



Eduardo Seincman

VILLA-LOBOS: UM
ANTIMODERNISTA
NA SEMANA
DE 22

RESUMO

A “modernista” Semana de 22 contemplou musicalmente um único compositor brasileiro – Villa-Lobos – mas não propiciou acesso a suas obras antimodernistas. Se atentarmos ao fato de que os nacionalismos são inerentes aos modernismos iniciais do século XX, compreenderemos o profundo alcance e o papel dos antimodernistas que, ao pactuarem com o passado, puderam refletir criticamente o presente. Na realidade, modernistas e antimodernistas estiveram no mesmo palco dos contundentes acontecimentos mundiais do início do século: atribuir-lhes denominações historicamente datadas, como “passadistas” e “vanguardistas”, pouco acrescenta a suas obras. É preciso, pois, repensar a música em sua dimensão estética a fim de perceber que dentre as personas de Villa-Lobos a antimodernista soa como estranha novidade.

Palavras-chave: Semana de Arte Moderna, modernismo, antimodernismo, nacionalismo, identidade, folclore, Villa-Lobos, *Bachianas*.

ABSTRACT

As regards music, the “modernist” Art Week of 1922 had eyes for only one Brazilian composer, Villa-Lobos. However, it did not provide access to his anti-modernist works. If we take into account the fact that nationalisms were inherent in the early modernisms of the 20th century, we can grasp the extent of the outreach and the role of the anti-modernists, who were able to reflect critically on the present as they made a pact with the past. In reality, both modernists and anti-modernists shared the same stage where the striking events in early 20th century took place. Branding them with out-of-date titles such as “past dwellers” and “vanguardists” adds little to their works. We need, then, to rethink music in its aesthetic dimension so as to see that among Villa Lobos personas the anti-modernist one sounds as a strange novelty.

Keywords: *Modern Art Week, modernism, anti-modernism, nationalism, identity, folklore, Villa-Lobos, Bachianas.*

PRELÚDIO *Moderato*

Qualquer recorte que se faça da história será sempre parcial. Não poderia ser diferente com relação à Semana de Arte Moderna de

1922. Bastaria, por exemplo, tentar verificar quando se iniciou propriamente o modernismo, e as respostas seriam muitas, pois dependeriam de como relacionamos os fatos do passado àqueles da década de 1920. No campo musical, alguns iriam argumentar que as sonatas *Waldstein* e *L'Appassionata*, compostas por Beethoven entre 1803 e 1805, já continham sua futuridade, isto é, possuíam a conformação e os materiais que seriam posteriormente desenvolvidos pelos modernistas¹. Outros iriam relacionar essas sonatas ao espírito romântico, e os demais poderiam, porventura, realçar a herança que elas receberam das mãos de Haydn e Mozart.

Mas é possível, igualmente, considerar um recorte temporal como sendo produto de uma rica e ambígua encruzilhada do “presente das coisas presentes, passadas e futuras”, como sublinhara Santo Agostinho. Se adotarmos esse ponto de vista com relação ao modernismo em geral e, especificamente, à Semana de 22, constataremos que se trata de uma época crítica, entrecruzando-se ali tanto os vultos do passado quanto os prenúncios de um futuro incerto e sombrio.

Marx comentara, em *grand geste*, que a revolução burguesa seria uma revolução permanente, um turbilhão sem fim alimentando-se de suas próprias contradições. De fato, no século XX o mercado se expandiu aos mais distantes rincões do planeta, houve grandes mudanças e crises sociais, as revoluções científica e tecnológica modificaram as formas de o homem se relacionar com o mundo à sua volta. A arte modernista acompanhou esse processo através de profundas mudanças estéticas implicando novas e ousadas formas de comunicação. O mundo, que anteriormente ao século XIX ainda podia ser

abordado a partir de grandes correntes artísticas e estilísticas, vê-se, no século XX, pulverizado em tendências múltiplas e não raras vezes caóticas e antagônicas. Sem dúvida, as guerras e a irracionalidade que assolaram o novo século questionaram tanto os antigos ideais iluministas quanto as visões mais idealistas:

“Na passagem para o século XX [...] o mundo já era praticamente tal como o conhecemos. O otimismo, a expansão das conquistas europeias e a confiança no progresso pareciam ter atingido o seu ponto mais alto. E então, num repente inesperado, veio o mergulho no vácuo, o espasmo caótico e destrutivo, o horror engolfou a história: a irrupção da Grande Guerra descortinou um cenário que ninguém jamais previra” (Sevcenko, 2001, pp. 15-6).

Diante da “morte de Deus” – anunciada em alto e bom som pelo “louco” nietzschiano em plena praça pública – e, conseqüentemente, do prenúncio da “morte da história”, o homem moderno, especialmente a partir dos anos 1920, dará um novo salto em direção ao mito. Dentro desse panorama, duas tendências saltam à vista: de um lado, os artistas que, aceitando o fato de que “tudo o que é sólido desmancha no ar” (Marx & Engels, 2007), espelham em suas obras a própria realidade fragmentada e caótica *deste mundo*, assim como a incomunicabilidade e o pasmo do homem diante das crises e da ausência de sentido; de outro lado, os artistas que, não aceitando tal realidade, buscam uma saída procurando em *outros mundos*, mesmo que utópicos, a lógica e a unidade que cessaram de existir.

Ocorre aqui, pois, uma rica e ambígua tensão entre duas tendências que convivem, lado a lado, como frutos de uma mesma época, de um mesmo estado de coisas. Se os intelectuais daquela ou de nossa época diferenciam-nas como sendo conservadoras ou inovadoras, conformistas ou inconformistas, nacionalistas ou europeizantes, neoclássicas ou vanguardistas, passadistas ou futuristas, isso diz respeito a uma visão mais política do que propriamente estética.

EDUARDO SEINCMAN
é compositor, professor do Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP e autor de *Do Tempo Musical* (Via Lettera).

¹ Tal como analisa André Boucourechliev (1980).

Qual das tendências é mais retrógrada ou avançada: a que *aceita* o mundo tal e qual, projetando-o na obra de forma concentrada e crítica, ou a que o *rejeita* reavendo o passado a fim de utilizá-lo como antídoto do atual estado de coisas? Essa questão se torna ainda mais problemática quando se verifica que ambas as tendências podem habitar o interior do mesmo artista.

Um exemplo concreto pode aprofundar essa questão. Em “A Perda da Auréola”, de Baudelaire (2006, p. 253), encontramos, em um *mauvais lieu*, um poeta que, para espanto de seu interlocutor, disse que não iria apanhar a auréola que caiu de sua cabeça no lodaçal do macadame enquanto tentava atravessar o caótico tráfego de cavalos e veículos do bulevar. Ao invés, se algum mau poeta encontrasse a auréola e a colocasse na cabeça, isso o faria rir.

O cenário ou ambiente moderno é o da Paris reurbanizada por Haussmann. Os bulevares larguíssimos e compridos, ao rasgarem a cidade, atiraram o homem nesse “caos movente por onde a morte vem a galope” (Baudelaire 2006, p. 253). Simbolicamente, o macadame pavimenta a auréola e o lodo, o elevado e o baixo, o sublime e o crasso, onde tudo está nivelado diante e à mercê deste novo deus, o Mercado.

Esse pequeno poema em prosa, além de se constituir uma das cenas arquetípicas da era moderna, é de certa maneira uma autocrítica do poeta a caminho da modernidade, pois o próprio Baudelaire, que anteriormente considerou a poesia filha do deus-poeta e a ele próprio um poeta do sublime e do elevado, deixa sua própria auréola cair e passa a escrever “pequenos poemas em prosa” utilizando como matéria-prima a linguagem comum e os elementos mais cotidianos e vulgares. Sobre esse poema, Marshall Berman (1986, p. 157) comenta:

“A cultura se torna um enorme entreposto comercial onde tudo é mantido em estoque, na esperança de que algum dia, em algum lugar, encontre comprador. Assim o halo que o poeta moderno deixa cair (ou atira fora) como obsoleto talvez se metamorfoseie, em

virtude de sua própria obsolescência, em um ícone, objeto de veneração nostálgica da parte daqueles que, como os ‘maus poetas’ X ou Z, estejam tentando fugir da modernidade. Todavia o artista – ou o pensador, ou o político – antimoderno encontra-se nas mesmas ruas, no mesmo local, como o artista moderno. Este ambiente moderno serve como linha de ação ao mesmo tempo física e espiritual – fonte primária de matéria e energia – para ambos. A diferença entre o modernista e o antimodernista [...] é que o modernista se sente em casa neste cenário, ao passo que o antimodernista percorre as ruas à procura de um caminho para fora delas. [...] não importa quão opostos o modernista e o antimodernista julguem ser: no lodaçal de macadame e segundo o ponto de vista do tráfego interminável, eles são um só”.

Portanto, o modernista e o antimodernista, além de conviverem no mesmo terreno, podem apresentar-se como fases de um mesmo artista, como ocorre com Baudelaire. Mas, no caso de Villa-Lobos, já não se trata nem de uma nem de outra possibilidade, e sim de “personas” que habitam o seu interior e que podem mostrar-se em épocas e circunstâncias diferentes de acordo com o contexto. Para fins de análise, teremos de abordar essas “personalidades” separadamente.

O MODERNISTA *Allegro con brio*

Na virada do século, o Brasil, antes um país basicamente agrário e patriarcal, começa a absorver os novos ares da modernidade, tanto de suas conquistas quanto de suas crises, que culminariam em duas grandes guerras. A cultura da aristocracia novecentista terá gradativamente seus alicerces balançados pela influência de uma elite intelectual e artística que respira as novas ideias e manifestações de vanguarda do mundo europeu.

Santuza Cambraia Naves (1988, p. 21) comenta que na década de 1920 a música erudita e a música popular tomam direções opostas, e que o “projeto musical modernista, articulado

basicamente por Mário de Andrade, mantém a tradicional classificação hierarquizante entre erudito e popular”. Mário de Andrade enfatiza, assim, que cabe à música “alta” efetuar uma incorporação inteligente da música “baixa”, ou popular, contribuindo para o resgate e o amadurecimento de nossa identidade. Mário é o porta-voz de uma forte corrente nacionalista literária e musical que responde aos anseios ideológicos do Estado em busca de uma “verdadeira” identidade nacional.

Após a Primeira Guerra Mundial, as ondas nacionalistas cobrem quase todos os continentes do globo. Nas Américas, a busca de raízes identitárias é um meio de sair da “minoridade” cultural e da submissão colonialista para alçar voo próprio buscando adquirir reconhecimento “universal”. São profundas as mudanças nessas primeiras décadas do século:

“O processo de urbanização e de industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano. Se o modernismo é considerado por muitos como ponto de referência, é porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica que até então se encontrava esparsa na sociedade” (Ortiz, 2001, pp. 39-40).

Um dos pontos nevrálgicos dessa busca de uma identidade situou-se, obviamente, na questão racial, cujo enfoque, a partir de então, muda radicalmente: a miscigenação, que até há pouco era vista como sendo um dos maiores motivos de nosso “atraso”, torna-se um dado positivo a ponto de se tornar um mito fundante, o *mito das três raças*:

“O conceito de mito sugere um ponto de origem, um centro a partir do qual se irradia a história mítica. A ideologia do Brasil-cadinho relata a epopeia das três raças que se fundem nos laboratórios das selvas tropicais. Como nas sociedades primitivas, ela é um mito cosmológico, e conta a origem do moderno Estado brasileiro, ponto de partida de toda uma cosmogonia que antecede a própria realidade” (Ortiz, 2001, p. 38).

Lilia M. Schwarcz (2001, p. 27) ressalta que “uma nova visão oficial deste país é construída. Dessa vez, a mestiçagem – menos biológica e mais cultural – é destacada não mais como um veneno, mas tal qual redenção”. A mestiçagem espalha seus tentáculos em torno da natureza e da arte, o que leva Villa-Lobos a afirmar: “Minha obra é a consequência de uma predestinação, ela é tão abundante porque é fruto de uma terra imensa, ardente e generosa” (apud Vidal, 1991, p. 6).

Na mesma linha de raciocínio, “Renato Almeida condiciona a realização do projeto musical moderno à integração do compositor (intelectual) com a natureza (universo rural)” (Naves, 1988, p. 22). Ao compositor cabe o papel de atuar como mediador entre o universo rural, que, embora “incivilizado e atrasado”, possui raízes, e o universo urbano, que, embora “civilizado e avançado”, é desenraizado. Dessa fusão do rural com o urbano, do arcaico com o moderno, surgirá uma entidade única, homogênea e grandiosa: a “alma brasileira”². Portanto, a “terra imensa, ardente e generosa”, a que Villa-Lobos se refere, ao mesmo tempo se humaniza e adquire uma “alma”.

Para que essa “alma” não perca a sua seiva, caberá ao intelectual, ou seja, ao homem “cultivado”, conservar o folclore intacto, tal como recomendam Renato Almeida e Mário de Andrade: “O imaginário do *homem natural* referenciado a rituais folclóricos [...] deve ser preservado” (Naves, 1988, p. 22). Por essa razão é que, à maneira de um Bela Bartók na Hungria, Mário de Andrade propõe o recolhimento do máximo de material oral possível antes que o “progresso invasor” implante o seu esquecimento³. É um tanto paradoxal que um modernista tenha receio do “progresso invasor”, mas ao promulgar o resgate do “homem natural” ele está apelando ao seu *estado bruto*, algo que o modernismo valoriza especificamente, e não mais à idealização romântica do “bom selvagem” presente em José de Alencar ou em Carlos Gomes. Este último foi, por sinal, execrado pelos modernistas, tal como atestam as palavras de

2 Não por mero acaso, “Alma Brasileira” é o subtítulo do *Choros nº 5*, para piano (1926), de Villa-Lobos.

3 Sobre a questão da memória e do esquecimento, conferir Ortiz (2000).

Oswald de Andrade (apud Mariz, 1983, pp. 45-6) publicadas no *Correio de São Paulo*:

“Carlos Gomes é horrível. [...] Mas como se trata de uma glória da família engolimos a cantarolice toda do *Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça, nefanda. [...] Ora, enquanto na Alemanha se procedia à renovação estética, formidavelmente anunciada por Wagner, e na França César Franck precedia Debussy, o nosso Carlos Gomes, batuta em punho, cabelo sensacional, olhar de fera americana, acreditava em Ponchielli. [...] De êxito em êxito, o nosso homem conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através de Peris de maiô cor-de-cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários horríveis. Felizmente, a Itália, que chegou a dar a degradação verista, tem hoje a genialidade moderníssima de Malipiero e Casella. Felizmente nós temos hoje a imprevisada genialidade de Villa-Lobos. São Paulo vai ouvi-lo. E como São Paulo é a cidade dos prodígios – herdeira das migrações e das entradas – vai aceitá-lo. O nosso velho e caduco ambiente de musicalidade decadente e convencional estalará ao peso da mão genial do compositor de Kankikis e Kankukus”⁴.

Na realidade, a Semana ainda não havia assistido a essa “imprevisada genialidade”, como afirma Oswald de Andrade⁵. Não porque o compositor já não houvesse escrito obras contundentes nos anos 1920, mas simplesmente porque essas últimas não foram escolhidas. Tome-se, por exemplo, a *Sonata II*, de violoncelo e piano (1916), e o *Trio Segundo*, de violino, violoncelo e piano (1916), apresentados no dia 13 de fevereiro: possuem uma escrita fortemente baseada no desenvolvimento de células e motivos aliada à diluição das formas em um todo flexível e metamórfico típicos do romantismo final. O segundo movimento da *Sonata II* já insinua elementos a serem explorados futuramente: o tom nostálgico e o uso de materiais mais simples relacionados à música de salão através de harmonias que lembram as de Satie. Esses elementos mais “modernistas” estão mais

pronunciados em seu *Trio Segundo*, em que o *scherzo-spiritoso* é uma estranha mistura de gestos à maneira de Debussy com o humor de Satie, mas se afirmam de modo mais enfático em outras obras também apresentadas na Semana: “Rodante” (1919), da *Simples Coletânea* e *A Fiandeira* (1921). Mas, no geral, as obras executadas na Semana de 22 ainda estão carregadas com uma forte tinta francesa impressionista e simbolista.

Embora a Semana de 22 tenha se insurgido contra as elites da *belle époque* (Contier, 2004) que guardavam um gosto musical conservador e repudiavam as vanguardas europeias como o expressionismo, o futurismo ou mesmo o “radicalismo” de um Erik Satie, o gosto e o espírito franceses não irão se dissipar tão rapidamente, pois é forte a influência de compositores como César Franck, D’Indy, Debussy ou do “Grupo dos Seis”. O próprio francês Darius Milhaud, que a convite de Paul Claudel estabelecera-se no Rio de Janeiro de 1917 a 1919, chegou a criticar o francesismo brasileiro e o desconhecimento da música austro-alemã:

“A curva traçada pela evolução da música em França, depois de Wagner, reproduz-se exatamente do outro lado da Terra. Todo movimento, toda tendência encontram um eco no hemisfério austral. [...] Vincent D’Indy e a *Schola* servem de modelo aos compositores argentinos e chilenos, enquanto no Brasil a orientação é nitidamente debussysta e impressionista. [...] a música contemporânea austro-alemã é quase desconhecida naquele país e o movimento, tão importante, determinado por Schoenberg é mais ou menos ignorado” (Naves, 1988, p. 54).

Haverá um esforço cada vez mais intenso de Villa-Lobos para se desgarrar desse espírito francesista. Para ele, a busca de uma identidade brasileira será propiciada pela “miscigenação”, a qual irá impregnar gradativamente sua estética sintonizando-a com a visão e a crítica de Mário de Andrade, que, “a partir dos anos 20, [...] atacou os possíveis ‘pecados internacionalistas’ ou ‘desraçados’ ou ‘despaisados’ cometidos pelos composi-

4 “Kankikis” e “Kankukus” fazem parte das *Danças Características Africanas*, para piano, apresentadas no dia 13 de abril, primeiro dia de concertos da Semana de 22.

5 Nos três dias de apresentações com obras de Villa-Lobos durante a Semana de 22, “Kankikis” e “Kankukus” são praticamente uma exceção, pois já apontam a “outra” Villa-Lobos, que analisaremos adiante.

tores eruditos brasileiros” (Contier, 2004, p. 17). A missão de Villa-Lobos é esteticamente complexa: realizar uma espécie de “miscigenação musical” do que seriam os elementos formadores da “alma brasileira” (animais, pássaros, selvas e florestas, índios, brancos, negros, africanos, caboclos, ameríndios, crianças, lendas, danças etc.) com a linguagem musical ocidental de concerto.

Uma das primeiras tentativas encontra-se nas *Danças Características Africanas* (1914-16). Apresentadas no primeiro dia da Semana, receberam do compositor o subtítulo de “Danças dos Índios Mestiços do Brasil”: 1. “Farrapós”: Dança dos Moços; 2. “Kankukus” – Dança das Crianças; 3. “Kankikis”, Dança dos Velhos. A ambígua referência tanto a africanos quanto aos índios tem como fonte de inspiração os índios caripunas, que, segundo o autor, seriam cafuzos⁶. Observa-se aqui a tentativa de efetuar uma fusão dos elementos “afro-indígenas” com a linguagem da música de concerto. Para Mário de Andrade, as *Danças Características Africanas*

“[...] são os prelúdios duma tendência que mais tarde se sistematizaria no compositor e que, pra impressionar os tímidos, direi que consiste no emprego de barbárie bárbara... exotismo cafuz... ainda excessivamente europeias... com mais realismo e principalmente mais eficácia na expressão, uma transposição erudita da barbárie” (apud Grieco, 2010, p. 34).

Para Juan Orrego-Salas,

“Além do emprego (na versão orquestrada) de alguns instrumentos indígenas como o caxambu e o reco-reco, essa obra se desenvolve de preferência em um plano onde se explora em partes iguais a síncopa e a polirritmia afro-brasileira e a repetição rítmico-celular de raízes-indígenas” (apud Grieco, 2010, p. 34).

Para Emile Vuillermoz,

“É pintura orquestral feita à faca, em plena mata, que possui um vigor e um relevo notáveis. Nenhuma procura de exotismo fácil

demais e de timbres excepcionais, cacoetes de exposição colonial. Foi com uma instrumentação normal que o compositor conseguiu essa violência de colorido. O conjunto é extremamente musical e merece o caloroso sucesso que acolheu a sua revelação” (apud Grieco, 2010, p. 34).

A “transposição erudita da barbárie”, de que fala Mário de Andrade, denuncia uma questão mais geral e nevrálgica do modernismo musical que busca no passado distante ou em uma cultura “longínqua” (folclórica ou urbana) a fundamentação de suas próprias “barbáries”: emancipação das dissonâncias, politonalidade, atonalidade, polirritmia, ritmos e métricas irregulares, quebras sintáticas, uso excessivo de silêncios, ruídos e harmonias percussivas etc. O modernista almeja a fusão do que há de mais contemporâneo com o que existe de mais arcaico, o que foi um dos motivos do impacto causado, por exemplo, pela *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, no ano de 1913. O material sonoro da obra e a forma de elaborá-lo mostravam que, levado às últimas consequências, o desenvolvimento da música ocidental desaguava no que havia de mais primitivo.

Esse “primitivismo” não se situa, contudo, apenas no plano das notas e das harmonias ou na mistura de estilos e eras. A música de Stravinsky, alterando radicalmente a forma de comunicação, abandona a escrita processual, dramática e causal para se instalar de vez no modelo de narração mítica. A lógica de concatenação dos materiais deixa de ser a do “engenheiro”, cujas obras resultam do encadeamento lógico dos meios visando os fins, para se tornar a do *bricoleur*, cujas obras nascem da recomposição dos estilhaços e fragmentos recolhidos do mundo⁷. A conformação geral da obra é de um grande mosaico, mas a alternância incessante da caótica colagem e montagem de fragmentos produz uma rica vertigem caleidoscópica de ritmos, tempos, cores, perspectivas e texturas. Como se percebe, ao se opor às estruturas dramáticas e líricas do Novecentos, inextricavelmente atreladas à literatura, a música

6 Villa-Lobos afirma que se trata de índios do Mato Grosso, mas os caripunas são do Amapá e Rondônia. Obs.: o “indigenismo” de Villa foi influenciado pelas obras de Sílvio Romero, Melo Moraes Filho e pelos estudos de Couto de Magalhães e de Barbosa Rodrigues.

7 Sobre a questão do “pensamento selvagem”, e a diferença entre o “engenheiro” e o “bricoleur”, conferir Lévi-Strauss (2005).

modernista volta seus olhos para as imagens e, portanto, ao gênero épico. Mas, contrariamente aos épicos do passado, já não há mais sucessão de fatos ou cenas em uma sequência única do passado ao futuro: no mito é como se tudo já estivesse designado antes de ocorrer, e a impressão causada é de simultaneidade e multiplicidade dos pontos de vista.

Se nos basearmos apenas nas obras de Villa-Lobos tocadas na Semana de 22, não encontraremos muitas semelhanças com essa maneira modernista de configurar as obras musicais, pois estão calcadas basicamente nas técnicas de elaboração temática da forma *allegro-de-sonata*. Já em 1918, portanto apenas dois anos depois das *Danças Características Africanas*, havia surgido *A Prole do Bebê Nº 1*, para piano, que, não tendo sido executada na Semana de 22, foi, no entanto, estreada em 5 de julho daquele mesmo ano por Arthur Rubinstein. No subtítulo da obra lê-se: “Coleção de 8 Peças Sobre Temas Populares Brasileiros”: 1. Branquinha (A Boneca de Louça); 2. Moreninha (A Boneca de Massa); 3. Caboclinha (A Boneca de Barro); 4. Mulatinha (A Boneca de Borracha); 5. Negrinha (A Boneca de Pau); 6. Pobrezinha (A Boneca de Trapo); 7. O Polichinelo; 8. A Bruxa (A Boneca de Pano).

Escrita apenas sete anos após a estreia de *Petrushka*, de Stravinsky, no Teatro Chatelet de Paris no ano de 1911, não há como deixar de notar alguns parentescos entre ambas as obras, a começar pela temática dos bonecos e bonecas que as protagonizam. A obra de Stravinsky contrasta a realidade urbana e moderna com o mundo arcaico de personagens e temas folclóricos. Em Villa-Lobos, as bonequinhas são representadas por temas infantis e folclóricos que, ao surgirem ou subitamente desaparecerem, contraponteiavam-se e harmonizam-se com materiais exógenos. Há uma constante mutação ou fusão de massas harmônicas com linhas melódicas folclóricas, surgindo, aqui e acolá, sugestões de outros rincões culturais: um traço de música chinesa aqui, de impressionismo ali, de percussão africana acolá, etc. Apresentando-se muitas vezes incompletos ou inacabados e

submergindo em massas de notas “estrangeiras”, os temas infantis tornam-se como que reminiscências, instantâneos de um passado longínquo e ancestral que, de quando em quando, emerge na agitação do mundo atual. Do mesmo modo que em *Petrushka*, impera aqui a diversidade de reminiscências, faíscas de entrechoques culturais, multiplicidade de pontos de vista. Situados em contextos consonantes ou dissonantes, em andamentos lentos ou agitados, esses fragmentos de memórias povoam um presente multidimensional contendo desde mundos e lugares distantes até o turbilhão caótico da moderna vida urbana.

Todas as oito peças, ou “cenas”, que compõem a *A Prole do Bebê Nº 1* carregam, interiormente, a constante tensão gerada pelo entrechoque de seus próprios elementos e, exteriormente, chocam-se entre si provocando um distanciamento épico que requer dos ouvintes a constante reavaliação dos conteúdos e posições conforme a narrativa se desdobra. Essa forma de compor e de narrar a obra é a do mito: construída como bricolagem, já não importa tanto a *ordem* dos fatos, pois sua concatenação não é mais regida pela *causalidade*. Com isso, as próprias noções de espaço e tempo modificam-se: mais do que *avançar no tempo*, ocorre o *circundar as ações*. Anatol Rosenfeld (1965, p. 21) ressalta essa diferença por meio do diálogo entre Goethe e Schiller:

“Goethe destaca [...] que o poema épico ‘retrocede e avança’, sendo épicos ‘todos os motivos retardantes’. O que sobretudo salienta é que o drama exige um ‘avançar ininterrupto’. E Schiller: o dramaturgo ‘vive sob a categoria da causalidade’ (cada cena, um elo do todo), o autor épico sob a da substancialidade: cada momento tem seus direitos próprios. ‘A ação dramática move-se diante de mim, mas sou eu que me movimento em torno da ação épica que parece estar em repouso’”.

Se no drama musical *o sentido do todo dependia da evolução das partes* – bastando um pequeno lapso para que o todo desmornasse –, nas obras modernistas *o sentido das*

partes depende do todo. De modo semelhante às obras do período barroco, há blocos de partes que se concatenam de inúmeras maneiras. Mas os modernistas, ao fragmentarem e recombinarem os materiais de modo por vezes irreconhecível, criam deslocamentos que, além de gerarem desconforto e estranhamento, alteram os padrões da percepção espaço-temporal dos ouvintes. Além disso, o distanciamento épico possibilita uma nova irrupção da ironia e da paródia, traços praticamente ausentes no período romântico.

* * *

Neste ponto, é de se perguntar: a tão sonhada busca nacionalista pela unidade e identidade poderá ser encontrada em obras em que impera o turbilhonamento de reminiscências e fragmentos reunidos à maneira de *bricolagens*? O problema se torna ainda mais agudo se pensarmos que tanto *Petrushka* quanto *Prole do Bebê* veiculam um novo tipo de tensão que já não é mais aquela especificamente musical: ao incluírem as mais variadas tradições musicais do passado e do presente no mesmo útero mítico, suas obras passam a lidar com tensões decorrentes de *consonâncias e dissonâncias interculturais* sustentadas, obviamente, por novos dispositivos composicionais, como a politonalidade e a polirritmia. Em última instância, a postura do modernista não resulta em unidade e identidade, mas em diversidade e alteridade. Cabe, portanto, refletir a respeito da postura dos antimodernistas.

O ANTIMODERNISTA *Adagio molto*

Renato Ortiz (2001, p. 140) comenta que no período nacionalista os intelectuais atuam como mediadores simbólicos entre a cultura popular, que é plural, e o nacional, que é uno e identitário. Assim,

“[...] o folclore, que se define como conhecimento fragmentado, passa [...] a integrar um todo coerente ao ser mediado pela atividade intelectual. É bem verdade que esse processo de operação simbólica reedita a realidade, o

folclore já não é mais o mesmo, ele perde seu significado primeiro. [...] é por meio do mecanismo de reinterpretação que o Estado, através de seus intelectuais, se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional. O candomblé, o carnaval, os reisados, etc. são, dessa forma, apropriados pelo discurso do Estado, que passa a considerá-los como manifestação de brasilidade”.

Aplicado esse comentário ao âmbito musical, resta saber que espécies de obras podem realizar a mediação entre o popular e o nacional, entre a diversidade do folclore e a ideologia da identidade. Observamos que tanto *Petrushka* quanto *Prole do Bebê*, com suas fragmentações, deslocamentos, tensões e dissonâncias interculturais, não se prestavam a esse propósito.

É que as obras dos *modernistas*, embora aceitando a diversidade e o caos do mundo moderno e os refletindo criticamente em suas obras, não conduzem a uma visão sintética e identitária. Com os *antimodernistas* ocorre exatamente o inverso: não aceitando o caos e a diversidade do mundo, suas obras partem em busca da unidade e identidade perdidas. Se a realidade é vertiginosa e se encontra dilacerada, as obras irão propor um mundo ideal onde tudo é uno, coeso e homogêneo. Assim, o antimodernista voltará novamente seus olhos à auréola do poeta caída no lodaçal do macadame, uma herança do passado que continua a lampear no pavimento do mundo moderno.

Onde mais poderia o antimodernista encontrar os meios de encenar um mundo ideal senão no próprio passado? Não foi essa atitude de Bach, antimodernista por excelência, que o levou a ser desconsiderado como compositor em sua própria época? O passado pode oferecer ao antimodernista o conhecimento e os recursos que garantam a unidade e, ao mesmo tempo, servir de alteridade com relação ao presente. É no passado que o antimodernista poderá encontrar o senso de proporção, equilíbrio e simetria formais ou, então, as engrenagens contrapontísticas que põem em marcha o movimento do mundo. Valer-se dos recursos técnicos e comunicacionais do pas-

sado não implica anacronismo ou mera adoção do estilo “neoclássico”. Não raramente, o estilo neoclássico é taxado de anacronismo, mas ninguém pode, em sã consciência, negar às *Bachianas* o fato de pertencerem a um período modernista tipicamente villa-lobiano.

Mas garantir a *unidade* não é o suficiente. O modernismo nacionalista almeja a *identidade*, e isso, como se viu, recai na questão do folclore e das raízes nacionais. Existem basicamente três posturas principais que procuram dar conta dessa questão:

- a postura “purista” se utiliza da *citação*: o material folclórico, recolhido diretamente da fonte, e idealmente mantido “íntacto”, é exposto como *símbolo* da identidade nacional;
- a postura “realista” se utiliza da *alusão*: o material folclórico original passa por algum tipo de transformação ou estilização;
- a postura “idealista” se utiliza da *invenção*: cria-se um material novo como se fosse “genuinamente” folclórico.

Na postura “purista”, os compositores, seguindo a cartilha de Mário de Andrade e outros musicólogos, tomam como ponto de partida de suas obras algum material folclórico “original”. Acreditam que seus “traços característicos” (melódicos, harmônicos, rítmicos, instrumentais etc.) são, por si sós, fatores identitários e que, ao sofrerem, em seguida, elaborações e desenvolvimentos, serão “apurados”.

Um dos maiores entraves dessa concepção é seu “etnocentrismo”, pois, ao ser retirado do contexto original e transportado à música de concerto, o material folclórico descontextualiza-se. Embora adquira novas significações, tende a se tornar exótico: de início, o exótico gera impacto, mas aos poucos vai perdendo sua potência até se tornar um clichê e um óbice à identidade almejada⁸. É muito comum que esses clichês, como os “batuques” e as “síncopas”, tornem-se símbolos estereotipados de “brasilidade”. No caso específico de Villa-Lobos, eles serviram muitas vezes de base para a composição de obras de caráter ufanista e “didático”, principalmente durante o Estado Novo.

Na postura “realista”, já não se trata de empregar o folclore em sua “pureza”, mas de transformá-lo, estilizá-lo ou transfigurá-lo tendo em vista as possibilidades expressivas e críticas decorrentes do estranhamento que tais distorções propiciam. É exemplar, nesse sentido, uma como o *Bolero* (1928) de Ravel⁹, em que a figura rítmica estilizada, quase como uma “marcha”, torna-se uma *idée fixe* ao mesmo tempo irônica e opressiva dessa avalanche sonora que recai sobre o ouvinte. Esse sentido de unidade e evolução no espaço e no tempo, devido principalmente à orquestração, ao mesmo tempo em que serve de espelho crítico à fragmentação do mundo, vislumbra, talvez, a ominosa opressão dos tempos vindouros.

A vertente realista, devido ao distanciamento crítico com que trata seus materiais, também pode fazer uso da paródia, como é o caso de “D’Edriophthalma”, segunda peça de *Embryons Dessechés* (1913), de Satie, tocada na primeira noite das apresentações da Semana de 22 durante a conferência de Graça Aranha intitulada “A Emoção Estética da Arte Moderna”. Essa obra, ao parodiar a famosa “Marcha Fúnebre”, de Chopin, causou um desconforto na plateia da Semana (e na pianista Guiomar Novaes) só comparável à leitura de “Os Sapos”, de Manuel Bandeira, que parodia o parnasianismo.

Na postura “idealista”, já não se trata de utilizar o folclore como *citação* ou *alusão*, mas como *invenção*. Ao substituir o folclore enquanto *substância* pelo folclore enquanto *essência*, o idealismo constrói um mito, uma utopia, um arquétipo fundante, uma realidade fictícia, esta sim dotada de unidade e identidade. Excelente exemplo disso é *A Lenda do Caboclo*, de Villa-Lobos, que, embora composta em 1920, não fez parte das apresentações da Semana de 22. Escrita apenas dois anos após *A Prole do Bebê Nº 1*, em quase tudo se lhe opõe e é modelar da via antimodernista que a partir de então consubstanciará algumas obras-primas da trajetória do compositor.

Para se compreender como essa obra de Villa-Lobos opera, pode-se compará-la

8 É o que ocorre com muitas obras “indigenistas” de Villa-Lobos cujos temas foram transcritos por um Rondon ou por um Jean de Léry. O índio de Villa-Lobos é uma tentativa de apresentá-lo de maneira límpida, bruta, desnudada. Para tal, em geral o tema indígena é transcrito *ipsis literis* na tentativa de preservar sua “autenticidade”, embora seja entoado por um cantor(a) lírico(a) e ritmicamente pontuado de maneira seca, rústica, cáustica, como se fosse um acompanhamento “tipicamente indígena”, mas harmonizado à maneira de um Bartók ou de um Stravinsky.

9 Outro exemplo excepcional é a modernista *La Valse* (1919), de Ravel. Parte-se de uma valsa que atravessa uma constante desfiguração pela ação de contrastes e conflitos cada vez mais bombásticos até chegar ao ponto de sua explosão ou “implosão”. Como no *Bolero*, *La Valse* já não é apenas o exemplo de *mais uma valsa*. Ela é um paradigma, representa o princípio e o fim de todas as valsas, e mesmo de toda uma época.

com *Embryons Dessechés*, de Erik Satie. A “marcha fúnebre”, que com Beethoven já adquirira uma posição de relevo no repertório sinfônico, torna-se, com Chopin, fortemente simbólica, tornando-se um signo até mesmo independente da própria sonata que lhe deu origem. Satie parodia a “Marcha Fúnebre” de Chopin invertendo carnavalescamente sua polaridade: o elevado torna-se rasteiro, o mito é desmitificado, o sério torna-se risível e a verve “mórbida” do romantismo é escancaradamente caricaturada.

Villa-Lobos percorre o caminho inverso: parte da opinião rasteira, negativa e estereotipada de que o caboclo, devido à sua miscigenação, seria preguiçoso, passivo, inerte e modorrento¹⁰, para com sua *Lenda do Caboclo* realizar uma tradução musical positiva desses mesmos traços a fim de criar a imagem utópica de *outro mundo*. Suspendendo a ação do tempo e borrando a nitidez dos planos formais e temáticos, Villa-Lobos cria uma espécie de Cocanha¹¹ que devolve ao homem moderno o que este descartara como sendo “caboclo”: o tempo de divagar, de demorar-se, de remoer os pensamentos, de deter-se perante o mundo e refletir antes de agir.

A citação do folclore é uma imagem de primeiro grau e a sua *alusão*, de segundo grau. Ao tomar o folclore como *invenção*, Villa-Lobos parte de uma imagem de segundo grau – estereótipo do caboclo – para construir uma imagem musical de terceiro grau: o mito da *Lenda do Caboclo*. A obra, como lenda que se tornou mito, não retrata a *aparência* do caboclo, mas sua *essência*, sua “alma”. Para fazê-lo, Villa-Lobos recorre a alguns procedimentos que serão recorrentes:

- os materiais empregados no decorrer da narrativa (passado, presente e futuro) assemelham-se dando a impressão de suspensão do tempo;
- o uso de ostinatos e o retorno cíclico dos materiais (melódicos, harmônicos, rítmicos etc.) sugerem conteúdos e gestos ancestrais ritualísticos e paradigmáticos;
- ausência de grandes contrastes e conflitos

evita os seccionamentos e oblitera a capacidade de o ouvinte ordenar fatos e ter a impressão de passagem do tempo;

- a adoção do viés monotemático e de um caráter único da obra impede a clareza formal;
- o emprego de andamentos lentos e de pulsação inalterável dá a impressão de transcendência e infinitude;
- a ausência ou a atenuação das cadências conclusivas evita as pontuações e as distinções fraseológicas e formais;
- a mistura entre figura e fundo cria ambiguidades na consciência do ouvinte que passa a não “pisar em solo firme”;
- as nuances gradativas de dinâmica e de outros parâmetros musicais obscurecem a consciência das partes internas do texto musical;
- a ausência de desenvolvimentos e elaborações temáticas evita o gênero dramático e, conseqüentemente, a impressão de causalidade e de avanço no tempo;
- o uso de modos e pentatonismo escamoteia a noção de centro e gera ambigüidade harmônica.

Esses procedimentos, que dão a possibilidade de se retratar a “alma” das coisas, são um rico filão a ser explorado pelo compositor: seis anos após a *Lenda do Caboclo*, aparece *Choros Nº 5* (1926), para piano, intitulado “Alma Brasileira”. É sintomático que Villa-Lobos vá da *alma do caboclo* à *alma brasileira*, pois a ideologia nacionalista anseia por uma alma “nacional” que seja a mais universal possível.

Outro dado importante é que o emprego de tais procedimentos reintroduz e intensifica o gênero lírico no interior do épico, gênero modernista por excelência. É nesse ponto exato que algumas obras de Villa-Lobos entram em sintonia com as do período barroco: por um lado, esses recursos discursivos possibilitam que elas alcancem a mesma transcendência encontrada nas de Bach e, por outro lado, sua nostalgia antimodernista conduz a um lirismo introspectivo semelhante ao dos adágios barrocos de Albinoni, Vivaldi ou Telemann, mas já filtrado e intensificado pelo uso que o romantismo fizera do barroco.

10 *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, ajudou a construir o estereótipo do caboclo e caipira Jeca-Tatu.

11 Em *Urupês*, Jeca-Tatu é apresentado como uma espécie de *homem natural* de Cocanha: “Jeca mercador, jeca lavrador, jeca filósofo... quando comparece às feiras, todo mundo logo adivinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher”.

As *Bachianas* de Villa-Lobos tornam-se, assim, paradigmáticas: quatro anos após a composição de “Alma Brasileira” surge aquela que representa simultaneamente o amadurecimento desse processo e o ponto de partida de uma série de obras-primas desse gênero: o “Prelúdio” (Modinha), segundo movimento das *Bachianas Brasileiras Nº 1* (1930). Seguem-se, então, obras do calibre da “Tocata” (Trenzinho do Caipira) das *Bachianas Brasileiras Nº 2* (1930), “Prelúdio” (Introdução) das *Bachianas Nº 4* (1930-41) e a “Ária” (Cantilena) das *Bachianas Brasileiras Nº 5* (1938-45).

Essas obras expressam, com maestria, o lado mais interior e nostálgico do antimodernista que busca uma saída e ao mesmo tempo um antídoto ao ritmo e à forma de mundo impostos pela modernidade. Nessas obras, a “persona” antimodernista de Villa-Lobos mostra ser possível, de um lado, transformar a lenda em mito, o local em universal e, de outro, fazer brotar a identidade da diversidade. Mas, nesse ponto, o nacional já se tornou universal, e a música de Villa-Lobos, transcendendo o próprio modernismo, aponta para novos caminhos a serem percorridos no futuro.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. “XLVI. A Perda da Auréola”, in *Pequenos Poemas em Prosa*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2006.
- BERMAN, M. *Tudo que É Sólido Desmancha no Ar – a Aventura da Modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Beethoven*. Barcelona, Bosch, 1980.
- CONTIER, A. D. “O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural”, in *Revista de História e Estudos Culturais*, out.-dez./2004, vol. 1, ano 1, nº 1 (www.revistafenix.pro.br).
- GRIECO, D. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília, Fundação Alexandre Gusmão, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, C. *O Pensamento Selvagem*. Campinas, Papirus, 2005.
- MARIZ, V. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- MARX, K.; ENGELS, F. *O Manifesto Comunista*. São Paulo, Paz e Terra, 2007.
- NAVES, S. C. *Violão Azul – Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1988.
- ORTIZ, R. *Mundialização e Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- _____. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2001.
- ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo, Buriti, 1965.
- SCHWARCZ, L. M. *Racismo no Brasil*. São Paulo, Publifolha, 2001.
- SEVCENKO, N. *A Corrida para o Século XXI – no Loop da Montanha-russa*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, pp. 15-6.
- VIDAL, Pierre. “Visages de Villa-Lobos”. Encarte do CD *Villa-Lobos par Lui Nême*. EMI France, CDZ 7 672352, 1991.