

## HOMENAGEM DE VIDA

# Heitor Villa-Lobos: o Demolidor Índio de Casaca\*



Fotografias de Eugene Smith, Revista Life

## Bartholomeu Wiese\*\*

“Algumas vezes temos a sensação de que Villa-Lobos é um antigo deus mitológico – travesso e carinhoso – que nos mandaram para voltarmos a acreditar na alegria”.

*Eduardo Storni*

Ritmos de senzala, danças de índios, aboios de vaqueiros, sons de uirapurus, cantigas de rodas, desafios caipiras, trovões e trovadores, ruídos da mata e, por que não, inspirações em Bach, Beethoven e Debussy. Esse é o universo musical presente na monumental obra de Heitor Villa-Lobos. Maestro de um país que queria ser ouvido por seus próprios sons, ritmos e cores, Villa-Lobos é autor de mais de mil obras e não precisaria de um décimo delas para ser o genial compositor que foi. Hoje seu

\* Índio de casaca: assim Menotti Del Pichia referiu-se a Villa-Lobos.

\*\* Bartholomeu Wiese. Professor do Departamento de Arco e Cordas Dedilhadas da Escola de Música da UFRJ. Mestre pela mesma instituição. Doutorando da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRio), onde pesquisa os concertos para violão e orquestra de Radamés Gnattali. É coordenador do grupo Violões da UFRJ. Endereço eletrônico: bartholomeuwiese@hotmail.com.

legado é “bandeira e bússola”, como sintetizou Turíbio Santos. Homenageado, aqui e no resto do mundo, após os cinquenta anos de sua morte, somos envolvidos pela totalidade da sua música, ocupados com a sua memória, virtuosos intérpretes do “demolidor das tradições”,<sup>1</sup> mas, infelizmente, ainda de maneira tímida: Villa-Lobos esteve em todas as salas de concerto do país e nas estantes das principais orquestras mundiais em 2009. Mas, além do Trenzinho do Caipira e da ária das *Bachianas Brasileiras n. 5*, conhecemos realmente a sua obra? Nesse movimento de rememorar seu legado e contextualizar um país que construía sua utopia, é inevitável não pensar no Brasil de hoje, que caminha mais acelerado, com mais casacas e menos cocares.

Heitor Villa-Lobos nasceu em 1887, no Rio de Janeiro, na mesma cidade onde, um ano depois, seria assinada a Lei Áurea. Igor Stravinsky tinha apenas dois anos; Schoenberg entrava na adolescência. Neste lado de cá dos trópicos, em setembro de 1889, o sucesso ficou por conta da ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, na época com 53 anos. O nosso único músico de fama internacional “cedia ao sucesso fácil”.<sup>2</sup> Contrariando o argumento desenvolvido pelo visconde de Taunay, seguiu o conselho de empresários italianos ávidos de repetir o sucesso de *O Guarany* e encenou a ópera com um índio como protagonista. Oportunismo ou falta de coragem do maestro para colocar um negro nos “cultos” palcos da elite carioca? O Brasil da infância de Villa-Lobos viveu os primeiros anos da República, proclamada dois meses depois da estreia de *Lo Schiavo*. Em fins do século XIX, o Rio de Janeiro, capital do país, tinha uma intensa atividade cultural, ainda que com sabor notadamente europeu, afrancesado mesmo. No entanto, mais perto das antigas senzalas, nos quintais e cortiços, uma mistura de lundu, modinha e dança de salão europeia introduzia o nosso choro. Vale um aparte: em 1885, Chiquinha Gonzaga, republicana e abolicionista, estreava a opereta *A Corte na Roça*, com um maxixe escandaloso – que entrava nos lares burgueses como tango brasileiro –, cujos versos destacamos:

Já não há nenhum escravo  
Na fazenda do sinhô  
Todos são abolicionistas  
Até mesmo o imperador.<sup>3</sup>

### Tuhú, o Labareda

O pai de Villa-Lobos, Raul Villa-Lobos, funcionário da Biblioteca Nacional, músico sério nas horas vagas, era um homem de cultura sólida e de intensa paixão pela música. Não escondeu durante toda a sua vida o chamego com o filho mais velho nem tampouco o desejo de torná-lo um músico de concerto. Os Villa-Lobos viajaram entre os anos de 1892-93 para o interior do Rio de Janeiro e Minas Gerais

<sup>1</sup> Assim referia-se o crítico Oscar Guanabarro, com teor pejorativo, a Heitor Villa-Lobos. Guanabarro foi ferrenho crítico do compositor até sua morte.

<sup>2</sup> De pele trocada. In: Veja na História.

<sup>3</sup> Uma lambada no decoro. In: Veja na História.

e, retornando ao Rio, o patriarca passou a organizar seus saraus, todos os sábados, que varavam a madrugada e formavam um ponto de encontro com músicos importantes da cidade. Nessa época, o Seu Raul introduziu o filho no estudo do violoncelo, com uma viola adaptada, aos seis anos de idade, e, só posteriormente, na clarineta, aos onze. Com os estudos do instrumento, juntavam-se os exercícios de percepção, estética e harmonia:

[...] era obrigado a discernir o estilo, o caráter e origem das obras, como a declarar com presteza o nome da nota, dos sons ou ruídos que surgiam incidentalmente no momento, como por exemplo, o guincho da roda de um bonde, o pio de um pássaro, a queda de um objeto de metal etc. Pobre de mim quando não acertava... (VILLA-LOBOS, apud MARIZ, 1977, p. 29).

Mas ficou para uma tia a responsabilidade pela apresentação do Tuhú,<sup>4</sup> apelido familiar do pequeno Heitor, ao compositor que seria determinante em boa parte de sua futura obra Johann Sebastian Bach. Raul Villa-Lobos frequentava a casa de Alberto Brandão, onde certamente o pequeno Heitor tomou contato com cantadores e seresteiros nordestinos que lá se apresentavam.

Tuhú ficou órfão de pai aos doze anos e não se tornou médico como queria D. Noêmia, sua mãe, que, para dar sustento aos outros sete filhos, passou a lavar e engomar guardanapos para a Confeitaria Colombo. A música, que tão bem fala à alma das pessoas, reverberou mais forte no jovem Villa. Consta em catálogo que a sua primeira peça, *Panqueca*, extraviada, foi escrita para violão em 1900 e dedicada a D. Noêmia. Não se sabe se terminou o ensino básico do Mosteiro de São Bento, mas o jovem já tinha tomado gosto pela música popular e estudava com afinco o violão, escondido, pois o instrumento não era nobre e os músicos de choro eram considerados pessoas pouco respeitáveis. Com dezesseis anos de idade, em 1903, foi morar com a tia Fifina, onde teve mais liberdade para frequentar o mundo boêmio. Tornou-se amigo de Zé Cavaquinho e, não raramente, eram encontrados juntos na loja Cavaquinho de Ouro, na Rua da Carioca. Somavam-se ao grupo nomes como Quincas Laranjeiras (violão), Luiz de Souza (pistão), Luiz Gonzaga da Hora (baixo), Spíndola, Juca Kalut e Felisberto Marques (flautas), Anacleto de Medeiros (saxofone), Macário e Irineu Batina (oficlíde) e outros lendários músicos de choro. Villa, para ganhar algum dinheiro, tocou em bares, teatros e cinemas, cabarés e pensões. Anos mais tarde, perguntado sobre sua formação acadêmica, não negaria a ascendência e o fascínio exercido pelos professores informais: "Formei-me no Conservatório de Cascadura",<sup>5</sup> disse a um jornalista francês. Pixinguinha, outro fenômeno da música brasileira, lembrou assim a participação de Villa-Lobos no choro:

<sup>4</sup> As fontes pesquisadas apontam o significado como a onomatopeia do apito de trem. Indicam ainda que o pequeno Heitor, apesar de fascinado por trens, tinha medo deles. Em tupi *Tuhu* significa labareda, conforme <http://www.dicio.com.br/tupi>. Acesso em 5 de janeiro. 2010.

<sup>5</sup> Como no centro do Rio, Cascadura e outros bairros do subúrbio carioca eram redutos de sambistas e chorões.

“ele ia à minha casa porque admirava os chorões. Às vezes fazia até acompanhamento no violão. Mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna, por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava” (AMORIM, 2009, p. 91).

Não é difícil imaginar o jovem Villa, relativamente independente, ávido por embrenhar-se pelos sons do país. Em 1905, portanto com dezoito anos, o jovem Villa “caiu no mundo”. A venda de alguns livros raros, herdados do pai, ajudou na empreitada. Primeiro Espírito Santo, Bahia e Pernambuco e, no ano seguinte, o sul do Brasil. Atuou como músico e recolheu documentação musical. De volta ao Rio de Janeiro, em 1907, matriculou-se no curso noturno do Instituto Nacional de Música, e sua intenção era estudar harmonia, projeto acadêmico abandonado. O espírito inquieto do Labareda empreendeu a terceira viagem, dessa vez para São Paulo, Mato Grosso e Goiás. Pelos três anos seguintes realizou a quarta viagem, indo para o norte do país, acompanhado do músico e amigo Donizetti. As pesquisas informais realizadas nas viagens da juventude tiveram o peso da sala de aula para o autodidata: “aprendi com os passarinhos da selva e com os gritos das feras”,<sup>6</sup> disse.

### No Palco a Coxear, e Casaca e Chinelo

“A vida não para e a arte é a vida. Mostremos, afinal, que no Brasil não somos uns misoneístas faquirizados, nem um montão inerte e inútil de cadáveres”.<sup>7</sup> Assim Menotti Del Pichia escreveu, em 1921, um ano antes da Semana de Arte Moderna que abalou a vida cultural de São Paulo e se transformou em marco da modernização das linguagens artísticas brasileiras. Pode-se dizer que Villa-Lobos, como Anita Malfatti, atraía a ira dos críticos conservadores, o que já era um bom caminho para a cooptação de ambos. Villa-Lobos foi sondado pelos *bandeirantes futuristas* e, com outros músicos cariocas, parte para São Paulo em 1922, “convidados e pagos” por Graça Aranha,<sup>8</sup> como gostava de enfatizar. A Semana de Arte Moderna contou com músicos de primeiríssimo time, distribuídos nos três dias de festival, como Guiomar Novaes, Ernani Braga, Frutuoso Vianna e outros, mas a estrela foi Villa-Lobos. Atacado de gota, o maestro entrou mancando, de chinelo e sapato social (reza a lenda que o público marcou com os pés, da plateia, o coxear do maestro). As obras apresentadas foram recebidas de maneira hostil pelo público quando, na verdade, haviam sido construídas sem as “modernidades” de outras do mesmo período: “ainda que bem representativas da linguagem musical de Villa-Lobos dos primeiros anos do século, [...] são construídas dentro dos cânones tradicionais, com estrutura melódica, harmônica e formal facilmente reconhecíveis” (NEVES, 1981, p. 37). No entanto, naquela semana heroica, qualquer obra apresentada poderia ser vaiada. A plateia reagiu contra o achincalhamento das tradições, contra as

<sup>6</sup> STORNI, 1987, p. 154, tradução nossa.

<sup>7</sup> NEVES, 1981, p.30.

<sup>8</sup> É de Mario de Andrade o mérito do convite. Afinaram-se em questões relativas à música, “defensores da funcionalidade da obra de arte, do seu destino social e educativo” (NEVES, 1981, p. 50). No entanto, só a partir dos anos 1930, Villa-Lobos assumiu integralmente essa postura.

atitudes de ruptura com o passado, objeto primeiro dos modernistas, e contra o apreço à memória de seus ídolos. Oswald de Andrade, por exemplo, referiu-se assim a Carlos Gomes: “é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória de família, engolimos a cantarolice toda do *Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça, nefanda”.<sup>9</sup>

O Villa-Lobos da Semana de Arte Moderna não era um jovem experimentador. Casado com a pianista Lucíola Guimarães, companheira e intérprete de suas obras, tinha 35 anos e já havia escrito, por exemplo, a *Prole do Bebê n. 1 e n. 2*, *Amazonas*, *Uirapuru*, entre outras, e iniciava aquelas que seriam obras fundamentais para a música brasileira, os *Choros*. Desde 1917, vinha desenvolvendo a sua própria concepção musical e o fato de o movimento modernista encontrar nele um compositor já maduro “e, portanto, mais impermeável às influências exteriores, menos moldável ao gosto do grupo, mostra a sua independência com relação à nova escola” (NEVES, 1981, p. 51). A música que Villa apresentou para um Brasil romântico ainda era vaiada até mesmo na Europa. Autodidata, sem acesso aos tratados musicais ou às vanguardas europeias, Villa-Lobos era intuição e genialidade, conforme Mário de Andrade atesta a Manuel Bandeira, comparando o brasileiro à Stravinsky: “A obra do russo era genial, mas apoiava-se numa cultura imensa; ao passo que Villa achava tudo por intuição e suas soluções eram verdadeiros golpes de gênio” (NEVES, 1977, p. 27).

Em novembro de 1915, data da sua primeira apresentação oficial:

“tinha 28 anos, Schoenberg tinha 31 e Richard Strauss, 41. Há consenso de que, por esta época, Heitor não conhecia as obras de Stravinsky nem da chamada escola de Viena, mas a audácia de suas dissonâncias chamaram a atenção dos críticos cariocas que, como os de outras latitudes, resistiam em acreditar que a história caminhava para esta direção” (STORNI, 1988, p. 49, tradução nossa).

### A Revolução da Série *Choros*

Essa breve biografia, com ênfase num Villa-Lobos “chorão”, tem o sentido de enfatizar o que é, a nosso ver, entre toda a imensa obra, a parcela mais revolucionária, ou seja, a *Série Choros*.<sup>10</sup> Escritas no calor da vanguarda modernista brasileira, entre os anos 1921 e 1930, as obras são “a mais perfeita realização dos ideais do nacionalismo, a mais completa *mise-en-oeuvre* do modernismo e, certamente, o ponto mais alto atingido por este compositor tão fértil” (NEVES, 1981, p. 51).

O nome dado à série não foi casual. Nas rodas de choro, realizadas nos subúrbios e no centro da cidade do Rio de Janeiro, o maestro captou toda a riqueza

<sup>9</sup> MARIZ, 1977.

<sup>10</sup> Série de quinze obras, catorze numeradas e a última intitulada de *Introdução ao Choros*. Há, ainda, o *Dois Choros (bis)* para violino e violoncelo, em dois movimentos, de 1928, sem a envergadura dos anteriores. Foram escritos para serem apresentados quando da realização do ciclo, como bis.

desse gênero musical, hoje tocado e reconhecido em todos os cantos do mundo. “Quando entrei naquele meio – os chorões – não foi para me divertir, e sim para me imbuir daquele clima” (PAZ, 2004, p. 16) comentou Villa-Lobos mais tarde à Arminda N. d’Almeida, a Mindinha, sua segunda esposa, secretária e ex-aluna. Mas não foi somente o clima que, diga-se de passagem, é de sagrada cumplicidade entre os músicos de uma roda que despertou no compositor a homenagem. Villa-Lobos quis enfatizar uma opção, uma vez que as composições eruditas recebiam nomes como polca, schottisch, canção, valsa até então. Segundo as palavras do próprio compositor, os *Choros* foram concebidos “segundo uma forma técnica especial, baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, assim como nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares, extremamente marcantes e originais” (VILLA-LOBOS, In: NÓBREGA, 1974, p. 10). O musicólogo e folclorista Luiz Heitor Correia de Azevedo é preciso na definição:

os grandes choros sinfônicos representam a sublimação da melodia seresteira, violentamente transportada de sua indigência semipopularesca para a prodigalidade milionária dessas partituras de gênio, em que ela domina soberanamente, muito embora não raro se acotovelando com os mais díspares elementos, que constitui nesse mundo primário, desconforme, excessivo, quase heroico, criado por Villa-Lobos em sua fase de mais violenta erupção artística, os anos de 1922 a 1930 (AZEVEDO, apud NEVES, 1981, p. 51).

As obras do ciclo *Choros* são caracterizadas pela crescente complexidade na estrutura, tornando-se absolutamente impossível julgar qual a mais genial, pois cada uma “explora caminhos tão diversos e apresenta soluções sempre originais e eficazes” (NEVES, 1981, p. 52). O *Choros n. 1* para violão, composto em 1920, dedicado a Ernesto Nazareth, é certamente o mais tradicional do ciclo, um reflexo da música popular urbana e “suburbana” carioca em que o compositor aproxima-se da linguagem de Sátiro Bilhar e Ernesto Nazareth. Foi composto em três partes, na forma rondó típica do choro daquele período, AA/BB/A/CC/A.<sup>11</sup> Torna-se sintomático notar que Villa-Lobos começou a série com um instrumento fundamental para a identificação da cultura musical brasileira, o violão:

Não apresenta harmonias complexas e, salvo seus ritmos, contrarritmos e síncopes, muito próprios dessa música, parece que tudo que procura é um momento distendido à poética penumbra de uma doce lembrança (STORNI, 1988, pp. 63-4).

No *Choros n. 2* (1924), peça genuinamente camerística, Villa-Lobos utilizou a flauta e a clarineta numa arrojada concepção musical. Dedicada a Mário de An-

<sup>11</sup> Ou seja: primeira parte (A – com repetição); segunda parte (B – com repetição); volta à primeira parte (sem repetição); terceira parte (C – com repetição); e término com a reapresentação da primeira parte sem repetição.

drade e escrita há aproximadamente 85 anos, poderia encontrar parceria em composições contemporâneas do gênero. Segundo Nóbrega:

A economia de meios é patente, desde a destinação instrumental – para flauta e clarineta – até a ausência de qualquer recurso *pour épater*, sem qualquer apelo à sentimentalidade nem aos lugares comuns, movendo-se espiritualmente as duas linhas como dois parceiros que pretendem encontrar território comum para um diálogo (NÓBREGA, 1974, p. 31).

Como lembra Eduardo Storni, a escassez de duos instrumentais se dá pela dificuldade de se fazer música com duas vozes – nesse caso, com instrumentos melódicos e não-harmônicos – e sem o apoio do quarteto de cordas, tornando-se esta a prova da enorme capacidade de um compositor. Podemos observar logo nestes primeiros *Choros* a utilização de dois instrumentos formadores do trio violão, flauta e cavaquinho,<sup>12</sup> base da música popular urbana carioca desde o final do século XIX. A partir daqui, e afastando-se progressivamente do modelo popular, Villa-Lobos empregou conjuntos instrumentais mais diversos, em um clima que espelha a sensibilidade musical popular.

O *Choros n. 3*, o *Pica-Pau*, de 1925, para coro masculino e septeto (clarinete, saxofone, fagote, 3 trompas e trombone), foi dedicado a Oswald de Andrade e Tarçila do Amaral. É o primeiro da série com influência da música indígena, “absorvidos meticulosamente das curtas e irregulares células rítmicas e melódicas oriundas, de um modo geral, das várias raças aborígenes do todo o Brasil”, conforme as palavras de Villa-Lobos (NÓBREGA, 1973, p. 37). O tema recolhido por Roquete Pinto, dos índios Parecis, é transportado em imitações a quatro partes.

O *Choros n. 4*, para três trompas e trombone, escrito em 1926, tal como o *Choros n. 2*, tem pouca ou nenhuma preocupação temática. Segundo Nóbrega, “São exatamente 40 compassos claramente tonais, comparados com os 80 [...] cuja linguagem harmônica, salvo poucos compassos da seção intermediária, desafia a curiosidade do leitor e do ouvinte” (NÓBREGA, 1973, p. 48).

O *Choros n. 5*, *Alma Brasileira*, para piano, foi escrito em 1925 e dedicado a Arnaldo Guinle, o mecenas que muito ajudou Villa-Lobos em Paris. Provavelmente dos mais executados, essa obra tem o sabor do lirismo seresteiro, um tom dolente em determinados momentos que, segundo Neves, “lembra a velha música popular para piano, sobretudo a de Nazareth”.

O *Choros n. 6*, para orquestra, com uma percussão que inclui tímpano, tam-tam, xilofone, glockenspiel, pratos, bombo, tartaruga, camisa grande, cuíca, roncador, reco-reco, tambu-tambi, tambor, chocalho e tamborim de samba, tem, segundo declaração do compositor, o objetivo de ambientar o sertão nordestino, “o clima, a cor, a temperatura, a luz, os pios dos pássaros, o perfume do capim melado entre as capoeiras [...]” (NÓBREGA, 1973, p. 55). A obra, dedicada à Mindinha, de 1926,

<sup>12</sup> O cavaquinho, não se sabe por que, não foi utilizado nas obras da série *Choros* como também no restante da sua obra.

tem maior peso que as anteriores – cronologicamente os Choros n. 1, 2, 3, 5, 7 e 8 –, conforme assinalado, e, no início, faz antever os procedimentos comuns ao choro popular encontrados, segundo Nóbrega, em *O Nó*, de Cândido Pereira da Silva e o *Lundú Característico*, de Joaquim da Silva Callado. Mas, já aqui, a percussão colabora com preciosos elementos sonoros em “sequências melódicas”, que funcionam como uma verdadeira “melodia de timbres”. É o que Luiz D’Anunciação denomina “melódica percussiva”:

Tais instrumentos que a sua mente criadora concebeu foram brotados do lazer do homem do povo e traduziam a identidade com a nossa linguagem rítmica. São eles: o camisão, o tamborim de samba, a cuíca, o surdo, o caxambu, o roncador (onça ou puíta), o tambu-tambi, o caracaxá e outros cujos nomes jamais foram ouvidos na elite percussiva de uma orquestra sinfônica até então. [...] Os olhos do mundo musical brasileiro naquela época fuzilavam Villa-Lobos. No entanto, com coragem e rebeldia, ele demonstrou domínio da valorização tímbrica, da cor do som, utilizando com sabedoria a timbragem do colorido sonoro existente no primitivismo de nossos instrumentos típicos, uma dimensão ainda não alcançada pela comunidade musical presa à estética da tonalidade. (D’ANUNCIÇÃO, 2006, p. 23).

A liberdade harmônica do *Choros n. 6* vai contrastar com a síntese de linguagem do *Choros n. 7*. O *Settimino*, escrito em 1924, para flauta, oboé, clarinete, saxofone alto, fagote, violino e violoncelo, faz parte das geniais e inúmeras obras de Villa-Lobos para sopros, como os citados *Choros 2, 3 e 4*. Foi dedicado, como o *Choros n. 5*, a Arnaldo Guinle.

O *Choros n. 8*, escrito depois dos *Choros 1, 2 e 7*, em 1925, e foi dedicado a Tomás Terán,<sup>13</sup> que foi, inclusive, solista na estreia da obra em Paris, dois anos depois. Para dois pianos e orquestra, Villa-Lobos inspirou-se nos cariocas “e nas recordações das danças pitorescas, bárbaras e religiosas dos índios do continente sul-americano”, conforme declarou. (NÓBREGA, 1973, p. 71).

O *Choros n. 9*, de 1929, assim como o *n. 6*, foi concebido para orquestra sinfônica. Acrescenta os instrumentos populares brasileiros na percussão, como o tamborim de samba, camisão grande e pequeno, pio, reco-reco, caxambu e chocalhos. Diferentemente do *Choros n. 6*, nele “não existem ficções, nem fatores temáticos transfigurados. Nenhuma preocupação impressionista ou expressionista, apenas ritmo e o som mecânicos” como relatado pelo compositor (NÓBREGA, 1973, p. 81).

O *Choros n. 10* é, sem sombra de dúvidas, o de maior notoriedade da série. Destinado à orquestra e coro misto, é dedicado a Paulo Prado e foi escrito em 1926.

<sup>13</sup> Tomás Terán, pianista espanhol, amigo de Villa-Lobos, foi quem o apresentou ao violonista espanhol Andres Segóvia em 1923.

Grandioso e monumental são adjetivos modestos para a obra. A ambientação criada por Villa-Lobos para essa peça, em que se inserem cantos de pássaros, em ritmo obsessivo, uma parte coral onomatopeica tomada da música indígena com forte poder tímbrico, a surpresa das intervenções instrumentais, o tema de *Yara*, de Anacleto de Medeiros... A síntese desse emaranhado sonoro:

que como um rio avança sem se preocupar com o que pode haver para detê-lo, alcança um quadro de tão imponente potência primitiva, aparentemente incontrolada, uma grandeza aquática, vegetal, como pouquíssimas vezes se pôde escutar em algum tempo ou país (STORNI, 1988, p. 65).

“Obra de louco para loucos”, “escândalo orquestral”, como adjetivou Oscar Guanabara, o *Choros n. 10* tem a força sonora do país de seu compositor. São também grandiosos os *Choros n. 11, 12, 13 e 14*.

O *Choros n. 11*, composto em 1928 e destinado a piano e orquestra, foi dedicado a Arthur Rubinstein. O *Choros n. 12*, do ano seguinte, para orquestra sinfônica, dedicado a Andrade Muricy, parece fazer referência ao esquinado, antiga dança popular brasileira. Sobre os *Choros n. 13 e 14*, que permanecem extraviados, são dadas, no entanto, algumas referências, escritas pelo próprio compositor. Sabe-se que o *Choros n. 13* destinava-se a duas orquestras e banda, escrito em 1929, um ano depois do *Choros n. 14*, este para orquestra, banda e coros. Neste último, os estudiosos assinalaram sua intenção em sintetizar o ciclo inteiro. Villa-Lobos ainda compôs o *Dois Choros (bis)*, para violino e violoncelo, em 1928, e a *Introdução aos Choros*, para orquestra, em 1929, posto que uma obra de tal envergadura necessitasse de uma abertura sinfônica; uma introdução escrita no final “tal como gostava de escandalizar, Tuhú, os metódicos” (STORNI, 1988, p. 66, tradução nossa).

### **Fúria Organizada em Ritmo**

Villa-Lobos escreveu outro importante ciclo de obras, as *Bachianas Brasileiras*, entre 1930 e 1945, com escancarada inspiração no mais famoso músico alemão do período barroco. Apaixonado por Bach desde os tempos da tia Zizinha, irmã do Seu Raul, acreditava que sua obra era “manacial folclórico universal, intermediário de todos os povos” (MARIZ, 1977, p. 107). Menos inovadora e criativa se comparada ao ciclo *Choros*, ela “se caracteriza preponderantemente por empréstimos e evocações da tradição cultural brasileira – várias vezes sob a forma de valores da nossa história – articulados em uma retórica tonal-romântica” (KARTER, apud ARCANJO, 2008, p. 63). Além das séries, um sem número de peças para piano, violão, óperas, concertos, sinfonias, bailados, poemas sinfônicos, música de câmara, canções, obras corais sacras ou não, estudos etc. E ainda não terminou: em fins de 2009 foram encontradas partituras inéditas do compositor, que correspondem à orquestração de melodias de Guy Ropartz, no Setor de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ.

Escreveu inúmeras obras, viajou por diversos países e as vaias iniciais se transformaram em aplausos calorosos. Recebeu inúmeras homenagens, exercendo

o fascínio que seus contemporâneos costumavam lhe atribuir, como nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, do período de implantação do Canto Orfeônico:

Quem o viu um dia comandando o coro de 40 mil vozes adolescentes, no estádio do Vasco da Gama, não pode esquecê-lo nunca. Era a fúria organizando-se em ritmo, tornando-se melodia e criando a comunhão mais generosa, ardente e purificadora que seria possível conceber.<sup>14</sup>

O Brasil de Villa-Lobos, seja da Semana de 22 seja da ditadura Vargas, não é mais o Brasil de hoje. Como também não o é da música de concerto. Depois de Villa-Lobos, uma turma de grandes compositores foi sucedida, cujo enlace com a brasilidade é determinante: Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Cláudio Santoro, Edino Krieger etc. Se ouvimos pouco o compositor em questão, o que podemos dizer de seus sucessores e antecessores? Para entender o Brasil que os modernos criaram, não basta ler *Macunaíma*, *O Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, ir ao MASP ou ao MAM. Sem o ciclo *Choros* o Brasil da fase “heroica”, como os modernistas chamaram, estaria sem som.

---

<sup>14</sup> <http://www.vidaslusofonas.pt/villa-lobos.htm>. Acesso em 05/01/2010.

**Referências Bibliográficas:**

- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- ARCANJO, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- D'ANUNCIACÃO, Luiz. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 5 ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1977.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ed. Ricordi, 1981.
- NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1974.
- PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceitos*. Rio de Janeiro: Arte & Cultura Produções Ltda., 2004.
- STORNI, Eduardo. *Villa-Lobos*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1987.

**Referências Discográficas:**

- Villa-Lobos par lui-même*, v. 1-2. EMI France, 1991.

**Referências Eletrônicas:**

- De pele trocada. In: *Veja na História*. Disponível em <http://veja.abril.com.br/historia/republica>. Acesso em 3 de janeiro. 2010.
- Uma lambada no decoro. In: *Veja na História*. Disponível em <http://veja.abril.com.br/historia/republica>. Acesso em 3 de janeiro. 2010.
- <http://www.vidaslusofonas.pt/villa-lobos.htm>. Acesso em 5 de janeiro. 2010.