A emoção estética na Arte Moderna*. Conferência de Abertura da Semana de Arte Moderna, 13 fev. 1922. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vGg36N-co6MQ> Acesso em: 31.01.2024.

ARANHA, G. *A estética da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1921.

ARANHA, G. *Obra completa*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1968.

LERY, J. *Viagem à Terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

LOBATO, M. Paranoia ou Mistificação – a propósito da Exposição Malfatti. *O Estado de São Paulo*, edição noturna [Estadinho], 1917. Disponível em: <http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,leia-o-texto-de-monteiro-lobato-contr-a-anita-malfatti-em-1917,70003974798,0.htm> Acesso em: 8 jan. 2024.

ROQUETE PINTO. *Rondônia*, São Paulo: CEN, 1935.

VILLA-LOBOS, H. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC: Museu Villa-Lobos, 1966. v. 2.

### Obras Gerais

ADUT, A. *On scandal. Moral disturbances in society, politics, and Art*. New York: Cambridge University Press, 2008.

ADUT, A. *Scandal as strategy and social form: the conditions, dynamics and paradoxes of French political corruption affairs*. Chicago: University of Chicago, 2004.

CHIARELLI, T. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo, EdUSP, 1995.

DE BLIC, D.; LEMIEUX, C. Le scandale comme épreuve: elements de sociologie pragmatique. *Politix*, [s. l.], v. 3, n. 71, p. 9-38, 2005.

HEINICH, N. Aux frontières de la morale. *Connexions*, [s. l.], v. 87, p. 65-72, 2007.

HEINICH, N. L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs. *Politix*, [s. l.], n. 71, 121-136, mar. 2005.

JACOBSSON, K.; LÖFFMARCK, E. A sociology of scandal and moral transgression: the Swedish ‘Nannygate’ scandal. *Acta Sociologica*, [s. l.], v. 51, p. 203-216, 2008.

KATER, C. *Música viva e Koellreutter*. São Paulo: Musa: Atravez, 2001.

NEVES, J. M. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Musicália, 1977.

NÓBREGA, A. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1973.

PILAGALLO, O. *História da Imprensa Paulista*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

THOMPSON, J. *O escândalo político*. Poder e Visibilidade na era da mídia. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

WISNIK, M. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: WISNIK, J. M.; E. SQUEFF. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 165-174.

Recebido em: 14/08/2023 – Aprovado em: 08/11/2023