

VILLA-LOBOS E A ELABORAÇÃO DE LINGUAGEM E ESTILO CARACTERÍSTICOS

NÍVEA ABUJAMRA NASSER¹

RESUMO

Investigam-se aqui as bases da linguagem musical e estilo característico de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), o maior compositor brasileiro de música de concerto. Para tanto, observa-se a relação profunda que o compositor tinha com a natureza brasileira; sua semelhança com o personagem Macunaíma; da obra *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*, escrita por Mário de Andrade e apresentam-se, brevemente, considerações sobre a postura do compositor diante do projeto nacionalista de Mário de Andrade. Em síntese, discute-se que parte de sua linguagem e estilo são expressões de sua leitura sobre a natureza do Brasil, assim como a expressão de sua rica e genial personalidade repleta de traços profundos da cultura brasileira.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos, compositores brasileiros, música brasileira, Macunaíma, Mario de Andrade, Linguagem musical

ABSTRACT

An investigation is presented here about Heitor Villa-Lobos's (1887-1959) musical language and characteristic style, the greatest Brazilian composer of concert music. In this, we observed the deep relationship that the composer had with Brazilian nature; his similarity with the Macunaíma character from the book *Macunaíma, the hero without moral values*, written by Mário de Andrade and presents briefly, opinions about the composer's attitude about Mário de Andrade's musical nationalistic project. In summary, it is argued that part of his musical language and style is an expression of his readings about the nature of Brazil, as well as the expression of his rich and amazing Brazilian personality.

Keywords: Heitor Villa-Lobos, Brazilian composeres , Brazilian music, Macunaíma, Mario de Andrade, musical language,

¹ Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), pelo seu dinamismo e excentricidade, passa vertiginosamente pelo século XX, deixando um rastro de perplexidade e controvérsia.

A elaboração de seu estilo e linguagem, apesar de não seguir nenhuma regularidade, estabelece-se sobre alguns patamares: circunstâncias sociais e históricas; influências européias; influências e utilização do folclore e dos gêneros populares e eruditos do Brasil e suas respectivas matrizes; Semana de Arte Moderna. Entretanto, conquanto todos estes fatores determinantes para a mencionada elaboração estarem subordinados à força e aos impulsos de sua personalidade, Villa-Lobos elabora seu estilo, apoiando-se e sonorizando de forma transcendental o seu objeto ou matéria-prima predileta: a natureza do Brasil, a qual representava para ele a uma das verdadeiras identidades nacionais ou, ao menos, o modelo dessa identidade.

Contemporâneo de grandes nomes, como Igor Stravinsky (1882-1971), Arnold Schönberg (1874-1951), Bela Bartók (1881-1945), Edgard Varèse (1883-1965), Olivier Messiaen (1908-1992), Villa-Lobos é o principal compositor erudito brasileiro e o principal responsável pela descoberta de uma linguagem musical, caracteristicamente, nacional, mesclando as vozes musicais de todo extenso território brasileiro, com as raras influências da música erudita que se permitiu assimilar.

Também criou metodologias para o ensino da música, implementadas durante o governo Getúlio Vargas, acreditando na formação de uma consciência e uma identidade nacionais, em que o canto tornou-se matéria obrigatória nas escolas. Seu trabalho como compositor é imenso: cerca de mil obras para as mais variadas formações vocais e instrumentais, nas quais universalizou sonoridades, ritmos e melodias brasileiras que, talvez, passassem despercebidas, não fosse o seu imenso esforço de coletá-las e incorporá-las à sua obra.

Considerado um músico intuitivo, foi bastante criticado pela falta de rigor no tratamento harmônico e formal que dava às suas peças. Mário de Andrade criticava a espontaneidade e o ímpeto excessivos de Villa-Lobos, pelas "muitas repetições, desequilíbrios, facilidades e efeitos de sua música (ANDRADE apud NESTROVSKI, 2000,

p. 222), mas, ao mesmo tempo, reconhecia que essas características eram justamente o que o salvava. Ao se referir ao compositor, declarava: - "apesar de tudo, o maior que conhecia"(TRAVASSOS, 2000, p.49).

Entretanto, qualquer reflexão sobre Villa-Lobos remete a uma séria limitação: as fontes bibliográficas² permeadas pela onda ufanista e passional, que envolve quase todas as biografias e escritos sobre o compositor dificultam uma verdadeira compreensão, seja sobre a figura humana e sua atuação, seja sobre aspectos de sua obra. Em contrapartida, em oposição a essa euforia, críticos ferrenhos, opositores sagazes combateram-no obsessiva e violentamente. Todos esses exageros turvam a possibilidade de compreender melhor o enigma Villa-Lobos, e ele, por sua vez, não ajudou a esclarecer as incógnitas que pairam sobre sua figura e obra. Utilizando seu magnetismo e carisma, criava anedotas a seu próprio respeito, mudava datas de suas composições, dissimulava o que poderia ser evidente desnortando sua platéia de observadores. Dois autores brasileiros, fugindo deste emaranhado, concebem uma visão mais sensata, para não dizer mais tranquila e imparcial sobre o assunto: Mário de Andrade e José Miguel Wisnik. Assim, o texto a seguir se baseará, especialmente, em suas respectivas obras para dar prosseguimento a essa reflexão.

As frases de efeito de Villa-Lobos expressavam, além de muita irreverência e certo sentimentalismo, o observador cuidadoso, otimista, amoroso e orgulhoso de sua terra e o seu ideal de Brasil, já realizado nas dinâmicas da natureza brasileira. Porém, pouco esclareciam sobre suas técnicas composicionais:

[...] Quando procurei formar a minha cultura, guiada pelo meu próprio instinto e tirocínio, verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente, pesquisando, estudando obras, que à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra. Depois o caráter dos homens dessa terra. Depois as maravilhas naturais dessa terra. Prosegui, confrontando esses meus estudos com obras estrangeiras, e procurei um ponto de apoio para firmar o personalismo e inalterabilidade das minhas idéias. [...] (RIBEIRO, 1987, p. 20)

² Em entrevista dada à *Folha de S. Paulo* em 26/12/02, D. P. Appleby, autor de *Villa-Lobos, A Life*, obra citada em nossa bibliografia, esclarece: "Há 77 livros sobre Villa-Lobos, em diversos idiomas, com enormes diferenças de opinião sobre suas obras", diz Appleby. Para complicar, o compositor também se dedicava a fantasiar os relatos sobre sua biografia. "A cada pessoa ele contava uma história diferente sobre suas viagens entre 1905 e 1911, sobre o tempo em que teria morado com tribos indígenas. Saber o que realmente aconteceu foi o mais difícil"[...]

Nesse texto, Villa-Lobos demonstra o "ritual de iniciação" a que se submeteu para, a partir daí, encontrar sua própria linguagem. Referindo-se à trajetória que seguiu para formar sua cultura e ressaltando seu autodidatismo,³ revela que, seguindo "meu próprio instinto e tirocínio", estudou "obras, que à primeira vista, nada tinham de musicais." Como exemplo, cita o mapa do Brasil e diz o que fez com esse mapa: - "o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra". Essa afirmação denota a relação de intimidade, de sintonia que o compositor estabeleceu com o Brasil, nesse caso, através da imaginação. Em seguida, dizendo que estudou: 1) "o caráter dos homens dessa terra." 2) "Depois as maravilhas naturais dessa terra", revela o quanto se impregnou dessas duas expressões de Brasil, para, somente então, confrontar seus estudos (do mapa do Brasil, do caráter do povo brasileiro, das maravilhas da natureza) com obras estrangeiras. Não diz quais seriam tais obras, mesmo definindo-as como "um ponto de apoio para firmar o personalismo e inalterabilidade das minhas idéias". O "personalismo e inalterabilidade" de suas idéias referenciam-se a não abrir mão de sua independência estilística, de seu otimismo e da convicção no potencial harmonioso de uma nação brasileira livre de suas imensas contradições. A natureza brasileira e a educação musical ensinariam a superar as diferenças.

Um depoimento do compositor francês Olivier Messiaen sobre a relação de Villa-Lobos e a natureza brasileira, no qual estabelece uma comparação entre seus próprios procedimentos de estruturação e os de Villa-Lobos, é valioso tanto por esboçar uma referência concreta sobre o compositor brasileiro e seu estilo, quanto pela carga poética que encerra:

On sait que Villa-Lobos a écrit ses Chôros en s'inspirant des mélodies et des rythmes populaires du Brésil. On sait aussi qu'il a utilisé dans ses orchestrations flamboyantes des percussions brésiliennes typiques: Xucalho, Réco-réco, etc. On connaît moins ses travaux rythmiques sur le règne minéral. Il m'a raconté lui-même qu'il trouvait des rythmes en contemplant les hautes chaînes de montagnes qui longent la côte de L'Atlantique (états de Bahia, São Paulo). J'ai fait la même chose en Dauphiné; les merveilleux dessins de pierre du Grand Som, les plissements de la roche et les mouvements de l'eau dans la profondeur sur la route des Grands Goulets, cette géométrie changeante de la montagne, compliquée de l'accelerando des armées de sapins encapuchonnés et du rallentando molto des tapis de neige, auxquels s'ajoutent encore les jeux de la lumière: tout cela m'a fait trouver des rythmes. [...] (MESSIAEN, 1994, p. 55)

³ Villa-Lobos estudou música com seu pai e teve aulas com o compositor Francisco Braga. O autodidatismo que ele próprio se impunha, esta relacionado à ausência de uma formação acadêmica regular.

Messiaen descreve com detalhes seu próprio processo de composição, no caso relacionado aos relevos e movimentos do reino mineral. Há, aqui, a demonstração do quanto Villa-Lobos trabalhava sua matéria-prima com subjetividade.⁴ Comentando esse texto, Silvio Ferraz, em resenha sobre a *Sinfonia no.6 - Sobre a Linha das Montanhas*, diz:

[...] Messiaen lembra então que Villa-Lobos lhe dissera diversas vezes que havia se inspirado no contorno da cadeia de montanhas que compõe a Serra do Mar entre a Bahia e São Paulo para a composição de uma de suas obras. A idéia povoou tanto o pensamento de Messiaen que este escreveu, a partir daí, sua *Dauphiné*, baseando-se nos maravilhosos desenhos das pedras de Grand Som[...]. um jogo que consistiu, tanto nele quanto em Villa, em fazer aparecer um ritmo que ninguém o elabora, mas sente.⁵

Faz-se, aqui, um recorte em mais um texto de Wisnik, em que, ao se referir à introdução do ruído na música,⁶ nas duas primeiras décadas do século XX, enfatiza-o o quanto a relação, Villa-Lobos ao elaborar sua linguagem, volta-se para a natureza:

[...] Por ora, cumpre acentuar que, se a liberação do campo sonoro corresponde em certos meios à necessidade de integrar um mundo mecânico à obra de arte, pode corresponder em outro à necessidade de representar forças de um depósito natural, porque, em certo ponto limite, um estado da cultura técnica parece coincidir com a liberação do caos original da natureza. Aliás, as forças mestras do modernismo brasileiro estão na tensão entre *futurismo* e *primitivismo*, entendidos como: *adoção de técnicas cosmopolitas* concomitantes com a representação de um mundo mágico e selvagem, num contexto cultural "dividido entre a ânsia de acertar o passo com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, de que o futurismo foi testemunho vibrante, e a certeza de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estético, necessariamente primitivista.

A certa altura, portanto, as forças desencadeadas nas peças de Villa-Lobos tocam nesse campo de possibilidades, onde o requinte da evolução das forças produtivas de uma sociedade tendente ao refinamento da tecnização se junta, pela demolição dos sistemas estabelecidos, à emergência de um denso e diversificado mundo de possibilidades da natureza.⁷

⁴ Não se mencionará neste artigo, as possíveis influências que compositores europeus receberam de Villa-Lobos.

⁵ FERRAZ, Silvio, em Programa do Concerto, resenha para concerto da OSESP realizado nos dias 15 e 17/08/2002, p44-45.

⁶ Aqui, Wisnik, baseando-se em citações de Mário de Andrade, está se referindo à possível influência de Edgard Varèse e sua técnica composicional utilizando *blocos sonoros*, na linguagem de Villa-Lobos.

⁷ WISNIK, *Coro dos Contrários*, 1983. p.166-167 (trecho entre aspas de Alfredo Bosi)

Pode-se afirmar com base nessa reflexão que, nas bases do estilo e da linguagem de Villa-Lobos, estão presentes o *futurismo* e o *primitivismo* ou a modernidade em interação com as forças da natureza. Uma das falas de Villa-Lobos denota o quanto seu futurismo se sustenta sobre seu primitivismo próprio e do Brasil:

Penetrando no Nordeste, vamos encontrar uma população extremamente miserável, mas que encara a vida com muita filosofia. Muito magros, estes homens parece que se confundem com a natureza que os rodeia. Estamos no Ceará. Lá se canta de um a maneira diferente, utilizando uma espécie de quarto de tom especial. O canto parece sempre desafinado. Se fizermos ouvir a um cantador um acorde perfeito, ele não perceberá a "perfeição". E não gostará do acorde. Mas. Se afrouxarmos um pouco a afinação, ele então ficará contente. O que quer dizer que essa gente está mais próxima da natureza, do mundo físico, do que das convenções musicais. Tudo isto, todas estas observações, me inspiram reflexões profundas. E é por este motivo que eu escrevo música dissonante. Não escrevo dissonante para parecer moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é a conseqüência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil. (RIBEIRO, 1987, p. 20.)

O Brasil primitivo – desde os cantos até a maneira de cantá-los –, a exuberância selvagem das florestas, rios, mares, fauna e flora entram em total sintonia com o temperamento igualmente primitivo do compositor, segundo Mário de Andrade, "[...] temperamento áspero, irascível, fantasista, irregular, voluptuoso".⁸ O resultado disso nas mãos de Villa-Lobos ultrapassa os recursos e técnicas da descrição musical. Uma das equações de sua linguagem é: força telúrica, somada aos aspectos de sua personalidade. Isso resulta numa explosão energética que, para ele, caracteriza e soluciona a identidade nacional. Veja-se, mais uma vez, o argumento de Wisnik:

Mas é nesse ponto exato, também, que a trajetória pessoal de Villa-Lobos coincide, naquilo inclusive que ele parece ter de mais particular, com significado social: se a explosão dos *blocos sonoros* na obra do compositor ocorre como resultante de "seu temperamento áspero, irascível, fantasista, irregular, voluptuoso", em suma, em função de sua complexa personalidade, como tende sempre a ser visto por seus contemporâneos, resulta também de uma coordenada coletiva, que é a necessidade de representar a imagem da natureza pujante de recursos, a evidenciar as enormes potencialidades da nação, a projetar uma visão positiva das suas possibilidades. (WISNIK, 1983, p. 167)⁹.

⁸ Cf. nota 28.

⁹ Trecho entre aspas de Mário de Andrade

MACUNAÍMA NA MÚSICA

Algo incompreensível ou ainda não compreendido para sobre o fenômeno Villa-Lobos, talvez se possa explicá-lo, lembrando *Macunaíma, o Herói Sem Nenhum Caráter*, de Mário de Andrade. Escrito em 1926 e considerado o livro mais importante do modernismo brasileiro, *Macunaíma*, baseado em temas e mitos indígenas, renova a linguagem literária utilizando a linguagem popular de várias regiões do Brasil. Em inúmeros aspectos, o personagem Macunaíma e Villa-Lobos encontram-se e, tanto o livro, quanto a obra de Villa-Lobos, também, possuem uma característica única e comum: a multiplicidade e complexidade são tamanhas que se tornam obras abertas fazendo com que a interpretação e o estudo sobre seus múltiplos significados não se esgotem.

Conhecendo Villa-Lobos, seu discurso e sua personalidade, quem afirmaria que os comentários feitos sobre o personagem Macunaíma não seriam adequados para descrever a personalidade de Villa-Lobos? Observem-se as definições do personagem Macunaíma, de acordo com Darcy Ribeiro: "inocente e astuto, enfasiado e insaciável, esperto e crédulo, encantador e grotesco, imprudente e confiante, mentiroso, covarde e preguiçoso"; para Alfredo Bosi, "alguma coisa de visceralmente infantil cria em torno de Macunaíma uma aura de espontaneidade polimorfa, que parece situá-lo em um espaço aquém da consciência entendida como responsabilidade ou coesão moral"; e para Haroldo de Campos que vê Macunaíma como o "*herói in progress*", insubmisso a padrões rígidos, insuscetível de ser legitimado". Por fim, segundo seu próprio criador, Macunaíma é uma "sátira universal ao homem contemporâneo, principalmente do ponto de vista desta sem-vontade itinerante, dessas noções criadas no momento de realizá-las, que sinto e vejo também no homem de agora." (JAFFE, 2001, p. 13)

A não ser por "enfasiado", "covarde e preguiçoso" e "dessa sem-vontade itinerante", os outros atributos serviriam para definir aspectos da personalidade de Villa-Lobos, também ele um personagem. "O herói sem nenhum caráter", Macunaíma, segundo Wisnik, "não significa um mau caráter, mas um herói *sem* caráter definido (PERPÉTUO, 2002)

Assim, Villa-Lobos se apresenta no cenário nacional. São tantas as suas semelhanças com Macunaíma que até o próprio enredo da obra *Macunaíma* - "a história é contada por um narrador, ouvida de um papagaio, que a teria ouvido de Macunaíma", poderia ter sido inspirada nesta estória contada por Villa-Lobos:

Em uma entrevista, em Nova York, Villa-Lobos foi perguntado sobre o uso de melodias indígenas em sua música. Ele respondeu que usava, sim, mas que eram melodias tão antigas que os índios atuais não as conheciam. Pergunta: "Se as melodias foram esquecidas pelos índios de hoje, como o senhor conseguiu entrar em contato com elas?" Villa-Lobos, rápido: - "Pelos papagaios. Os papagaios brasileiros ouviram essas melodias há muitos anos e não as esqueceram. Eles vivem até uma idade muito avançada. Ovi os papagaios e anotei as melodias". (PERPÉTUO, 2002)

Macunaíma em todo seu alcance explica Villa-Lobos e seu estilo como se pode ver nesta análise da obra, feita por Noemi Jaffe: "A linguagem, [...] é revolucionariamente idêntica às características de Macunaíma. Também ela é ambígua, regional, coloquial, culta, errada, cheia de sotaque e citações; salta doidamente no tempo e no espaço, passando do arcaico ao industrial, do erudito ao chulo, do sul ao norte, do sem tempo ao tempo do relógio." (JAFJE, 2001, p. 13.)

Este texto bastaria para sintetizar Villa-Lobos e seu estilo composicional. Denota e explica a multiplicidade presente em sua obra que produz o "tumulto", que, por sua vez, gera a perplexidade em quem tenta compreendê-lo. Também a concepção dos modernistas sobre Macunaíma, "herói sem nenhum caráter", sintetiza Villa-Lobos. Como diziam os modernistas, "Macunaíma não é somente novo, é atual. E o que costuma deixar seus leitores perplexos é que essas contradições¹⁰ se concentram num *trickster*, um herói alegre, sobre cuja amoralidade parece-nos suspender o juízo, deixando-nos cativar."¹¹

Em Villa-Lobos, o *trickster* é aquele que, propositalmente, não se situou historicamente; o que ouviu estórias e canções contadas por papagaios e diz isso sem nenhuma preocupação ou constrangimento. A suspensão do juízo vem, não da

¹⁰ Os modernistas se referiam às contradições entre o Brasil e o homem contemporâneo.

¹¹ Ibidem, 2001, p. 14

amoralidade, mas de quando, inevitavelmente, se enreda na dimensão e beleza de sua obra. Num misto de espanto e paixão, tem-se o julgamento paralisado.

TRABALHO X AVENTURA

Pode-se, também, tentar compreender a atitude de Villa-Lobos para com uma identidade nacional por outro caminho.

Na década de 1920, o projeto inicial de Mário de Andrade, de definir o papel da arte e, especialmente, da música para a formação de uma identidade cultural brasileira, baseava-se em conceitos como este: um compositor brasileiro deveria vivenciar a realidade cultural brasileira, de início, coletando material popular, em seguida, abrindo mão de seu estilo pessoal e das técnicas européias de estruturação musical, e harmonizar as melodias coletadas, buscando técnicas estruturais em nossa música popular, até então, a única manifestação autêntica de música brasileira.

Esses dois procedimentos, segundo Mário, acarretariam transformações individuais e coletivas, gerando manifestações inconscientes (espontâneas), que formariam, assim, as bases para o desenvolvimento de uma cultura musical brasileira impregnada de identidade nacional. Em 1928, Mário argumenta:

O critério atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características da raça. Onde que estas estão? Na música popular. (ANDRADE, 1962, p. 20)

E descreve os procedimentos corretos para a formação de tal identidade:

Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, tem que passar por três fases: 1º a fase da tese nacional; 2º a fase do sentimento nacional; 3º a fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é o nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiromente, não tem dúvida, porém, o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraiçoa, nosso jeito se enfraquece [...]¹²

¹² Ibidem, 1962, p. 20

O atraíção da cultura seria a indecisão, o sentimentalismo, o amadorismo, a preguiça, a indolência presentes no jeito brasileiro. Mais uma vez, a determinação de Mário em conquistar uma identidade nacional, através da música, esbarrava nas declarações e posturas pouco sistemáticas de Villa-Lobos, que tinha uma postura bem definida:

[...] Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Não ponho breque nem freios, nem mordada na exuberância tropical das nossas florestas e dos nossos céus, que eu transporto instintivamente para tudo o que escrevo [...] (RIBEIRO, 1987, p. 13)

O projeto de Mário, evidentemente, não se adequou ao individualismo confesso e à criatividade de Villa-Lobos, que, de saída, já possuía seu material coletado nas viagens feitas pelo Brasil na juventude. Tampouco o genioso compositor se limitaria a apenas harmonizar o material folclórico. Ao ser questionado sobre seu estilo ou emprego do folclore em sua música, dizia: "Eu sou eu" e " O folclore sou eu". Estas significavam não somente frases de afirmação de sua personalidade indomável, mas, além disso, expressavam uma das tônicas definidoras de sua linguagem e de seu estilo, ou seja, ele próprio, sua própria estética, seus impulsos e suas vontades. Sua fúria criativa determinava qual seria o tratamento dado às matrizes musicais brasileiras. Seu grande ideal e preocupação tinham alvo certo: compor uma música que expressasse o Brasil, suas raízes, a identidade de seu povo, porém a seu modo e sem interferências; e, para isso, poderia ou não servir-se das técnicas de estruturação européias, ou de suas próprias, ou de nada disso. "Sem freios, sem mordadas" ou sem regras, seu trabalho sedimentava-se, como já se disse, em um grande ideal de Brasil, país que ele enxergava assim:

O Brasil tem uma forma geográfica de um coração. Todo brasileiro tem este coração. A música vai de uma alma a outra. Os pássaros conversam pela música. Eles têm coração. Tudo que sente na vida sente-se no coração. O coração é o metrônomo da vida, e há muita gente na humanidade que se esquece disso. [...] Se houvesse alguém no mundo que pudesse colocar um metrônomo no cimo da Terra, talvez estivéssemos mais próximos da paz. (RIBEIRO, 1987, p. 13)

Esta manifestação singela, em que o compositor compara o coração a um metrônomo, insinuando que a Terra deveria ser governada por um coração, revela, também, uma espontaneidade pueril e imprevisível. A insistência em expressar musicalmente a natureza brasileira não pela mera descrição, mas, sim, por uma linguagem pessoal quase secreta, estabelecida pela real incorporação das dinâmicas desse mundo elemental, define, também, seu desprezo por formas e comportamentos estereotipados, postura que desde a juventude foi evidente em sua personalidade. Não se dava o trabalho de elaborar comportamentos hipócritas, apenas dissimulava, driblava.

Em 1944, um ano antes de sua morte, Mário de Andrade continuou expressando conceitos sobre seu projeto, agora, em *O Banquete*, através do personagem que é um compositor brasileiro, *Janjão*:

Eu garanto que ainda no momento presente a música brasileira não está em condições de permitir aos seus compositores a pretensão de criar livremente. O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. Desse ponto de vista, todos os artistas que importam no Brasil de hoje, são de fato os que ainda têm como princípio pragmático de sua criação, fazer música de pesquisa brasileira. A invenção livre só virá mais tarde, quando a criação musical erudita estiver tão rica, complexa e explícita em suas tendências particulares psicológicas, que o compositor possa desde a infância viver cotidianamente dentro dela, se impregnar dela, e a sentir como um instinto [...] (ANDRADE, 1977, p. 151)

Estas idéias e esclarecimentos não aconteceram como um diálogo sincrônico entre o musicólogo e o compositor. Foram posturas tomadas por um e por outro em momentos diferentes que, além de evidenciarem suas tentativas de criar uma música autêntica, demonstram um outro aspecto de nossa identidade nacional, explicado por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. O autor referindo-se às "determinantes psicológicas do movimento de expansão colonial portuguesa pelas terras de nossa América" (HOLANDA, 1995, p.43), distingue dois comportamentos relacionados à produção do trabalho: Nas formas de vida coletiva podem assinalar-se

dois princípios que se combatem e regulam diversamente as atividades dos homens. Esses dois princípios encarnam-se nos tipos do aventureiro e do trabalhador.[...].¹³

Falando do aventureiro, o autor continua:

Este tipo humano ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar estes obstáculos em trampolim. Vive dos projetos ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes.

O trabalhador, ao contrário, é aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo alcançar. [...]

Existe uma ética do trabalho, como existe uma ética de aventura. Assim, o indivíduo do tipo trabalhador só atribuiria valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar e, inversamente, terá por morais e detestáveis as qualidades próprias do aventureiro - audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem - tudo, enfim, quanto se relacione com a concepção *espaçosa* do mundo, características desse tipo.¹⁴

Com as devidas ressalvas às inadequações, compara-se: Mário de Andrade e seu projeto encarnariam o "trabalhador" e Villa-Lobos e seu ideal, obviamente, o "aventureiro", claro que não pejorativamente.

Esses dois conceitos, ou personagens, para Sérgio Buarque, teriam "importância inestimável para o estudo da formação e evolução das sociedades Mário de Andrade, o "trabalhador", sistematizando seu projeto, lutando pela elaboração da identidade artística nacional e Villa-Lobos, o "aventureiro" arrojado, "sem freios e sem mordanças", fazendo sua caminhada individual, estariam formando, cada um a sua maneira, uma identidade nacional, e também, conceitualmente, já estariam presentes desde os tempos coloniais, como herança dos povos ibéricos, como afirma Sérgio Buarque:

Na obra da conquista e colonização dos novos mundos coube ao "trabalhador", no sentido aqui compreendido, papel muito limitado, quase nulo. A época predispunha aos gestos e façanhas audaciosos, galardoando bem os homens de grandes vôos.¹⁵

¹³ Ibid, p. 44.

¹⁴ Ibid, p. 44.

¹⁵ Ibid, p. 44.

Todos os acontecimentos e fatos até aqui relatados transparecem o universo e a profusão de acontecimentos que giraram em torno de Villa-Lobos. Na elaboração de seu estilo e linguagem, Villa-Lobos não se limitou a compor obras que fossem um repositório do folclore nacional ou da música popular. Para fechar essa reflexão sobre a caminhada de Villa-Lobos, cita-se, mais uma vez, Mário de Andrade que em 1933, declarou:

[...] ignorante até à miséria do que é criticamente o Brasil músico, a obra dele se tornou um repositório incomparavelmente rico dos fatos, das constâncias, das originalidades musicais do Brasil. Não tem quase coisa do nosso populário musical, de que a gente não vá encontrar exemplo na obra do Villa. Coisas que ele absolutamente ignora [...] (ANDRADE apud TRAVASSOS, 2000, p. 49)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada. 1989.

_____. **Pequena História da Música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.

_____. **Música, Doce Música**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1933.

_____. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

_____. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

APPLEBY, Davi P. **Heitor Villa-Lobos A Life (1887-1959)**. England: Scarecrow Press, Inc. 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Aurélio Buarque. **Novo dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

JAFFE, Nair. **Macunaíma**. São Paulo: Publifolha, 2001. (Folha Explica)

NESTROVSKI, Arthur (org.). **Música Popular Brasileira Hoje**. São Paulo: PubliFolha, 2002. (Folha Explica)

_____. **Notas Musicais**. Do Barroco ao Jazz. São Paulo: Publifolha, 2000.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o choro e os Choros**. São Paulo: Ricordi, 1977.

PERPÉTUO, Irineu Franco. Biografia analisa legado de Villa-Lobos. Ilustrada **Folha Online**, 2002. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29667.shtml>. Acesso em: 26 dez. 2002.

RIBEIRO, João Carlos (Org.) **O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VENTURA, Roberto. **Casa - grande & senzala**. São Paulo: PubliFolha, 2000. (Folha Explica)

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos contrários**: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983.