

# UMA GRAMÁTICA DO CAOS

## NOTAS SOBRE VILLA-LOBOS

---

Lorenzo Mammi

---

"Imponência, brilho, inquietação, falta de unidade orgânica, disparidade e excesso, unidos a traços como individualidade, espontaneidade, encantamento e sofisticação": com estas palavras, Gerard Béhague apresenta a obra de Villa-Lobos no seu *Music in Latin America. An Introduction* (Prentice Hall, New Jersey, 1979). A lista é mais desordenada do que o objeto que busca descrever, mas é muito representativa de uma postura comum na abordagem tanto da obra de Villa-Lobos quanto da de tantos outros "irregulares" da música deste século — se dá por assegurada a falta de unidade na obra de um autor para, em seguida, poder mostrá-la em fragmentos, recortando apenas aquilo que interessa a um juízo preestabelecido. Em lugar da reconstrução de um percurso, teremos uma antologia de bons momentos, de inspirações felizes isoladas cuidadosamente do conjunto da obra.

Creio, ao contrário, que seja necessário descrever as evoluções estilísticas no seu todo, como um processo no qual mesmo os aspectos desiguais e as mudanças bruscas têm o seu significado. Se os métodos de análise de que dispomos não nos permitem reconhecer o sentido de uma evolução musical, são estes métodos que certamente devem ser reconsiderados. São muitos os autores deste século classificados comumente como "desiguais", "eccléticos" ou simplesmente "excêntricos": Villa-Lobos, Charles Ives, Henry Cowell, George Antheil, Alberto Savinio...

Nestas notas, procurei abordar algumas questões de método e, com base nisto, propor uma nova possível leitura do percurso estilístico de Villa-Lobos. Trata-se ainda de um esboço, da abordagem preliminar de uma pes-

quisa. No entanto, acredito que as questões tratadas estão aptas a serem submetidas, desde já, a uma discussão.



Em um artigo de 1951 (Moment de Johann Sebastian Bach, *in Contrepoint*, nº 7), Pierre Boulez fala de Stravinsky em termos extremamente duros: "O malogro de Stravinsky consiste na incoerência (ou seja, na inconsistência) do seu vocabulário; exaurido um certo número de expedientes destinados a mascarar o colapso tonal, ele se encontrou 'desprevenidamente' sem uma nova sintaxe. (...) Convém no entanto assinalar, para sermos exatos, que até então [ou seja, até o período neoclássico] Stravinsky não sabia 'compor': as grandes obras, como *Sacre* e *Noces*, acontecem por justaposição, por repetição ou por sobreposições sucessivas, procedimentos óbvios de alcance limitado". Nesta perspectiva, a guinada neoclássica torna-se uma escolha obrigatória: "Incapaz de chegar por si mesmo à coerência de uma linguagem diferente da tonal, Stravinsky abandona a luta que apenas iniciara e volta os seus expedientes, tornados jogos arbitrários e gratuitos que visam a um prazer do ouvido já 'pervertido', para um vocabulário pelo qual não é responsável. Digamos que opera um *transfert*".

Em realidade, a posição de Boulez não é tão rígida como poderia dar a entender este fragmento, ligado a uma ocasião polêmica. Mas sua argumentação é típica de grande parte da crítica contemporânea, e é o caso de analisá-la com uma certa atenção. Ela se baseia essencialmente em três postulados teóricos:

1) O vocabulário de uma composição deve ser o mais homogêneo possível: a incoerência se identifica com a inconsistência.

2) Compor significa desenvolver uma forma complexa a partir de poucos elementos simples, segundo uma série de passagens lógicas: a justaposição de materiais heterogêneos (ou seja, não derivados de um fundamento lógico comum) não é ainda composição.

3) A obra deve corresponder às regras gramaticais e sintáticas de uma linguagem abrangente, ou contribuir para formá-las. O músico que não se coloque o problema de um sistema linguístico geral está condenado inexoravelmente ao fracasso.

Embora procure tornar-se independente da tonalidade, no fundo esta posição reproduz o seu esquema geral: o princípio da unidade da forma a partir do desenvolvimento de um material homogêneo é um princípio tonal que dificilmente poderia ser aplicado, por exemplo, ao gregoriano ou ao madrigal quinhentista. Ademais, somente a tonalidade constitui um sistema detalhado e onicompreensivo. As composições modais revelam somente estratégias parciais e combinações de técnicas diferentes. Pode-se mesmo afirmar que não existe um sistema modal, mas um conjunto de

"maneiras" modais. A tonalidade é o único sistema, em música, que foi aplicado universalmente.

A crítica musical atual, em sua maioria, adota uma abordagem de tipo estrutural, baseada em parâmetros tradicionais de altura, duração, timbre e intensidade, e tende portanto a privilegiar os compositores "sistemáticos", aqueles que se preocuparam em elaborar uma linguagem absoluta, contraposta, mas análoga, à tonal. A sucessão atonalismo-dodecafoniaserialidade é a única a ser levada em consideração na sua continuidade histórica — para o resto tem-se a impressão de existir apenas experiências e estilos pessoais, às vezes até importantes, mas, em todo caso, isolados e esporádicos. O próprio Satie, até há poucos anos, era considerado um personagem bizarro e, feitas as contas, sem influência, embora uma parte considerável da música francesa se inspirasse diretamente nele. Nesta atmosfera interpretativa, não causa espanto que o fenômeno John Cage apareça como um delírio inesperado e injustificado, fruto não tanto da evolução da linguagem musical e sim do transplante, para o campo musical, de experiências nascidas em outros contextos (vanguardas pictóricas, utopias sociais, práticas místicas).

De fato, a musicologia ainda não se munuiu de uma análise que compreenda, além das estruturas internas da composição, também o tipo de audição, os mecanismos perceptivos, os universos simbólicos que uma composição coloca em jogo. No entanto, para a música do nosso século, este é um problema central.

A enorme expansão geográfica e social do público de concertos, no início da música moderna, é um elemento determinante inclusive do ponto de vista formal. Até a etapa final do romantismo, o desenvolvimento das grandes formas instrumentais tinha sido quase exclusivamente alemão e, também por isto, bastante homogêneo. Nem mesmo a França tinha uma atividade concertística regular antes de 1870. É só a partir desta data que se cria um circuito internacional de concertos sólido o suficiente para permitir a circulação (mesmo deste lado do Atlântico) das obras para grandes orquestras. O poema sinfônico, principal forma do grande concerto romântico, determinou em muitos países uma ruptura brusca com o passado, eliminando a oposição, tornada estéril, entre teatro lírico e música de salão.

A partir desta situação, surgem duas leituras diferentes: para a cultura austríaca e alemã, habituada a uma audição abstrata, os artifícios retóricos do poema sinfônico eram apenas uma aplicação expressiva particular (e limitada) da linguagem tonal; nos outros países, ao contrário, é justamente a estrutura retórica que é colocada no centro das atenções, pois revela a possibilidade de uma ação dramática abstrata, de uma descrição do mundo puramente alusiva. A forma musical é interpretada como sugestão, como analogia de outras formas. Não foi por acaso que inicialmente o modernismo literário francês se identificou com o wagnerismo.

O sistema tonal, deste ponto de vista, era um simples meio expressivo. A sua dissolução não determinou, como nos países de língua alemã, a necessidade da criação de um novo sistema. Ao contrário, tornou possíveis estruturas mais abertas, conseqüentemente mais potentes, mais evocativas, capazes de acolher uma maior variedade de eventos sonoros — em síntese, mais adaptadas ao tipo de audição rapsódica e imaginativa que o poema sinfônico tinha preparado.

Não é mais necessário, por exemplo, considerar a sobreposição simultânea de vários sons como "acorde", ou seja, como elemento estrutural de uma determinada progressão harmônica: um certo grupo de sons simultâneos podia ser escolhido por uma "cor" particular, por sua densidade, por uma maior ou menor capacidade de gerar tensão ou relaxamento. Cria-se uma linha contínua de possibilidades que vai da frequência pura (uma nota isolada) até o limiar do ruído — que é uma frequência indeterminada, onda sonora impura —, passando pela sobreposição de uma quantidade sempre maior de frequências (acordes de seis, sete ou mais notas). A transformação da densidade sonora no curso de uma composição pode ter agora a mesma importância formal que tivera, anteriormente, o desenvolvimento harmônico e melódico.

Por outro lado, a orquestra se enriquece com uma infinidade de instrumentos que emitem sons "sujos", não redutíveis a uma escala de alturas precisas: em primeiro lugar, uma grande quantidade de instrumentos de percussão, mas também sirenes (Varèse as usa continuamente a partir de *Amériques*, 1921), metrônimos (usados por Villa-Lobos na suíte *Cinemas*, 1929), bigornas, motores de avião, campainhas elétricas, buzinas de automóvel (todos presentes no *Ballet Mécanique*, de George Antheil, de 1927), ou mesmo instrumentos tratados de maneira heterodoxa (já nos anos 20, Henry Cowell introduzia vários objetos no estandarte do piano, antecipando em duas décadas o "piano preparado" de John Cage).

Esta consideração do valor sonoro em si, para além da sua função no interior de uma estrutura, conduz a algumas conseqüências importantes no plano da forma geral da composição. Antes de tudo, o ritmo assume uma importância muito maior do que no passado. De fato, ele é o único meio capaz de dar continuidade a uma série de sons que têm entre si relações melódicas e harmônicas muito tênues, ou totalmente ausentes. Também a dinâmica (do pianíssimo sussurrado às explosões em fortíssimo) desempenha um papel de primeiro plano, funcionando como um tecido conectivo com base nas técnicas oratórias herdadas do romantismo. Esta estrutura retórica, porém, não mais se sobrepõe a um discurso linear, e sim a uma rede simbólica muito mais complexa, que utiliza simultaneamente vários planos lingüísticos, incluindo a onomatopéia, a citação, a paráfrase estilística.

Trata-se de uma evolução particular da gramática musical que tem seu ponto de partida nas primeiras obras de Stravinsky (com importantes antecipações em Debussy e na escola russa) e que atinge seu ápice nos anos

20. O seu principal centro ainda é Paris, mas entre seus expoentes aparecem, pela primeira vez, muitos músicos do continente americano: Charles Ives, George Antheil, Henry Cowell, Villa-Lobos, e poderíamos acrescentar Varèse, que passa a viver nos Estados Unidos a partir de 1915 e lá compõe suas principais obras.

Tão logo chega a Paris, em 1923, Villa-Lobos fornece uma importante contribuição. Em *Noneto*, do mesmo ano, apresenta uma riqueza de instrumentos de percussão jamais vista. Na *Suíte para Canto e Violino*, também de 1923, a voz se submete a experiências inéditas: glissandos ascendentes nos registros altos, no limite entre o canto e o grito (em *Quero Ser Alegre*, segunda parte da *Suíte*); um uso quase percussivo de fonemas repetidos (em *Sertaneja*, terceira parte).

Villa-Lobos experimenta novas possibilidades sonoras, sem a preocupação de inseri-las em um sistema formal abrangente, buscando antes, para cada invenção sonora, um valor expressivo independente. Ademais, sua pesquisa se insere perfeitamente no clima cultural parisiense dos anos 20. A tendência geral é uma simplificação brutal dos desenvolvimentos harmônicos e melódicos e, em compensação, um aprofundamento das pesquisas tímbricas, chegando aos confins de um caos em que a distinção entre som e ruído se dissolva. A escrita orquestral, depois de alcançar com Debussy o máximo da sofisticação e da individuação dos timbres, transforma-se num magma sonoro contínuo, extremamente instável e denso. Também na música de câmara a busca de novas sonoridades desenvolve um papel essencial.

É verdade: Villa-Lobos não "compõe" (no sentido de Boulez), mas justapõe e sobrepõe materiais heterogêneos, extraídos de universos estilísticos diferentes — mas era justamente isto que, em outros campos, os surrealistas pregavam. Villa-Lobos constrói acordes de uma densidade tal que não podem ser percebidos senão como ruídos. Mas toda a Paris parecia obcecada pela procura de um som primordial, no qual os parâmetros clássicos de altura, duração, timbre e intensidade fossem ainda indistinguíveis.

E justamente neste sentido as obras de Villa-Lobos eram interpretadas pela crítica francesa. Basta ler o artigo de Florent Schmitt sobre os *Choros VIII* (executados pela primeira vez, em Paris, em 1927): "A orquestra urra e delira, tomada por um *jazzium tremens*, e então, quando se pensa que foram atingidos os limites de um dinamismo quase sobre-humano, eis que, subitamente, quatro braços de lenhador entram em ação, vinte dedos que equivalem a cem fazem vibrar dois formidáveis tambores de quinze oitavos que, sobre este fundo tumultuoso, explodem com o estrondo de um terremoto no inferno". Além do exagero retórico, se entrevê uma leitura baseada exclusivamente nas variações de intensidade e de densidade sonoras — e esta é a crítica de um compositor, de posse de todos os meios técnicos para uma análise tradicional.

Com um maior distanciamento crítico, Marcel Beaufils fala de "daltonismo musical" (*Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, Agir, 1967, de onde tirei também as citações de Florent Schmitt). E explica: "Em Villa-Lobos não estamos às voltas com formas e coloridos, e sim com intensidades e movimentos. Em sua obra, mesmo os timbres aparecem como forças e densidades, cujo jogo ele não deixou cristalizar em sistemas. Há uma invenção sonora inesgotável, um ritmo de tal modo fantasioso e abundante que a atenção não consegue se deter".

Mario de Andrade, no último capítulo da *Pequena História da Música*, propõe uma leitura da música contemporânea que se adapta perfeitamente a esta estética, ainda que não se refira diretamente a Villa-Lobos: "A música, desde o início da polifonia, vinha sendo concebida por expansão dos elementos musicais (...) Hoje a música vai gradativamente abandonando esse princípio de Expansividade dos elementos, e os amalgama todos pra se intensificar, pra ser mais totalizadamente Música. *De espacial se tornou temporal*. Música antiespacial, antiarquitetônica. A música polifônica era compreendida horizontalmente. A música harmônica era compreendida verticalmente. Metáforas abusivas a que a música moderna não se sujeita mais. A música de hoje *tem de ser compreendida temporalmente* no tempo, momento por momento. A compreensão da obra resultará mais duma saudade, dum desejo de escutá-la, que da relembração contemplativa que fixa as partes, evoca, compara o que passou com o que está passando, reconstrói, fixa e julga".

E um pouco mais adiante: "É que a música do passado se baseava principalmente na *elevação abstrata* (sem timbre, pois) do som. A música do presente se baseia na *elevação concreta* (com timbre, pois) do som. A elevação abstrata do som existe no pensamento, que gradua num plano imaginário as alturas sonoras diferentes: *é primordialmente espacial*. A elevação concreta do som existe no ouvido, e depende pois absolutamente do timbre em que está se realizando: *é primordialmente temporal*".

Por fim: "*Movimento sonoro* é o conceito da música atual — única arte que realiza o Movimento puro, desinteressado, ininteligível, em toda a extensão dele. Este me parece o sentido estético, técnico e, meu Deus!, profético da música da atualidade" (todos os grifos são de Mario de Andrade).

Na pesquisa de um movimento sonoro puro, de um jogo não cristalizado de densidades e forças, Villa-Lobos tem, por alguns anos, um papel de vanguarda. Composições como *Rudepoema* e *Choros VIII* (e, em geral, as composições mais extensas da metade dos anos 20) servem particularmente bem de exemplo desta tendência.

É em 1925 que Villa-Lobos começa a aplicar a forma choro a grandes orquestrações (*Choros VI, VIII, X*). Em 1926, quando trabalha no *Choros VIII*, também Varèse está em Paris, de volta dos Estados Unidos — começara a compor *Arcana*, que Fred K. Prieberg definiu como "transformação da grande orquestra tradicional em um gigantesco conjunto de ins-

trumentos de percussão" (*Música Ex Machina*, Berlin, Verlag Ulstein, 1960). Segundo Beaufils, Varèse frequenta o estúdio de Villa-Lobos. A escrita orquestral dos dois músicos é similar, embora tenham se desenvolvido a milhares de quilômetros de distância: a mesma exuberância do elenco orquestral, particularmente em relação aos instrumentos de sopro e à percussão; a mesma busca de registros extremos, onde a percepção das alturas é mais vaga e difícil; uma igual tendência a atribuir a todos os instrumentos uma função percussiva, através da repetição da mesma nota em ritmos sempre diversos. Ambos tendem a desagregar as hierarquias tradicionais da orquestra, baseadas na divisão clássica em famílias de instrumentos, para recompor depois blocos sonoros compactos, no interior dos quais se desenvolve um jogo rítmico e tímbrico sempre cambiante. Para Varèse e Villa-Lobos, a orquestração não é o revestimento de uma estrutura preestabelecida, mas o ponto de partida da composição, sua idéia inicial.

O elenco orquestral, em *Choros VIII*, é particularmente amplo: uma grande secção de sopros (27 instrumentos, dos quais 12 metais); uma bateria de treze instrumentos de percussão diversos; uma terceira secção composta de dois pianos, duas harpas e uma celesta; por fim, o quinteto de arcos. As possibilidades de combinação tímbrica, já notáveis, são multiplicadas com o uso de surdina nos metais e nos arcos e com a indicação de modos particulares de execução, detalhadamente prescritos. Alguns dos contrabaixos têm cinco cordas (a quinta corda, normalmente afinada em dó grave, é abaixada até o si; em *Amériques*, de 1921, Varèse usava contrabaixos de quatro cordas, mas a corda do mi era abaixada em uma terça maior, até o dó).

Sobrepondo gradualmente os diversos grupos instrumentais, Villa-Lobos descreve uma curva de intensidade e de densidade sonora (do pianíssimo ao fortíssimo, do *solo* ao *tutti*) que liga entre si todos os episódios da composição — é uma onda sonora que atinge o seu ápice a cerca de um terço da partitura (secções 19-20, provavelmente o "terremoto no inferno" de que fala Florent Schmitt), para depois ir se enfraquecendo progressivamente até as secções 37-39 (já transcorridas duas terças partes da composição), onde o acompanhamento dos arcos vai diminuindo até desaparecer sob uma melodia confiada aos sopros. A partir de então, um novo crescendo, até o fim da obra. Existe portanto uma simetria muito geral, um crescendo-decrescendo-crescendo que divide a composição em três partes iguais.

Cada grupo de instrumentos, porém, tem sua própria curva de desenvolvimento, que apenas indiretamente contribui para formar a curva geral. Os dois pianos, por exemplo, intervêm somente na metade do primeiro crescendo, desaparecem na metade do decrescendo central e retornam na metade do crescendo sucessivo, continuando até o fim. Aparecem, portanto, somente quando a orquestra atingiu uma certa densidade. A entrada e saída de cena dos pianos é sempre marcada pela mesma figura: uma série de acordes iguais, percutidos em ritmo de marcha e interrompidos

aqui e ali por um glissando ascendente. Deste modo, os teclados são apresentados como elementos percussivos e tímbricos, antes de desenvolver um desenho melódico e harmônico; igualmente, voltam a ser simplesmente percussivos antes de desaparecer.

Em relação a Stravinsky, falou-se com frequência de "temas rítmicos", ou seja, de células rítmicas simples que geram estruturas complexas, através de uma série de variações (analogamente ao tema da sonata clássica, base de todo o desenvolvimento melódico). De *Choros VIII* poderíamos falar em "temas tímbricos": o glissando ascendente que mencionei, por exemplo, funciona como verdadeiro *leitmotiv* da composição.

Ora, o glissando é uma escala ascendente ou descendente em que todas as alturas se fundem em uma linha contínua. Ele é portanto um objeto sonoro único, indivisível, refratário a um desenvolvimento melódico ou rítmico. Em geral, é utilizado como elemento de ligação entre registros distantes, ou para enfatizar determinadas passagens. Villa-Lobos, ao contrário, o coloca no centro da estrutura, submetendo-o a uma série de engenhosas transformações colorísticas — por vezes ele é confiado a um solista; outras, vários instrumentos o executam simultaneamente, mas partindo cada um de uma nota diferente, de modo a obter, em cada ponto do glissando, uma certa espessura sonora, mais ou menos dissonante; alternando a forma ascendente e descendente, e mudando o registro, constituem-se simetrias simples; e também a extensão do glissando é variável.

*Choros VIII* é riquíssimo neste tipo de transformações tímbricas. Um dos exemplos mais simples se encontra na secção 48-51 da partitura. Uma série de acordes é repetida várias vezes, primeiro por uma harpa e por um piano "preparado" (com folhas de papel inseridas entre as cordas), depois apenas pelo piano "preparado", por um piano "preparado" e por um normal, e por fim somente pelo piano normal. Ritmo, harmonia e melodia permanecem os mesmos, mas a cor do som muda continuamente.

Uma figura um pouco mais complexa é o longo arpejo descendente dos compassos 8-9, que passa de instrumento a instrumento, como um estafeta: primeiro a flauta, depois o clarinete, o sax, o fagote, o contrafagote, e por fim o contrabaixo. Cada instrumento adota um ritmo ligeiramente mais lento que o anterior. Trata-se, portanto, de três transformações simultâneas: da altura, do agudo ao grave; do ritmo, do rápido ao lento; e dos timbres, do som cristalino das flautas ao som opaco e pleno dos contrabaixos. O arpejo tem a função de deslocar a atenção dos sopros — que até este momento desenvolveram um livre jogo contrapontístico — para os arcos, que o retomam de forma diversa.

Através da evolução do colorido orquestral, portanto, é possível reconstruir a forma geral da obra. Ao contrário, seguindo o fio dos desenvolvimentos harmônicos e melódicos, nos vemos de improviso perdidos num labirinto. Harmonia, melodia, contraponto emergem do magma so-



noro em fragmentos, cada um com características estilísticas e técnicas diferentes. Parece mesmo que Villa-Lobos quer desorientar o ouvinte, negando-lhe a possibilidade de uma abordagem analítica clássica.

O motivo inicial, por exemplo, é submetido a um contraponto de início bastante límpido, tornando-se cada vez mais denso e rápido, com a progressiva introdução de deformações e de elementos de "distúrbio" (trinados, glissando e oscilações microtonais). Assim, ele afunda gradativamente no tecido sonoro da orquestra, até tornar-se completamente irreconhecível. Uma vez perdido o fio do desenvolvimento inicial, a atenção se encontra no centro do objeto sonoro, não tendo mais pontos de referência.

A questão é justamente esta: Villa-Lobos faz parte de um grupo de compositores (quase todos pertencentes a culturas periféricas relativamente à velha tradição musical) que procura manter, nas novas linguagens musicais, a capacidade expressiva e o universo simbólico herdados do romantismo. Mas, para realizar este movimento, uma vez esgotado o sistema tonal, não se pode mais confiar em uma gramática universal. Tomam-se como base, ao contrário, cadeias de analogia, de associações de idéias, que têm algo a ver com a escrita automática dos surrealistas. A problematização dos velhos mecanismos de análise é uma operação preliminar necessária para suscitar uma audição baseada em reconhecimentos fragmentários, ligados entre si de modo apenas analógico. Somente deste modo é possível a percepção da obra como objeto sonoro contínuo, não mais estrutura e sim fluxo de consciência, cadeia de pensamentos. É a oposição saudade-relembração postulada por Mario de Andrade: a audição analógica (saudade) somente é possível quando a análise tradicional (relembração) é posta em xeque.

Um jogo ambicioso, mas também frágil. Boulez tem razão quando afirma que a guinada neoclássica é testemunha de um fracasso. Mas erra, a meu ver, quando interpreta este fracasso como consequência inevitável de uma debilidade técnica de base.

O fato é que a escrita de Villa-Lobos, nos anos 20, não está mais baseada em uma relação de causa-efeito, tema-desenvolvimento (enquanto Schoenberg, por exemplo, mantém esta estrutura fundamental). A relação entre os diversos elementos da composição não é mais de derivação, mas de coexistência. Idealmente, a forma não é mais consequencial, mas simultânea. Isto conduz a escrita a um limite extremo de densidade, além do qual não se pode ir.

A própria sala de concerto, com a sua disposição unívoca, frontal, e com seus hábitos de audição derivados do teatro, solicitava um desenvolvimento linear, enquanto este tipo de escrita teria necessidade de expandir-se no espaço. De fato, as tentativas de sair das convenções da sala de concerto, neste período, foram muito tímidas e esporádicas, sobretudo se confrontadas com as experimentações do início do século: Charles Ives deixa incompleta a *Universe Symphony*, a ser executada por uma cen-

tena de músicos espalhados ao longo dos flancos de uma cadeia de montanhas; a música nos estádios e os encontros orfeônicos de Villa-Lobos estão muito carregados de um aproveitamento ideológico para que possam ser considerados uma alternativa séria (mas talvez fosse interessante rever as partituras rítmicas para efeitos orfeônicos). Somente depois da guerra, graças às novas técnicas de amplificação e transmissão a distância do som, tornou-se possível uma verdadeira revolução neste campo.

Em todo caso, é neste impasse que a evolução estilística de Villa-Lobos se interrompe. As obras dos anos 30 estão longe da riqueza inventiva das décadas precedentes. O retorno à ordem assume a forma de um retorno a Bach, mas um Bach mal-entendido, cristalizado no papel de compositor absoluto e universal. As formas setecentistas são tomadas acriticamente, como repositórios propícios a todos os usos. O estilo de Villa-Lobos era original e inovador justamente porque experimentava densidades extremas e sobreposições heterogêneas, e não resiste à simplificação e à rígida organização neoclássica. No fundo, as *Bachianas N° 5* não são mais que uma redução tradicionalista e bem educada das últimas duas canções da *Suíte para Canto e Violino* de 1923.

No entanto é exatamente o Villa-Lobos das *Bachianas* que nos repropõem a todo momento. Das obras dos anos 20, circulam somente alguns trechos: peças para piano, alguns *Choros* (não todos), algumas melodias e composições camerísticas. Mesmo o *Noneto* de 1923 não é facilmente encontrável, em partitura ou em disco, embora seja uma das mais citadas composições de Villa-Lobos.

Praticamente desapareceu toda uma parte da produção de Villa-Lobos que dialoga com as vanguardas dos anos 10 e que, justamente por isto, antecipa certos aspectos das vanguardas dos anos 50 e 60. Em *Music of Latin America* (New York, Thomas Y. Crowell Company, 1945), Nicolas Slonimski lembra uma "suíte sugestiva", *Cinemas* (1929), montagem de músicas de cinematógrafos, na qual todo um movimento é orquestrado para duas vozes, três metrônomos e arcos que percutem as costas dos violinos. Deveria pertencer ao arquivo Eschig (a editora francesa de Villa-Lobos), mas não aparece em nenhum catálogo.

De resto, seria muito fácil fazer um elenco de partituras não encontráveis. A produção de Villa-Lobos é avaliada em torno de 1.500 títulos — destes, são conhecidos no máximo uma centena. A seleção não é casual: sobrevive aquilo que se adapta ao ramerrão das execuções, às exigências do mercado, ao gosto do público. A obra do maior compositor brasileiro é, ainda hoje, quase completamente desconhecida.

---

Lorenzo Mammi é musicólogo e compositor, formado pela Universidade de Florença.

---

Novos Estudos  
CEBRAP  
N° 19, dezembro 87  
pp. 103-112

---