

O TRIUNFO DE UMA NEGOCIAÇÃO: A SÉRIE *CHOROS* DE HEITOR VILLA-LOBOS

André Alcman O. Damasceno*

RESUMO

Neste texto tratarei das mediações sociais que possibilitaram a legitimação de Villa-Lobos como o grande compositor que implementou as idéias modernistas no campo da música brasileira. Através da concepção de *negociação simbólica* que desenvolvo ao longo do texto, explico como se processaram tais mediações dentro da ótica da pesquisa e como as mesmas foram formalizadas esteticamente na obra do musicista, tendo o *Choros Nº 10* como obra paradigmática do seu percurso.

Palavras-Chave: Música – Modernismo – *Negociação Simbólica* – Villa-Lobos – *Choros Nº 10*

ABSTRACT

In this paper I address the social meditations that enabled the legitimation of Villa-Lobos as the great composer who implemented modernist ideas in the field of Brazilian music. Through the concept of *symbolic negotiation*, The text makes explicit how such meditations were processed and how such meditations were aesthetically formalized in the musician's work as understood by this approach, considering *Choros Nº 10* as the paradigmatic piece in Villa-Lobos' body of work.

Keywords: Music - Modernism - *symbolic negotiation* - Villa-Lobos - *Choros Nº 10*

AS NEGOCIAÇÕES MUSICAIS DE VILLA-LOBOS

A concepção da *negociação simbólica*, estruturada ao longo desta pesquisa,¹ visualiza na trajetória do compositor Villa-Lobos, durante os primeiros anos de afirmação de sua música - ou seja, nas décadas de 1910 e 1920 - uma série de estratégias, negociadas pelo compositor, em busca do reconhecimento social do valor “superior” de suas composições. Esta negociação em busca do prestígio e do reconhecimento da música de Villa-Lobos visava colocar o musicista no patamar do primeiro grande compositor genuinamente nacional. Tal *negociação simbólica* (envolvendo a busca por prestígio e reconhecimento) fora desenvolvida sob condições objetivas delineadas nos “tempos heróicos” em que o campo musical brasileiro estava sendo gestado e que tinha na imprensa local o principal palco da luta entre aqueles que disputavam a supremacia de ditar qual deveria ser a música brasileira, dentro do arco maior de lutas daqueles que pretendiam dirigir os caminhos da cultura nacional.

Neste texto desenvolvo uma idéia diferenciada sobre a trajetória de Villa-Lobos junto à pesquisa sociológica mais relevante até aqui publicada de Guérios (2003). Este autor faz uma pesquisa de fôlego abrangendo toda a vida do compositor, tratando a questão da conversão de Villa-Lobos ao moderno nacionalismo musical após sua estada na França em 1923-1924, depois de sua escuta do russo Stravinsky, especialmente de *A sagração da primavera* (1913). A análise de Guérios diverge do biógrafo Mariz (2005), quando este último afirma que, apesar do modernismo não se ter iniciado na Semana de

* Mestre em sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutorando em sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

¹ Este texto é parte de uma pesquisa de mestrado, cf. DAMASCENO, 2007.

Arte Moderna de 1922, foi a partir da mesma que os artistas modernistas estabeleceram-se, afirmando a criação nacional. A ótica desenvolvida de maneira mais ampla por Wisnik (1983) aponta, também, para Semana de 22 como o grande centro de ebulição e de definição do modernismo musical brasileiro, desenvolvidos nas décadas de vinte e trinta, tendo Villa-Lobos como compositor de suas obras mais representativas. Assim, tanto Mariz quanto Wisnik interpretam a conversão da música villalobiana ao nacionalismo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

Ao contrário da idéia de conversão, apresento Villa-Lobos como um *negociante simbólico* de sua arte. Isto é, no contexto da década de 1910, o músico apresenta obras para o público brasileiro com evidente influência européia, em especial francesa - como *Capriccio* (1915), bem de acordo com as elites republicanas do início do século. Entretanto, mesmo neste contexto, o compositor vai divulgando obras possuidoras de uma estética devedora de seu convívio com os músicos populares, como *As Danças características africanas* (1914-1915), e aberta aos vanguardistas europeus (como fora mais tarde com Stravinsky), acentuando-se progressivamente no decorrer da década de vinte (principalmente após sua primeira viagem à França em 1923-24), sem se esquecer, mesmo nesta época, da apresentação de obras de sabor mais “tradicional”, como as músicas sacras. Desta maneira, evidencio que tanto a Semana de 1922 como a sua primeira viagem à França foram grandes momentos de *negociação*, mas não o momento da conversão.

Meu trabalho mostra que Villa-Lobos *negociava simbolicamente* sua obra com diferentes públicos, músicos e críticos musicais, em busca de uma unanimidade e de sua personalidade musical. Sem dúvida, o compositor buscava ser a própria encarnação das diversas possibilidades musicais ocorridas no Brasil, transformando-se num artista que estaria acima dos confrontos estéticos entre “vanguarda” e “tradição”. Villa-Lobos requeria ser a síntese musical de uma nação que possuía fortes paralelos com a de intelectuais ansiosos por construir uma visão totalizadora e positiva do Brasil, em especial Gilberto Freyre, anos depois. Tal síntese villalobiana personificava-se na sempre afirmada “originalidade” de seu “gênio criativo”. O discurso da “originalidade” de sua música era uma constante na fala do compositor e foi legitimado pelo trabalho de literatos na imprensa, como Ronald de Carvalho, fundamental como meio de aceitação diante dos conflitos inerentes às divergências estéticas em torno das pretensões artísticas de então. O projeto musical de Villa-Lobos caminhava por duas trilhas indissociáveis: a da afirmação da “originalidade” de sua música e de ser a síntese das expressões sonoras

de uma nação e de sua natureza. Em suma, natureza/nação/gênio formavam o tripé mitológico do músico.

Nesta perspectiva, percorro uma estrada tortuosa da produção musical de Villa-Lobos que não pode ser vista de maneira linear e unívoca, principalmente no caso de um compositor que compunha compulsivamente. Neste sentido, as “fases” de sua produção musical que estabeleço não reduzem a sua diversidade musical. Sendo assim, tal contraste verifica-se entre um período classificado como *dionisíaco*,² por ser mais “vanguardista” e “explosivo”, que se defronta com as estéticas mais “modernas” da música *erudita* e ao mesmo tempo com a emergente música *popular* urbana brasileira - dentro de um contexto de mudanças estéticas na música ocidental que apontavam para o alargamento ou para dissolução do discurso tonal no campo da harmonia e nas novas propostas rítmicas. Tal período foi gestado na primeira e, principalmente, na segunda década do século passado, em uma sequência de obras que vão desembocar na *Série Choros*³. O outro período denomino de *apolíneo*, por ser mais harmônico para audição tonal, refiro-me às *Bachianas Brasileiras* (1930-1945). Todavia, é deste “índio de casaca” *dionisíaco* que vos apresento, que se firmou no imaginário social da época como a própria expressão, no plano musical, do descobridor da nação brasileira.

O que classifico como período *dionisíaco* da música villalobiana corresponde ao momento de formação da moderna música brasileira. A concepção de *negociação simbólica* que desenvolvo ao longo do trabalho é alicerçada na idéia de campo, desenvolvida por Bourdieu (1996)⁴. O campo musical brasileiro foi-se estruturando sob condições peculiares e Villa-Lobos soube “jogar” de acordo com as suas regras, dentro de seu intuito de tornar-se o principal protagonista da música brasileira. Dentro desta perspectiva, quais os atores em posição privilegiada com quem o compositor teve que “negociar” numa época em que o processo de legitimação social da arte não ocorria, como hoje, por meio dos modernos meios de comunicação e difusão sonora? Neste

² Estas obras que analiso são agrupadas para classificar esteticamente dois períodos distintos, como *dionisíaco* e do *apolíneo*. Porém, tanto o *dionisíaco* e o *apolíneo* são tratados sociologicamente, não como princípios ontológicos ou da natureza, como se encontra na obra de Nietzsche (2003), mas como metáforas que indicam posturas estéticas, *negociadas simbolicamente* por Villa-Lobos.

³ Há outras obras associadas a esta estética *dionisíaca*, como os poemas sinfônicos *Amazonas* (1917) e *O Uirapuru* (1917), o *Trio p/ oboé, clarinete e fagote* (1921) e o *Noneto* (1923). O *Choros* (sinfônicos e de câmara) – à exceção do *Choros N.º1*(1920) e do *Choros N.º5* (1925) –apresentando melodias que expandem o sistema tonal, com timbres ousados, no uso da politonalidade, da polirritmia, da síncope e de instrumentos de percussão de origem popular.

⁴ Ou seja, de espaços sociais que possuem regras próprias de acordo com sua especificidade, estruturado como um espaço de luta entre os agentes inferiorizados e os dominantes.

contexto, os críticos, que veiculavam suas opiniões nos jornais da época, tinham uma posição acentuada.⁵

Esta *negociação simbólica* ocorreu num momento em que parte das elites culturais brasileiras lutavam pela “renovação” ou não da cultura nacional, que teve seu momento mais emblemático durante a Semana de Arte Moderna de 1922, dentro da querela entre *modernistas* e *passadistas*. A grande questão em pauta, colocada pelos *modernistas*, era, num primeiro momento, a da atualização brasileira com os movimentos vanguardista europeus na arte e, numa segunda fase, a de fundar-se uma “autêntica” cultura brasileira tendo como base a esfera do *popular*. A questão da afirmação da “originalidade” da música de Villa-Lobos, neste tempo, estava de acordo com as lutas específicas de estruturação do campo musical brasileiro. Os defensores da estética da ópera italiana, como o crítico Oscar Guanabara, polarizavam o quadro de lutas com os *modernistas*, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que defendiam a construção de uma estética nacional.

Dentro desta conjuntura, como Villa-Lobos lidou com as influências estrangeiras, já que a música *erudita* nacional tinha uma notória dependência estética externa que não poderia ser desconstruída da noite para o dia? Havia uma tensão própria na definição da música brasileira no que se refere à influência estrangeira, que pode ser lida de maneira aproximada com que o crítico literário Bloom (1991) apontou aos poetas que passavam por uma *angústia da influência* em seu processo criativo em busca de suas personalidades literárias (na *desleitura* do poeta influenciado sob seu predecessor). No caso de Villa-Lobos, tal “angústia” seria superada através da sua dupla socialização entre o *erudito* e o *popular* – tal como a perspectiva teórica de Lahire (2002), que indica a pluralidade da ação individual decorrida de múltiplos *habitus* advindos da convivência em diferentes ambientes de socialização – que implementaria uma *desleitura* sob as referências não-brasileiras.

Sendo assim, a própria trajetória de Villa-Lobos só ganha sentido sociológico afastando-se da “ilusão biográfica”, que, segundo Bourdieu, em linhas gerais, é a concepção de que a história de vida de um indivíduo parte de um “projeto original” que

⁵ Outros atores também se destacavam hierarquicamente nas negociações como os músicos estrangeiros (ex. Arthur Rubinstein) que por aqui passavam, ou os músicos brasileiros que estavam em evidência no exterior (ex. Vera Janacopulos) ou, ainda, alguns mecenas que financiavam espetáculos (família Guinle e Prado). O reconhecimento social passava em última instância pela “opinião do estrangeiro”: músicos e críticos; vinculados pelo imprensa local. Por isso, a expectativa da imprensa antes e durante a estada de Villa-Lobos na Europa, em especial, em Paris.

teleologicamente encaminha-se para a realização individual. Ao contrário, a trajetória de Villa-Lobos é um microcosmo de lutas gestadas no momento de invenção da moderna cultura nacional, incluindo a musical.

O CHOROS N. 10 COMO OBRA PARADIGMÁTICA

A grande pauta que foi colocada por Villa-Lobos e pelos demais participantes da Semana de Arte de 1922, no que se refere à música, era a da criação de uma cultura musical “elevada” com a base na música *popular*. Nessa perspectiva, a miscigenação racial antes vista, durante o ideário da *belle époque* do começo da República, como prejudicial à composição cultural do povo brasileiro, neste tempo é re-significada positivamente. Neste período, a mestiçagem é positivada e o “gênio” da criação musical é destacado como agente da expressão do “espírito” de uma nação - dentro daquela perspectiva de se ver a mestiçagem como elemento definidor de nossa identidade. Sob esse prisma, há uma hierarquização proposta no processo de composição do campo musical brasileiro, agora valorizando o *popular*, sendo o mesmo o substrato - principalmente em seu elemento rítmico - da criação de uma música nacional dentro da esfera *erudita*. Na fala dos “homens da cultura” da época, vislumbram-se atenções diferenciadas para o “negro” e o “índio”. Renato de Almeida claramente dá mais peso à contribuição do “negro” na formação da música popular, enquanto que Villa-Lobos destaca “o índio”, antecipando suas amigáveis divergências, em torno de tal questão, diante de Gilberto Freyre (que, para o musicista, destacava em demasia a contribuição negra na formação cultural do Brasil, em detrimento da indígena). O compositor gostaria de trazer para a sua estética musical o que Carlos Gomes deixou restrito ao texto da ópera o *Il Guarany* (1870). Neste sentido, a estética de Stravinsky *desapropriada* através do popular, mostrou-lhe o caminho. Na verdade, a “música indígena” servia àquilo que seria condenável para o compositor do *Choros*, ou seja, a sua estilização. Em outras palavras, a “música indígena” nas composições do “índio de casaca” não passaria de motivos melódicos tratados de acordo com suas fontes stravinskiana e da música popular urbana. O “índio” de Villa-Lobos seria um “selvagem” bem urbano, perdido entre as referências externas e populares das cidades brasileiras, em especial, a do Rio de Janeiro. Por outro lado, o elemento indígena, na perspectiva desta pesquisa, seria tratado como símbolo da homologia, buscada pelo

compositor, entre homem e natureza brasileira, que, na Europa, seria tida como sinônimo de exotismo.⁶

Dentro do projeto modernista era requerido um homem especial que expressasse na música o “espírito” nacional. E quem seria este homem? Sem dúvida, o autor do *Choros*. Mário de Andrade e Renato Almeida se referiam ao musicista como “Homero” e como “homem novo”. No discurso de Villa-Lobos e de seus admiradores - produtores culturais hegemônicos naquele estágio de estruturação do campo musical - o que impera é tratá-lo como um homem síntese das expressões musicais do Brasil. Para os *modernistas*, o compositor deu um sentido musical ao Brasil, interpretando-o musicalmente e dando positividade ao mesmo.

Mas dentro deste quadro de *negociações simbólicas*, qual obra se legitimou como a mais representativa? Sem dúvida, o *Choro Nº10*,⁷ apresentando-se como formalização estética de todo seu percurso negociado simbolicamente (objetivando as mediações sociais), onde convivem as principais fontes sonoras que foram negociadas em sua trajetória musical até então.

No *Choros Nº10* Villa-Lobos conseguiu, para muitos, a síntese gênio/natureza/nação. Esta foi obra mais respeitada do musicista, nos anos dos 1920, e está para essa década como a *Tocata (O trezinho do caipira)* da *Bachianas Nº 2* (1930) e a *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Nº 5* (1938) estão para a década dos 1930 em diante. Neste *Choros*, Villa-Lobos mistura suas referências indígenas, o impressionismo de Debussy, a polirritmia stravinskiana a elementos da música popular urbana, numa síntese única, ou melhor, numa *desleitura* única, que Mário de Andrade chegou a considerar “o mais verdadeiro e apoteótico hino da música brasileira”.⁸

⁶ Segundo Tarasti (1995), o “índio” da música de Villa-Lobos é o símbolo de uma cultura arcaica.

⁷ O *Choros Nº 10* é a primeira da série *Choros* que fora estreada num formato sinfônico, no dia 11 de novembro de 1926, no Rio de Janeiro.

⁸ A música possui três partes claramente demarcadas numa dinâmica crescente, a partir dos elementos sonoros dispostos na primeira parte. Os acordes são ordenados em blocos, dando a impressão de um aparente caos sonoro. A obra inicia-se em tom solene com um sol menor alicerçado por três quartas inferiores, onde se nota a melodia do “schottisch” denominado *Yara*, do chorão Anacleto de Medeiros - de maneira transfigurada no meio de outras melodias, dentro de sincopados ritmos que se sucedem em várias células rítmicas diferenciadas. A segunda parte apresenta-se numa espécie de “sono” impressionista na sua harmonização entre os instrumentos de sopro, encerrando-se numa expressividade máxima até chegar numa rápida pausa. A terceira parte da obra emerge logo em seguida, com um tema tocado por um fagote que vai ao mesmo tempo marcando seu ritmo, num crescente, até ganhar um ritmo maxixado, expresso por uma rica percussão popular, junto a um misto coral apoteótico – onde é alternado o tema melódico e a parte rítmica. Esta última parte expressa os versos de *Rasga Coração* de Catulo da Paixão Cearense, (música de Anacleto de Medeiros) de maneira onomatopaica, cadenciados primeiro por um trompete solo, e depois por uma flauta e um oboé solo junto, até chegar a um clímax em que as vozes parecem ir ao seu limite, encerrando junto à orquestra com um forte e terminal fã sustentido.

Em suma, estas obras aqui referidas e em especial a Série *Choros* (destacando o *Choros Nº10*) expressam “o riso” de Dioniso sobre os apolíneos ideais da *belle époque* tropical. A música de Villa-Lobos é a trilha sonora perfeita da derrocada dos valores que alimentaram a República Velha, capitaneadas por novas elites culturais oriundas das camadas médias, que, a partir deste tempo, pensavam em re-fundar a nação. Desta forma, a música villalobiana pode ser vista como um recorte paradigmático do ideário de uma época, onde ritmos e melodias de inspiração popular são executados sob as formas camerística e orquestral européia e dentro de um padrão sonoro moderno. Entretanto, este projeto modernista só será institucionalizado na década seguinte e Villa-Lobos terá destaque, participando das iniciativas de governo durante o período “getulista” (na criação do canto orfeônico), publicando o *Guia Prático* e compondo as *Bachianas Brasileiras* (1930-1945).⁹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DAMASCENO, André Alcman O. *Villa-Lobos: negociações simbólicas na formação da moderna música brasileira*. Fortaleza: Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia, Centro de Humanidades/ UFC, 2007.
- GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.
- LAHIRE, Bernard. *Homem plural: os determinantes da ação*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-lobos, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2005.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. (Catálogo) Rio de Janeiro: 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TARASTI, E. *Heitor Villa-Lobos; the life and works, 1887-1959*. Jefferson: McFarland, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários; a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

⁹ No momento venho desenvolvendo uma pesquisa de doutorado intitulada *As Bachianas Brasileiras de H. Villa-Lobos: um estudo sobre forma musical e processo social*, sob a orientação da professora Élide R. Bastos.