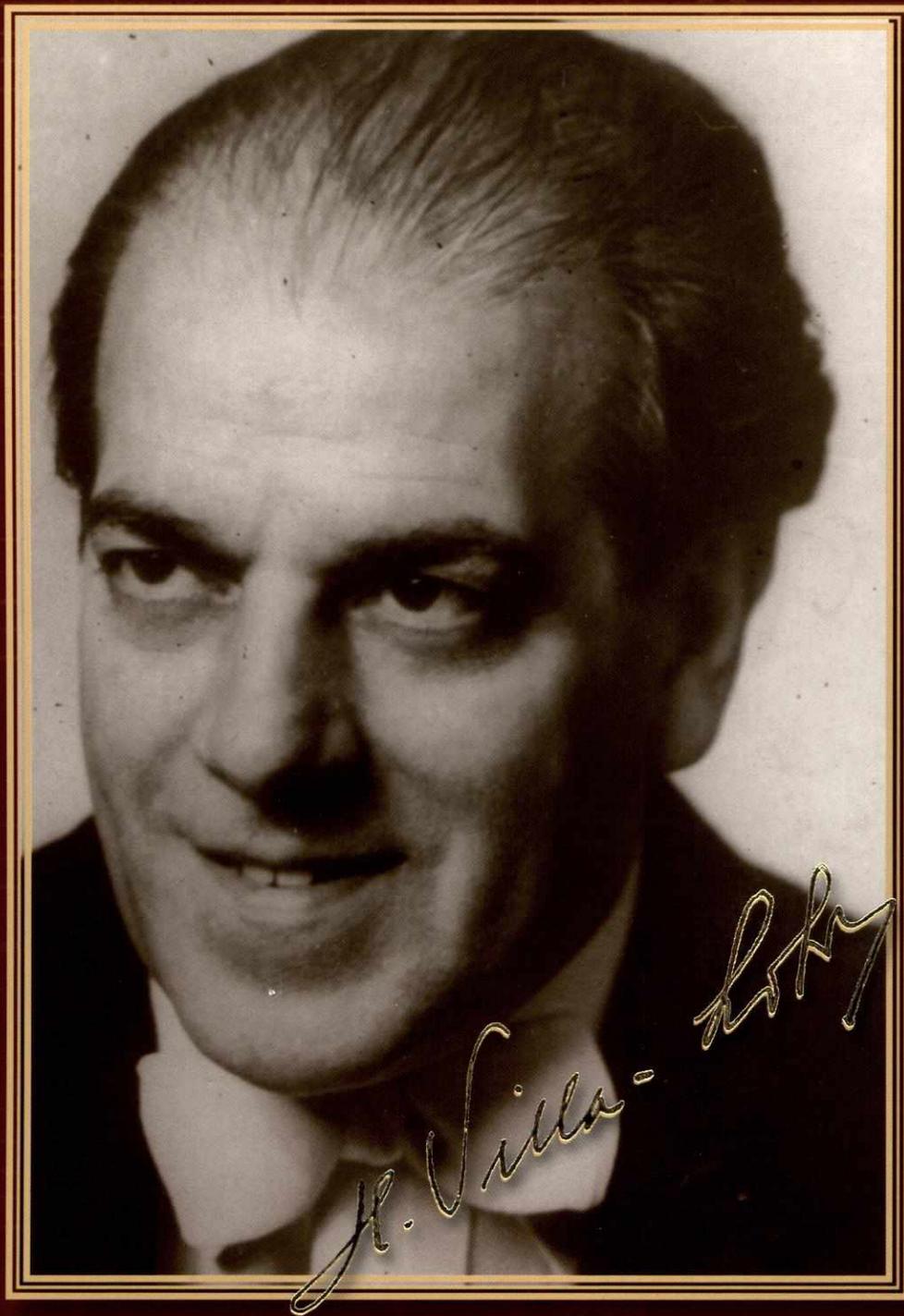


NÚMERO 29 AGOSTO DE 2009

Brasiliiana

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



50 anos



Academia Brasileira de Música

DESDE 1945 A SERVIÇO DA MÚSICA NO BRASIL

DIRETORIA: Ricardo Tacuchian (presidente), Roberto Duarte (vice-presidente), Turíblio Santos (1º secretário), Vasco Mariz (2º secretário), Ernani Aguiar (1º tesoureiro), Jocy de Oliveira (2º tesoureira). COMISSÃO DE CONTAS: Titulares: Manuel Veiga, Mario Ficarella, Regis Duprat. SUPLENTES: Amaral Vieira, Lutero Rodrigues

CADEIRA PATRONO

1. José de Anchieta
2. Luiz Álvares Pinto
3. Domingos Caldas Barbosa
4. J.J.E. Lobo de Mesquita
5. José Maurício Nunes Garcia
6. Sigismund Neukomm
7. Francisco Manuel da Silva
8. Dom Pedro I
9. Tomáz Cantuária
10. Cândido Ignácio da Silva
11. Domingos R. Moçurunga
12. Pe. José Maria Xavier
13. José Amat
14. Elias Álvares Lobo
15. Antônio Carlos Gomes
16. Henrique Alves de Mesquita
17. Alfredo E. Taunay
18. Arthur Napoleão
19. Brasília Itiberê da Cunha
20. João Gomes de Araújo
21. Manoel Joaquim de Macedo
22. Antônio Callado
23. Leopoldo Miguéz
24. José de Cândido da Gama Malcher
25. Henrique Oswald
26. Euclides Fonseca
27. Vincenzo Cernicchiaro
28. Ernesto Nazareth
29. Alexandre Levy
30. Alberto Nepomuceno
31. Guilherme de Mello
32. Francisco Braga
33. Francisco Valle
34. José de Araújo Vianna
35. Meneleu Campos
36. J.A. Barrozo Netto
37. Glauco Velasquez
38. Homero Sá Barreto
39. Luciano Gallet
40. Mario de Andrade

FUNDADOR

- Heitor Villa-Lobos
Frutuoso Vianna
Jayme Ovalle e Radamés Gnattali
Oneyda Alvarenga
Fr. Pedro Sinzig
Garcia de Miranda Neto e Antônio Sá Pereira
Martin Braunwieser
Luis Cosme e José Siqueira
Paulino Chaves e Brasília Itiberê
Octavio Maul
Savino de Benedictis
Otavio Bevilacqua
Paulo Silva e Andrade Muricy
Dinorá de Carvalho
Lorenzo Fernández
Ari José Ferreira
Francisco Casabona
Walter Burtel Marx
Nicolau B. dos Santos, Helza Cameu e Arthur Iberê de Lemos
João da Cunha Caldeira Filho
Claudio Santoro
Luiz Heitor Corrêa de Azevedo
Mozart Camargo Guarnieri
Florêncio de Almeida Lima
Aires de Andrade Junior
Valdemar de Oliveira
Silvio Deolindo Frois
Furio Franceschini
Samuel A. dos Santos e Enio de Freitas e Castro
João Batista Julião
Rafael Baptista
Eleazar de Carvalho
Assis Republicano
Newton Pádua
Eurico Nogueira França
José Vieira Brandão
João Itiberê da Cunha
João de Souza Lima
Rodolfo Josetti
Renato Almeida

SUCESORES

- Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
Waldemar Henrique – Vicente Salles
Bidu Sayão – Cecília Conde
Ernani Aguiar
Pe. João Batista Lehmann – Cleofe P. de Mattos – Roberto Tibiriçá
Ernst Mable
Mercedes Reis Pequeno
Alice Ribeiro – Arnaldo Senise – Paulo Bostio
Oswaldo Lacerda
Armando Albuquerque – Regis Duprat
Mario Ficarella
José Maria Neves – John Neschling
Ronaldo Miranda
Eudóxia de Barros
Renzo Massarani – J.A. de Almeida Prado
Henrique Morelenbaum
Yara Bernette – Belkiss Carneiro de Mendonça – Guilherme Bauer
Sonia Vieira
Roberto Duarte
Sérgio de Vasconcellos Corrêa
Luiz Paulo Horta
Jorge Antunes
Lais de Souza Brasil
Norton Morozowicz
Aylton Escobar
Anna Stella Schic Philippot – André Cardoso
Francisco Chiaffuelli – Pe. Jaime Diniz – Pe. José Penalva – Ilza Nogueira
Aloysio de Alencar Pinto – Flávio Silva
Ricardo Tacuchian
Mozart de Araújo – Mário Tavares – João Guilherme Ripper
Ernst Widmer – Manuel Veiga
Jocy de Oliveira
Francisco Mignone – Lindembergue Cardoso – Raul do Valle
César Guerra-Peixe – Edino Krieger
Jamary de Oliveira
Lutero Rodrigues
Alceo Bocchino
Turíblio Santos
Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
Vasco Mariz

Membro honorário: Gilberto Mendes. Membros correspondentes: Aurélio de la Vega (Cuba/EUA); David Appleby (EUA), Gaspare Nello Vetro (Itália), Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal); Robert Stevenson (EUA).

Academia Brasileira de Música

Rua da Lapa, 120/12º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil — CEP: 20021-180 – Tel.: (21) 2221-0277 – Fax: (21) 2292-5845

www.abmusica.org.br – abmusica@abmusica.org.br

Revista Brasileira – ISSN 1516-2427

Editor: RICARDO TACUCHIAN. Conselho Editorial: EDINO KRIEGER, LUIZ PAULO HORTA, MERCEDES REIS PEQUENO, REGIS DUPRAT e VASCO MARIZ. Assessora Técnica: VALÉRIA PEIXOTO. Projeto Gráfico e Produção: FA EDITORAÇÃO. Editoração: JULIANA NUNES. Capa: FOTO VILLA-LOBOS – Acervo Museu Villa-Lobos. Revisão: REGINA LAGINESTRA. Versões em inglês: GISELE FORTES. Tiragem desta edição: 500 exemplares. Os textos para publicação devem ser submetidos ao Conselho Editorial sob a forma de disquete ou enviados por correio eletrônico (editor de texto Word 6.0 ou versão mais nova; máximo de 12 laudas de 25 linhas com 70 toques, incluídos exemplos, ilustrações, bibliografia e biografia do autor). As opiniões e os conceitos emitidos em artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

BRASILIANA

REVISTA SEMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Editorial

Cinquenta anos depois da morte de Villa-Lobos morre, também, Anna Stella Schic Philippot. Ela que foi uma de suas maiores intérpretes, gravou, em 1983, a integral da obra do compositor brasileiro e seis anos mais tarde publicou o livro *Villa-Lobos, o Índio Branco*. Este número 29 de *Brasiliana* é uma homenagem à nossa acadêmica (cadeira nº 26 Euclides Fonseca) e dedicado ao grande Patrono e Fundador da ABM. Apresentamos artigos de abrangência horizontal sobre a obra e a vida do compositor (Vasco Mariz e Ricardo Tacuchian) e temas mais específicos (Turíbio Santos, Guilherme Bernstein e Maria Alice Volpe). Tão vasta e tão complexa é a obra de Villa-Lobos que sempre surge um novo aspecto crítico, estético ou social que merece ser lembrado. O compositor continua vivo no século XXI, se considerarmos a pujança de sua bibliografia, discografia e presença no repertório dos grandes intérpretes e orquestras de todo o mundo.

O Editor

Sumário

- 2 *Villa-Lobos no Século XXI*
Vasco Mariz
- 5 *Villa-Lobos, uma Revisão*
Ricardo Tacuchian
- 15 *Museu Villa-Lobos, Bandeira e Bússola*
Turíbio Santos
- 21 *Os Choros e as Bachianas como Princípios Compositivos*
Guilherme Bernstein
- 29 *Villa-Lobos e o Imaginário Edênico de Uirapuru*
Maria Alice Volpe
- 35 *Guia Prático, de Villa-Lobos, em nova edição*
Luiz Paulo Horta
- 36 *As Óperas de Jocy de Oliveira*
Vasco Mariz
- 39 *Jorge Antunes: Polêmica e Modernidade*
Vasco Mariz
- 41 *A Febre do Cientista e do Artista*
Ricardo Tacuchian
- 42 *Círculo de Giz Paraibano*
Ricardo Tacuchian
- 43 *Novos Lançamentos – Livros e CDs*



Villa-Lobos

No Século XXI

VASCO MARIZ

PALESTRA PROFERIDA NO MUSEU VILLA-LOBOS
NO DIA 21 DE MAIO DE 2009

Nas comemorações do cinquentenário da morte de Villa-Lobos, Vasco Mariz, em palestra conferida no Museu Villa-Lobos, faz uma retrospectiva das homenagens prestadas no Brasil e no exterior a este grande mestre, considerado o maior compositor da música brasileira de todos os tempos. A dimensão da importância do prestígio de Villa-Lobos é conferida pelas inúmeras publicações sobre a sua vida e a obra – o primeiro livro, de autoria de Vasco Mariz, foi publicado em 1949 – sem contar as gravações em disco de acetato e CDs, as coleções disponíveis à venda no mercado internacional, as associações de músicos que se dedicam à música vocal e coral villa-lobiana e os monumentos, parques, ruas, salas de concerto, teatros, conservatórios e institutos que levam o seu nome.

Villa-Lobos in the XXI Century

In the fiftieth anniversary of the death of Villa-Lobos, Vasco Mariz, when giving a lecture in the Villa-Lobos Museum, makes a retrospective of the tributes paid to the great master in Brazil and abroad: Villa-Lobos, who is considered the most celebrated composer in Brazilian music of all times. It is possible to understand the great extension of Villa-Lobos' prestige by the numerous publications regarding his life and his work. The first book, written by Vasco Mariz, was published in 1949. Besides that, there have been recordings on acetate discs and CDs and one must also consider the collections available on the international market, the musician associations which are devoted to the vocal music and villa-lobian choir, as well as the monuments, parks, streets, concert halls, theaters, conservatories and institutes that have been named after him.

Villa-Lobos é uma personalidade que tem recebido todo o tipo de homenagens no Brasil e no exterior, e sem dúvida, é um dos grandes brasileiros de todos os tempos. O Instituto de França recebeu-o com toda a pompa e mandou cunhar uma moeda com a sua efígie. Em Paris, na elegante rua Jean Goujon, há um edifício com o seu nome. No Boulevard Saint Michel de Paris há uma placa em um prédio onde ele residiu. Também na capital francesa, no Hotel Bedford, onde ele costumava hospedar-se no final de sua vida, existe outra placa que recorda as suas estadas. O mais importante jornal do mundo, o "New York Times", publicou um editorial por ocasião de seu 70º aniversário. O prefeito da cidade de Nova York criou o "Villa-Lobos's Day" para recordar o 1º aniversário de sua morte. Leipzig, a cidade de Bach, homenageou o autor das Bachianas por ocasião do seu centenário de nascimento, em 1987, com dois concertos pela famosa orquestra do Gewandhaus em Leipzig e em Berlim. O Conselho Internacional da Música da UNESCO decretou que o ano de 1987 seria o "Ano Villa-Lobos", para festejar a efeméride.

Cinquenta anos depois de sua morte, Villa-Lobos continua bem vivo a nível mundial. Três anos atrás, em uma rápida permanência na cidade de Berlim, visitei uma grande loja de música e lá tive a grata surpresa de encontrar em um stand de discos nada menos de 24 CDs que continham faixas com obras de Villa-Lobos. Constei-os um a um. As melhores orquestras sinfônicas do mundo e até as mais remotas (Villa-Lobos tem sido gravado por orquestras em Hong Kong, no Japão e até das ilhas Canarias), os solistas e intérpretes mais ilustres pela sinfônica têm interpretado e gravado frequentemente as suas obras de todos os setores. Nosso maior compositor continua ainda hoje a ser um dos grandes mestres da música contemporânea, um dos mais frequentemente interpretados, gravados e editados no mundo inteiro, ao lado de Stravinsky, Ravel, Prokofiev, Bartok, De Falla e outros de sua geração.



Villa-Lobos ensaia com a Orquestra de Filadélfia, 1955

O que representa Villa-Lobos no século XXI, no panorama mundial da música? Não só ainda resta muito de sua música no mercado internacional 50 anos depois de sua morte, como também seu prestígio mundial não parece ter sofrido desgaste com o tempo. Os catálogos internacionais de CDs continuam relacionando dezenas de gravações recentes. Levantamento feito pelo Museu Villa-Lobos registrou mais de mil gravações em discos de acetato e em CDs. Uma pesquisa recente na internet feita no “site” do Amazon nos revela que estão disponíveis no mercado mundial de discos nada menos de 675 CDs que contêm obras de Villa-Lobos.

Em matéria de biografias, tem sido notável a proliferação do que poderíamos chamar de coleção Villalobiana. Desde o aparecimento do primeiro livro sobre Villa-Lobos, de minha autoria, em 1949, foram publicados 76 livros de vários

formatos sobre a sua obra. Em idioma espanhol, cinco livros; em francês, sete livros; em alemão, dois livros; em inglês, treze livros; em italiano, um livro; em russo (uma edição pirata da minha biografia traduzida do francês) e, finalmente, em finlandês, um livro, o maior de todos até agora, com mais de 500 páginas. Minha biografia já teve doze edições, das quais seis no exterior. São pouquíssimos na história mundial da música os compositores estudados com tanta frequência e é supérfluo salientar que quase todos os dicionários e enciclopédias de música no Brasil e no exterior contêm verbetes maiores ou menores sobre a obra de Villa-Lobos. A famosa enciclopédia Grove, de Londres, em sua edição de 1980, oferece nada menos de três páginas sobre o nosso compositor.

Não somente no Brasil, mas também no estrangeiro, surgiram sociedades musicais ou conservatórios com

o nome de Villa-Lobos. Recebi recentemente um folheto de propaganda da “Orquestra de Violoncelos Villa-Lobos”, da cidade de Pádua, na Itália, constituída pelos melhores solistas da região de Veneza, Nos Estados Unidos da América funciona uma “Villa-Lobos Society”, dedicada exclusivamente à música para violão, e no Japão, uma “Associação de Amigos de Villa-Lobos”, dedicada à música vocal e coral do mestre. No Brasil, existem bustos, estátuas, aviões, barcos, parques, ruas, praças, edifícios, teatros, salas de concertos, conservatórios e institutos com o nome do compositor. Os festejos do centenário de nascimento de Villa-Lobos, em 1987, foram numerosos no Brasil e no exterior, e na época o governo brasileiro homenageou-o com uma nota bancária de 500 cruzeiros levando a sua efígie.

Boa parte de sua obra ainda é interpretada com bastante frequência neste início do século XXI. A grande surpresa é que a pequena obra para violão é, de longe, proporcionalmente, a mais divulgada. Todos os grandes violonistas mundiais gravaram suas peças para o violão. Sua música de câmara também continua a atrair a atenção; diria que as canções perderam terreno e poucos cantores as interpretam; mas a obra para piano solo ainda é muito tocada. As sinfonias, que não são o seu forte, foram recentemente revividas em gravações da Sinfônica de Stuttgart, Alemanha;

as Bachianas continuam sendo o carro-chefe de sua música orquestral.

A esse respeito, desejo lembrar que a Academia Brasileira de Música tem prestado valiosa contribuição para a preservação e a divulgação da obra orquestral do mestre. A ABM mandou revisar e reimprimir diversas obras importantes de Villa-Lobos, cujo material original de orquestra para aluguel estava em péssimo estado, o que dificultava e até mesmo impedia sua interpretação. O advogado da Academia realizou também importante trabalho de renegociação dos antiquados contratos de direitos autorais com as editoras internacionais, que permitiam a burla pelos editores, os quais por vezes se eximiam de pagar direitos.

Acredito que nosso maior compositor está entrando neste século em boas condições de competir no mercado internacional e suas obras certamente terão ainda melhor divulgação. Ressalto o excelente trabalho de Turíbio Santos à frente do Museu Villa-Lobos e de Ricardo Tacuchian como presidente da Academia Brasileira de Música, que não vêm poupando esforços e têm sido incansáveis na preservação e na divulgação da obra do mestre.

Em 2009 já são numerosas as homenagens, no Brasil no exterior, pelo 50º aniversário de seu falecimento. Os brasileiros devem se orgulhar do continuado prestígio internacional de seu maior compositor.



Banco de Partituras de Música Brasileira



A ABM mantém um **Banco de Partituras** para venda e aluguel de material de orquestra. Atualmente encontram-se disponíveis 300 obras sinfônicas de 80 compositores brasileiros. Uma seção dedicada à música brasileira de câmara foi implementada, e já conta com 120 títulos.

Para mais informações, entre em contato conosco



Villa-Lobos

Uma Revisão

RICARDO TACUCHIAN

Revisão de conceitos que envolvem a obra de Villa-Lobos, numa perspectiva histórica, 50 anos depois de sua morte. Análise da permanência de sua obra no século XXI.

Ricardo Tacuchian mostra a influência de Villa-Lobos na música nos séculos XX e XXI no Brasil e no exterior, a partir de uma retrospectiva da vida do compositor, em que revela suas origens de ascendência espanhola e divide a evolução de sua obra em quatro períodos criativos, num paralelismo com o desenrolar dos principais acontecimentos da história do Brasil. A herança de uma obra ciclópica legada por Villa-Lobos, constituída por uma coleção musical tão vasta quanto diversificada, personalíssima e inimitável, deixa a lição de um verdadeiro artista que foi sincero consigo mesmo para alcançar a autêntica forma de expressão.

Villa-Lobos, A Revision

Ricardo Tacuchian shows the influence Villa-Lobos had on music in the XX e XXI centuries, both in Brazil and abroad, in a retrospective of the composer's life, in which he reveals the origins of his Spanish ancestry and shares the development of his work in four creative periods, making a parallel with the happening of the most important events in the history of Brazil. The heritage of the cyclopean work bequeathed by Villa-Lobos, comprised by a vast and diversified musical collection which was unique and impossible to copy, leaves the lesson from a true artist who was sincere with himself so as to reach the authentic form of expression.

Villa-Lobos, 50 anos depois de sua morte

Quem foi Villa-Lobos? Qual o significado de sua obra? Como era o Brasil de sua época? Qual a repercussão internacional do compositor, especialmente no triângulo Rio de Janeiro – Paris – Nova York? E, finalmente, qual é a importância deste compositor no panorama da música universal do século XX e qual o grau de permanência de sua obra, meio século depois de sua morte? São tantas as perguntas que dificilmente poderão ser plenamente respondidas neste texto, que tentaremos discutir sucintamente.

Cinquenta anos depois de sua morte, Villa-Lobos continua plenamente atual no repertório das grandes orquestras e solistas internacionais e nos catálogos das grandes gravadoras. Nenhum outro compositor brasileiro, seja no universo popular ou erudito, teve tanta repercussão internacional e tanta capacidade de permanência, por tanto tempo. A *Fundación Cultural Hispano-Brasileña* promoveu, no mês de junho de 2009, vários eventos em homenagem ao compositor (concertos e palestras) nas cidades de Madrid, Barcelona e Salamanca. Outros eventos internacionais estão sendo implementados, como o do *Iberian and Latin American Music Society*, a realizar-se no *King's College at the University of London* e o da Sorbonne, em Paris. No Brasil, os principais intérpretes e todas as orquestras sinfônicas dedicaram um generoso espaço ao compositor. A Academia Brasileira de Música lança o número especial de sua revista *Brasiliana* dedicada ao compositor e está promovendo a reedição de várias de suas obras, sob a supervisão do maestro e acadêmico Roberto Duarte. Uma edição do *Guia Prático* de Villa-Lobos, totalmente corrigida e com nova organização, cuidadosamente elaborada por Manoel Corrêa do Lago, Sérgio Barboza e Maria Clara Barbosa, acaba de ser lançada pela ABM, em parceria com a Funarte. O *Guia Prático* é uma coletânea do cancionero infantil (137 peças para coro infantil e infanto-juvenil) para

uso de coros escolares, elaborado por Villa-Lobos entre 1932 e 1936. Representou um instrumento de trabalho para os educadores musicais que, na época estavam engajados no movimento do Canto Orfeônico, liderado pelo próprio Villa-Lobos, e que foi o mais importante projeto de educação musical implementado no país até nossos dias. Esta obra, ainda hoje, mantém a sua importância pedagógica e representa a face do educador Villa-Lobos.

A Universidade de São Paulo realizará, no fim do ano, um Seminário Internacional dedicado a Villa-Lobos. O Museu Villa-Lobos intensificou toda sua programação musical em torno de seu patrono.

A bibliografia sobre Villa-Lobos tem cerca de 500 itens, de acordo com a Bibliografia Musical Brasileira, mas este número deve ser muito maior. A mesma fonte cita 103 livros sobre Villa-Lobos, sendo 34 publicados no exterior. Em 1999, Maria Cristina Futuro Bittencourt publicou na *Brasiliana* nº 3 o trabalho "Panorama da Bibliografia Villalobiana. Neste texto, a pesquisadora coligiu 220 itens bibliográficos, referentes, respectivamente, a Vida e Obra, Catálogos, Bachianas Brasileiras, Choros, Música de Câmara, Obras Orquestrais, Piano, Violão, Outros Instrumentos, Características Estilísticas/Tendências Estéticas, Modernismo, Educação, Sociologia, Personalidades, Música Popular, Estética, Cultura Brasileira, e Outros. No Banco de Dados da Bibliografia Música Brasileira da ABM constam 459 itens, entre artigos em periódicos, livros, dissertações e teses acadêmicas. Ao todo, já existem 102 livros sobre Villa-Lobos. Eu já tive a oportunidade de participar das bancas de inúmeras dissertações e teses de Mestrado, de Doutorado e de Livre-Docência. Cito apenas 5 trabalhos recentes, escritos no século XXI, que exploram aspectos diferentes da obra do compositor e que tive a oportunidade de estudar em profundidade.

SEIXAS, Guilherme Bernstein. *Procedimentos composicionais nos choros orquestrais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Unirio, 2007. (Orientadora: Carol Gubernikof). O autor define duas formas diferentes de tratar a orquestra: a forma choro e a forma bachiana, estabelecendo os parâmetros de cada modalidade.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos: Uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*. Dissertação de Mestrado. Unirio, 2007

(Orientadora: Ruth Serrão). Trata-se do levantamento crítico da bibliografia sobre o compositor, a história de Villa-Lobos pela ótica do violão e de condições históricas e sociais, além da análise da obra para violão, realçando os recursos instrumentais empregados (idiomatismo instrumental villalobiano). O autor levanta documentos que desconstróem repetidas afirmativas em textos anteriores.

MORAES, Rigoberto Santos. *Nonetto de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2006 (Orientador: André Cardoso). O autor levanta questões documentais, composicionais, interpretativas e contextuais sobre a obra escrita na década de 20.

JARDIM, Gilmar Roberto. *Por uma Edição Crítica da Bachianas Brasileiras nº 7 de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Livre-Docência. USP, 2003. Trata-se de uma proposta de edição crítica da obra do compositor.

BRANDÃO, Gustavo Eurico Nogueira. *Da Ontoestética à Análise Musical da obra para Guitarra de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Universidade Nova de Lisboa, 2007 (Orientador: Gherard Doderer). É uma abordagem filosófica da obra para violão de Villa-Lobos a partir do conceito heideggeriano de Ontologia (Unidade, Bondade e Verdade), integrado com o conceito estético de Beleza. O autor analisa toda a obra para violão de Villa-Lobos.

Tive a notícia de que o violonista húngaro Vasilios Avraam defendeu uma tese sobre Villa-Lobos e André Segovia, na Academy of Music in Bratislava, Slovakia, em 2007.

Fiz esta pequena citação dentro de um universo muito vasto da presença de Villa-Lobos na vida acadêmica atual, tanto no Brasil como no exterior. E, repito, só estou me referindo a fatos recentes.

Um levantamento feito em maio de 2009 no site amazon.com relaciona 1240 CDs, com obras de Villa-Lobos, disponíveis no mercado.

Em estudo realizado em 1999, o pesquisador Marcelo Rodolfo (Revista Brasileira nº 3, set/1999) cita 77 gravações com as Bachianas Brasileiras. Pelo menos quatro gravações apresentam a série completa: a da Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa, regida por Villa-Lobos (EMI); a da *Royal Philharmonic Orchestra*, regida por Enrique Bátiz (EMI); e a da Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por Isaac Krabchevsky. Acrescentamos a quarta gravação das Bachianas feita por Roberto Minczuk, com a



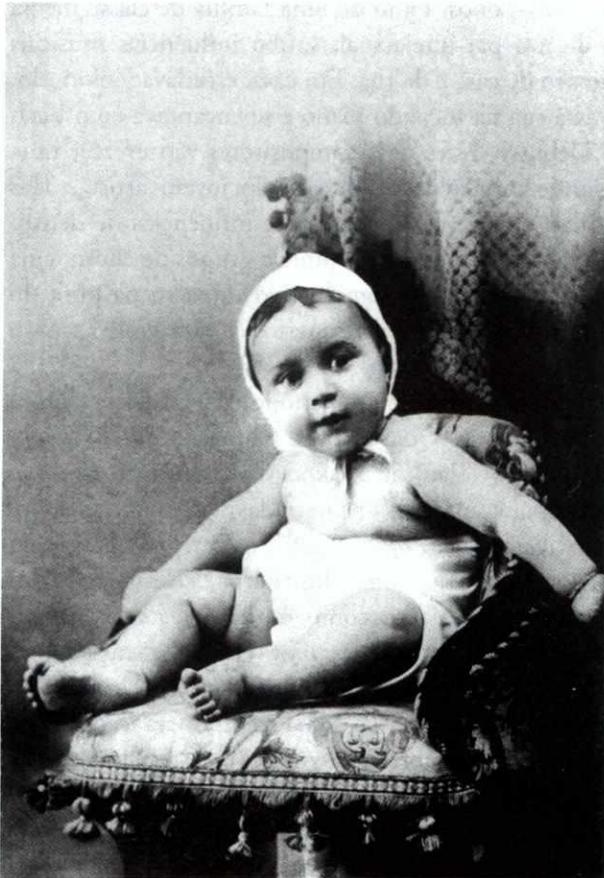
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Citando o mesmo pesquisador, foram registradas 83 gravações dos diferentes Choros de Villa-Lobos, às quais acrescentamos a recente gravação da série completa feita pela OSESP, sob a regência de John Neschling. No texto de Marcelo Rodolfo foram citadas 26 gravações da música sinfônica e 39 gravações de concertos e instrumentos solistas e orquestra. Destas gravações destacam-se a dos 5 Concertos para piano e orquestra, por Cristina Ortiz, com a *Royal Philharmonic Orchestra*, regida por Miguel Gomes-Martinez e as 15 gravações do Concerto para violão e orquestra, das quais duas foram feitas por Turíbio Santos. Duas pianistas gravaram a integral para piano de Villa-Lobos: Débora Halász e Anna Stella Schic, esta última membro da ABM e recém-falecida na França. Ao todo foram computadas 157 gravações com a obra para piano de Villa-Lobos. Para violão solo existem, pelo

menos, 68 gravações; a integral dos 12 Estudos foi gravada cerca de 21 vezes (a lista de Marcelo Rodolfo não inclui a excelente gravação de Paulo Pedrassoli). Somente Turíbio Santos gravou 3 versões diferentes dos 12 Estudos. A integral dos 5 Prelúdios foi gravada 25 vezes, entre elas, por Turíbio Santos, Fábio Zanon, Marcelo Kayath e Paulo Pedrassoli. Entre os violonistas estrangeiros que gravaram Villa-Lobos se destacam os nomes de Narciso Yepes, Julian Bream e Pepe Romero. Andrés Segovia figura na relação de Marcelo Rodolfo com os Prelúdios 1 e 3 e os Estudos 1 e 8. Na referida lista discográfica, figuram 14 gravações da Suíte Popular Brasileira. Desta Suíte, Julian Bream gravou a Mazurca-Choro. Ainda na discografia villalobiana são citadas as obras para conjuntos de câmara, com destaque para os Quartetos Bessler-Reis e Amazônia, além de obras para canto, música sacra e coro. Relembramos que todo este levantamento discográfico que citamos se refere apenas até o ano de 1999. Estes números de gravação não param. Num levantamento que fizemos no Museu Villa-Lobos, somente nos últimos 5 anos, a instituição recebeu 193 novos CDs com a obra de Villa-Lobos. A esta lista acrescentamos o CD da pianista brasileira, sediada na Espanha, Fabiane de Castro (Oida, 2008).

Diante do exposto, compreende-se a importância do nome de Heitor Villa-Lobos para a música do século XX, não só do Brasil mas de todo o mundo ocidental e a sua permanência no século XXI.

Ascendência espanhola

Poucas pessoas têm conhecimento da ascendência espanhola de Villa-Lobos. No dia 22 de novembro de 2006, o Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica e a Academia Brasileira de Música promoveram uma sessão solene para festejar esta ascendência. O orador convidado foi o embaixador, musicólogo e acadêmico Vasco Mariz, o primeiro biógrafo de Villa-Lobos. Vasco Mariz é membro correspondente da Real Academia de História da Espanha e recebeu do governo espanhol a comenda de Grande Oficial da Ordem de Isabel, a Católica. Naquela preciosa comunicação, o embaixador Vasco Mariz revelou suas pesquisas junto a pessoas que conviveram com Villa-Lobos, que confirmaram que ele reconhecia a origem andaluza de sua família que fora para o Brasil na primeira metade do século XIX. Seus antecedentes vinham da aldeia



Heitor Villa-Lobos com um ano de idade, Rio, 1898.



andaluza de Villalobos. O embaixador Jaime Villa-Lobos, sobrinho do compositor, afirmou para seu colega Vasco Mariz que seus antepassados teriam viajado da Espanha para o Caribe, possivelmente Cuba e de lá se transferiram, sucessivamente, para o Pará e Rio Grande do Sul.

Existem, pelo menos, dois livros sobre Villa-Lobos, editados na Espanha: o de Pedro Machado de Castro (*Heitor Villa-Lobos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987: 112 p) e o de Eduardo Stormi (*Villa-Lobos*. Madrid: Editorial Esparsa-Calpe, 1988: 168 p).

As relações entre Villa-Lobos e o grande violonista espanhol Andrés Segóvia foram sempre cordiais, como atesta a rica correspondência entre eles, arquivada no Museu Villa-Lobos. Eles se conheceram em Paris, em 1924, e o compositor carioca dedicou ao virtuose espanhol a série dos 12 Estudos para violão. Segovia recomendou a obra para ser editada pela Max-Eschig de Paris. O concerto para violão e orquestra foi escrito também para Segovia, a pedido deste.

No Museu Villa-Lobos existem programas de concerto que comprovam que Villa-Lobos regeu, em Barcelona, no *Palau de la Música Catalana*, em 6 de maio de 1949, e no *Gran Teatro del Liceo*, em 8 de março de 1953. Em Madri, Villa-Lobos regeu no final de sua vida, em 3 de fevereiro de 1958, no *Instituto Nacional de Bellas Artes*. Ele viria a falecer menos de dois anos depois.

Portanto, são muito fortes os laços de Villa-Lobos com a Espanha, lembrando que o compositor também escreveu uma ópera, *Yerma*, baseada na obra de Federico Garcia Lorca.

Primeiro período criativo

Para facilitar a compreensão sobre as transformações que se sucederam na linguagem musical de Villa-Lobos, propomos, com um certo grau de arbitrariedade, dividir a trajetória do compositor em quatro períodos. Embora em cada um desses períodos o compositor apresente um determinado perfil estético, as delimitações das datas aqui apresentadas devem ser interpretadas com certa relatividade. O primeiro período criativo se desenvolve até os 32 anos do compositor, isto é, até 1919.

Em 1918, Villa-Lobos escreveu a *Prole do Bebê* nº 1, em 8 movimentos, retratando 8 bonecas. Esta obra,

embora da primeira fase de Villa-Lobos, já mostra o ímpeto criativo do compositor, que começa a se libertar dos cânones europeus que ainda influenciavam parte de sua música. Foi também a primeira peça a alcançar repercussão internacional porque foi estreada por Arthur Rubinstein, em 1922, no Rio de Janeiro e repetida pelo grande pianista polaco-americano em 1924, em Paris.

É curioso notar que existe um paralelismo entre a vida e a obra do compositor e a história do Brasil da primeira metade do século XX. Villa-Lobos nasceu no Rio de Janeiro, em 1887. Dois anos depois, a monarquia era derrubada e proclamou-se a República. Até 1919, quando Villa-Lobos tinha 32 anos de idade, o Brasil procurava a sua identidade republicana e ainda preservava uma forte estrutura rural latifundiária, herança do Império. Na verdade, a mudança do regime monárquico para o republicano não representou uma significativa mudança no panorama sócio-político brasileiro. Justamente este é o período de formação de Villa-Lobos. Filho de uma família de classe média e de um pai intelectual, sofreu influências musicais dentro de casa e da rua. Em casa, estudava violoncelo, ouvia sua tia tocando piano e se encantava com Bach e Debussy. Estes dois compositores vão exercer uma grande influência na música do jovem artista. Mas Villa-Lobos não sofre somente influências de dentro da casa. Nas ruas, ele se junta a grupos de choro, cuja música vai ter um significativo impacto na obra do mestre, não só no seu repertório para violão, como toda a série dos choros.

Ainda neste primeiro período, Villa-Lobos escreveu 4 Sinfonias, 4 Quartetos de Cordas, a *Suíte Popular Brasileira* (violão), as *Danças Características Africanas* (para piano e depois orquestradas), o *Grande Concerto para violoncelo e orquestra* nº 1, o *Sexteto Místico* (para flauta, oboé, saxofone alto, harpa, celesta e violão) e obras para piano, como o *Carnaval das Crianças Brasileiras*, *Simples Coletânea* (1. Valsa mística; 2. Num berço encantado; 3. Rodante), *Suíte Floral* (1. Idílio na rede; 2. Uma camponesa cantadeira; 3. Alegria na horta), além da já referida *Prole do Bebê* nº1. Dois poemas sinfônicos de Villa-Lobos, *Uirapuru* e *Amazonas* são datados de 1917 embora esta data recentemente tenha sido posta em dúvida pelos estudiosos.



Segundo período criativo

O choro era um conjunto popular urbano que surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1880, cujo núcleo instrumental básico era a flauta, o violão e o cavaquinho. A estes instrumentos podia-se acrescentar outros, como o *oficleide*, a clarineta, o saxofone, o trombone, o bandolim e o pandeiro. Dá-se também o nome de choro à maneira especial de se interpretar diferentes gêneros populares, sem um rigor matemático, na maneira especial de divisão das síncopes e com certo caráter improvisador. O choro é, ainda, um gênero de música popular brasileira, em compasso 2/4, com andamento vivo e pulsação em semicolcheias, quase sempre com um baixo cantante, chamado de baixaria. O gênero persiste até hoje mas, raramente está presente na mídia. O choro é a principal matriz da música popular brasileira, especialmente do samba e seus derivados. Uma das características sociais do choro é seu perfil participatório. Os músicos se reúnem em pequenos grupos chamados “Rodas de Choro” e cada novo músico que chega se junta espontaneamente ao grupo. Villa-Lobos, influenciado pelo choro – ele mesmo um chorão – usou a expressão no plural – Choros – para designar uma nova maneira de compor música de concerto e que representaria uma espécie de síntese sonora do Brasil. Esta concepção estética de Villa-Lobos vai se desenvolver principalmente nos anos 20, quando o compositor está entre os 33 e os 42 anos de idade. Corresponde ao período que chamaríamos de Vanguarda Modernista dos Choros. É também a fase francesa do compositor, pois é a época em que Villa-Lobos passa mais longo tempo em Paris.

Se até 1919 Villa-Lobos está à procura de um estilo próprio, na década de 20 ele alcança o apogeu de sua personalidade artística. Nesta década o Brasil começa a mudar o seu perfil sócio-econômico-cultural, dando início a um processo de industrialização e paulatina migração do homem do campo para a cidade. Este processo migratório interno se intensificaria depois da 2ª Guerra Mundial. Na década de 20, a burguesia nacional apresenta uma prosperidade que gera alguns movimentos culturais, entre eles a Semana de Arte Moderna de 1922, uma proposta de modernização e nacionalização da arte brasileira. São Paulo é a locomotiva deste progresso. Villa-Lobos é convidado a participar da Semana e entra em contato com

poderosos empresários que lhe dão pleno apoio para difundir sua obra, no país e na Europa. A primeira viagem a Paris foi em 1923. Na França, ele entra em contato com toda a efervescência musical da época. Retorna ao Brasil em 1925 e confessa a Manuel Bandeira que a audição do *Sacre du Printemps* lhe causara um grande impacto. Entre 1927 e 1930, Villa-Lobos empreende uma outra viagem a Paris, sempre financiado por empresários paulistas.

A década de 20, no Brasil, corresponde ao fim da Primeira República e é a fase francesa de Villa-Lobos. Neste segundo período criativo, Villa-Lobos alcança uma maturidade e originalidade que, até então, nenhum outro compositor nacional tinha conseguido. Toda a série dos *Choros* está contida nesta década. São, ao todo, 14 *Choros* mas as partituras dos números 13 e 14 foram extraviadas ou, talvez, nunca chegaram a ser concluídas. Além destes *Choros*, Villa-Lobos escreveu, em 1929, uma *Introdução aos Choros*, para orquestra e violão, usando alguns temas que aparecem nos *Choros*, e um *Choros Bis*, para violino e violoncelo, escrito em 1928.

Apesar de contemporâneo a Schoenberg, Villa-Lobos nunca abraçou o atonalismo, embora tenha chegado perto, em alguns *Choros*, como o de nº 9 e no *Noneto*. Mesmo em suas obras mais experimentais, Villa-Lobos usava harmonias dissonantes, mas sempre dentro de uma lógica tonal-modal expandida.

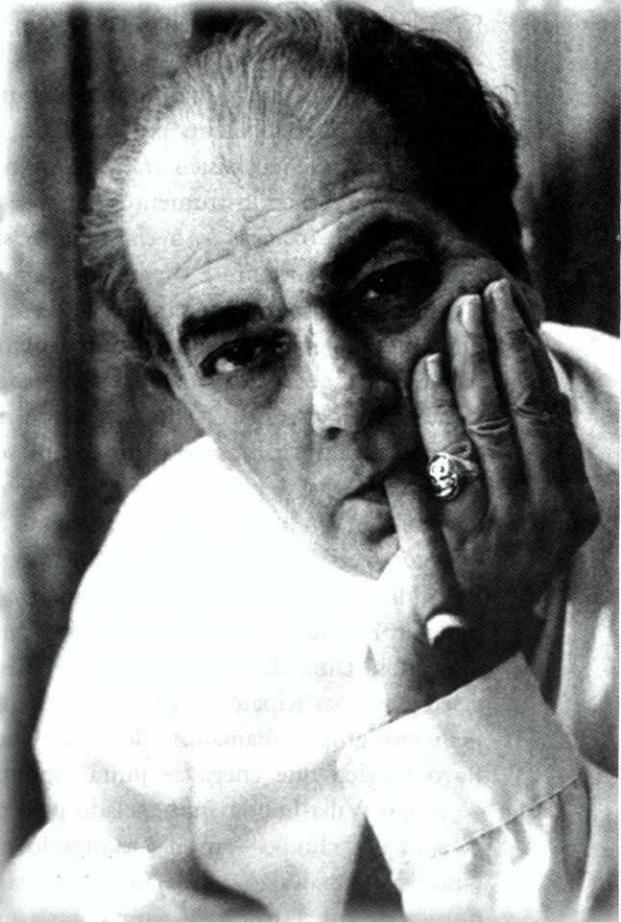
Os *Choros* são toda a síntese da “alma brasileira”, toda a audácia da vanguarda nacional, uma atualização da cultura brasileira, até então muito presa aos cânones europeus, e a primeira proposta americana de um universo sonoro inteiramente novo para o mundo.

Organização instrumental (vocal) dos *Choros*

1. Violão
2. Flauta e clarineta
3. (*Pica-pau*) clarineta, saxofone alto, fagote, três trompas, trombone e coro masculino
4. 3 trompas e trombone
- 5 (*Alma Brasileira*) piano
6. Orquestra sinfônica
7. (*Settimino*) flauta, oboé, clarineta, saxofone alto, fagote, violino e violoncelo
8. Orquestra sinfônica e dois pianos
9. Orquestra sinfônica
10. (*Rasga Coração*) orquestra sinfônica e coro
11. Piano e orquestra



Em 1908



Nova Iorque, 1959



São Paulo, 1932



Década de 40



Ensaio com a Orquestra da Filadélfia, 1955





12. Orquestra sinfônica
13. 2 orquestras e banda
14. Orquestra, banda e coros.

Dois Choros Bis: violino e violoncelo
Introdução aos Choros: orquestra sinfônica e violão.

Além dos *Choros*, fazem parte deste 2º período villalobiano, o *Noneto* (obra de 1923 que, pelas suas características estruturais, poderia ser classificado como *Choros*), o *Quinteto Simbólico* (de 1921, para flauta, saxofone alto, celesta e harpa), as 14 *Serestas* (para canto e piano, iniciadas em 1926, mas só terminadas em 1943) e os 12 *Estudos para violão*. Para piano escreveu as *Cirandas*, *Cirandinhas*, *Lenda do Caboclo* e *Prole do Bebê nº 2*. *Rudepoema* foi escrito em 1926 e dedicado a Arthur Rubinstein, que a estreou em Paris, no ano seguinte, executando-a, também, em Nova York, em 1940. Assim diz a dedicatória: “Meu sincero amigo, não sei se pude assimilar inteiramente tua alma com este Rudepoema, mas, juro, de todo o meu coração, que tenho a impressão no meu espírito de ter gravado teu temperamento e que maquinalmente eu o transcrevi sobre o papel, como uma Kodak íntima. Por conseguinte, se eu tiver sucesso, tu serás o verdadeiro autor desta obra.” Villa-Lobos orquestrou esta peça em 1932 e, ele mesmo, a estreou no Rio, em 1942, rerepresentando-a em 1944, em Los Angeles.

Terceiro período criativo

1930 marca um novo momento na história do Brasil: é o fim da chamada Primeira República e o início de um período de 15 anos conhecido como a Era Vargas. Getúlio Vargas alcançara o poder em 1930, a partir de um movimento armado e, em 1937, instituiu o Estado Novo, governando o país com poderes ditatoriais. O país atravessa um período de intenso radicalismo político, fortalecimento da legislação trabalhista e grande desenvolvimento industrial. O presidente Getúlio Vargas, com mão de ferro, pretende modernizar o país, transformando uma economia agrária em economia industrial. Villa-Lobos é convocado pelo governo para gerir a nova política de educação musical da juventude brasileira. O compositor se envolve também na criação e gestão

da Superintendência de Educação Musical e Artística – SEMA, na criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, hoje Instituto Villa-Lobos, da Unirio, e na fundação da Academia Brasileira de Música, em 1945.

Esta é a fase mais institucional de Villa-Lobos e ele mal tem tempo para viagens ao exterior. Ele tem entre 43 e 58 anos de idade. Sua obra mais importante deste período é a série das nove *Bachianas Brasileiras*. Aqui Villa-Lobos abandona o vanguardismo da década de 20 e se apresenta mais contido, procurando uma síntese da obra de Bach com a tradição musical brasileira. Villa-Lobos observa que a obra de Bach se transformara numa espécie de “folclore universal” e encontrou, na obra do mestre da Turíngia, alguns pontos em comum com a música folclórica brasileira. Cada movimento das *Bachianas Brasileiras* apresenta dois títulos, um bachiano e outro brasileiro. Assim, a *Bachianas* nº 1 apresenta três movimentos: Introdução (ou Embolada), Prelúdio (ou Modinha) e Fuga (ou Conversa). A *Bachianas* nº 5 tem dois movimentos: Ária (ou Cantilena) e Dança (ou Martelo). A síntese das *Bachianas Brasileiras*, entre o passado e o presente, o universal e o nacional, o erudito e o popular, representa uma metáfora musical do próprio regime de Vargas, que era, ambigualmente, ao mesmo tempo, revolucionário e conservador.

Outro exemplo é o da *Bachianas Brasileiras* nº 4, para piano, escrita entre 1930 e 1941. Em 1941, Villa-Lobos fez uma versão para orquestra sinfônica, dividida em 4 movimentos: 1. Prelúdio (Introdução), 2. Coral (Canto do Sertão). 3. Ária (Cantiga) e 4. Dança (Miudinho).

Organização instrumental (vocal) das *Bachianas Brasileiras*

1. Orquestra de violoncelos
2. Orquestra de câmara (4º mov. Trenzinho Caipira)
3. Piano e orquestra
4. Piano ou orquestra (2 versões)
5. Soprano e orquestra de violoncelos
6. Flauta e fagote
7. Orquestra sinfônica
8. Orquestra sinfônica
9. Orquestra de vozes ou orquestra de cordas

Deste 3º período criativo fazem parte os 5 *Prelúdios para violão*, os *Quartetos de Cordas* de 5 a 8, a *Sinfonia*



nº 6, as 4 *Suites do Descobrimento do Brasil* (baseadas em material que o compositor escreveu para o filme de Humberto Mauro), os poemas-sinfônicos *Mandu Carará* e *O Papagaio do Moleque* e peças para piano, como a *Valsa da Dor*, o *Ciclo Brasileiro* (1. Plantio do Caboclo, 2. Impressões Brasileiras, 3. Festa no Sertão, e 4. Dança do Índio Branco).

Quarto período criativo

O último período criativo de Villa-Lobos vai de 1945 até sua morte, em 1959. A chamada Segunda República começa com a redemocratização do Brasil e termina com a instalação de um famigerado golpe militar, em 1964, que duraria 21 anos. Villa-Lobos, entretanto, morrera cinco anos antes do Golpe de 64. A Segunda República se caracteriza por instabilidade social e política, quando o país sofre grande influência cultural e política dos Estados Unidos, em função da Guerra Fria.

Este último período criativo do compositor, entre os seus 58 e 72 anos de idade, pode ser chamado de Universalista. Villa-Lobos se afasta, paulatinamente, de sua vertente vanguardista e, cada vez mais, vai adotando uma postura neo-clássica. É o seu período americano por excelência, embora ele continue se apresentando em vários países da Europa. A primeira viagem aos EUA tinha sido em 1944. É neste momento que ele escreve a maior parte de seus Quartetos de cordas (os nove últimos, de um total de 17 quartetos), as últimas 6 *Sinfonias* (de um total de 12), os 5 *Concertos para piano e orquestra*, o 2º *Concerto para violoncelo e orquestra* e os concertos, respectivamente, para harpa, harmônica e violão e orquestra. São formas vinculadas ao classicismo vienense, embora sempre mantivessem a cor nacional, mas sem os arroubos da época dos *Choros*. Neste último período, Villa-Lobos escreve a *Fantasia para violoncelo e orquestra*, o poema-sinfônico *Erosão*, os ballets *Emperor Jones* e *Gênese*, a *Fantasia Concertante* para orquestra de violoncelos, a *Hommage a Chopin* (para piano), obras sacras e as derradeiras *Suites para orquestra de Câmara* números 1 e 2.

Neste período, Villa-Lobos escreveu duas obras dramáticas profanas: *Yerma* e *Magdalena*. A ópera *Yerma*, baseada no drama de Federico Garcia Lorca, foi escrita entre 1955 e 1956, mas só foi estreada

depois da morte do compositor, em 1971, no Teatro de Ópera de Santa Fe, em New México, nos Estados Unidos, sob a regência de Christopher Keene. Mario Tavares regeu a primeira audição brasileira no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1983, 14 anos depois da morte do compositor.

A outra obra deste período é *Magdalena*, um musical tipo Broadway, que estreou em 1948, em Los Angeles, regida por A. Key. O *metteur-en-scène* foi o grande diretor Jules Dassin. Esta apresentação foi seguida de outras em San Francisco e em Nova York. Villa-Lobos aproveitou os temas de várias obras suas para compor esta opereta. O resultado final é delicioso.

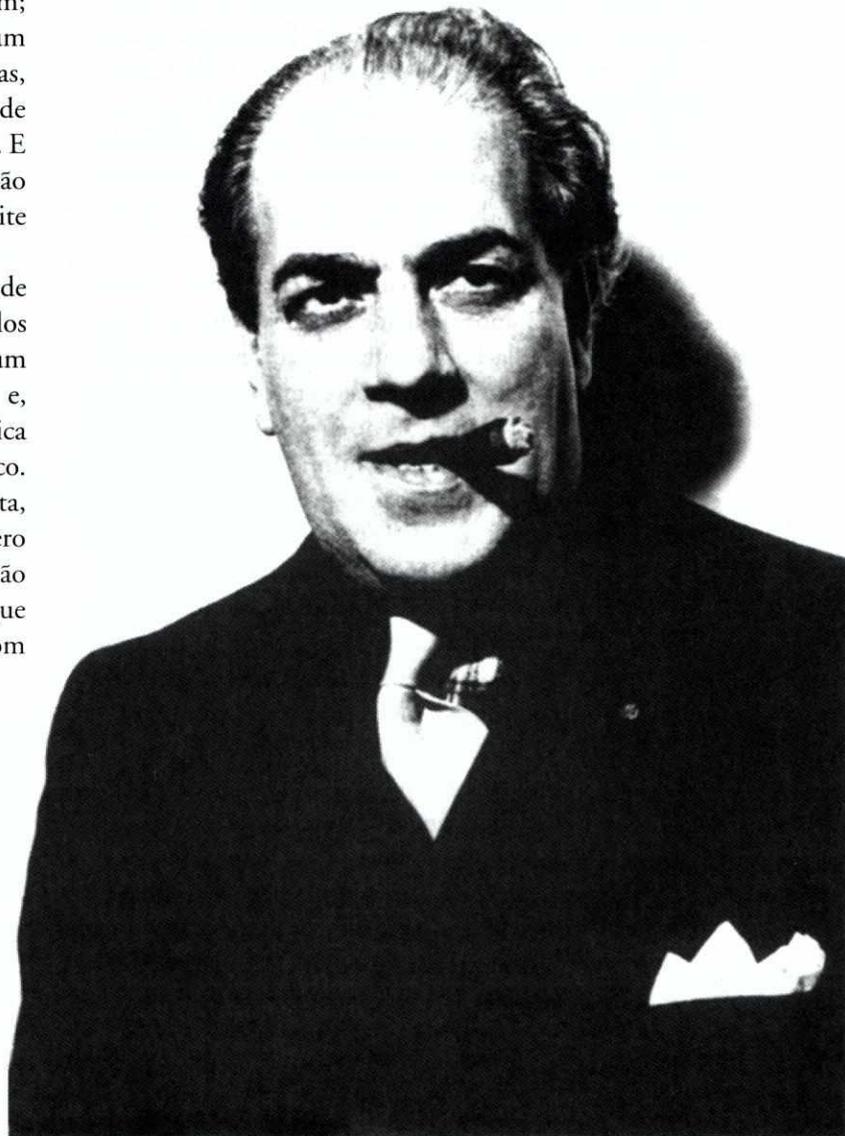
Uma outra obra deste período que merece um destaque especial é a *Floresta do Amazonas*, uma das obras de maior sucesso do repertório villalobiano. Em 1958, a Metro Goldwin Mayer encomendou a Villa-Lobos a trilha musical do filme *Green Mansions*, dirigido por Mel Ferrer e estrelado por Audrey Hepburn e Anthony Perkins. Villa-Lobos escreveu a partitura antes mesmo do término das filmagens, baseado diretamente no romance que deu origem ao filme. Assim, um compositor especialista em *soundtrack*, Branislav Kaper, foi chamado para adaptar os temas de Villa-Lobos ao *timing* do filme. Villa-Lobos transformou sua partitura numa grande obra coral sinfônica, a qual acrescentou quatro canções com letra de Dora Vasconcelos e deu à obra o nome de *Floresta do Amazonas*.

Conclusão

Além dos *Choros* e das *Bachianas*, Villa-Lobos é autor da mais importante coleção brasileira de obras para piano. Foi pródigo na produção de Quartetos de cordas, escrevendo um total de 17 Quartetos, dois a mais que Shostakowsky, outro compositor do século XX que privilegiou o gênero. Por fim, resta falar sobre o repertório para violão para o qual Villa-Lobos é um dos mais importantes compositores do século XX. Somente este aspecto da obra de Villa-Lobos mereceria um novo texto. Orquestrador de grandes recursos e impacto colorístico, Villa-Lobos usou instrumentos de percussão típicos da tradição popular brasileira e mereceu um especial elogio de Messiaen: “é um grande orquestrador.”

Villa-Lobos nos deixou de herança uma obra ciclópica. Ele captou o caráter híbrido da cultura tropical brasileira e, a partir desta premissa, inventou um som brasileiro. Conforme afirmou o estudioso Gerard Behague, Villa-Lobos não se nutria apenas do folclore para construir uma obra nacional, mas o usou como motivação para construir uma obra que, por sua genialidade, passou a ser considerada como uma expressão de um som brasileiro. Villa-Lobos não foi um compositor nacionalista como os outros que o antecederam e que, através de apropriações e citações, usavam temas folclóricos, ritmos tradicionais de dança e escalas modais nacionais típicas com certa fidelidade às fontes originais. Villa-Lobos foi além; partiu daquelas fontes, transfigurando-as, e criou um novo e moderno nacionalismo. Em outras palavras, criou um novo som brasileiro. Esta individualidade inconfundível de Villa-Lobos não deixou discípulos. E hoje, aqueles que pretendem usá-lo como modelo não passam de epígonos de um gigante que não admite comparações.

A obra de Villa-Lobos é numerosa e difícil de ser conhecida em toda sua extensão. Seus estilos são diversificados e, assim, é impossível apontar um único perfil estético. Sua obra é personalíssima e, por isso, inimitável. Sua verve melódica, harmônica e rítmica transcende qualquer esquema acadêmico. A lição que ele nos deixa é que o verdadeiro artista, além de competente em seu *metier*, deve ser sincero consigo mesmo, para alcançar uma forma de expressão autêntica. O artista genial é aquele que consegue conciliar a competência e a autenticidade pessoal com as necessidades estéticas de sua época.



Villa-Lobos, Nova Iorque, 1957.



Museu Villa-Lobos, Bandeira e Bússola

TURÍBIO SANTOS

Turíbio Santos relembra seu primeiro encontro aos 15 anos de idade com Villa-Lobos, em 1958, e conta como este episódio foi marcante em toda a sua carreira de violonista e intérprete das obras daquele grande mestre, iniciando pelo convite de Arminda Villa-Lobos (Mindinha) em 1962 para lançar o primeiro disco produzido pelo Museu Villa-Lobos e culminando com o cargo de diretor daquele Museu em 1986. Unindo suas experiências profissionais à admiração, Turíbio cumpre o desejo de Mindinha e transfere a sede do Museu para o casarão da Rua Sorocaba, em Botafogo, que passou a ser o cenário de inúmeras iniciativas em prol da memória e da música de Villa-Lobos e se transformou num centro de referência para concertos, projetos educacionais, biblioteca e banco de dados da vida e obra de Villa-Lobos.

Villa-Lobos Museum, flag and compass

Turíbio Santos recalls his first meeting with Villa-Lobos in 1958, at age 15. He tells us how extraordinary that episode was and the mark it left on his whole career as a guitarist and interpreter of the works of that great master. It all started with the invitation from Arminda Villa-Lobos (Mindinha) in 1962 to launch his first record produced by the Villa-Lobos Museum and topped off with his taking over the position as the Director of that Museum in 1986. Combining his professional experience with his admiration for the composer, he makes Mindinha's wish come true and moves the Museum Headquarter to a mansion on Sorocaba Street, in Botafogo. The house turned into the setting of a number of initiatives taken on behalf of Villa-Lobos' memory and music and became a reference Center for concerts, educational projects, library and database of the life and the work of Villa-Lobos.

– D. Arminda morreu!

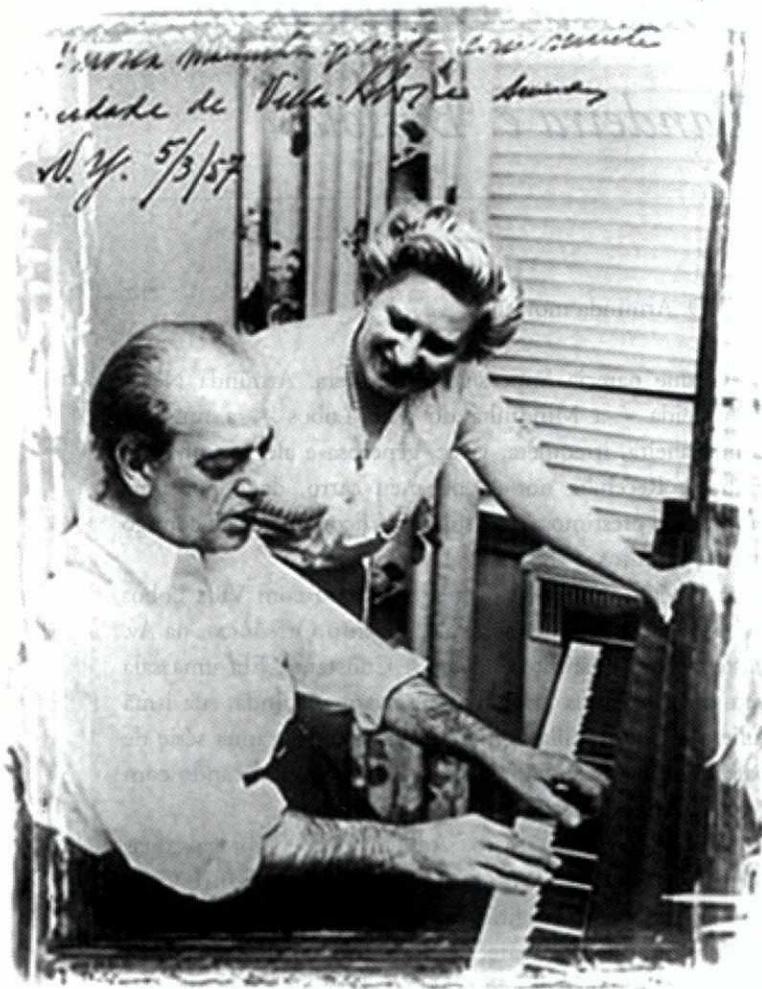
O que parecia impossível acontecera. Arminda Neves D'Almeida – a Mindinha do Villa-Lobos –, a musa, a companheira, irrequieta, vivaz, generosa e alegre tinha ido embora. Recebi a notícia no meu carro, dada por uma empregada prestimosa que, solidária, ficou parada ali comigo uns 10 minutos. 1985.

Em 1958, tive meu primeiro contato com Villa-Lobos no ex-Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, na Av. Pasteur (hoje Instituto Benjamin Constant). Era uma sala vetusta, e na mesa imponente estavam Arminda, sua irmã Julieta e Heitor Villa-Lobos. O maestro fazia uma série de palestras e naquele dia falou sobre o violão, ilustrando com gravações de Andrés Segovia e Julian Bream.

O público era escasso. Adhemar da Nóbrega, duas outras pessoas e eu, de uniforme do Colégio Pedro II. Com 15 anos de idade e a difícil missão de anotar tudo que ele dissesse, minuciosamente, para o programa “Violão de Ontem e de Hoje” da rádio MEC, de meus companheiros de estudo de violão com Antonio Rebello (avô do famoso duo Eduardo e Sérgio Abreu), Hermínio Bello de Carvalho e Jodacil Damaceno. Recolhendo a memória violonística do compositor, em 1958, mal podia imaginar que em 1985 assumiria como assessor de Sonia Maria Strrut, sobrinha de Arminda e grande pianista, querida intérprete de Villa-Lobos e, então, nomeada diretora do Museu Villa-Lobos.

Em 1962, Arminda convidara-me para lançar o 1º disco produzido pelo Museu Villa-Lobos (fundado por ordem de Juscelino Kubitschek em 1960, sendo ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado). Era a série integral dos *12 Estudos*, dedicados a Andrés Segovia, que eu regravaria, em 1968, em Paris, para a Erato, a maior companhia francesa de discos. Esse repertório, gravado por mim, vendeu até hoje, em muitos países, um total de mais de um milhão de exemplares.

Em 1986, Joaquim Falcão, presidente da então Pró-Memória, e sua chefe de gabinete, Ana Regina Machado, me convidaram a assumir a direção do Museu Villa-Lobos com um objetivo bem determinado por eles: queriam meu nome à frente das comemorações do centenário de nascimento do



Maestro em 5 de março de 1987. Hesitei muito, mas concluí que a causa valia a pena e assumi a direção do Museu em 1986.

Em 1980, ajudei, a convite de Ricardo Tacuchian e Guilherme Figueiredo, na criação das classes de violão da UFRJ e da UNIRIO. Desde 1965, quando ganhei o 1º Prêmio do 7º Concurso Internacional do ORTE, viajara intensamente pela Europa e estivera nos EUA e Japão. Já tinha gravado 25 discos e estava cansado de ser administrado por empresários e companhias de discos, com meu futuro sempre determinado por pessoas que nem conhecia direito.

A regra e o compasso de minha vida voltaram a ser os do início: o violão e a música brasileira, principalmente a de Heitor Villa-Lobos.

Se relato parte de minhas experiências profissionais antes de assumir a direção do Museu Villa-Lobos é pela importância que elas passaram a ter na administração do Museu.

Minha primeira iniciativa foi a transferência de sede para o bonito casarão da rua Sorocaba 200, em Botafogo, prometido a Arminda Villa-Lobos, mas com obras que tardavam preguiçosamente. Em um concerto meu em Brasília, em 1985, Sonia Maria Strutt e eu convidamos o presidente José Sarney para inaugurar a casa em 5 de março de 1986. Infelizmente, ele não pôde vir, mas as obras aceleraram vertiginosamente e a inauguração ocorreu em 20 de outubro daquele mesmo ano; eu, já como diretor, Celso Furtado, Ministro da Cultura e Joaquim Falcão, visionário presidente da Pró-Memória.

A segunda iniciativa foi a criação de uma Associação de Amigos do Museu Villa-Lobos em outubro de 1987, que teve uma repercussão que nenhum de nós poderia imaginar. Uma, foi a de reabilitar o papel das Associações de Amigos e a outra a de estimular o surgimento desse tipo de agremiação no ambiente museológico, com resultados positivos espantosos.

O Brasil é um país que todos nós passamos a limpo, todos os dias. Um processo lento, burocrático, pesado e muitas vezes de uma extrema crueldade. As associações de amigos, capitalizando a generosidade e o entusiasmo das pessoas, criam ambientes de iniciativas e entusiasmos, mas é uma ferramenta que tem que ser utilizada com extremo cuidado. Uma regra básica: os recursos fluem da associação para o foco de desejo dos associados e NUNCA ao contrário.

Nossa Associação proporcionou uma aliança fundamental para o Museu Villa-Lobos: a Academia Brasileira de Música. Fundada em 1945 por Heitor Villa-Lobos, ela, em 1989, se reestruturava depois de intensas batalhas judiciais, liderada por seus presidentes Vasco Mariz e Ricardo Tacuchian, verdadeiros heróis na sua determinação e abnegação. A Academia apoiou a AAMVL em vários projetos sociais: 1986, projeto Dona Marta na favela próxima à rua Sorocaba; 1999, projeto Villa-Lobinhos, em parceria com a família Moreira Salles; 2007, projeto Villa-Lobos e as Crianças, patrocinado pela Petrobras.

Desde o início, sob a presidência do embaixador Jayme Villa-Lobos e tendo como diretores Luiz Paulo Horta e Luiz Paulo Sampaio (este atualmente substituído por Manoel Corrêa do Lago), a Associação teve, também, papel fundamental em todas as atividades do MVL. Ela foi forte captadora de recursos de inúmeras fontes. Na atividade de preservação do acervo, a Academia ofereceu recursos para mão-de-obra indispensável na ajuda aos técnicos e museólogos, na informatização do acervo do Museu e nos projetos educacionais, destacando-se os Mini-Concertos



Didáticos. Estes últimos tornaram-se uma verdadeira bússola para projetos similares em todo o Brasil.

Nos eventos, seguimos sempre com o Festival Villa-Lobos, o mais antigo do Brasil, agora em sua 47ª versão, produção de CDs e Saraus mensais da Associação. Neles passaram gerações de músicos, jovens e mestres, desde a fundação do Museu até nossos dias.

O Museu Villa-Lobos sempre contou com total apoio de todos os Ministros da Cultura e Presidentes do IPHAN. No entanto, devo destacar as iniciativas dos amigos da obra de Villa-Lobos: Celso Furtado, Joaquim Falcão e Gilberto Gil, assim como as de José do Nascimento Junior, diretor do Departamento de Museus do IPHAN.

Fundamental para mim, desde 1985, foi a participação das várias equipes de funcionários do Museu Villa-Lobos e a constatação que, para a maioria deles, Villa-Lobos também foi bandeira e bússola.

Desde sua nova fase, e especialmente agora, na comemoração do cinquentenário da morte de Villa-Lobos, o Museu vem recebendo um grande número de parceiros que, em troca do seu apoio, revitalizam e enriquecem o acervo da instituição: Xerox do Brasil, Embratel, Banco Francês e Brasileiro, Sul América, Copiplan, Petrobrás, SESC, SESI, Clan Design, French Connection, Credit Suisse, Votorantin, Sarau e mais outros que ajudarão no decorrer de 2009. No dia 5 de março haverá uma bela exposição no Museu anunciando com detalhes vários desses projetos, e mais uma apresentação da orquestra “Villa-Lobos e as Crianças”, regida por Sérgio Barboza, além da reapresentação do filme biográfico de Zelito Viana “Villa-Lobos, Uma Vida de Paixão”.

Não posso deixar de me voltar para a memória de Arminda Villa-Lobos, que me conduziu com graça e magia para um terreno de extrema felicidade dentro da música. Divido com todas as pessoas, de dentro e de fora do Museu, que colaboraram nesta trajetória, essa felicidade.

Biblioteca

Desde 1986, a biblioteca do Museu foi reorganizada na nova sede da rua Sorocaba e enriquecida com doações, dentre as quais a importantíssima coleção de originais da família de Lucília Guimarães, primeira esposa de Villa-Lobos.

O Museu vem desenvolvendo, desde março de 1994, o projeto de organização e informatização do seu

acervo documental, de imagens e de som, ampliando a capacidade de disseminação da obra de Villa-Lobos e multiplicando a capacidade de geração de conhecimento e pesquisas a partir da implantação de novas tecnologias com sistemas de recuperação e armazenamento de informações.

Uma nova versão do banco de dados – denominado “Villa-Info” – vem sendo elaborada e é constituída por 9 formulários que alimentam a base desse Sistema e dão conta dos diversos itens do acervo do Museu, sejam originais, sejam cópias. A implantação desse projeto vem contando com os apoios do CNPq, da FAPERJ, da VITAE, do CPDOC e da Academia Brasileira de Música.

Com o suporte de novas funções, o “Villa-Info” tornou-se flexível, fácil de usar, com maior consistência e confiabilidade, além de conter um sistema amplo de consultas.

Também fez parte deste projeto o redimensionamento do sítio do Museu, possibilitando seu acoplamento ao banco de dados multimídia, o que possibilitará, como benefício principal, o acesso às informações correntes deste acervo.

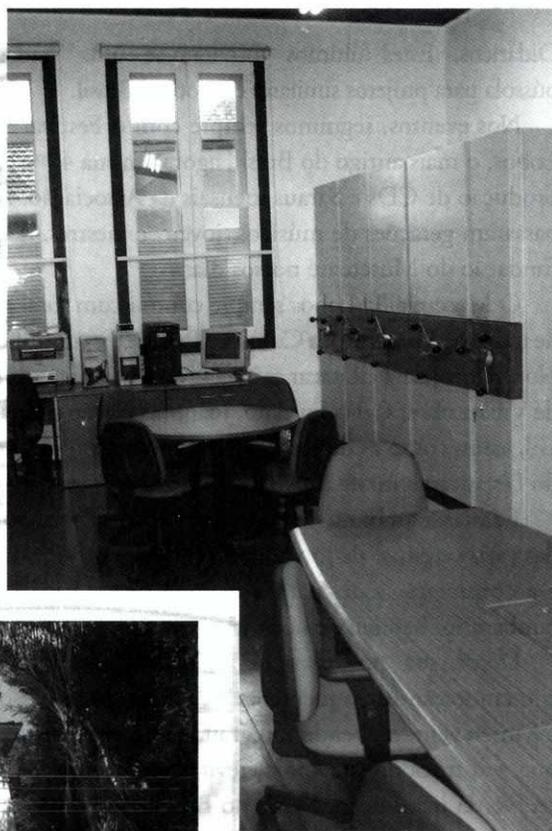
Em novembro de 2006, a Biblioteca sofreu importante reforma, tendo sido totalmente modernizada e recebido o título de “Biblioteca José Vieira Brandão”.

Área Educativa

A Área Educativa do Museu Villa-Lobos começou a crescer a partir de 1985, tendo como alvo as crianças. O alvo primordial foram as escolas públicas, e o trabalho, de início, foi baseado em experiências de Turbívio Santos junto à comunidade das Jeunesses Musicales de France. Criou-se o projeto Mini-Concertos Didáticos constituído por jovens músicos que palestram para um público infanto-juvenil. Juntamente com os técnicos do Museu, eles criaram uma linguagem que vem se aperfeiçoando nos últimos 20 anos e hoje serve de exemplo para outras instituições. Em pequenos grupos que não ultrapassam 40 alunos, os colégios vêm ao Museu Villa-Lobos e, eventualmente, os músicos vão aos colégios. Nos recitais do Festival Villa-Lobos o público chega a lotar espaços maiores e formas mais complexas são utilizadas como os Encontros de Corais ou Concertos com Orquestras Sinfônicas. Em certas ocasiões, o elenco dos jovens artistas escolhidos por uma pequena prova chega a ser de sessenta músicos.



Mini-concerto didático – Quarteto Madeira de Ébano



Fachada do Museu Villa-Lobos e biblioteca



Mini-concerto didático – recepção de escola.



Concerto de piano com Marcelo Verzoni



Grupo de Choro no FVL



Villa-Lobinhos



Oficina de Interpretação de Obras de Villa-Lobos – Prof. Noel Devos e grupo do Projeto Mini-concerto



Seguindo o exemplo de Heitor Villa-Lobos, cursos de animação cultural musical para professores foram criados e obtiveram um êxito total junto às Escolas Públicas nos últimos cinco anos.

Área Museológica

Seguindo ordem cronológica a partir de 1986, podemos citar as seguintes iniciativas:

1. Reprodução xerográfica de todo o acervo original de partituras, documentos textuais, correspondências e programas, poupando o acervo original e fornecendo cópias para a Biblioteca Nacional e a Unicamp. Patrocínio da Xerox do Brasil.

2. Montagem da Exposição Permanente na nova sede do Museu, criação da primeira Reserva Técnica e mais duas Reservas Técnicas Secundárias.

3. Implantação do Sistema de Segurança (detecção e alarme) em todo o prédio principal.

4. Montagem de Exposições Itinerantes para inúmeras cidades dentro e fora do país (só no Centenário, em 1987, foram 13 países).

5. Tombamento do acervo de partituras originais de Villa-Lobos no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

6. Digitalização do acervo de partituras originais e fotografias. Digitalização e microfilmagem do acervo de recortes de notícias. Restauração e digitalização de parte do acervo sonoro.

7. Restauração do acervo de gravuras, esculturas, desenhos e pinturas.

8. Criação das coleções de CDs, vídeos e DVDs.

9. Catalogação e higienização do Acervo.

10. Quantitativamente o perfil do acervo:

Partituras: cerca de 2.000

Fotografias: 2.000

Negativos de fotografias: 1.270

Diapositivos: 47

CDs: 728; DVDs: 125; VHS: 90; fitas magnéticas: 655

Artes Plásticas: 74

Programas: 2.250

Documentos e correspondências: 5.450

Hemeroteca: 35.000

Objetos multidimensionais: 220

Todo o acervo foi ampliado a partir de 1986, sendo que as partituras aumentaram em 50% e as fotografias em 100%.

Uma equipe de valorosos servidores vêm emprestando sua valiosa dedicação, em prol de uma causa que representa a defesa do patrimônio espiritual da nação. O mínimo que podemos fazer é registrar os seus nomes, como prova de reconhecimento à sua competência e a seu entusiasmo.

Área técnica

Angélica Mayall, Beatriz Decourt, Claudia Leopoldino, Cristina Mendes, Cristina Pfaltzgraf, Cristina Pinto, Flávia Martins, Grace Elizabeth, Helena Góes, Luiz Paulo Sampaio, Marcelo Rodolfo, Márcia Ladeira, Maria Augusta Machado da Silva, Marinéa da Silva Lack, Mônica Melhem, Nara Tauile, Pedro Belchior, Priscila Faria, Valdinha Barbosa.

Área meio

Ângela Monte, Ana Maria Silva, Gilson de Souza, Jânio Paulo, Luis Carlos de Assis, Luiz Fernando Zugliani, Lucimar Gonçalves, Marta Clemente, Mônica Esteves, Mário Otávio, Nelson Durães, Nestor Rodrigues, Nei Braga, Paulo Fonseca, Paulo Gouvêa, Rudival Melo, Rosimeire Randal.

Estes foram nossos colegas desde 1986; porém, presto, na pessoa de Jorge Luiz Moysés, uma homenagem especial a todos os terceirizados e estagiários que adotaram o Museu Villa-Lobos como se fosse sua própria casa.

O Museu Villa-Lobos está vivo e dinâmico graças a estes homens e mulheres que assumiram o compromisso de preservar a memória de nosso compositor maior.



Os Choros e as Bachianas como Princípios Composicionais

GUILHERME BERNSTEIN

Guilherme Bernstein traz uma visão dual sobre as construções texturais da obra orquestral de Villa-Lobos, visando um entendimento do seu processo criativo após os anos 20, uma melhor compreensão de sua evolução estilística e sua interpretação: a “maneira dos Choros”, desenvolvida a partir e em torno de uma estética de ostinatos e a “maneira das Bachianas”, caracterizada por uma textura multilinear tradicional.

The ‘choros’ and ‘bachianas’ as composition principles

Guilherme Bernstein has a dual view on the textural construction of the orchestral works of Villa-Lobos, focusing on an understanding of his creative process after the 1920’s, a better understanding of his stylistic development and his interpretation: the ‘choros’ way, developed from and around an aesthetic of ostinati, and the ‘Bachianas’ way, characterized by a traditional multi-linear texture.

A obra de Villa-Lobos, segundo Adhemar Nóbrega¹, pode ser dividida em quatro partes, das quais as duas centrais, representadas pelas séries dos *Choros* e das *Bachianas*, respectivamente, corresponderiam à sua maturidade criativa. Ao se aplicar tal divisão em relação à obra para grande orquestra do compositor, encontraremos para cada uma destas quatro partes cronológicas grupos distintos de obras, dispostos numa evolução estilística perfeita: os primeiros Poemas Sinfônicos (*Amazonas* e *Uirapuru*, 1917), os próprios *Choros* (anos 20), as *Bachianas* (anos 30) e as obras sinfônicas da maturidade (da *Descoberta do Brasil*, 1937 a *Erosão*, 1950, *Alvorada na Floresta Tropical*, 1953, *Gênese*, 1954, etc.). Esta evolução se deu no sentido de um início *fauve*² experimental (*Amazonas* e *Uirapuru*), seguido de um primitivismo brasileiro perfeitamente desenvolvido (*Choros*), uma fase de nacionalismo mais popular (*Bachianas*) e a fase da maturidade, que funde as tendências de toda uma vida criativa (as obras pós-Bachianas).

No entanto, ao se escutar estas mesmas obras em sucessão, tem-se a impressão de que, estilisticamente, algumas peças não se encaixam nessa narrativa. A análise dos padrões texturais dessas obras revela que, dentro do quadro de uma evolução estilística, especialmente os *Choros* ns. 6, 9 e 12 talvez fizessem mais sentido se situados após, e não antes, das *Bachianas*. E *Amazonas* e *Uirapuru*, por seu lado, talvez parecessem mais bem colocados se compostos, pelo menos, após as experimentações dos primeiros choros. De fato, se colocarmos estas mesmas obras não em sucessão cronológica de criação, porém em sucessão de estreias, obteremos a seguinte lista, onde

¹ NÓBREGA, Adhemar. *Os Choros de Villa-Lobos*, 2ª Ed. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Museu Villa-Lobos 1975 (p. 24)

² Utiliza-se o termo *fauve*, em empréstimo das Artes Plásticas, para se designar a arte primitivista francesa ou de influência francesa das primeiras décadas do século XX, com toda a sua poética e sua rejeição ao *status quo* social e artístico da época.



uma narrativa evolutiva de estilo, se ainda apresenta possíveis incongruências, torna-se mais claramente delineada³:

Danças Africanas – 1922
Choros n.10 – 1926
Choros n.8 – 1927
Amazonas – 1929
Uirapuru – 1935
Bachianas Brasileiras n.1 – 1932/1938
Bachianas Brasileiras n.2 – 1938
Bachianas Brasileiras n.4 – 1939
Bachianas Brasileiras n.5 – 1939
Descobrimento do Brasil – 1939, 1946 e 1952
Choros n.6 – 1942
Choros n.9 – 1942
Choros n.11 – 1942
Choros n.12 – 1945
Bachianas Brasileiras n.3 – 1947
Bachianas Brasileiras n.7 – 1944
Bachianas Brasileiras n.8 – 1947
Bachianas Brasileiras n.9 – 1948
Erosão – 1951
Alvorada na Floresta Tropical – 1953
Gênesis – 1954⁴

O que nos faz ver lógica neste agrupamento estilístico é a maneira com que o compositor cria e estrutura os elementos texturais, dispõe e articula suas ideias, e a própria natureza das ideias musicais. A análise que se segue, sem pretender esgotar o tema, pretende ser ferramenta útil para definir traços estilísticos e procedimentos composicionais típicos de cada época ou série de obras e auxiliar na compreensão da fusão de estilos que caracteriza o Villa-Lobos da maturidade.

Nossa proposta parte de uma generalização um tanto simplista: de modo geral, o Villa-Lobos maduro alternaria a estruturação de sua música orquestral em

uma ou outra de duas maneiras distintas, a “maneira dos choros” e a “maneira das bachianas”. Está claro que nenhuma generalização dá conta da realidade como um todo; generalizar é simplificar o que é complexo e necessariamente deixa de lado dados de importância fundamental. Tratando-se especialmente de generalizações de estilo composicional, deve-se ter em mente que “*cada categoria estilística é uma ultra-simplificação, porque cada obra de arte possui mais facetas do que se pode descrever por um rótulo*”⁵. No entanto, acreditamos que generalizar é uma necessidade humana tão básica quanto o ato de pensar; é dar forma ao amorfo, compreensão ao desconhecido. E, ainda assim, mesmo uma boa generalização é uma simplificação imperdoável. É com total consciência das possibilidades e limitações da empreitada que propomos esta interpretação para a obra orquestral de Villa-Lobos – ainda mais temerosa pela abrangência de sua criação musical. Todavia, autores ligados à obra de Villa-Lobos sugerem essa sistematização; além de Nóbrega, mencionado acima, também Eero Tarasti⁶ enxerga nessas séries duas estéticas diferentes e contrastantes, os *Choros* representando o “*Brasileirismo em uma forma de vanguarda internacional*” e as *Bachianas* “*expressando nacionalidade em uma forma muito mais popular, inteiramente tradicional*”. Nossa proposta tem origem tanto em suas observações quanto em nossa experiência e apenas sugere que, além do contraste entre as próprias séries, óbvio e claramente pretendido pelo compositor, o modo peculiar de estruturar as ideias musicais de cada uma delas transborda das obras originais de cada uma das séries para toda a obra orquestral de Villa-Lobos.

A primeira maneira de compor, surgida na década de 1920, é a dos choros, e corresponde à face “*fauve*”, primitivista, do compositor. “Primitivismo” é um termo empregado em muitos contextos; neste trabalho, relaciona-se especificamente a um movimento ou inclinação artística e estética surgidos nas primeiras

³ Lista produzida a partir do livro *Villa-Lobos, sua obra* (MEC/Museu Villa-Lobos). Esta lista não pretende ser categórica, apenas instigar a investigação que se segue.

⁴ Data de composição; a obra foi estreada apenas *post-mortem*, em 1969, no Theatro Municipal, pela orquestra da casa sob regência de Mário Tavares.

⁵ “... every stylistic category is an oversimplification because every work of art has more facets than can be described by a label.” DERI, Otto. *Exploring twentieth-century music*. Holt, Rinehart & Winston, Inc. Nova Iorque, EUA, 1968 (p. 22)

⁶ TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos - The Life and Works*. North Caroline, EUA, McFarland & Company 1995 (p. 151)



décadas do século XX centrados em duas ideias. A primeira, a rejeição à sociedade burguesa, seus valores – considerados fonte de corrupção espiritual – e sua arte, considerada decadente – esta representada, de maneira simplista, pelas técnicas da perspectiva, pela busca da representação da natureza e demais técnicas desenvolvidas a partir do renascimento, na pintura, ou da forma / discurso e progressão linear / tonal, na música. A segunda ideia, a tentativa de reformar a arte do começo do século XX (e, quem sabe, até mesmo a sociedade) com técnicas radicais desenvolvidas a partir da arte de povos não europeus, ditos “primitivos”. Procura-se recontextualizar o primitivo de acordo com o “*código artístico de vanguarda*”⁷ da época e assim chegar a uma Arte Nova, Moderna – busca estética tanto quanto ato de crítica social. O Villa-Lobos dos anos de 1920 não apenas abraçou a ideologia primitivista como se fez passar por primitivo ele próprio – e assim era visto pelos europeus contemporâneos. A crítica francesa da época possuía uma visão uniforme do compositor, uma visão primitivista completa, no que há de mais simbólico neste tipo de pensamento: invocava-se os termos “imensidão, riqueza e violência” às suas obras como à sua origem nacional e geográfica, equivalendo-se a sua audição a uma “revelação” – a revelação do “outro”, um

outro radical e brutalmente diferente do europeu civilizado⁸. As implicações do pensamento poético e da técnica musical primitivista em Villa-Lobos marcaram profundamente sua obra como um todo e especialmente alguns dos choros orquestrais.

Tecnicamente, o Primitivismo musical caracteriza-se pela animação rítmica dos elementos musicais, ou seja, pela presença abundante de *ostinati*, notas pedais e fragmentos melódicos que, animados ritmicamente na forma de células repetidas e melodias circulares, tornam-se eles mesmos como que pequenos *ostinati*. A textura resultante é estruturada em blocos e camadas superpostas relativamente estáticas harmonicamente. À semelhança do Stravinsky da *Sagração da Primavera*, mas de forma pessoal, Villa-Lobos cria uma “estética dos ostinatos”, com toda uma gama de técnicas resultantes.

A importância dos ostinatos pode ser inferida pelo fato de que qualquer fragmento nos choros pode, por animação rítmica e repetição, tornar-se um ostinato, e estes frequentemente aparecem por si mesmos, não como acompanhamento de melodias. O curto trecho do exemplo não apresenta qualquer elemento melódico, mas é caracterizado apenas por dois acordes (com concurso de pedal), transformados pela repetição num ostinato.

Choros n.10, compassos 6 a 11

Esta técnica de transformação de elementos melódicos em ostinatos, por meio de animação rítmica e repetição, é uma das características fundamentais dos choros. A instância mais célebre desse procedimento é certamente a seção coral do *Choros n.10*. O motivo melódico introduzido pelos segundos tenores (primeiro compasso do exemplo) sofre uma engenhosa “ostinatização”, através da articulação selecionada das notas por ele polarizadas (no trecho “Ti-tu-ti-tó” etc., 3º compasso do exemplo, tenores).

⁷ PERRY, Gill. *O Primitivismo e o “Moderno”* em HARRISON, C.; FRASCINA, F. E PERRY, G. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. Cosac e Naify Edições Ltda., São Paulo, 1998 (pp. 56/57)

⁸ FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris – un écho musical du Brésil*. L’Harmattan, França 2004 (pp. 59, 60, 62 e 66)



Choros n.10, número de ensaio 6

Por sobre essa linha melódica agora transformada em acompanhamento aparecem gradualmente novas entradas do motivo por terças ascendentes, em contexto de desenvolvimento motivico. Sete compassos adiante, contudo, o próprio motivo transforma-se em ostinato, pelo processo da repetição (tenores e contraltos), quando então uma variação aumentada dele mesmo passa ao plano melódico preponderante (baixos).

Cont. *mf* Tayapó ka marajó, Tayapó kamara jó, Tayapó ka marajó kamara jó, kamara jó.

Ten. *mf* Ja katá kamarajá, Jakatá kamara já, Ja katá kamarajá, Kamarajá kamara já, Ti tu ti tó ti tu Ká yá! *sfz* Ti tu ti tó ti tu Ká yá! *sfz*

Choros n.10, 3 compassos depois do número de ensaio 7

A partir daí, o motivo, articulado nas diversas vozes, desempenhará as funções de ostinato e melodia simultânea ou alternadamente (de acordo com o que se interpreta das dinâmicas marcadas para cada voz) até a definição final como ostinato de acompanhamento da melodia *Rasga o Coração*.

Essa fusão de funções – melodia / ostinato – ocorre primordialmente no tipo de forma melódica mais característico dos choros: os pequenos motivos. Entre eles, são muito numerosas as melodias circulares, ou seja, aquelas em que a linha melódica parte de um ponto, descreve um movimento qualquer e volta para o ponto de partida.

Sop. *f* *sfz* *sfz*

Cont. *p*

Ten. *p*

Ba. *ff*

Choros n.3, número de ensaio 6

Formas melódicas também numerosas são os fragmentos escalares, em formato circular ou não.

tenores 6



Choros n.8, 1 compasso antes do número de ensaio 16 (trombones e tuba)

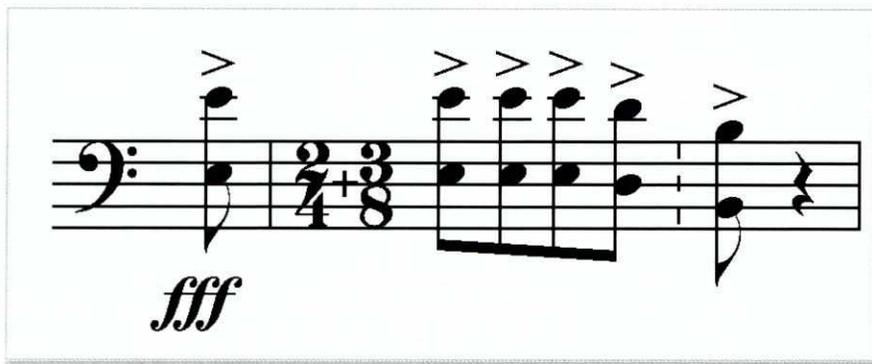
O uso de fragmentos melódicos circulares e escalares animados ritmicamente deve ser visto através de sua interação com as camadas de função harmônica. Uma melodia circular é como uma expansão de uma ou mais alturas, cujo ressoar constante garante um quê de estatismo. Uma melodia escalar, por sua vez, é talvez a forma mais clara de definir um conjunto de sons a ser utilizado – ou seja, a própria definição de uma escala. O que une estas formas de criação melódica é sua capacidade de definir e reiterar as sonoridades que apresentam – e esta parece ser a razão de sua utilização abundante nesse tipo de textura, já que a reiteração de alturas ou sonoridades serve à criação e manutenção de sistemas sonoros ostinatizados. A camada melódica atua ela mesma, assim, como um elemento em ostinato, interagindo em sintonia com as camadas de função harmônica mais claramente determinada.

A transformação de melodias em ostinatos e vice-versa, e suas formas de interação, têm por objetivo a criação de um sistema homogêneo, orgânico, que une simultaneamente movimentação rítmica e estatismo harmônico (estatismo harmônico caracterizado pelo sistema não sugerir resolução harmônica, funcional; o sistema é simplesmente substituído por outro, seja após 6 compassos, como no primeiro exemplo, seja após 43 compassos, como na letra de ensaio I do mesmo *Choros n.10*). Em função destas características rítmico-harmônicas, um conjunto de técnicas originais foi criado para possibilitar a manipulação de ideias, adicionando ou contrastando material melódico, harmônico ou temático sem recorrer aos desenvolvimentos e técnicas tradicionais.

Em suma, a “maneira dos Choros” poderia ser descrita como aquela desenvolvida a partir e em torno de uma estética de ostinatos, sua criação e estruturação textural, sua manipulação harmônica e temporal.

A segunda maneira de compor, desenvolvida na década de 1930, é a das Bachianas, e corresponde à época do engajamento de Villa-Lobos na “campanha pela instituição do Canto Orfeônico como instrumento de educação social através da música”⁹. Longe das preocupações do compositor estavam as questões da década anterior – a revolução da linguagem musical, a incorporação a esta linguagem de um idioma brasileiro, a criação do próprio idioma musical e a conquista de um espaço na cena artística. De volta ao Brasil, sua missão torna-se a de educador, como demonstram as centenas de páginas didáticas por ele escritas na época, reunidas nos volumes do *Canto Orfeônico* e no *Guia Prático*, além das obras de Bach transcritas para pequenos conjuntos ou coro. É em meio a estas atividades que Villa-Lobos compõe as *Bachianas Brasileiras*, uma música de fortes raízes na tradição européia clássica-romântica e também na tradição da música folclórica e popular brasileira.

A composição “à maneira das Bachianas” se caracteriza por uma textura multilinear tradicional, seja quando numa melodia acompanhada, seja num contexto polifônico. A delimitação das funções dos elementos musicais – melodia, acompanhamento, baixo, linhas contrapontadas, etc. – é sempre muito clara.



⁹ NÓBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos – MEC, Rio de Janeiro 1971

 **Bachianas Brasileiras n.4**, 2º movimento, compassos 17/20

No exemplo, a melodia nos violoncelos e violas é acompanhada por um encadeamento de acordes e uma linha de baixo muito claros e definidos (trompas + contrabaixos e contrafagote, respectivamente); estes mesmos acordes são articulados pelos violinos como acompanhamento, com acréscimos de notas melódicas, ao que se adiciona a nota pedal superior SI (flautas etc.); trata-se de uma textura tradicional de melodia acompanhada, em um contexto modal.

Ao invés de curtos fragmentos melódicos animados ritmicamente, a forma melódica típica das *Bachianas* é a longa melodia linear, cujas características estão de acordo com as descrições de música brasileira feitas por Mário de Andrade e de choro popular por José Maria Neves (“*melodia torturada e inquieta, frases descendentes, organização frequentemente em 3as, variações sobre a linha*”; “*combinação de grandes saltos e grau conjunto, alternância de regiões grave e aguda, diálogo entre baixo e melodia*” etc. respectivamente)¹⁰. Tarasti vê a ideia do *cantabile* como fundamental para toda a série¹¹.


 **Bachianas Brasileiras n.2**, 1º movimento, número de ensaio 1 (solo de saxofone tenor, som real)

Enquanto nas grandes obras orquestrais que antecedem as *Bachianas* em estreias, os *Choros ns. 10 e 8 e Amazonas*, encontra-se um politonalismo tantas vezes selvagem, em sua maior parte encontramos nas *Bachianas* uma harmonia acordal de terças sobrepostas, com relações harmônicas funcionais¹², ou modalmente funcionais, ainda que acréscimos de 2^{as}, 6^{as}, 7^{as} etc. enriqueçam a sonoridade, verticalmente falando, e influenciem em uma condução linear original (ver exemplo acima, *Bachiana n.4*). Sua construção formal se dá por temas, mais do que pela elaboração a partir de curtos motivos, e há clareza absoluta na delimitação de seções, seções estas construídas em princípios tradicionais de

¹⁰ Respectivamente: ANDRADE, M. *Ensaio sobre Música Brasileira*. _____; NEVES, José Maria. *Villa-Lobos e os Choros*. in “Revista Brasileira de Música” vol. 17. Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ 1988

¹¹ TARASTI (1995, 181)

¹² IDEM

repetição e contraste em torno de pequenas formas binárias ou ternárias¹³. Apesar de um tradicionalismo evidente, é preciso ressaltar que Villa-Lobos desenvolve maneiras muito originais de trabalhar os elementos musicais. No entanto, estas maneiras originais, como de resto todas as características acima descritas, estão em marcante contraste com a “estética dos ostinatos” e com os procedimentos de animação rítmica característicos dos choros.

Nosso objetivo ao propor uma “maneira dos Choros” e uma “maneira das Bachianas” certamente não é o de qualificar e diferenciar as duas séries, uma vez que todos os autores que abordaram Villa-Lobos já o fizeram. Não seria possível que os conceitos estéticos que nortearam a “síntese dos elementos rítmicos e modais do Brasil” em um “tecido caleidoscópico”¹⁴ imbuído da vanguarda parisiense dos anos 20 (os *Choros*) pudessem ser os mesmos a gerar uma evocação abraçadora de um barroco “fonte folclórica universal, rica e profunda”¹⁵ (as *Bachianas*). As diferentes poéticas o previnem. O que gostaríamos de apontar é a co-existência dos *modi operandi* que caracterizam cada uma das séries em toda a obra orquestral do compositor – ou pelo menos aquela escrita após os anos 20, sua fase madura. Esta co-existência se apresenta ora de forma muito demarcada, em movimentos ou seções contrastantes, ora mais ou menos integrada em um mesmo trecho. Assim, no *Descobrimento do Brasil* sucedem-se trechos construídos de uma ou outra maneira: *Cascavel* (da 2ª suíte) e *Ualolocê* (da 3ª suíte) à maneira dos choros; *Adágio Sentimental* (2ª suíte) e *Festa nas Selvas* (3ª suíte) à maneira das Bachianas. Há trechos em que um modo se segue a outro, como na *Introdução e Alegria* (1ª suíte do *Descobrimento do Brasil*). As *Suítes* para orquestra seriam primordialmente “à maneira das Bachianas”, inclusive com uso de marchas harmônicas; o *Nonetto*, apesar da formação camerística, é construído “à maneira dos Choros”. Esta abordagem do fazer orquestral de Villa-Lobos pode ser útil mesmo para obras supostamente anteriores aos choros. Se é apenas com dificuldade que as sinfonias da juventude se adaptam à nossa visão dual – como de resto também as da maturidade – uma obra como *Amazonas* (composição de 1917, estreia em 1929) se encaixa muito bem na “maneira dos Choros”. Mas é principalmente em obras como *Alvorada na Floresta Tropical*, composta em 1953, que esta abordagem se justifica, uma vez que nela as duas estéticas convivem lado a lado, produzindo uma obra em que encontramos procedimentos ora de uma, ora de outra maneira, as duas técnicas se auto-influenciando.



Alvorada na Floresta Tropical, compassos 11 a 13 - à maneira dos Choros

Note-se no exemplo acima a presença de ostinatos (baixos), acordes e células melódicas *ostinativados* por repetição (celesta e trompete) e linha melódica circular, todas características marcantes da animação rítmica primitivista, ostinativante, identificada com a “maneira dos Choros”.

¹³ IDEM

¹⁴ ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth Century Music*. New Jersey, EUA, Prentice Hall 1992. (pp. 230/231).

¹⁵ VILLA-LOBOS e outros. *Sua Obra*. 2ª Ed. (escritos atribuídos a Villa-Lobos e coletados por sua esposa) Rio de Janeiro, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos 1972 (p. 187).



Musical score for "Alvorada na Floresta Tropical", rehearsal number 6. The score is in 4/4 time and features three staves: celesta, trp (trumpet), and vc e fg (violin and flute). The celesta and trp parts play a melodic line with a modal direction towards the subdominant, characterized by a sequence of chords every two measures. The vc e fg part provides a simple rhythmic accompaniment. The cb, cfg e piano (contrabasso, cello, fagote e piano) part plays a complex, rhythmic accompaniment with triplets and a steady eighth-note pattern. The key signature has one flat (B-flat), and the tempo is marked 8th.

Alvorada na Floresta Tropical, número de ensaio 6 – à maneira das Bachianas

Já nesse exemplo encontramos uma melodia modal direcionada à subdominante (repare-se no sequenciamento melódico a cada 2 compassos) acompanhada por acordes descendentes paralelos. O claro delineamento das funções, a estruturação rítmica simples, sem animação de elementos, a harmonia acordal e a expansão linear da melodia são particularidades características da “maneira das Bachianas”.

Também entre os próprios Choros há diferenças marcadas de construção textural. Enquanto os *Choros ns. 10 e 8* (como também *Amazonas*) são estruturados como uma série de sistemas de ostinatos, “à maneira dos Choros”, em sucessão, os *Choros ns. 6, 9 e 12* o são como uma sucessão mais ou menos alternada de seções de sistemas de ostinatos e seções em texturas tradicionais, “à maneira das Bachianas”. Estas seções “à maneira das Bachianas” estão perfeitamente caracterizadas, como os trechos entre os números de ensaio 15 a 16 e entre 28 a 33, no *Choros n.6*, os trechos de 4 a 8 e de 30 a 34, no *Choros n.9*, ou a *Valsa Chorosa*, de 48 a 52, no *Choros n.12*, entre os muitos exemplos possíveis. Mesmo os trechos “à maneira dos Choros”, nessas obras, em sua grande maioria, apresentam os elementos texturais claramente delineados, os ostinatos fazendo o papel tradicional de acompanhamento de uma melodia em destaque. As próprias melodias tendem a ser mais longas do que os fragmentos melódicos encontrados nos *Choros 10* ou *8* e, independente da construção textural, a ideia do *cantabile*, que Tarasti associa às *Bachianas*, perpassa igualmente esses choros estreados nos anos 40. Também a linguagem harmônica diferencia os dois grupos de choros orquestrais; nos de número 10 e 8 as seções à maneira dos Choros tendem ao politonalismo (no *Choros n.8* de forma especialmente densa), e nas outras peças da série mesmo os trechos “à maneira dos Choros” tendem a um tonalismo aberto, não-funcional – a linguagem harmônica das *Bachianas* ou dos poemas sinfônicos da maturidade. Finalmente, as seções temáticas se encontram claramente delineadas nos *Choros ns. 6, 9 e 12*, à semelhança das *Bachianas* – enquanto que os *Choros n.10*, e especialmente o *n.8*, apresentam muita dubiedade quanto à sua estruturação formal.

Em suma, acreditamos que esta maneira dual de enxergar as construções texturais em Villa-Lobos pode ser útil no entendimento de seu processo criativo após os anos 20 e na compreensão de sua evolução estilística, além de auxiliar na interpretação da estruturação textural da obra orquestral do compositor em geral.

Musical score for "cordas e madeiras em uníssono". The score is in 4/4 time and features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and consists of a single melodic line for strings and woodwinds in unison. The melody is characterized by a modal direction towards the subdominant, with a sequence of chords every two measures. The tempo is marked 8th.



Villa-Lobos e o Imaginário Edênico de Uirapuru

MARIA ALICE VOLPE

Maria Alice Volpe faz uma profunda pesquisa sobre o Uirapuru, pássaro que inspirou uma das mais representativas obras do “paisagismo modernista” de Villa-Lobos, que teria conhecido esta lenda da mitologia indígena através da leitura do livro de Spruce, do arcevo da Biblioteca Nacional, da qual Raul Villa-Lobos, pai do compositor, era bibliotecário. Villa-Lobos reformulou a convenção do indianismo romântico da identificação do índio com a natureza, inserindo o componente “maravilhoso”, segundo os escritos coloniais e os escritos folclóricos do final do século XIX e início do século XX.

Villa-Lobos and the edenic imaginary of Uirapuru

Maria Alice Volpe does a deep research on the Uirapuru, a bird that inspired one of the most representative works of the ‘modernist landscaping’ of Villa-Lobos, who is believed to have known the legend of Brazilian Indians’ mythology by reading the book of Spruce, in the Brazilian National Library collection, where Raul Villa-Lobos, father of the composer, was a librarian.

Villa-Lobos reformulated the convention of the romantic indianism – the identity of Indians with Nature – adding the ‘wonderful’ component, according to the written folklore and colonial writings of the late 19th century and beginning of the 20th century.

O modernismo nacionalista de Villa-Lobos superou as convenções românticas da paisagem como emoção poética ou local histórico, instaurando uma visão edênica da natureza em suas dimensões monumental e mítica. O poema sinfônico/ ballet *Uirapuru*, de Villa-Lobos, se inscreve no imaginário edênico forjado pela redescoberta dos escritos coloniais, crônicas de viajantes, lendas indígenas e pela antropogeografia brasileira do início do séc. XX. Descartando o sabiá, pássaro que representou a identidade nacional durante o Romantismo literário brasileiro, Villa-Lobos escolheu o uirapuru, pássaro exótico, misterioso e mágico, envolto numa mitologia rica vinculada à cultura indígena e folclórica, muito difícil de ser visto ou ouvido, e que povoava a floresta “maravilhosa” do Amazonas.

O uirapuru está fortemente presente no folclore brasileiro. Conforme o conhecimento nativo, o uirapuru tem um poder de encantamento sobre os outros pássaros e feras da floresta. Quando ele canta, todas as aves se agrupam ao redor para ouvir o seu canto mavioso. O mito do uirapuru transpôs as fronteiras das comunidades indígenas da Amazônia e espalhou-se entre as populações rurais e urbanas do nordeste brasileiro, inclusive entre taverneiros, quitandeiros, donos de mercearia, pequenos comerciantes e no ambiente familiar. De acordo com o conhecimento nativo, é o amuleto mais poderoso para felicidade nos negócios, jogo e amor, quando convenientemente preparado pelo pajé. Costumam enterrá-lo na soleira da porta, guardá-lo nos cofres ou gavetas, carregá-lo no bolso da calça ou do colete. O talismã do uirapuru gerou uma pequena indústria local, especialmente em Santarém, de crenças populares.¹

¹ Stradelli (18--) apud Orico (1975: 52) e Cascudo (1988, verbete “Uirapuru”); Couto de Magalhães apud i Orico (1975: 53); Raimundo de Moraes apud Orico (1975: 50-1); Cascudo (s.d.: 118-9); e Orico (1975: 279).

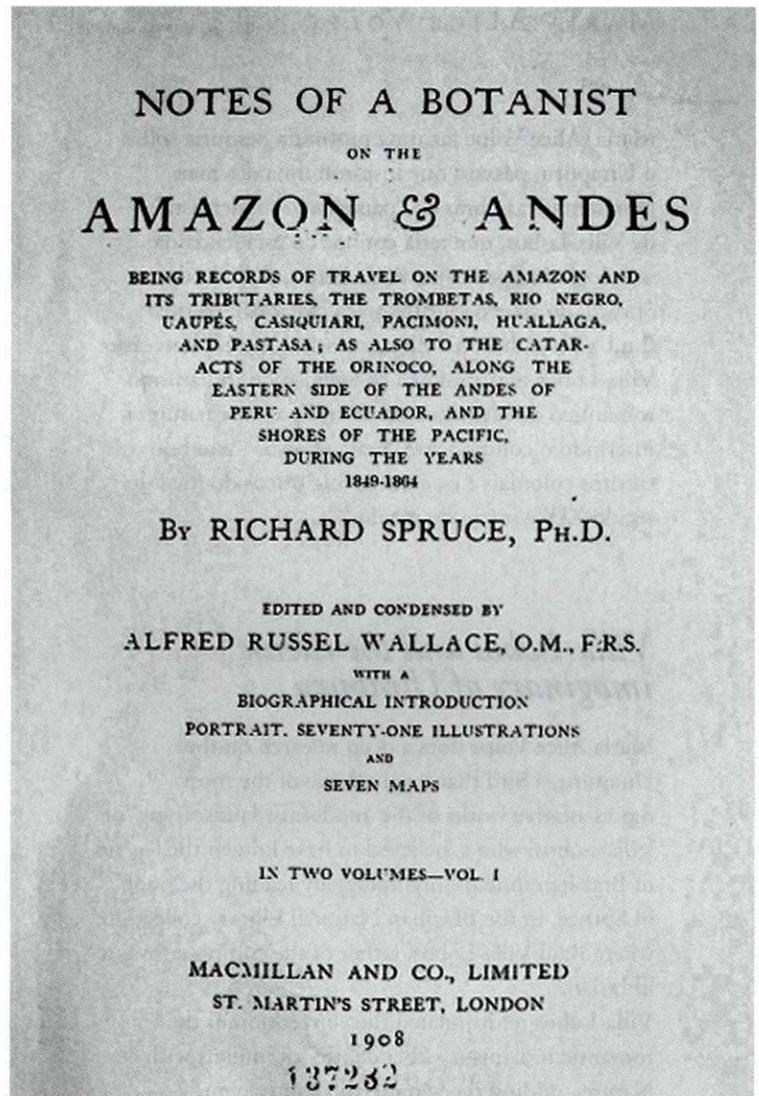


Além de estar largamente disseminado nas lendas e sabedoria popular, a mitologia sobre o pássaro uirapuru foi objeto de estudos etnográficos, folclóricos e ornitológicos, gerando inclusive controvérsias quanto à definição de sua espécie. Alguns ornitólogos, folcloristas e pessoas nativas da região sustentam que existiria uma “verdadeira” espécie de uirapuru, enquanto outros afirmam que trata-se de várias espécies.² Tudo indica que a espécie cujo canto é o mais parecido à melodia transcrita por Spruce e utilizada por Villa-Lobos seria a *Leucolepis musica*.

Abordada em estudos etnográficos, folclóricos, corográficos e crônicas de viajantes, a mitologia sobre o pássaro uirapuru foi assunto de *Vocabulário Nheengatu-Português* (18--), de Ermano de Stradelli; *O Naturalista no Rio Amazonas* (1856), de Henry Walter Bates; *O Selvagem* (1876; Parte II, alcançou sua terceira edição em 1913), coleção de mitologia indígena, de Couto de Magalhães; e a resposta contenciosa de Silvio Romero em *História da Literatura Brasileira* (1888); *Mythes, Contes et Légendes des Indiens, Folklore Brésilien* (1930), de Gustavo Barroso; e *Hileia Amazônica: aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas* (1944), de Gastão Cruls. O uirapuru foi também assunto de vários escritos poético-literários, como, por exemplo, o soneto “Irapuru” (in *Poeira*, 1911-1915), de Humberto Campos; o romance *Amazônia Misteriosa* (1925, alcançou sua quarta edição em 1935), de Gastão Cruls; *Na Planície Amazônica*, de Raimundo de Moraes (livro clássico, premiado pela Academia Brasileira de Letras em 1926, e alcançou sua quarta edição em 1936); e *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo.³

Tal literatura científica e literária era difundida não apenas pelos livros, como também pelos jornais e revistas da época através de resenhas e publicação de excertos, e certamente estimulou o compositor a escrever uma obra musical sobre o assunto. A popularidade dessa literatura científica e literária nos anos que antecederam a primeira versão do *Uirapuru* (1917) sugere que Villa-Lobos teria conhecido o livro que apresentou a primeira transcrição do canto do

uirapuru, publicado em 1908. Trata-se do livro *Notes of a Botanist on the Amazon and Andes*, do botânico britânico Richard Spruce (1817-1893), que esteve na Amazônia de 1849 a 1864.⁴



² Ver, por exemplo, Orico (1975: 279-281), Goeldi (1981) e Johan Dalgas Frisch (1982).

³ Driver (1942: 170-1); Orico (1975: 51, 53 e 279); e Martins (1977-8, 6: 373-5).

⁴ Editado por Alfred Russel Wallace. Tal livro é mencionado por Cascudo (s.d.: 118-119) e Peppercorn (1991: 363).

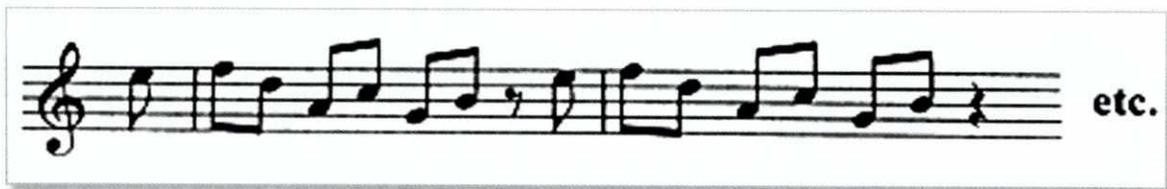
A hipótese de que Villa-Lobos teria conhecido a transcrição do canto do uirapuru constante do livro de Spruce nos parece ainda mais pertinente se considerarmos que o pai do compositor, Raul Villa-Lobos, era bibliotecário da Biblioteca Nacional, a qual guarda exemplar da referida publicação de Spruce, atualmente na Divisão de Obras Raras, adquirida na época de sua edição.⁵ Além disso, o próprio Raul tinha substancial biblioteca particular, a qual, como se sabe, foi parcialmente vendida por Heitor após a morte de seu pai. Acima de tudo, a similaridade entre a transcrição do canto do uirapuru feita por Spruce (exemplo musical nº 1) e o tema do uirapuru utilizado por Villa-Lobos no seu poema sinfônico/ballet (exemplos musicais nº 2 e nº 3) torna bastante evidente que o compositor brasileiro teria conhecido o relato do botânico britânico:

Havia um pequeno pássaro que me interessou sobremaneira devido ao seu canto, embora eu jamais tenha conseguido colocar os olhos nele. Chama-se “Uirá-purú” (que significa pássaro malhado) e dizem ser do tamanho de um pardal. O Senhor Bentes me disse que eu certamente poderia ouvi-lo nas cachoeiras e adicionou que “o pássaro

canta para todo o mundo como uma caixinha de música”. Eu o ouvia constantemente e após um dia inteiro, à tarde – hora em que os pássaros e as feras silenciam – eu tive o prazer de ouvi-lo cantar numa distância ao alcance das mãos. Suas notas, claras como sons de sinos, eram inconfundíveis e modulavam apuradamente como as de um instrumento musical. Suas “frases” eram curtas; e cada uma delas incluía todas as notas do diapasão. Depois de repetir uma frase cerca de vinte vezes, ele iniciava repentinamente uma outra – às vezes com uma mudança de tom para a quinta justa – e a continuava por tempo igual. Geralmente, entretanto, havia uma breve pausa antes da mudança de tema. Eu já o havia ouvido por bastante tempo antes de pensar em escrever o seu canto. A frase seguinte é uma das que ocorriam com mais frequência:

Essa música, simples como era e vinda de um músico invisível do fundo da floresta virgem, chegava envolta num caráter misterioso, e se apossou de mim por cerca de uma hora, quando repentinamente se interrompeu, para depois ressurgir a uma distância tão grande, que alcançava os meus ouvidos apenas como um tilintar esmaecido.⁶

Exemplo musical nº 1: Transcrição do canto do pássaro uirapuru, de Spruce (1908)



⁵ Agradeço a Elizete Higino, bibliotecária da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, pela gentileza de colher subsídios sobre a data estimada da aquisição da obra de Spruce pela Biblioteca Nacional.

⁶ Tradução da autora do seguinte trecho: “There was a little bird which interested me exceedingly by its song, although I did not get a sight of it. It is called Uirá-purú (which means merely Spotted bird), and is said to be about the size of a sparrow. As Senhor Bentes had told me I should certainly hear it at the caxoeiras, adding that “it played tunes for all the world like a musical snuff-box,” I was constantly listening for it; and at length one day, just after noon – the hour when birds and beasts are mostly silent – I had the pleasure of hearing it strike up close at hand. There was no mistaking its clear bell-like tones, as accurately modulated as those of a musical instrument. Its “phrases” were short, but each included all the notes of the diapasão; and after repeating one phrase perhaps twenty times, it would suddenly pass to another – sometimes with a change of key to the major fifth – and continue it for an equal space. Usually, however, there was a brief pause before a change of theme. I had listened for some time before I bethought me of writing down its song. The following phrase is the one that oftenest recurred: [segue transcrição musical] Simple as this music was, its coming from an unseen musician in the depths of that wild wood gave it a weird-like character, and it held me spellbound for near an hour, when it suddenly broke off, to be taken up again at so great a distance that it reached my ear as no more than a faint tinkling”. In: Spruce, 1908: 101-102) in vol. I, cap. III. “An excursion to Obidos and the river Trombetas (November 19, 1849 to January 6, 1850)”.

Exemplo musical nº 2: *Uirapuru*, de Villa-Lobos, c. 3-18:
tema do Pássaro Uirapuru nos violinos



1st Violins

sfz

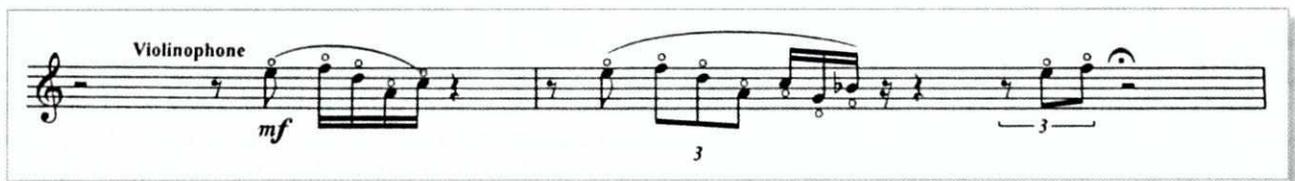
Violoncellos, Basses

mf

sfz

ff

Exemplo musical nº 3: *Uirapuru*, de Villa-Lobos, c. 370-1:
canto de despedida do Pássaro Uirapuru no violonofone



Violonofone

mf

3

Bastante significativo também é que a descrição de Spruce quanto ao desenho melódico, caracterizado por frases curtas, repetidas numerosas vezes, encontra semelhança na abordagem de Villa-Lobos quanto à manipulação do tema do uirapuru, o qual perpassa diversas sessões, tornando-se elemento estruturador da obra.

O programa do *Uirapuru*, escrito pelo próprio Villa-Lobos, revela a sobrevivência da “natureza maravilhosa” dos escritos coloniais combinada com as lendas indígenas popularizadas pelas publicações dos folcloristas. Revela-se de especial importância o fato de que Villa-Lobos foi o primeiro compositor brasileiro a criar uma lenda que contém padrões míticos indígenas, como a metamorfose.

Uirapuru (“Le petit oiseau enchanté”) (Lenda do Pássaro Encantado) (Bailado Brasileiro) (Conta uma lenda que a magia do canto noturno do Uirapuru era tão atraente que as índias à noite se reuniam à procura do trovador mágico das florestas brasileiras, porque os feiticeiros lhes contaram que o Uirapuru era o mais belo cacique que existia sobre a terra e era o rei do amor). Noite tropical e enluarada. Numa floresta, calma e silenciosa, aparece um índio feio, tocando uma flauta de osso pelo nariz, querendo desafiar o pássaro encantado da floresta, que, com o seu canto mágico, atrai as jovens índias. Ao ouvirem o som da flauta, surgem em grupo alegre as mais belas silvícolas da região do Pará. Decepcionam-se, porém, ao descobrirem aquele índio feio e, indignadas, enxotam-no brutalmente com pancadas, empurrões e pontapés. Ansiosas, procuram pelas folhagens das árvores o Uirapuru, certas de encontrarem um lindo jovem. São testemunhas desta ansiedade os vagalumes, os grilos, as corujas, os bacurais, os sapos, intanhas, os morcegos e toda a fauna noturna. De quando em vez, ouvem-se ao longe alguns trilos suaves, que, anunciando o Uirapuru, irradiam o contentamento de todo aquele ambiente. Seduzida pelo mavioso canto do Uirapuru, surge uma linda e robusta índia de flecha e bodoque em punho, como uma adestrada caçadora de pássaros noturnos. Ao ver o pássaro encantado, lança-lhe a

flecha, prostrando-o por terra. Surpreende-se, porém, ao vê-lo transformado num belo indígena. É ele disputado por todas as índias, que também ansiosas o esperavam, saindo vitoriosa, no entanto, a caçadora que o ferira. No auge da disputa, ouve-se o toque fanhoso e agourento da flauta de osso do índio feio. Temendo uma vingança do índio feio e mau, as índias procuram esconder o belo índio, que é ainda surpreendido pelo temido índio, que, feroz e vingativo, atira-lhe uma flecha, ferindo-o mortalmente. Pressurosas, as índias carregam-no em seus braços à beira de um poço, onde ele, subitamente se transforma num pássaro invisível, deixando-as tristes e apaixonadas, ouvindo apenas o seu canto maravilhoso, que se vai sumindo no silêncio da floresta.⁷

Ao criar uma história inspirada na mitologia indígena, Villa-Lobos reformulou a convenção do indianismo romântico da identificação do índio com a natureza, inserindo o componente “maravilhoso” e inscrevendo-a num quadro atemporal. O componente “maravilhoso” se relaciona com os escritos coloniais e com os estudos folclóricos do final do século XIX e início do século XX. A visão edênica dos escritos coloniais construiu a imagem da “natureza americana impregnada de mistérios e significações encobertas”, pelos inúmeros relatos de viajantes que teriam supostamente testemunhado a metamorfose de um animal em outro, como, por exemplo, a transformação de borboletas em colibris relatada por Simão de Vasconcelos em *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, Fernão Cardim em *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, e Guilherme Piso in *História Natural e Médica da Índia Ocidental*.⁸ Tais metamorfoses foram informadas aos portugueses pelos índios,⁹ e depois registradas por folcloristas e etnógrafos como “mitos indígenas”. Metamorfoses dentro do mundo natural, e entre o mundo natural e humano, têm sido consideradas por estudos folclóricos como motivo recorrente das narrativas indígenas e derivadas.¹⁰

O motivo metamórfico encontrado no programa escrito por Villa-Lobos para seu ballet/ poema sinfônico

⁷ Página datilografada e que se encontra anexada ao manuscrito autógrafo P. 39.1.2 (partitura completa) do Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

⁸ Holanda 1969: 217, 211-212.

⁹ Holanda 1969: 213

¹⁰ Cf. Cascudo: s.d.

concorre tanto para a instauração de um universo mítico, como para a construção da visão edênica da natureza através do componente “maravilhoso”. A transformação do Pássaro Uirapuru em Índio Bonito e, de volta, no Pássaro Uirapuru traduz a fisicalidade da fusão dessas identidades, fazendo, como já observamos, uma releitura da convenção indianista da identificação do índio com a natureza. Outra convenção do indianismo romântico presente no programa escrito por Villa-Lobos é a oposição entre o índio “primitivo” e o *noble savage*, representados, respectivamente, pelo Índio Feio e pelo Índio Bonito. A identidade deste último, no entanto, não se estabelece pelo caráter nobre do bom selvagem, como convenicionado pelo Indianismo romântico, mas por sua fusão com a fauna local, remetendo novamente a um universo mítico.

Uirapuru está entre as obras mais representativas do “paisagismo modernista” de Villa-Lobos, cuja reformulação do Indianismo, embora tenha dado continuidade a duas convenções românticas (a identificação do índio com a natureza e a oposição entre o *noble savage* e o índio primitivo), estabeleceu novas convenções, particularmente a representação do mundo mágico e primevo do indígena, da natureza “maravilhosa”, integrando o motivo metamórfico, da “Amazônia imaginária”, do éden mítico. Conforme abordamos em outro trabalho, a representação de um mundo primitivo e mítico esteve integrada à necessidade de atualização da linguagem musical.¹ Privilegiando aqui o aspecto “conteudista” da obra, buscamos nas tendências culturais da época as bases do universo mítico e da “natureza edênica” instaurada musicalmente por Villa-Lobos. A releitura do Indianismo cunhada por Villa-Lobos, a partir de um imaginário edênico, constitui aspecto fundamental para a compreensão do nacionalismo modernista.

¹ Volpe (2001: cap. 5).

Referências Bibliográficas

Cascudo, Luís Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.

Driver, David M. *The Indian in Brazilian literature*. New York: Cambridge University Press, 1942.

Frisch, Johan Dalgas. 1964. *Aves brasileiras/ Birds of Brazil: identification guide*. São Paulo: Editora Dalgas-Ecoltec Ecologia Técnica e Comércio, 1982.

Goeldi, Emílio A. *Álbum de aves amazônicas*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981.

Hollanda, Sérgio Buarque de. *A visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 1959. (2ª ed. revista e aumentada). São Paulo: Companhia Editora Nacional/ Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

Luca, Tania Regina. *A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1999.

Martins, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, 6 vols. São Paulo: Cultrix, 1977-8.

Orico, Osvaldo. *Mitos Ameríndios e Crenças Amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Peppercorn, Lisa M. *Villa-Lobos, the Music. An Analysis of His Style* (trad. da Parte II de Heitor Villa-Lobos, *Leben und Werk des brasilianischen Komponisten*. Zürich: Atlantis, 1972) London: Kahn & Averill; White Plains N.Y.: Pro/Am Music Resources, 1991.

Spruce, Richard. *Notes of a Botanist on the Amazon and Andes*. Editada e condensada por Alfred Russel Wallace. 2 vols. London: Mac Millan, 1908.

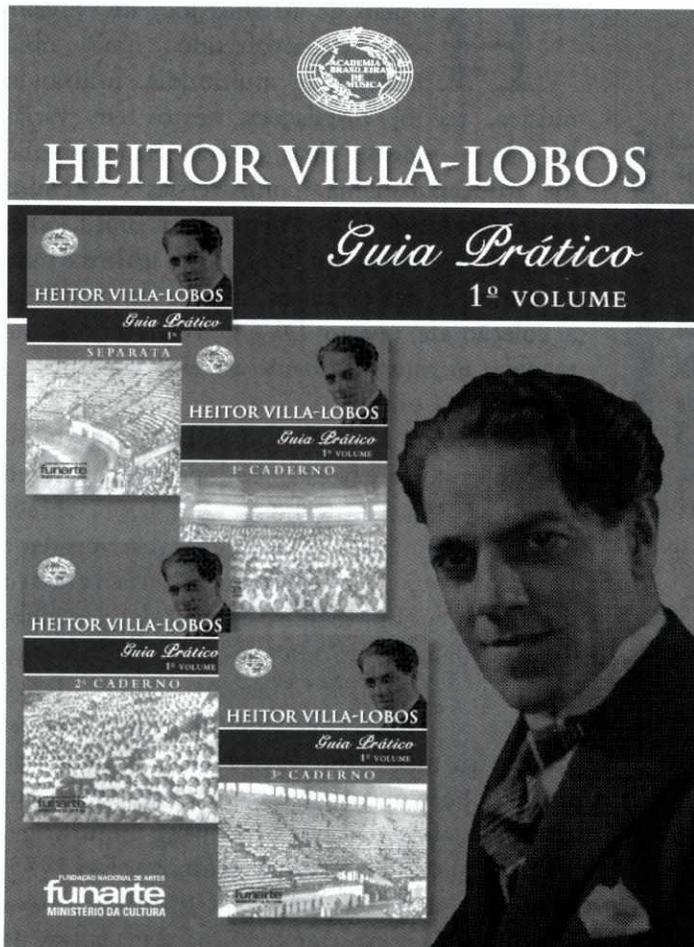
Volpe, Maria Alice. “*Indianismo* and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s”. Tese de Doutorado, The University of Texas at Austin, 2001.

Conheça os lançamentos do selo ABM Digital



Informações e vendas:
tel.: (21) 2221-0277
vendas@abmusica.org.br

Guia Prático, de Villa-Lobos, em nova edição



Com patrocínio da Funarte e da Academia Brasileira de Música, acaba de sair, em caprichada edição, o “Guia Prático” de Villa-Lobos, uma das obras mais fascinantes do mestre. O “Guia” é fruto de uma das épocas mais felizes de Villa-Lobos. Voltando da Europa em 1930, ele acha acolhida no governo Vargas, para um projeto de educação musical que ia espalhar pelo Brasil professores de música e grupos corais por eles dirigidos. Faltava material didático; e Villa dedica-se, então, à compilação do “Guia prático”, a partir do trabalho de alguns pioneiros: temas folclóricos que ele harmoniza de todas as maneiras, começando das mais simples. O fascinante, no caso, é que um toque de Villa-Lobos dá ao material folclórico toda uma dimensão artística. Esse lançamento é tanto mais auspicioso quando se fala, agora, com alguma consciência no retorno da música às escolas brasileiras, de onde ela tinha sido virtualmente expulsa. A cuidadíssima edição de Manoel Corrêa do Lago e Sérgio Barboza dá a esta edição do “Guia Prático” uma clareza e uma consistência que também estavam fazendo falta.

LUIZ PAULO HORTA

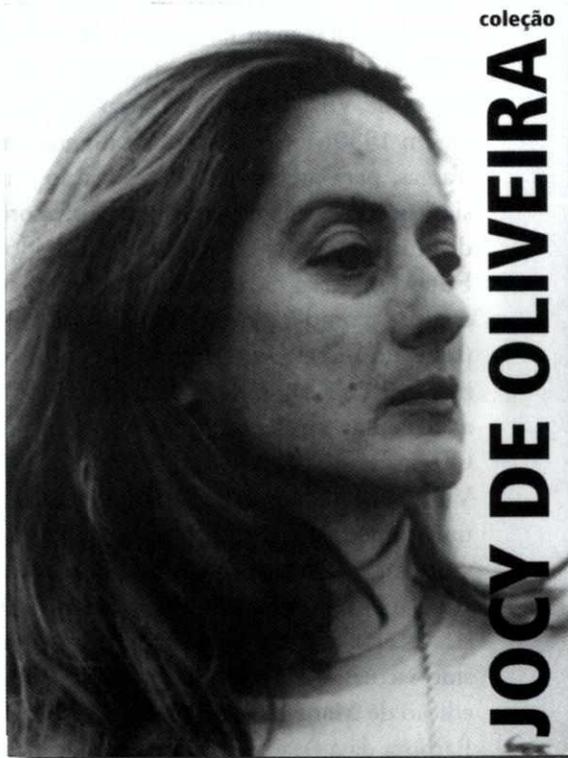
*Lançamento de obra
pioneira poderia ajudar no
retorno da música às escolas*

MATÉRIA DO JORNAL O GLOBO
SEGUNDO CADERNO
DO DIA 11 DE MAIO DE 2009 (SEGUNDA-FEIRA),
NA COLUNA MÚSICA, COM O TÍTULO: “GUIA PRÁTICO”,
DE VILLA-LOBOS, EM NOVA EDIÇÃO



As Óperas de Jocy de Oliveira

VASCO MARIZ



∞ Coleção Jocy de Oliveira.
Spectra Produções, 2008.
Caixa com quatro DVDs
e um rico encarte bilingue.

Há mais de 40 anos Jocy de Oliveira vem desenvolvendo uma obra pioneira de multimídia, utilizando música, teatro, instalações, textos em várias línguas e vídeos. Suas óperas “sui generis” lhe trouxeram fama, controvérsias e prêmios importantes nos EUA, Alemanha e Brasil, onde foram apresentadas em prestigiosos teatros e salas de concerto desses países. Antes de comentar a coleção de quatro DVDs, vou recordar de maneira sucinta a brilhante carreira da pianista e compositora carioca.

Nascida em 1936 no Rio de Janeiro, estudou em São Paulo com José Kliass e aperfeiçoou-se em Paris com Marguérite Long. Em 1968, obteve o título de “master of arts” pela Universidade de Saint Louis, nos EUA, onde vivia com seu marido, o famoso maestro Eleazar de Carvalho, então titular da sinfônica local. Conviveu com algumas celebridade musicais, como Berio, Xenakis e Hiller, que lhe dedicaram obras. Como pianista, foi excelente intérprete de música contemporânea e atuou como solista em concertos dirigidos por Stravinsky, John Cage, Pierre Boulez, Berio, Xanakis e outros. Em 1973, divorciou-se de seu marido. Gravou 22 discos no Brasil e no exterior e é uma especialista na obra pianística de Olivier Messiaen, o que, no entanto, parece não haver influenciado muito sua obra como compositora.

O presente conjunto de quatro DVDs reproduz seus trabalhos principais, acompanhados de um caderno com comentários da autora e de alguns importantes críticos musicais de diversos países onde apresentou suas obras. Para começar, prefiro reproduzir trechos de uma antiga publicação de Jocy de Oliveira “*Dias e caminhos – seus mapas*”



e partituras” (Editora Record, Rio de Janeiro, 1983), o que nos prepara para melhor entender o pensamento e a mensagem da compositora.

“Sempre me fascinou a ação teatral num sentido amplo, como a magia dos eventos, cerimônias e rituais, enfim a própria vida. (...) Como compositora tenho usado multimídia em meus trabalhos desde a década dos sessenta, numa convicção de que a expressão sonora é universal em todas formas. Utilizei instrumentos acústicos e eletrônicos, dança, ambientação, público, iluminação, etc, num desenvolvimento orgânico da composição/execução. (...) Meu trabalho com outros artistas tem consistido em promover situações de interação de várias mídias como um processo de criatividade. Este trabalho interdisciplinar tem representado para mim uma experiência global. (...).

Não é fácil compreender, ao primeiro contato, as óperas da compositora. Na verdade, ela mesma reconhece que “a maioria das pessoas não aceita facilmente certas mudanças em símbolos, arquétipo, comportamento ou rituais tradicionais”. Jocy gosta de seminários de multimídia e tem projetado programas interdisciplinares que envolvem a participação do público, o que nem sempre resulta bem. Comentaristas fizeram discretas restrições e, eu mesmo, com os preconceitos burgueses da minha idade, tive dificuldade de apreciar devidamente a ópera “*Inori, a prostituta sagrada*”, encenada no CCBB.

Luiz Paulo Horta, veterano crítico musical do “Jornal do Brasil” e hoje de “O Globo”, comentando “*Fata Morgana*” escreveu que “não é um espetáculo para ser explicado e sim uma aventura visual e musical em alto nível de realização”. Mais recentemente, João Luiz Sampaio, em “O Estado de S.Paulo” analisou “*Kseni, a estrangeira*”, sua última ópera e talvez a mais madura em seus métodos de composição, datada de 2006, dizendo que “Jocy propõe uma discussão sobre os próprios conceitos da música e do teatro, distanciando-se do conceito tradicional da ópera”

coleção

JOCY DE OLIVEIRA



A apresentação ao vivo de uma ópera nos traz uma emoção única mas, através do DVD, a câmera pode focalizar melhor e de perto os intérpretes, com iluminação apropriada. Exemplifico com a primeira cena de *Fata Morgana*, tendo a autora no sintetizador e um bom violinista a contracenar com ela. A cena é de grande beleza. Penso, entretanto, que algumas cenas das óperas de Jocy ganhariam bastante se ela condensasse seus bonitos efeitos. Entre *Fata Morgana* e *Kseni, a estrangeira* passaram-se vinte anos e o estilo da autora evoluiu e se aprimorou, mas ela nunca abriu mão de apresentar ao seu público uma linguagem que exige diferentes e difíceis interpretações de seu sentido.

Voltando um pouco atrás, devo dizer que apreciei a encenação de “*As Malibrans*” (1999), ópera mágica estreada em Darmstadt, Alemanha, no ano seguinte e repetida no Rio de Janeiro.



Trata-se de uma ópera em um ato, com duração de hora e meia, a terceira parte da trilogia que focaliza os valores da mulher e está baseada no lado escuro de uma diva, sua vida pessoal e seu papel como personagem de ópera. Fernanda Montenegro abre o DVD com a sua velha competência. Lembro que Maria Malibran (1808-1836) foi uma meio-soprano espanhola nascida em Paris, que dominou os palcos europeus e possuía imensa tessitura vocal e temperamento imprevisível. Jocy concebeu a ópera para três cantoras, atriz, oboé, clarineta e celo, com meios eletroacústicos e sons gerados por computador. É talvez a ópera mais interessante e mais acessível para o ouvinte médio do presente quarteto de DVDs, publicado com o título de “Coleção Jocy de Oliveira”.

Já *Inori, a prostituta sagrada*, é a ópera mais conhecida e que alguns consideram como a mais importante até agora. Escrita em 1993, de um ponto de vista musical e cênico, foi construída por módulos, criando um mosaico visual sonoro que oferece um *Gestalt* especial para cada espectador. A ópera foi estreada no CCBB, criando vivo debate na época, recordo-me.

Outra obra que chamou a atenção foi *Illud Tempus*, a segunda parte da trilogia acima mencionada que focaliza os valores da mulher, baseada em contos de fadas e sonhos femininos. A ópera foi apresentada pela primeira vez em Berlim e depois no Rio de Janeiro, e o jornal “O Globo” a considerou um dos dez melhores espetáculos de 1993. O DVD nos dá uma boa ideia do efeito desejado no palco pela compositora, bem diferente, aliás, em obras desse gênero. A ópera agrada, e a autora, em sua obra tão complexa, parece haver realizado o que já se escreveu: “o exercício permanente à procura de uma percepção global dirigida a eliminar o papel do público versus intérprete, através de uma interação complementar”.

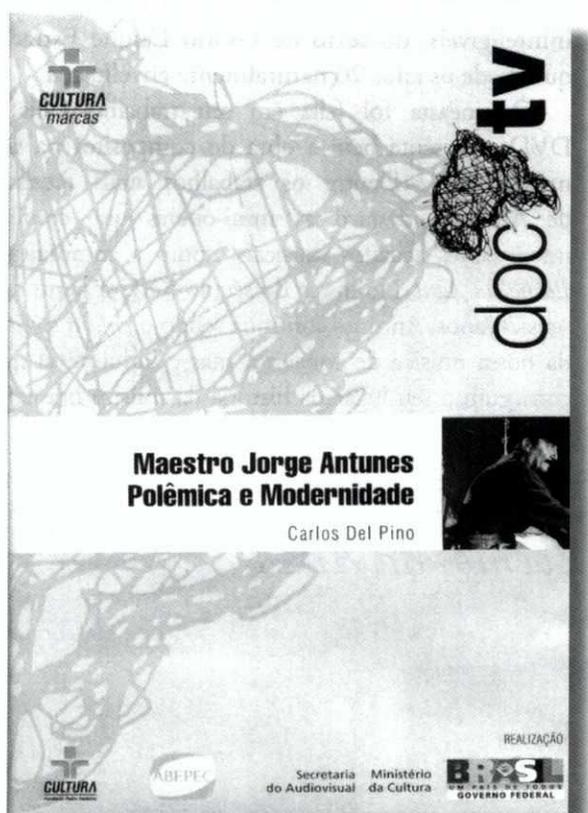
A mais recente dessas óperas, *Kseni, a estrangeira*, é talvez a mais teatral e a mais intrincada da série e foi escrita entre 2005 e 2007. Pode ser avaliada como a natural evolução estética e técnica desde *As Malibrans*, de 1986. Isso não quer dizer que a obra seja de mais fácil entendimento e apreciação. Alguns podem até pensar o contrário. O texto é muito forte e contundente. A autora estaria em uma fase de vivo protesto em relação às violências praticadas contra a mulher nos quatro cantos do mundo. Na linha melódica das solistas observam-se as mesmas dificuldades vocais das outras óperas. Mesmo o ouvinte não acostumado com a linguagem musical contemporânea acaba subjugado pela a criação incisiva da compositora.

Jocy dá, por vezes, a impressão de exigir vozes wagnerianas, nem sempre disponíveis. Em *Kseni*, utilizou um menino cantor com bom efeito. No entanto, é inegável que ela vem obtendo boa aceitação, sobretudo no exterior, onde as plateias estão mais habituadas a concertos de música eletro-acústica. Na Europa, Jocy exibiu com agrado suas óperas a públicos especializados, talvez melhor qualificados do que as nossas plateias para compreender e degustar todas as nuances de sua obra musical.

Como vemos, é preciso estar preparado para aproximar-se da obra vocal de Jocy de Oliveira, cuja originalidade e pioneirismo não podem ser colocados em dúvida. A compositora carioca merece toda a nossa atenção e esforço para compreendê-la. Resta saber qual será a permanência, a médio prazo, dessas óperas tão complexas e de montagem tão sofisticada e pessoal. Os DVDs estão aí para perpetuá-las. Assim sendo, a “Coleção Jocy de Oliveira” não pode faltar nas melhores discotecas do país, pois esses DVDs são talvez o que há de mais expressivo e intrigante na música contemporânea de vanguarda no Brasil.

Jorge Antunes: Polêmica e Modernidade

VASCO MARIZ



MAESTRO JORGE ANTUNES, POLÊMICA E MODERNIDADE,

de Carlos del Pino, DVD documentário sobre a carreira do compositor Jorge Antunes.

Edição da Secretaria de Audio-visual do Ministério da Cultura, Brasília, 2009. Pode ser adquirido por sbme@sbme.com.br

O DVD de Carlos del Pino, intitulado “Maestro Jorge Antunes, Polêmica e Modernidade”, agrada a todos os que se preocupam com as pesquisas da música de vanguarda, hoje já um pouco ultrapassadas. Apesar disso, o cineasta conseguiu incorporar ao DVD depoimentos interessantes de vários luminares da música erudita contemporânea: Iannis Xenakis, Edino Krieger, Ricardo Tacuchian, Henrique Morelembaum e Vicente Salles reconheceram o mérito das pesquisas de Antunes e aplaudem sua exitosa carreira no Brasil e no exterior.

O filme de Carlos del Pino está inegavelmente bem realizado e merece figurar com destaque nas coleções dos admiradores do gênero. O compositor forneceu-lhe material do seu arquivo, fitas VHS, documentos e fotos, nem todos utilizados no documentário por razões técnicas. O cineasta fez o roteiro e incorporou no filme o que lhe pareceu mais apropriado. O homenageado concede entrevistas que explicam seus esforços de pesquisa e algumas de suas obras principais nas diversas etapas de sua profícua atividade criadora. O climax do DVD é, com era de se esperar, a *Sinfonia das Diretas*: sua motivação política, a cuidadosa preparação e a espetacular realização, que marcou época em Brasília. O DVD conseguiu apresentar belas cenas de inegável efeito.

Conheço Jorge Antunes há mais de trinta anos, desde a nossa estada em Israel ao final dos anos 70. Viveu quatro meses arranchado em um *kibbutz* à beira do deserto, ensaiando sessenta crianças. Lá, esteve honrosamente selecionado pela Sociedade Internacional de Música Contemporânea, que realizou



DVD – Resenha

importante festival em Jerusalém, Tel Aviv e Beersheva em 1980. Antunes compôs uma *Elegia Violeta para Monsenhor Romero*, em homenagem à memória do arcebispo salvadorense pouco antes assassinado por terroristas. Essa obra, que teve excelente acolhida do exigente público israelense, usa textos de diversas línguas, inclusive o hebraico. A elegia está baseada no desenvolvimento da nota *mi* e de sua série harmônica. A cor violeta e o *mi* representam para Antunes o sofrimento humano. Até hoje não esqueci o coro obsedante *No se mata la justicia!* Em crítica musical, Sergio Vasconcelos Corrêa considerou a *Elegia Violeta* como o melhor trabalho do autor.

Jorge Antunes continuou coerente em sua pisada musical e firmou-se como o pioneiro da música eletroacústica no Brasil. Bem antes, em 1967, ele fundara o Centro de Pesquisas Musicais do Instituto Villa-Lobos, onde explorou a técnica cromofônica de composição, que se baseia nas relações entre o som e as cores. Antunes foi o criador no Brasil da cromo-música. Em minha *História da Música no*

Brasil (6ª. edição) dediquei-lhe nada menos de sete páginas, o que despertou ciúme de alguns colegas...

Obviamente não concordo com tudo o que Antunes propõe e não gostei nada de seu esforço por criar um novo hino nacional brasileiro, o qual, durante o campeonato mundial de futebol no Japão, foi eleito o segundo hino nacional mais belo do mundo, depois da *Marselhesa*. O que me parece indispensável é substituir algumas palavras, hoje ininteligíveis, do texto de Osório Duque Estrada, que desde os anos 20 naturalmente envelheceu.

O cineasta foi feliz em seu trabalho, pois o DVD representa bem a obra do compositor na sua maturidade. Dentre os trabalhos mais recentes de Antunes, destaco as mini-óperas que contêm interessantes achados musicais, como a encantadora *Borboleta Azul*. No início do século XXI, já perto dos seus 70 anos, Antunes continua sendo o *enfant terrible* da nossa música de concerto, mas é indubitável que conseguiu o seu lugar na história da música brasileira como um chefe de escola.



Aluguel da Sala de Eventos da ABM



A *Academia Brasileira de Música* aluga a sua Sala de Eventos para recitais, ensaios, cursos, palestras ou encontros. Modernamente instalada, no centro da cidade, com piano, camarim, *foyer*, ar-condicionado, sistema de som, toaletes e platéia com 80 lugares, a *Sala de Eventos da ABM* está aberta para escolas, empresas e instituições comerciais ou culturais. Conheça as condições de aluguel em nossa sede.



Rua da Lapa 120, 12º andar

20021-180 Rio de Janeiro, RJ

Tel (55-21) 2221-0277

Fax (55-21)2292-5845

Site: www.abmusica.org.br

Email: abmusica@abmusica.org.br





A Febre do Cientista e do Artista

RICARDO TACUCHIAN

A ópera *O Cientista* de Silvio Barbato mostra a luta de um cientista contra a febre amarela e outras doenças endêmicas mas, principalmente, sua luta contra a pior das febres: a ignorância. No dia 18 de dezembro de 2006 fez um depoimento sobre aquela ópera e que transcrevo a seguir:

“Oswaldo Cruz tinha plena consciência de sua missão e de sua competência para lutar contra todas as dificuldades e vencer a grande praga da ignorância. Silvio Barbato também teve consciência de sua arte e de sua competência para desfazer o mito de que um teatro como o Municipal do Rio de Janeiro não poderia estreiar uma ópera brasileira, com temática brasileira e artistas brasileiros, cantando em português. E mais ainda, alcançar o maior sucesso de público. A partir de *O Cientista* de Silvio Barbato estamos vacinados contra as vozes agourentas (o canto do “miserere nobis Deus” que aparece na ópera representa esta redenção) que não acreditavam em nosso próprio poder de expressão artística. A ópera de Barbato é consistente, bela e emocionante. Ela tem ritmo, poesia, *bel canto*, colorismo orquestral, luz, imagem, paixão e febre.

Imagino que a própria história da luta de Barbato para transformar seu projeto em realidade já daria um outro *libretto* de ópera. E com final feliz!”

Neste depoimento eu me equivocaria de modo radical na última frase.

Ninguém pode desconfiar dos desígnios da fatalidade. Silvio Barbato morreria tragicamente no dia 1º de junho de 2009. Desapareceu no oceano, da mesma forma que o personagem Oswaldo Cruz desapareceria simbolicamente, ao final da ópera, em direção ao mar. Seria uma premonição?

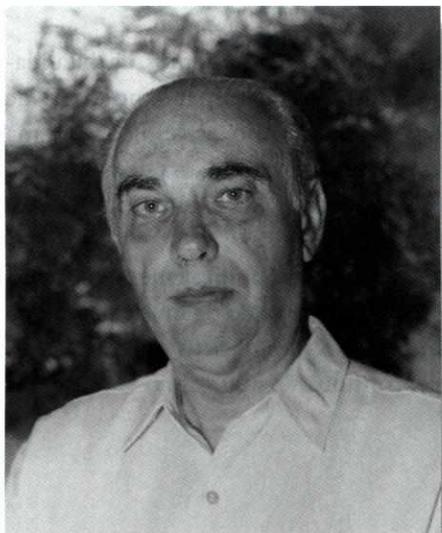
Silvio Barbato era incansável na implementação febril de inúmeros projetos de divulgação da música brasileira e de educação musical do jovem. Seus companheiros, inspirados por ele, continuarão a sua obra.





Círculo de Giz Paraibano

RICARDO TACUCHIAN



Dos pampas para a caatinga e da caatinga para a eternidade. José Alberto Kaplan nos deixou no dia 29 de junho de 2009. Numa resenha que eu fizera na Revista Claves do PPGM da UFPB (nº1, maio de 2006), para o CD *Obras Orquestrais*, deixei no ar algumas perguntas sem respostas. É como se fossem canções sem palavras:

“Este disco conta a história de uma migração artística e de uma mistura de culturas: dos pampas para a caatinga; dos clássicos vienenses para o folclore do nordeste brasileiro. Como explicar as características tão nordestinas na

obra de um compositor que nasceu em Rosário, na Argentina, filho de uma família judia de classe média, cujo pai era um farmacêutico bioquímico? Além disso, como entender a metamorfose de um artista que adquiriu sólida formação pianística, em sua terra natal e, mais tarde, em Viena, completou sua formação musical, sempre voltado para os grandes clássicos? Como este compositor, José Alberto Kaplan, se interessou pelo folclore do Nordeste brasileiro? O fato de Kaplan ter se transferido para o Nordeste, com 26 anos de idade – já um músico formado – só explica em parte esta opção estética. Algumas de suas leituras preferidas foram um fator decisivo para que o músico abraçasse aquela linguagem tão regional. Parodiando o próprio Kaplan, afirmaríamos: “Diz-me o que lês que te direi quem és”. Em seu livro autobiográfico (KAPLAN, J. A. *Caso me esqueça(m) – Memórias Musicais, vol I; 1935-1982*), parafraseando o ditado popular, Kaplan afirmara: “Diz-me como estudas e te direi como tocas”. Mais adiante, no mesmo livro, Kaplan confessa sua completa identificação poético-pedagógico-política com Bertold Brecht. O compositor declara que ‘sua ética e estética [de Brecht] se tornaram paradigma do meu trabalho como compositor nos dez anos que se seguiram [depois de 1979]’. O *Círculo de Giz Caucásiano* explicaria o caso Kaplan?

O compositor Eli-Eri Moura, colega de Kaplan na UFPB, assim se manifestou, por ocasião de seu falecimento: “Com vasta obra composicional, o Maestro Kaplan foi um dos artistas mais importantes na história recente da música no Nordeste – e particularmente na Paraíba –, tendo sido responsável pela formação de inúmeros pianistas e compositores, e pela fundação de várias entidades musicais.

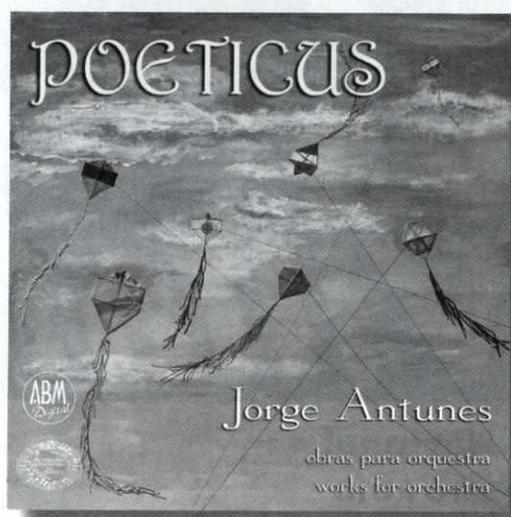
Acima de tudo, o Maestro Kaplan nos deixa um exemplo de dignidade, sabedoria e ternura, que estarão sempre vivos em nosso meio”.

≈ Vasco Mariz e Vicente Salles
Catálogo de Obras



Dando continuidade à série de catálogos de compositores brasileiros, a ABM publica dois exemplares que vem contribuir para o aprimoramento da informação sobre a criação musical do país: Vasco Mariz e Vicente Salles. A coleção busca fornecer uma informação atualizada sobre a obra dos nossos principais compositores, contribuindo para sua maior divulgação no país e no exterior.

≈ CD Poeticus



Neste disco, a Academia Brasileira de Música traz ao público algumas das obras de Jorge Antunes escritas para orquestra – uma delas com solista – que foram compostas num dos períodos mais férteis do inquieto compositor: o período em que viveu em auto-exílio no exterior. Eram os “anos de chumbo” no Brasil. Compõem o cd as obras *Poética* (1971), para orquestra sinfônica, com a *Orquestra Sinfonia Cultura (Brasil)* e regência de Lutero Rodrigues; *Tartinia MCMLXX* (1970), para violino e orquestra, pela *Orchestre Philharmonique de l'ORTF* (França), tendo como solista Devih Erlih; *Idiosynchronie* (1972), para orquestra de câmara e instrumentos amplificados com alto-falante móvel, pela *Lódz Philharmonic Orchestra* (Polônia); *Poética II* (1974), para orquestra de cordas, com a *Orchestre de Radio France Lille* (França), as três últimas obras com regência do compositor.



Viva Villa!

Exposição no Arquivo Nacional

12 Outubro 2009 a 05 Janeiro 2010

Arquivo Nacional - Rio de Janeiro

Praça da República, 173

informações: www.vivavilla.com.br

realização



patrocínio



Criando rotas para o futuro



Ministério
da Cultura



Saudades de Anna

VASCO MARIZ



ABM e a revista *Brasiliiana* recordam e homenageiam a acadêmica Anna Stella Schic Philippot, falecida em março de 2009 em Nice, sul da França. Tinha quase 88 anos e foi uma grande pianista brasileira, de renome internacional, sobretudo na França, onde residiu por longos anos e casou-se, em segundas núpcias, com uma influente personalidade musical francesa, o compositor e professor Michel Philippot em 1982. Ela esteve estreitamente associada a Heitor Villa-Lobos, de quem foi amiga íntima e o acompanhou de perto em todas as suas visitas e permanências na França, na última etapa de sua vida, nos anos cinquenta. Gravou em Paris a obra completa para piano solo do compositor.

Nascida em Campinas, São Paulo, em 1921, bem cedo revelou paixão pela música. Foi aluna do prestigioso professor de piano José Kliass, em São Paulo, da escola de Liszt. Isso levou Anna Stella na maturidade a publicar um pequeno livro sobre a pedagogia de Liszt. Logo no pós-guerra, em 1946, ela conseguiu uma bolsa de estudos do governo francês para aperfeiçoar-se em Paris, onde trabalhou sob a orientação da grande Marguérite Long. Nesse período de estudos em Paris, Anna Stella casou-se e teve uma filha. Foi colega de Claudio Santoro em Paris e acabou se envolvendo em atividades políticas. Estava em Praga em 1948 quando o comissário soviético Zdanov condenou oficialmente a música dodecafônica como decadente.

Terminado seu aperfeiçoamento com Marguérite Long, Anna Stella iniciou uma carreira de concertista, que a levou a quase todos os países da Europa, sobretudo aos países da chamada “cortina de ferro”. Sempre se apresentou interpretando obras de compositores brasileiros em, pelo menos, uma parte de seus recitais. Veio ao Brasil diversas vezes, onde ofereceu em primeira audição peças de Pierre Boulez, Schoenberg e de seu marido Michel Philippot.

Seu livro *Souvenirs de l'Indien Blanc*, publicado em 1987 pela editora Actes du Sud, de Arles, teve edição brasileira pela editora Imago em 1988 e é uma das melhores obras da bibliografia de nosso patrono. O texto recorda episódios curiosos das estadas de Villa-Lobos na França, reproduzidos em estilo leve e elegante. Saliento interessante depoimento de Anna Stella, quando afirmou que Villa-Lobos não era um bom pianista, mas sabia muito bem tirar do piano todos os efeitos e sonoridades que desejava. Suas interpretações da obra de Villa-Lobos foram consideradas na época como modelares, pois a artista teve ocasião de estudar com o próprio autor todas as peças gravadas. Ela fez a primeira audição do 2º Concerto para piano e orquestra e Villa-Lobos lhe dedicou o 5º caderno de piano do *Guia Prático*.

Anna Stella recebeu em sua carreira numerosas homenagens, condecorações e medalhas, entre as quais a Ordem do Mérito de Brasília e a Ordem Nacional de Artes e Letras, da França. Exibiu-se nas mais importantes salas de concertos da Europa e foi solista de algumas das melhores orquestras européias. Foi também disputada professora de piano em Paris e em São Paulo, durante suas rápidas estadas. Anna Stella continuou a tocar em público até a morte de seu marido Michel Philippot, em 1996.

Após a morte de Michel, ela ficou vivendo sozinha nos arredores de Paris com sua querida gata Madalena e acabou por aceitar a sugestão de Sandra, sua filha, para ir morar em Nice perto dela. O Brasil perdeu uma grande artista, a ABM, uma ilustre acadêmica e eu, uma querida amiga.