

Projeto de comunicação para o **Simpósio Internacional Heitor Villa-Lobos 2009.**

Título: Heitor Villa-Lobos: Inventando uma alma brasileira. *Eliana M. de A.*

Monteiro da Silva. ms.eliana@usp.br / ms_eliana@hotmail.com

Resumo:

“Villa-Lobos está para a música brasileira como Bach para a música alemã: tudo parece começar com ele”. Assim Luis Horta (1987, p. 7) introduz a biografia do citado compositor brasileiro, no ano de seu centenário. Vinte e dois anos depois isto talvez pareça um exagero, porém observando o legado deixado por Villa em forma de notas musicais pelas lentes de um compositor profundamente nacionalista como Bela Bartók, pode-se vislumbrar a dimensão de sua obra e seu reflexo em nossa sociedade. Pois criando música a partir do material humano deste vasto país, Villa-Lobos criou mais do que uma identidade: ele ajudou a criar uma alma brasileira.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Bartók; música brasileira; nacionalismo; análise musical.

Abstract: Hector Villa-Lobos: Inventing a Brazilian soul.

“Villa-Lobos is as important for the Brazilian music as Bach for the German music: everything seems to begin with him”. These are the words used by Luis Horta (1987, p. 7) to introduce the composer’s biography in his centenary. Passed twenty-two years it may sound a little exaggerated but if we analyze Villa-Lobos work from the point of view of a nationalist composer like Béla Bartók, we can notice the enormous contribution he gave not only for the Brazilian music but also for the Brazilian society.

Keywords: Villa-Lobos, Bartók, Brazilian music, nationalism, musical analysis.

I. Introdução.

Em 1887 nasceu, no Rio de Janeiro, Heitor Villa-Lobos. Apresentado à música na mais tenra idade – em sua casa os pais costumavam realizar serões musicais de cunho amador – Villa aprendeu na viola a tocar o instrumento do pai: violoncelo. Mas a carreira musical estava longe de ser a ambição de Raul e Noêmia para o filho Heitor. Queriam que se formasse em medicina.

O destino, porém, tinha planos bem mais ambiciosos para Villa-Lobos: entre outros artistas de sua época, o compositor despertou para a realidade cultural de seu país dividida entre a arte popular e a imitação da arte erudita realizada nos países do centro europeu. E resolveu, ainda que intuitivamente, criar uma música de alma brasileira a partir destes dois universos distintos.

Este trabalho vem apresentar um recorte da obra pianística de Villa-Lobos, suas *Cirandas* e *Cirandinhas*, em que o processo de composição se assemelha ao procedimento descrito por um outro compositor nacionalista de seu tempo, o húngaro Béla Bartók. Vem também, a partir da visão deste último, chamar atenção para a importância da pesquisa musical feita por Villa-Lobos (em viagens pelo Brasil) para a criação de uma identidade nacional através da música.

II. Conhecendo os cantos do Brasil.

Aos dezesseis anos de idade Villa-Lobos começa a rascunhar o plano que norteará sua vida e, conseqüentemente, sua formação de compositor. Troca a casa dos pais pela de uma tia e começa a tocar em bares e teatros para se manter. Compõe pequenas peças, inspirado pelo contato com alguns dos grandes nomes da época como Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros. Mas seu profundo desejo é se embrenhar pelas estradas do Brasil. E é o que faz quando atinge os dezoito anos.

Com recursos obtidos através da venda de livros da biblioteca de seu pai, Villa-Lobos viaja para conhecer o Espírito Santo, a Bahia e Pernambuco. Explora tanto o interior como o litoral, bebendo na fonte os cânticos, as modas de viola, os desafios musicais. Retornando, adiciona todo este novo material ao seu prévio conhecimento musical que incluía, além da música popular dos chorões cariocas, alguns eruditos como J. S. Bach.

Aos vinte anos Villa-Lobos resolve ingressar no Instituto Nacional de Música. Mas uma nova viagem o atrai para outras regiões do Brasil, levando-o até o Amazonas. Conhece índios, caiçaras e caipiras. E assume a postura de compositor autodidata, esculpindo sua imensa criatividade com as ferramentas encontradas nos livros e tratados de harmonia, contraponto e orquestração. Aos poucos suas despretensiosas composições vão ganhando mais força e densidade.

“Poucas coisas são tão fascinantes, no estudo de Villa-Lobos, quanto a descoberta do momento (ou dos momentos) em que ele encontra o *seu* estilo – pois esse fenômeno estético não deixa de corresponder à afirmação da música brasileira como tal”. (HORTA, 1987, p. 32, grifo do autor). Esse momento parece coincidir, de acordo com diversos biógrafos do compositor, com o do surgimento das composições orquestrais *Amazonas* e *Uirapuru*.

III. Pelas lentes de Bela Bartók.

Embora Villa-Lobos tenha alcançado muito êxito com suas peças orquestrais e para formações diversas, é a sua música para piano que será abordada neste trabalho – mais especificamente suas Cirandas e Cirandinhas. Pois é nestas obras que aparece mais claramente a maneira de compor a partir de temas populares descrita pelo compositor húngaro Bela Bartók – conhecido pelas pesquisas sistemáticas da música rural de seu país. E é o mesmo Bartók (1931, *apud* SCHWARTZ; CHILDS, 1998, p. 79) quem vai revelar a importância de

um estudo como este para as nações que não possuem um passado musical com tradição secular como a do centro europeu. São suas palavras:

A quantidade de música húngara antiga escrita existente é tão pequena que a história da música húngara não pode ser construída sem um verdadeiro conhecimento da música folclórica. Sabe-se que a linguagem popular tem muitas similaridades com a linguagem antiga de um povo. Do mesmo modo a música folclórica deve substituir para nós a herança de nossa música antiga. Ademais, do ponto de vista musical, isto representa mais para nós do que para aqueles povos que desenvolveram seu próprio estilo musical séculos atrás. Para eles a música folclórica foi assimilada em sua música, e um músico alemão poderá encontrar em Bach e Beethoven o que nós tivemos que pesquisar em nossos lugarejos; a continuidade de uma tradição musical nacional.

É neste sentido que a frase dita por Luis Paulo Horta (1987, p. 7) “Villa-Lobos está para a música brasileira como Bach para a música alemã: tudo parece começar com ele” parece apropriada, pois observando o legado deixado por Villa em forma de notas musicais pelas lentes de um compositor profundamente nacionalista como Bela Bartók, pode-se vislumbrar a dimensão de sua obra e seu reflexo em nossa sociedade. E, como disse Bartók, nos países onde a música escrita antiga era quase inexistente (e o que havia era pura imitação da música do centro europeu) competiu aos compositores criar uma história musical própria a partir de uma música de caráter nacional, por mais polêmica que pudesse ser tal tarefa. E foi mesmo.

IV. Compondo a partir de temas populares.

O uso de temas tirados da música popular não foi privilégio somente dos compositores nascidos nos países “periféricos”, em relação ao centro da Europa. “Os excessos dos românticos começaram a se tornar intoleráveis para muitos” (BARTÓK, 1931, *apud* SCHWARTZ; CHILDS, 1998, p. 73), o que obrigou o século XX a procurar novas técnicas e fontes de inspiração.

Para uma ala de compositores, seguidores principalmente da Segunda Escola de Viena, a pesquisa do folclore regional parecia uma perda de tempo, um desperdício de talento, ou uma busca pelo caminho mais fácil. Mas para Bartók o uso deste material não significava redução no trabalho de criação, ao contrário, ele dizia que os que pensavam assim davam importância excessiva ao tema, negligenciando todos os outros aspectos de uma verdadeira composição. E, além disso, o compositor chamava atenção para a necessidade de se viver nos lugarejos pesquisados, ser invadido pela atmosfera da cultura local a ponto de esquecer-se de sua linguagem original e dominar a nova música como se fosse a que ouviu desde seu nascimento. Exatamente como fez Villa-Lobos.

Mas afinal, como se transforma uma antiga melodia popular em música moderna? Foi o que o compositor húngaro se perguntou então, e ao que Villa-Lobos respondeu intuitivamente: criando para o tema popular um acompanhamento, introduzido por frases simples e seguido de uma pequena coda conclusiva. Mais ou menos como o tratamento que Bach deu a seus corais. Segundo Bartók, tal procedimento poderia ser feito de duas maneiras, como veremos a seguir:

-Primeiramente deveriam ser criadas introduções, acompanhamentos e conclusões de menor importância em relação ao tema escolhido. Estes novos elementos serviriam apenas para ornamentar a verdadeira jóia musical: o tema popular.

-Uma outra maneira de tratar o tema seria dar maior relevância ao novo material composto do que ao tema em si, usando-o apenas como referência. Em ambos os casos o mais difícil era não perder a organicidade da composição, respeitando o estilo de cada tema oriundo do lugar de onde foi recolhido. E renovar musicalmente, sempre e de novo.

V. O uso de temas populares brasileiros nas composições de Heitor Villa-Lobos.

Como já foi dito, Villa-Lobos não somente recolheu material do folclore nacional para utilizá-lo em suas composições mas também, antropofagicamente, digeriu todas as informações e experiências que adquiriu em suas viagens pelo Brasil – e pelo exterior – e as transformou em música moderna, nova, e ao mesmo tempo profundamente brasileira.

A maneira como tratou os temas populares em suas *Cirandas* e *Cirandinhas* assemelha-se aos procedimentos descritos por Bartók em seus artigos. Neste trabalho cito um tema usado por Villa de duas maneiras totalmente diversas, nas duas séries de música para piano, demonstrando exatamente o pensamento do compositor húngaro a respeito da ínfima importância do sujeito musical frente à composição em si.

Ex. 1. Heitor Villa-Lobos. *Todo o mundo passa...* (Cirandinhas n. 7).

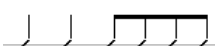

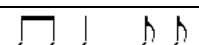


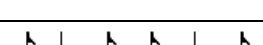
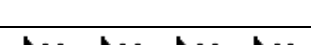
Forma: **A B A'**. **A** é um período¹ de 8 compassos (1 a 8) escrito em Sol M com harmonia simples e tonal, métrica regular, terminando na D Ré M. Apresenta tema original, tético, com ritmo e caráter de ciranda brasileira. A seção **B** compreende 14 compassos na região de Ré M,

¹ Schoenberg (1991, p. 48) adota os conceitos de período e sentença para diferenciar a idéia musical que, dividida em duas partes, repete seu motivo básico imediatamente após sua apresentação (sentença) ou somente depois de inserir algum elemento de contraste (período). As partes que compõem a sentença são pelo autor denominadas início e continuação, enquanto as do período são chamadas de antecedente e conseqüente.

apresentando o tema popular *Passa passa gavião* à maneira de sentença, entre os compassos 11 e 20, precedido por dois compassos de introdução (no segundo, cp 10, surge a anacruse do motivo melódico inicial) e sucedido por dois compassos conclusivos seguidos por um de ponte para a seção **A'**. Os dois compassos – inicial e final – da seção **B** apresentam no plano inferior a mesma sucessão de acordes de Ré M, alternando a nota superior dos mesmos entre a 5ª e a 6ª do acorde. **A'** substitui o último compasso da seção **A** pela repetição e variação do penúltimo, seguido de dois compassos de codeta. **A'** compreende 11 compassos.

Ritmo: Em compasso 4/4, Villa-Lobos apresenta um motivo rítmico na seção **A** baseado nas mesmas figuras do tema popular apresentado na seção **B**, demonstrando a preocupação com a organicidade apontada por Bartók. Cria também formas-motivo a partir dos motivos principais. Villa-Lobos insere a sincopa, herança da música africana absorvida pela música popular brasileira, no motivo rítmico de acompanhamento utilizado na seção **A** desta peça. Já no **m r a 2** o compositor usa semicolcheias introduzidas pela **fm r 1**.

Fig. 1: Tabela de motivos rítmicos (m r), formas-motivo (fm r) e motivos de acompanhamento (m r a).

Motivo rítmico	Exemplo	Local em que aparece
m r 1		Seção A cp 1. Voz superior.
m r 2		Seção B cp 10-11. Voz superior.
m r 3		Seção B cp 11-12. Voz superior.
fm r 1		Seção B cp 14-15. Voz superior.
fm r 2		Seção B cp 18-19. Voz superior.
m r a 1		Seção A cp 1. Tenor e baixo.
m r a 2		Seção B cp 9. Acordes no plano inferior.

Ainda no âmbito do ritmo, Villa-Lobos varia entre as seções: o andamento ($\text{♩} = 96$ na seção **A** e $\text{♩} = 116$ em **B**), a métrica (8 cps em **A**, 14 em **B** e 11 em **A'**) e as figuras rítmicas.

Melodia: No campo melódico Villa-Lobos demonstra a mesma preocupação com a coerência entre os materiais. Utiliza os intervalos da melodia *Passa passa gavião*, 2ª e 4ª, e acrescenta a terça. A melodia escalar descendente do segundo motivo melódico deste tema é utilizada no tema da seção **A** e no canto do baixo que o acompanha.

Harmonia: Mais variada em **A**, com duas funções por compasso, do que em **B**, com uma função por compasso. O compositor demonstra respeitar o tema popular, variando mais a seção em que ele não aparece.

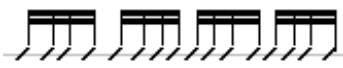
Dinâmica e Timbre: Ambos são trabalhados como elemento de contraste, enriquecendo esta pequena peça. As dinâmicas *f* e *ff* aparecem somente na seção **B**, enquanto **A** conserva-se *mf* e **A'** inicia-se *mf* e termina *p*. Villa-Lobos usa a articulação *staccato* na seção **B** que, aliada às dinâmicas fortes, reforça o caráter *animado* desta seção contrastando com o *andante* de **A**. O fato de variar o timbre em **B** demonstra como o compositor equilibrou a peça, pois a harmonia e o ritmo (com a introdução da sincopa) haviam sido mais variados em **A** e **A'**.

Ex. 2. Heitor Villa-Lobos. *Passa, passa, gavião...* (Cirandas n. 6).

Forma: Escrita em Lá M e totalmente diferente da *Cirandinha*, esta peça apresenta uma introdução de 15 compassos. Recebeu esta nomenclatura nesta análise, apesar da extensão, por apresentar exatamente o mesmo material do tema que surge na seção **A**: semicolcheias ininterruptas, trinado entre Do # e Ré, escala ascendente de Do# a Lá e descida em terças arpejadas. Quando surge o tema popular, com anacruse no cp 15, este motivo rítmico e melódico transforma-se em motivo de acompanhamento feito pelo baixo. A seção **A** tem 10 compassos (de 16 a 25) e é seguida por uma transição de 12 compassos (de 25, em elisão, a 37) e pela seção **A'**, com 10 compassos, como **A**.

Ritmo: Villa-Lobos mantém os motivos e as formas-motivo rítmicos do tema popular na seção **A** (que coincidem com os apresentados na *Cirandinha* n. 7 denominados) e introduz um novo motivo em semicolcheias que será transformado em motivo de acompanhamento.

Fig. 2: Tabela de motivos rítmicos, coincidente com a de motivos de acompanhamento.

Motivo rítmico	Exemplo	Local em que aparece
m r 4 (coincide com m r a 3)		Introdução, cp 1, plano superior. No decorrer da peça, pode aparecer no plano inferior.

Como na peça anterior, nesta também o compositor mexe no andamento, mas não separa as seções com barras duplas nem marca a pulsação do metrônomo. Utiliza os termos *allargando* (cp 24), *quasi a tempo* (cp 25), *animando* (cp 26 e 34), *a tempo* (cp 28) e *rallentando* (cp 45). Somente no penúltimo compasso da peça ele marca *Largo*.

Melodia: Villa-Lobos não cria melodias na introdução ou na transição. Em vez disso o compositor faz uma espécie de improviso, em que explora as regiões aguda, média e grave do piano através de trinados, escalas e terças arpejadas. A melodia do tema principal une-se a este que passa a ser o motivo de acompanhamento da seção A e A': ora sobrepondo-se e ele, ora no plano mais baixo.

Harmonia: Apesar de conservar a tonalidade de Lá M em toda a peça, Villa expande a harmonia pelo uso de cromatismos, notas estranhas à tonalidade (Lá # no cp 4 e 7, Mi # no cp 22 a 24, Si # no cp 28 a 32, Mi b no cp 34-35) e pelo efeito de *cluster* causado pelo movimento rápido dos trinados e das escalas, por vezes em terças ou oitavas arpejadas. O uso da melodia tonal do tema popular juntamente com este material mais variado harmonicamente lembra algumas peças de Bartók.²

Dinâmica e Timbre: Bastante variados, ajudam a criar o clima de improviso desta peça. A dinâmica parte do *mf* e atinge o ponto culminante de tensão no cp 25, com marcação de *ff* seguido de *pp* súbito, que inicia a transição para A'. Mas as nuances estão por toda a peça. O único compasso com *fff* fecha a peça. A articulação é usada também como recurso de variação timbrística: ao *legato* inicial somam-se notas em *staccato*, *pizzicato*, acentos e *tenutos*.

² Na peça n. 5 do livro For Children vol. I de Béla Bartók, por exemplo, o material tonal é alternado com trechos modais.

VI. Inventando uma alma brasileira.

Concluindo, Heitor Villa-Lobos mostrou que o universo da música folclórica podia sim fornecer material para a criação de uma música nova, moderna, e com características próprias de um povo. E que o fato de enriquecê-la não implicava necessariamente numa descaracterização total dos temas, o que significava mais um desafio à capacidade do compositor. Como Béla Bartók, Villa-Lobos valorizou a riqueza popular brasileira e mostrou ao mundo o que havia por trás da paisagem selvagem da terra tupiniquim. Talvez ao resto do mundo isso não tenha causado tanta impressão. Mas com certeza imprimiu no povo brasileiro um sentimento de orgulho nunca antes experimentado.

REFERÊNCIAS.

BARTÓK, Béla. *For Children Vol. I*. New York: G. Schirmer, Inc., 1965.

HORTA, Luis Paulo. **Villa-Lobos: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1991.

SCHWARTZ, Elliott; CHILDS, Barney (Edition). Béla Bartók: The influence of peasant music on modern music. In: **Contemporary composers on contemporary music**. New York: Da Capo Press, 1998.

VILLA-LOBOS, Heitor. Todo mundo passa. In: **Cirandinhas**. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão LTDA, 1962.

_____ Passa, passa, gavião. In: **Cirandas**. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão LTDA, 1960.