

## VILLA-LOBOS INTÉRPRETE MUSICAL DO TRÓPICO

Eurico Nogueira França

Somada ao meio ambiente, a miscigenação faz de Villa-Lobos um tipo brasileiro hígido, daquela estirpe eugênica que Gilberto Freyre aponta, ao contrário do que supunham os racistas, nos indivíduos oriundos de misturas étnicas. De estatura média, desempenado, voz firme e sonora, desinibido, extrovertido, dentes fortes, olhar penetrante, jogada para trás a cabeleira revolta que a idade desbasta com entradas na frente, o charutão obrigatório — que substituiu, a mando médico, depois de 1948, os cigarros no. 17 da Souza Cruz, estilo mata-mosquito — é Villa-Lobos uma personalidade de presença magnética, que até o fim da vida conserva os traços superenergéticos. Impressiona por essa vitalidade, esse *elan* vital, fonte de energia criadora que nunca arrefece, nem com o tempo, nem com a doença que o acometeria onze anos antes de morrer.

O sociólogo Gilberto Freyre, seu amigo pessoal, fez, há pouco, no auditório carioca do MEC, em ato de abertura do Festival Villa-Lobos — 1982, a conferência que terá sido a mais bela já proferida sobre o autor dos *Choros* — o mais belo estudo que já se fez sobre o compositor das *Bachianas*. As palavras gilbertianas sugerem que Villa-Lobos é o intérprete musical do Brasil ou, alargando o conceito, no sentido da universalidade da obra do músico, aquele intérprete musical do trópico a que se alude no título deste breve ensaio.

Villa-Lobos é o cantor do universo tropical — e o que há de elementar, de

telúrico, na sua música, não tem escapado a seus comentadores, que vislumbram não raro transmite ela a instabilidade cósmica dos primeiros dias da criação.

Em Gilberto Freyre nos comove a epopéia de nossa formação antropológico-sociológica e é a Villa-Lobos que ele atribuiu, nessa recente conferência, o papel de havê-la cantado, ao evocar musicalmente, além dos mistérios e maravilhas da natureza, as raças e os cruzamentos que nos compõem. Há uma afinidade natural que entrelaça Gilberto, o grande homem da ciência social, que também é grande artista da palavra, ao grande homem de música por cuja via se fez assombroso conhecedor ou intuidor do Brasil.

Alude Gilberto Freyre ao fenômeno psicológico da empatia, para descrever a assimilação prodigiosa do meio brasileiro que condiciona a criatividade genial de Villa-Lobos. Empatia auditiva — empatia a que todos os sentidos concorrem, em homem de sensualidade tão viva como Villa-Lobos, tão guloso da vida, mas empatia que se concentra na esfera do ouvido — circunstância que o faz repelir tão vivamente o que chamava de "música-papel", de música de gabinete.

Seu ponto mais nítido de contacto com a realidade era o som. Desde criança o som lhe trazia o sentido mais vivo das coisas. Em 1937, diretor do Curso de Formação de Professores de Música da Universidade do Distrito Federal, que funcionou na esquina da Rua Silveira Martins com Catete — e foi uma das mais belas e efêmeras experiências universitárias que já tivemos — ele contava que, na infância, se habituava a identificar, a chamar pelos nomes, aos sons que ouvia. Um bonde guinchava nos trilhos, e o menino Tuhu apunha a essa vibração sonora uma etiqueta musical: *mi bemol!* Identificava os sons no canto dos pássaros, nos ruídos urbanos, nos pregões dos ambulantes. O som era o meio de que dispunha, já na infância, para penetrar a realidade. E o maestro queria que os alunos da UDF e os professores de canto orfeônico lhe seguissem o exemplo.

Por mais que apurassem os ouvidos, entretanto, seus discípulos não encontrariam mais a efervescência da música popular e folclórica que envolveu Villa-Lobos desde o berço até a mocidade. Villa-Lobos nascera numa época em que havia muita música no Rio de Janeiro e pelo interior do país. Já homem feito, aliás, não sabia quando nascera. Ignorava a data do nascimento. Foi quando veio ao Rio o musicólogo Slonimsky e quis colher o dado, para uma Enciclopédia. Villa-Lobos respondeu-lhe que usava no passaporte uma data de nascimento completamente imaginária. Mas então se encontraram na Igreja São José os assentamentos do batizado de Villa-Lobos, com a respectiva data do nascimento.

## A VOZ NATIVA

Veio ao mundo no ano anterior ao da abolição da escravatura. Nessa fase

começa a desenvolver-se nossa música popular, que só existia nas suas raízes étnicas, nativa e ibérica, a partir do próprio século do Descobrimento. É só na segunda metade do século XIX que a sua corrente diferenciada principia a impor-se aos investigadores. Antes, não nos sendo possível caracterizar bastante a música popular, em processo de caldeamento — o que nos dá a medida das nossas manifestações musicais deriva de um alto poder assimilador, e se exprime, no plano artístico ou religioso, por um vivo fenômeno de reprodução dos tipos da cultura musical européia que se nos tornaram acessíveis, em uma contínua reação com o meio novo que, em muitos casos se assemelha, ou pelo menos, predispôs à aculturação, agora tão transparente em qualquer setor da nossa música.

Embora a música de Villa-Lobos exprima ainda um fenômeno de aculturação — é ele que nos liberta do modelo europeu. A nova música que começa a formar-se ele a vai receber, na adolescência. É só com a Abolição que se acelera o nosso *melting-pot*, na proveta racial em que se misturam os sangues indígena, africano e português. Essas vozes díspares Villa-Lobos vai surpreendê-las, e como veio ao mundo sob o signo de liberdade, é este último atributo que de fato lhe caracteriza o processo criador. É na liberdade que se afirma, as reafirma e volta a reafirmar-se, ao longo da existência. E justamente porque o anima o instinto da liberdade nunca teme qualquer influência, de que extrai o necessário e da qual sabe logo desfazer-se. Aos influxos de Debussy, Wagner, Puccini, Stravinsky, todos que mais ou menos o marcam, ele superpõe o do meio ambiente: o do homem e da natureza brasileira. Vive profundamente em função do ouvido, afirmando ser a música uma experiência intuitiva, para a qual deve o compositor confiar inteiramente no ouvido, sem o que não poderá atingir uma função realmente criadora. Essa a lição de Villa-Lobos, que reafirma: — “Componho por imperativo biológico”. Não poderia deixar de fazê-lo. Isto vem mostrar que, além de artista que se exprime como outros artistas precisam exprimir-se, Villa-Lobos o faz como uma imposição de ambiente a de uma nacionalidade que se ergue e encontra em sua música, ao mesmo tempo, o arauto e o profeta.

Exorbita, entretanto, Villa-Lobos das pregações e credos nacionalistas, porque não precisou esperar pelos manifestos estéticos para que a sua música brotasse e crescesse. Incapaz de seguir receitas, nunca se curvou ante a utilidade, a vantagem, a necessidade estética de compor música brasileira. Fê-lo sempre por impulso ingênito. Ei-lo que permeia os sertões, conhece o índio, o negro, o mestiço, assim como já trazia na sensibilidade os cantos de Portugal, da península ibérica, que se transmigraram ao Brasil, afeiçoando as linhas melódicas das *Cirandas infantis*, ou de muitas *Serestas* que, trovador das ruas, exercitara ao violão, na sua larga fase de boêmia carioca, a qual se liga também à sua atividade de violoncelista de pequenas orquestras de restaurantes ou cinemas. Mas na Bahia, segundo se crê, ouve, pela primeira vez, um compositor chamado Debussy. Não repele. Não repele nenhuma voz da música, dos pássaros ou dos homens. Absorve tudo,

na gestação do estilo próprio. Por isso podemos identificar-lhe, no catálogo, composições da juventude, como as *Sonatas-Fantasia* para violino e piano, onde há indícios de afinidade com a música francesa. E houve influências debussystas diretas, que nem na *Suíte Floral*, para piano. Se Villa-Lobos, porém, houvesse sido um epígono de Debussy, teria desaparecido. Na mesma época em que escreve essa música parecida com a de Debussy, 1914, surgem as *Danças Africanas*, para piano, que são Villa-Lobos puro, exprimindo aí, na polirritmia, uma síntese de macumba, quer dizer, da música negra, e da música de índios de Mato Grosso.

O contato íntimo que estabelece com a música folclórica, ao colhê-la, na fonte, impregna-lhe a obra inteira de íntima brasilidade, prodigiosamente diversificada. A vivência extrema, na absorção complexa de materiais, que vão desde o canto urbano carioca ao indígena do Alto Purus, corresponde uma produção inesgotável, a mostrar-nos que Villa-Lobos se alimenta de brasilidade, de todas as nossas vozes folclóricas das cidades e das selvas, mas também do espetáculo dos rios, das matas e das montanhas, da realidade do homem e da paisagem — e faz desbordar a imaginação criadora movido por um insopitável impulso biológico. Essa vivência é o fenômeno da empatia, a que Gilberto Freyre aludiu, na memorável palestra.

Seu catálogo de obras é incomparavelmente mais vasto do que o de qualquer outro mestre contemporâneo, com exceção de Darius Milhaud, a ponto de um estudioso da sua música haver afirmado que só o próprio compositor conhecia Villa-Lobos inteiro. Ao compor como uma função natural, ele se diferencia de um Stravinsky, que declara escrever com horário marcado, cotidiano e infalível. Villa-Lobos, ao contrário, compôs em horas incertas, que eram todas as que tinha livres para escrever música, porque sempre estava disposto a criá-la. E compunha mesmo nos momentos em que as outras coisas poderiam solicitar-lhe a atenção, cercado de ruídos, pessoas, sons, rádios abertos, toca-discos funcionando, e outras músicas que se produziam perto dele sem que se interrompesse o processo vital da criação. Houve até o caso em que Villa-Lobos escrevia uma partitura na mesma sala em que um pianista lia a transcrição do *Amazonas*. O mestre, sem interromper a composição, dava de vez em quando indicações, ao pianista — e tinha o controle, portanto, de duas situações musicais diversas.

A inevitável consciência de ser uma força, um agente, uma explosão de brasilidade, tinha que naturalmente moldar-lhe a personalidade. Daí suas atitudes tão típicas, que lhe compunham a fisionomia barroca. "O folclore sou eu" — proclamava Villa-Lobos. E esse dito, que na época surpreendeu muita gente, correspondia a uma verdade transcendente, porque ele resume e transcende as vozes folclóricas.

## CHOROS

O maior dos nossos compositores — assim o qualificou Gilberto Freyre, em sua notável conferência — se destaca no panorama da música contemporânea, pela espontaneidade, profundidade e vigor das suas criações. Sua obra vem marcada de grande originalidade, porque representa, essencialmente, um retrato musical do Brasil.

Transcende, desde logo no entanto, esse aspecto essencial de nacionalismo, e animada daquele impulso inicial que lhe conferem o ritmo, a melódica e a própria atmosfera da arte popular, vai projetar-se prestigiosamente no quadro da música moderna — e aí, no panorama musical contemporâneo, toma o lugar inconfundível que lhe cabe por direito.

É evidente que Villa-Lobos parte da música popular, do folclore e, pela transfiguração sucessiva dos seus elementos, chega à grande obra de arte musical. Mas isso, por outro lado, só se torna possível quando o artista é ele próprio um manancial de música, suscetível de reagir vantajosamente às sugestões musicais gratuitas que a arte do povo lhe oferece, dando em troca muito mais do que recebe: não apenas vestindo, harmonizando, para voz ou o instrumento solista, ou orquestrando, o complexo e característico idioma musical que se canta pelo Brasil afora, mas de fato, tratando essa matéria sonora em estado virgem como senhor absoluto, perscrutando-lhes a potencialidade e as magníficas conseqüências artísticas que se encerram na expressiva vagueza da síncope, em um tema de *Ciranda*, ou na liberdade polifônica de um típico conjunto instrumental. Os 14 *Choros*, alguns dos quais são obras sinfônicas de grandes proporções, não revelam outra origem, por assim dizer nasceram da convivência do compositor com os chorões do tipo popular, a nossa orquestra de seresteiros, de morro ou de rua, livremente improvisada, onde cada instrumento — o cavaquinho, o violão, a flauta — tem função solista. O primeiro *Choros* é para violão, que o próprio autor gravou no disco. O quadro dos *Choros*, porém, logo a seguir, se alarga desmesuradamente. Já o segundo *Choros* é um belo diálogo dissonante, de intenso lirismo, entre a flauta e a clarineta: principiámos então a surpreender as combinações inusitadas de instrumentos — uma das características de maior importância do estilo de Villa-Lobos. O *Choros no. 3* é para clarineta, saxofone, fagote, três trompas, trombone e coro masculino. O *Choros no. 4* — para três trompas e trombone. São combinações perfeitamente expressivas do gênio acadêmico de Villa-Lobos. E além dos 14 *Choros*, há o *Choros Bis*, pois assim como há o no. 2 para flauta e clarineta, entendeu ele que deveria escrever outro, para violino e violoncelo, que é uma obra de câmara difícil.

Outros, como o sexto, o oitavo, para dois pianos e orquestra, ou o décimo, para coro e orquestra, ou o décimo primeiro para piano e orquestra, são

obras sinfônicas de largo fôlego. Em uma obra de menor proporção material — o *Choros no. 7* — o tratamento segmentado e polifônico do conjunto ainda sugere ao ouvinte certa correspondência com as vozes humildes do choro originário, que o compositor transfigurou. Mas decerto a distância percorrida foi imensa: Villa-Lobos dá autenticidade nacional à sua música, e depois caminha impelido pela força e exuberância de um temperamento eminentemente revolucionário.

Esse *Choros no. 7*, aliás, apresenta soluções rítmicas prodigiosas, como não encontramos exemplo na música moderna, a não ser em Stravinsky. Nesse admirável Setímimo, quando entra a percussão, o tantã, a impressão é que o quadro se alarga, pujantemente, e o gênio então se manifesta na sua ínteira grandeza. Villa-Lobos procede por aprofundamentos súbitos e imprevistos da matéria sonora que cria.

## OBRAS DE CÂMARA

O *Choros no. 7* é obra da literatura de câmara, assim como o *Choros no. 2* e o *Choros Bis*. Entre os *Choros*, só um, o no. 5, intitulado *Alma Brasileira*, é para piano. E exemplificando uma singularidade existente no catálogo de obras de Villa-Lobos, o *Choros no. 5* foi composto depois do no. 7. A única explicação é que essas obras que se intercalam já estavam germinando no espírito do maestro.

Uma de suas obras mais justamente famosas é o *Noneto*, para flauta, oboé, clarineta, fagote, celesta, harpa, piano e bateria, com coro misto. Pode-se dizer que sua força complexa repousa principalmente, no plano rítmico, palpante de vitalidade e fantasia.

A própria contribuição enriquecedora de Villa-Lobos a essa orquestra de câmara, os instrumentos típicos brasileiros que ele junta à bateria completa — a puíta, espécie de tambor indígena, reco-reco, chocalhos, cocos, etc., exercem naturalmente, função rítmica, tanto quanto a de ambientar, a de dar à obra ainda maior colorido de brasilidade. Essa seção rítmica, entretanto, por mais nutrida que seja, não se hipertrofia, em nenhum instante. O ritmo do *Noneto* se afirma, antes, no seu caminhar elástico, livre, impetuoso, na sutileza e agilidade com que tudo progride dentro do primitivismo dos acentos, até o momento em que as vozes cantando sílabas e palavras de aparência indígena, se unem aos instrumentos, em um extraordinário trecho conclusivo, de espontaneidade e dinamismo irresistíveis.

O *Trio*, para oboé, clarineta e fagote, de extraordinária economia de meios, todo construído sobre breves motivos antes rítmicos que melódicos, des-

perta a sorte de interesse de um mundo onde a vida palpita em fases elementares de gestação. A própria graça e esbelteza de traços ágeis de cada um dos três instrumentos, quando ocorrem, nada subtraem à gravidade de atmosfera da música, nem triste, nem alegre mas de comovedora profundidade telúrica — algo submetido a um ritmo interior inexorável, exposto nas combinações musicalmente tão atraentes dos timbres de franqueza direta dos instrumentos de sopro.

Liberdade métrica, na mutação sucessiva dos compassos, distingue esse *Trio*, como também o Quinteto de sopros — para flauta, oboé, clarineta, corno inglês e fagote. Mas em contraposição ao *Trio*, que jorro na sensibilidade são os múltiplos cantos do Quinteto, escrito em movimento único, na forma de choro! Entre as várias seções da obra há uma (*Très lent*)<sup>1</sup> que principia por solo de oboé, de particular beleza melódica.

O *Quarteto*, para flauta, oboé, clarineta e fagote não é menos uma obra-prima. Pode-se dizer que reúne, aos valores marcadamente formais do *Trio*, a expansão melódica do Quinteto. E conclui por uma Fuga, ou quase uma Fuga, um Fugato desenvolvido, de interesse empolgante.

## MÚSICA PARA PIANO

É o piano que, em 1914, Villa-Lobos afirma a sua independência criadora com as *Danças Características Africanas: Farrapós*, dança indígena no. 1; *Kankukus*, dança indígena no. 2; *Kankikis*, dança indígena no. 3. Como acentua Juan Orrego-Salas, em seu estudo sobre: Heitor Villa-Lobos, Figura, Obra e Estilo (*Boletim Interamericano de Música*, março de 1966), essas composições “apresentam aspectos interessantes de comentar no que se refere às fontes de inspirações vernáculas escolhidas pelo compositor. Constitui um dos tantos exemplos na obra de Villa-Lobos em que os elementos básicos empregados são de procedência mestiça. Neste caso se confundem as tradições rítmicas da macumba dos negros e aquelas das tribos indígenas de Mato Grosso. O próprio compositor sugere esse tipo de orientação no subtítulo empregado em suas *Danças Africanas: Danças dos Índios Mestiços do Brasil*. 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 exploram em partes iguais a síncope e a polirritmia afro-brasileira e a repetição rítmico-celular de raízes indígenas”.

O seu estilo pianístico oferece-nos, de um lado, uma técnica instrumental própria, eficaz, resultando amplamente sonora; e, de outra parte, coloca-nos em face de árduos problemas rítmicos, fazendo-nos ouvir uma linguagem harmônica pessoal, que dá ao tema folclórico todo o seu verdadeiro sentido, descoberto e aprofundado pelo compositor. Assim, nas admiráveis *Cirandas*, que estão no pla-

no da arte pura, ou nas peças da coletânea *Guia Prático* que, diversamente, nasceram da intensa preocupação pedagógica de Villa-Lobos. São, as últimas, composições breves que, quando utilizadas para voz, destinam-se singelamente aos professores de canto orfeônico, nas escolas do país.

O destino pianístico das peças do *Guia Prático* se cumpre independentemente das origens e intenções educacionais. Cada pianista que descobre, nesse vasto acervo rapsódico dos nossos cantos populares, a maneira pela qual o instrumento foi tratado, não deixa de eleger algumas dessas curtas páginas para o seu repertório de concerto. Talvez a obra básica do compositor, no sentido de lhe explicar as origens, a formação, e as tendências, seja mesmo esse *Guia Prático*, que contém peças para canto, conjunto instrumental, e piano só. É um repertório de finalidades didáticas (também cívicas e recreativas) que assume uma função de propaganda da música nacionalista, de verdadeiro manifesto do instinto musical do povo. Mas a atitude de pedagogo desbravador, que Villa-Lobos adota no *Guia Prático*, desaparece, por vezes, nessa mesma coletânea, em presença do criador — tal a qualidade e o interesse artístico de não poucas das pequeninas peças, estuantes de espirituosa e incisiva brasilidade.

Também no terreno pianístico as duas suítes *Prole do Bebê* mostram-nos que a criação musical de Villa-Lobos tem, a despeito das influências sofridas, um traço inequívoco de originalidade, constituindo um processo necessário e orgânico a que o artista foi levado por um verdadeiro impulso íntimo. A renovação expressiva que Villa-Lobos obtém é uma consequência natural do significado nacionalista da sua música, impondo-lhe percorrer caminhos adequados, no terreno da harmonia e da invenção rítmica. Souza Lima, mestre recentemente falecido, em *Comentários sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos* (obra premiada e editada pelo Museu Villa-Lobos, 1969), lembra "o nobre gesto do pianista Rubinstein que, por ocasião de uma de suas visitas ao Brasil, apresentou a primeira *Prole* em primeira audição. Isso se deu por volta de 1922. Com sua arte extraordinária, aquele virtuose excepcional fez uma apresentação de tal gabarito que, por assim dizer, revelou de uma vez por todas ao público brasileiro o compositor que naquela época principiava a galgar o primeiro posto entre os músicos de nosso país. O grande pianista não só revelou o grande talento de Villa-Lobos ao Brasil, como o impôs em Paris, precedendo a execução de cada número com um breve comentário elucidativo, além de traçar uma rápida biografia do músico.

Tivemos — diz Souza Lima, a felicidade de estar presente a esse acontecimento, que não foi outra coisa senão um ponto de partida para a glória do nosso artista em terra estrangeira".

Sobre as 16 Cirandas, compostas em 1926, diz Souza Lima (op. cit.): "Poucas séries de trechos musicais conseguem seduzir os intérpretes como as

*Cirandas*. Elaboradas com temas populares dos mais queridos, são ambientadas em atmosfera harmônica do melhor e mais fino gosto.

Seria aliás difícil salientar uma ou outra. Em geral, o que se dá quanto à escolha feita pelos pianistas é a preferência por este ou aquele tipo de técnica no qual está escrita a *Ciranda*''.

Os deliciosos títulos das *Cirandas* são: *Terezinha, A condessa, Senhora dona Sancha, O cravo brigou com a rosa, Pobre cega, Passa, passa, gavião, Xô, xô, passarinho, Vamos atrás da serra, Calunga, Fui no Itororó, O pintor de Cannahy, Nesta rua, nesta rua, Olha o passarinho, dominé, À procura de uma agulha, A canoa virou, Que lindos olhos e Có-có-có*.

A composição pianística de maior fôlego de Villa-Lobos, e que avulta, mesmo no quadro da literatura moderna para piano, é o *Rudepoema*, dedicado a Rubinstein, cuja personalidade reflete, segundo quer o autor. Obra de uma força extraordinária, de uma riqueza infinita de achados, de uma invenção rítmica prodigiosa e constante, de um interesse que se mantém desperto do primeiro ao último compasso, e termina por golpes de punho no grave do teclado.

Autor de cinco Concertos para piano e orquestra, ele também liga a orquestra ao piano no *Momoprecoce – O carnaval das crianças*, cujas oito peças ganharam uma parte orquestral.

Os títulos, em Villa-Lobos, são sempre dos mais felizes: *Saudades das selvas brasileiras* são duas peças, cujo título já sugere a significação expressiva, e *Francette e Piá* constitui uma suíte escrita para os alunos de Marguerite Long, cujos subtítulos dão a significação da música: *Piá veio à França, Piá viu Francette, Piá falou a Francette, Piá e Francette brincam, Francette ficou zangada, Piá partiu para a guerra, Francette ficou triste, Piá voltou da guerra, Francette ficou contente, Francette e Piá brincam juntos para sempre*.

Numerosas peças de as *Proles do Bebê* se animam de turbilhante e imprevista rítmica, de uma espontaneidade não distante da improvisação. O maior sucesso dos concertistas é o buliçoso, agilíssimo *Polichinelo*. A *Pobrezinha* – boneca de trapo, por sua vez, é um belo Adágio, que contrasta com a vivacidade das demais componentes da série.

*Alma Brasileira* (Choros no. 5) é talvez a obra de arte que fixa com maior relevo certas peculiaridades anímicas do nosso tipo humano. Impossível permanecermos indiferentes ante a palpação dessa primeira frase que se desenrola sobre o ritmo vago da base, concentrando a capacidade de sonho – indeciso, obs-

curo, porém ainda assim não destituído de uma nobre amplitude — da psique racial brasileira. A esse trecho segue-se a evasão para um território de contrastante alegria, e após, de súbito, dá-se a reexposição do tema, que se torna inesquecível pela serenidade e equilíbrio interior a que conduz o ouvinte.

A *Lenda do caboclo* cristaliza a especial dolência e o poético langor que existem na sensibilidade musical brasileira.

Do grupo de cinco peças pianísticas que constituem o *Ciclo brasileiro*, destacam-se a brilhante *Dança do Índio branco* e *Impressões seresteiras*. Nesta última, a expressividade é larga e complexa, comovida quando surge o admirável tema cantabile, e de rítmica viril, incisiva, pontilhada de acentos penetrantes, no vivo trecho intermédio. Filia-se à mesma estirpe de *Impressões seresteiras* o menos conhecido *Poema singelo*.

Não esqueçamos ainda de mencionar as *Três Marias*, de delicado brilho estelar.

## BACHIANAS

Villa-Lobos considera Bach a fonte universal da música, de modo que achou possível estabelecer relações entre o instintivo contraponto popular e a sábia polifonia do autor da *Paixão segundo São Mateus*. Desse compromisso da música de caráter nacional, limitada no tempo e no espaço, com a música sem fronteiras e eterna de Bach, origina-se o ciclo das Bachianas, cujo ambiente de harmonia e contraponto se identifica imediatamente com a própria atmosfera brasileira.

As nove *Bachianas brasileiras* representam muito, na bagagem do compositor e no acervo da produção musical do Brasil. Traduzem essas partituras poderes de invenção original, que se atestam no extravasamento generoso de linha melódica. Esse fecundo dom de canto conduz freqüentemente ao emprego de uma orquestra segmentada, à utilização de um determinado grupo de instrumentos, de onde se desprende a substância da música que nos envolve.

A primeira *Bachianas* é para oito violoncelos; a segunda, para orquestra; a terceira, para piano e orquestra; a quarta, para piano; a quinta, para soprano e oito violoncelos; a sexta, para flauta e fagote; a sétima, para orquestra; a oitava, para orquestra; a nona, para vozes.

A primeira *Bachianas*, para oito violoncelos, é obra de marcada originalidade e singular beleza, no conjunto da produção musical contemporânea. Maior

celebridade universal, entretanto, estava reservada à quinta, cuja Ária se encontra entre as mais admiráveis invenções melódicas de toda a nossa música.

Nas Bachianas no. 2, o tema inicial do Prelúdio (movimento que se intitula *Canto do capadócio*) exposto na saborosa simultaneidade de timbres dos trombones e violoncelos, adquire amplo relevo, no conjunto da orquestra. Desdobram-se as idéias, condicionando o estilo característico da orquestração de Villa-Lobos, nutrido por uma técnica própria, e ele atinge a desejável economia dos meios sinfônicos, de que resulta o conseqüente contraste, quando a orquestra inteira soa na amplitude de seus recursos. De acordo com a fórmula genérica das Bachianas, apresenta uma teia de contraponto em que é intentada a transposição do populismo nativo a um plano depurado. A composição decorre sempre em alto nível artístico; mas nem por isso deixa de encontrar-se em um âmbito emocional caracteristicamente brasileiro.

## SERESTAS

É apaixonante o estudo da música para canto de Villa-Lobos, pelo que revela, em uma centena de composições, da diversidade extraordinária de inspiração e pesquisa própria de rumos, de permeio ao embate de influências ou de algumas sujeições voluntárias a estilos alheios. Se um precursor do porte de Alberto Nepomuceno batalhou, com êxito, pela prática do canto em língua nacional, veio Villa-Lobos a impô-lo definitivamente. E fez mais do que contribuir para que se instituisse, no Brasil, o canto em brasileiro, porque foi o primeiro artista que quebrou as limitações do nosso idioma — aqueles limites geográficos de língua que já classificaram, enfaticamente, de “túmulo do pensamento” — pois nas asas da música soube levar a língua brasileira, conferindo-lhe uma nova dimensão de universalidade, a lugares onde só haviam penetrado antes os cantos francês, inglês, italiano, russo ou espanhol. E acontece que, às vezes, há cantoras estrangeiras que cantam em português, com pronúncia mais nítida do que as nossas, comunicando ao público, ao mesmo tempo, o sentido musical e prosódico das composições. Ao público que entende a língua, no Brasil ou em Portugal. Mas mesmo nos casos de ininteligibilidade dos textos, o valor prosódico empresta à música sua expressividade plena, como, especialmente, nas canções em língua de negro, e em língua de índio, levadas aos ouvidos de estrangeiros atônitos.

Dentro da sua condição de músico brasileiro, que lhe é inerente, e até reforçando a sua condição de grande músico nacional, Villa-Lobos se desloca da categoria da música pura, ao se nutrir do verbo poético e, ao mesmo tempo, intensificá-lo, na série comovedora das *Serestas*. Não são cantos seresteiros mas, verdadeiramente, canções de câmara, onde explodem também o lirismo

enluarado das serestas brasileiras e os queixumes das modinhas; mas onde há, principalmente, criação autônoma.

Palpita algo da emotividade das modinhas na primeira Seresta — *Pobre cega*, com versos de Álvaro Moreyra, enquanto há na parte do piano uma certa uniformidade voluntária de desenho, característica da música vocal de Villa-Lobos — uniformidade, bem entendido, em cada peça, pois a parte do piano se diversifica, inteiramente, de canção a canção.

Igualmente com versos de Álvaro Moreyra é uma das últimas da série, intitulada Realejo. É uma pequena canção de vigor expressivo intenso que, pela originalidade da fatura, onde a onomatopéia pianística sugere, genialmente, o instrumento plebeu, assume uma fisionomia que a destaca do grupo. Faz lembrar o *Lied* de Schubert sobre motivo idêntico, que se encontra em *Die Winterreise* — analogia aliás remota, que serve mais para medir a impressão causada por essa página de Villa-Lobos.

*O Anjo da guarda*, texto de Manuel Bandeira, é a segunda Seresta, cujos versos são estes:

Quando minha irmã morreu,  
 (Devia ter sido assim)  
 Um anjo moreno, violento e bem brasileiro  
 Veio ficar ao pé de mim.  
 O meu anjo da guarda sorriu.  
 E voltou para junto do Senhor.

A essa deliciosa canção se sucede a dolência envolvente da *Canção da folha morta*, sobre versos de Olegário Mariano. A *Saudade de minha vida*, quarta Seresta, sobre versos de Dante Milano, tem uma linha melódica sumarenta e comovida. Segue-se a obra-prima que é a mais irresistível da série, com versos de Bandeira, que aqui tem o pseudônimo de Manduca Piá: a *Modinha*.

Na *Paz do outono*, sexta Seresta, versos de Ronald de Carvalho, é de andamento graciosamente movido, e o piano, que na *Modinha* estiliza o violão, faz então um curioso desenho que se desenvolve pela repetição da mesma célula. O piano, de fato, nas Serestas, e em outras canções de Villa-Lobos, tem um desenvolvimento que o faz correr paralelo mas, ao mesmo tempo, independente da voz. Assim novamente, e ainda com maior evidência, na sétima Seresta, que é a *Cantiga de viúvo*, onde ocorre um motivo descendente, que cada vez pega uma nota mais alta no teclado. O texto, de Carlos Drummond de Andrade, é o seguinte:

A noite caiu na minh'alma  
 fiquei triste sem querer.  
 Uma sombra veio vindo,  
 veio vindo, me abraçou  
 Era a sombra do meu bem  
 que morreu há tanto tempo.  
 Me abraçou com tanto amor  
 Me apertou com tanto fogo  
 me beijou, me consolou.  
 Depois riu devagarinho,  
 me disse adeus com a cabeça  
 e saiu. Fechou a porta.  
 Ouvi seus passos na escada,  
 depois mais nada. . .  
 acabou

A *Canção do carreiro*, oitava Seresta, é de uma eloquência vigorosa e áspera, com versos de Ribeiro Couto. O texto, de início, se substitui por efeitos vocais, obtidos, por exemplo, pelas sílabas ná-ná, enquanto há, no piano, uma percussão surdamente vibrante. Só depois entra a palavra, em traços semideclamados, sobre acordes do acompanhamento. A voz faz portamentos descendentes em — Eh!, que corresponde ao apoio. Volta, no fim a parte primeira; mais vibrante e rica musicalmente, no entanto, que no início.

Sobre versos de Ribeiro Couto e Guilherme de Almeida são as duas Serestas seguintes — *Abril* e *Desejo*. Há, na primeira, na introdução pianística, trêmulos no grave do instrumento, a que se sucedem desenhos graciosos no agudo, quando entra a voz. Em *Desejo*, página de delicada fatura, nota-se um gracioso, tênue portamento conclusivo. Cabe mencionar ainda a encantadora *Redondilha*, com versos de Dante Milano, e de linha genuinamente seresteira, ou modinheira.

## SINFONIAS

Villa-Lobos escreveu doze Sinfonias. Nesse terreno sua fertilidade não foi menor que na criação de formas livres, como os 14 *Choros* e as nove *Bachianas Brasileiras*.

A portentosa torrente de força criadora que constitui toda a sua bagagem é bem um sinal de gênio. A grande fertilidade, que é também a do francês Milhaud, não caracteriza a atividade musical criadora do nosso tempo. Pela sua extrema fecundidade, Villa-Lobos se assemelha às grandes figuras do classicismo. Esse paralelo, que sob vários aspectos resulta chocante, porque ele foi um artista

por excelência anticlássico, faz-se legítimo porque, quanto à espontaneidade criadora, os extremos se tocam. Temos, de um lado, artistas que embora enriquecendo a cada momento a forma, empregam uma estrutura prevista, pois a própria essência de classicismo reside no equilíbrio e perfeição formais. Essa atitude estética já condiciona o fluxo natural e generoso de idéias. Com Villa-Lobos, ao revés, deparamos, em grande parte da sua música, uma despreocupação absoluta pelo *parti pris* formal. Toda obra de arte possui sua forma própria mas, derivando, em Villa-Lobos dos caminhos imprevisíveis da imaginação, segue-se que, para ele, essa forma representa então uma incógnita, ao iniciar o processo criador.

No entanto, compôs também Sinfonias. E nada menos de 12. E compôs nada menos de 17 Quartetos. Suas primeiras Sinfonias são da mocidade. Mas as retoma na maturidade, quando escreve também seus Concertos de piano, e acresce à lista dos Quartetos. A última Sinfonia data de 1957.

A primeira nasce em 1916; a segunda, em 1917. As três seguintes denominam-se respectivamente — *A guerra, A vitória e A paz*, escritas entre 1919 e 1920. São obras consagradas à França, pelo grande músico que lá viria a ser escolhido como uma das maiores expressões da música do século.

Encontramos na Sinfonia *A vitória* uma construção cíclica, em quatro movimentos. O *Allegro impetuoso*, primeiro movimento, faz predominar um jubiloso tema de fanfarras, contraposto a outro tema, melancólico — ambos os quais vão repercutir no final da obra. O tema principal do primeiro movimento reaparece, pelas injunções da forma cíclica, no segundo movimento, *Andantino*. Esse *Andantino* comporta também um trecho *Animato*, em uma espécie de sugestiva inquietação ou movimento popular, onde perpassa uma alusão à Marsehesa, e conclui por uma página lenta. O terceiro movimento é *Andante* — *Adágio-lento*, onde como não poderia faltar ao estro de Villa-Lobos, há um misto de sugestões tropicais, de envolta ao sentimento de luto, que conduz à ambiência de uma marcha fúnebre. O final da obra principia ainda por um *Lento*, de onde passamos a um *Allégo*. E eis o *Prestíssimo* que se desencadeia, no seu ímpeto triunfante, embora contrastado pelas sombras que todas as vitórias, principalmente as guerreiras, não deixam de trazer consigo.

Mais brasileiro do que nunca se mostra Villa-Lobos, ao fim da carreira, ao compor sua décima Sinfonia — *Sumé Pater Patrium*, que foi encomendada para o IV Centenário de São Paulo, mas estreou em Paris. *Sumé*, palavra indígena, significa Deus, e o título da obra então se traduz por: Deus, Pai das Pátrias. — O texto, em tupi, latim e português, é original do Padre Anchieta, aquela magnífica figura de evangelizador, a quem a obra se consagra.

No primeiro movimento, denominado *A Terra e os seres*, soa só a orques-

tra. No segundo movimento — *O Grito da guerra* — um solista invisível clama, em tupi, pelo microfone: “Yá só Pindorama, itamarana poanhantin yara rama se recê”. É a Voz da Terra, e o que ela diz se traduz em português: “Marchemos para a região das palmeiras (Brasil) com a acha d’armas na ponta da mão: sere-mos senhores do Brasil!”. O terceiro movimento é o *Scherzo*, quando as índias cantam longamente na sua língua algo muito gracioso que, traduzido, dá o seguinte:

“Os boca preta (micos de boca preta) dormem amontoados nas folhas dos inanaris (palmeiras). Nas noites de trovoada e de grandes chuvas, os filhinhos choram e gritam de frio. O mesmo acontece às mães.

Os pais então dizem:

— Amanhã faremos a nossa casa.

Outro responde:

— Amanhã mesmo.

Quando amanhece, dizem:

— Vamos fazer as nossas casas.

Outro responde:

— Vou comer um bocadinho ainda.

Outros respondem:

— Eu também.

Vão-se todos e não se lembram mais de fazer a casa. Quando volta a chuva, e que estão dormindo, então se lembram e dizem:

— Havemos de fazer a nossa casa.

Algum dia farão casas. Assim fazem também os homens”.

Essa grandiosa obra consolidou em Paris o renome universal de Villa-Lobos. Escreveu, a propósito, René Dumesnil:

“Encontra-se no primeiro movimento a selvagem poesia das sinfonias bra-

sileiras de Villa-Lobos: essas palpitações da floresta ondê fervilham as presenças invisíveis". E depois. "O quarto movimento se torna mais solene: o latim sucede à língua indígena; a música exprime a vitória da espiritualidade sobre o instinto, a elevação do homem para um objetivo imaterial". A profecia do missionário se enuncia: "Fui enviado por Deus para preparar o futuro dessa terra".

Outro crítico, Paul Le Flem, assim se define:

"A terra natal está mais do que nunca aqui presente, com acentos que, ao fim da obra, escapam a preocupações unicamente terrestres".

Villa-Lobos, com essa partitura, traçou, em Paris, um grande painel da nossa História. Sua música é, a um só tempo, do Brasil e do Mundo.

## ÓPERAS

Além de óperas da juventude, *Izaht*, *Jesus*, *Zoé*, *Malazarte* — das quais só *Izaht*, há alguns anos, subiu à cena, de *A menina das nuvens*, também levada no Municipal, e de *Yerma*, sobre texto de Garcia Lorca, compôs Villa-Lobos a ópera *Madalena*, cujos trechos ouvimos em concerto. Talvez seja difícil classificá-la precisamente, pois se encontra em uma região intermédia entre a ópera-cômica e a opereta. Alcançou grande sucesso na Broadway, e uma sua característica interessante é que Villa-Lobos aproveitou, sob ambientação diversa, muitos temas extraídos de suas principais obras. Os próprios libretistas do maestro, os norte-americanos Forrest e Wright, solicitaram-lhe o aproveitamento da temática e da harmonia típicas da sua maneira. Reconhecemos, por exemplo, a seguir, na trama da ópera, o coral da Bachianas no. 4, e os temas de *Na corda da viola*, de *A maré encheu*, de *Garibaldi foi à missa* (da coletânea *Guia Prático*). Há entre as personagens ou havia, pois o libreto, que aliás sofreu objeções sérias da crítica norte-americana, enquanto a música foi unanimemente exaltada, já não é o mesmo da primeira versão de Forrest e Wright, uma dama francesa que, transplantada para uma região incalca sul-americana, canta algo, em um momento de nostalgia da civilização européia, que muito se aproxima de *A vida formosa*, também do *Guia Prático*. A música de *Madalena* é geralmente alegre, graciosa, rica de verve como convém a uma ópera-cômica, que não deixa de sê-lo apesar de uma cena trágica que o libreto impunha. Toda a ópera tem uma substância musical bastante complexa, riqueza polifônica de tratamento de coro, dos solistas e da orquestra, resultando de perfeita clareza de linhas. Dirige-se ao povo, o que não deixou de motivar o aproveitamento generoso de melodias da produção de Villa-Lobos. Quase no seu fecho surgem as *Impressões seresteiras*, música de piano, modificada sob a forma de uma grande cena de baile, tanto como aparecem, aqui e acolá, além dos temas mencionados, reminiscências de Uirapuru ou de um dos Choros sinfônicos.

## BRASILIDADE

Foi Villa-Lobos nosso primeiro grande artista que, carioca de nascimento, assume uma significação verdadeiramente nacional. Sua música, refletindo a terra e o homem, é brasileira, não só pelas características que promanam das fontes de inspiração, mas principalmente, pela força representativa, já de ordem simbólica. O símbolo, na criação estética, substitui a realidade e a vinca na consciência. Para os que nunca foram à Amazônia um mundo em gestação se encontra no seu ballet *Amazonas*, mas também na sua música de câmara de instrumentos de sopro: é música onde se reflete a instabilidade cósmica dos primeiros dias da criação.

Nas suítes do *Descobrimento do Brasil* ele marca as vozes díspares do choque das raças, contrapondo os cânticos religiosos quinhentistas à música do nosso gentio: a nacionalidade futura se vislumbra.

A nacionalidade, na imensidão da obra de Villa-Lobos, além de se exprimir em suas origens, se sintetiza em um novo tipo humano, e emerge na sua diversidade constitutiva. As próprias crianças saltam de dentro da música de Villa-Lobos tocada pela aspereza selvagem do meio, no ciclo das *Cirandas*; e salta também o negro, no *Bazum*, nas *Danças africanas*, em *Estrela é lua nova*; e brotam os lânguidos cantares do tempo do Império, na *Modinha*; e os "chorões" contrapontam seus instrumentos, mas, atônitos, se vêem transpostos para a imponente envergadura dos *Choros* sinfônicos; e o próprio Bach, convidado a assistir a essas fermentações musicais do povo, toma assento na série das *bachianas*, e o homem novo do Brasil, em busca de plasmar o seu destino, eleva seu canto em um dos Choros — o no. 5, que se intitula *Alma brasileira*.

Não se ambiciona nesta síntese sugerir todos os aspectos de uma obra imensa, que vai desde o caudaloso *Amazonas* a páginas encantadoras de canto orfeônico, como o *Canto do pajé*, e onde há peças que hoje estão em todos os ouvidos, do mundo inteiro, como a *Bachianas no. 5*, para soprano e orquestra de violoncelos, cuja Ária, vocalizada, que se inicia em cinco por quatro, é uma perfeita maravilha. Do grande ballet *Amazonas*, que data do mesmo ano de outro ballet, *Uirapuru*, diz Mário de Andrade, citado por Vasco Mariz (*Hector Villa-Lobos* — Paris - Editions Seghers), que "avança se arrastando penosamente, quebrando ramos e pondo abaixo árvores, tonalidades e tratados de composição". *Uirapuru* é o misterioso pássaro amazônico de canto fascinante, inspirando uma "delicada partitura indígena (Vasco Mariz, op. cit.), onde o autor busca novas sonoridades, introduzindo alguns instrumentos típicos".

## QUARTETOS

A música de câmara e, especialmente, o Quarteto de cordas, constitui o

território mais elevado da composição e se nutre de recursos musicalmente específicos, sem apelo a sugestões exteriores. Assim se explica que Villa-Lobos estimasse particularmente seus Quartetos mas, por outro lado, ele tinha de se concentrar mais na matéria da música, limitando as explosões de temperamentos e as cores fortes de brasilidade, que lhe eram peculiares.

O Quarteto de cordas é um gênero particularmente difícil. Debussy escreveu apenas um. Ravel, também, um único. Mesmo considerando que há desigualdades qualitativas entre eles, e que o primeiro Quarteto seja uma simples suíte, revela Villa-Lobos aí uma natureza musical particularmente generosa. Esse grande músico, embebido de sentimento pátrio, tinha mais para dar do que para receber do ambiente que o envolvia. Por isso, ao lado de tantas peças de formas livres, onde a estruturação rapsódica é resgatada pela unidade da ambiência, se erguem os Quartetos, de sonoridades desbordantes, sem dúvida, pujantes talvez demais, não raro, para a forma escolhida, mas altamente válidos pelo preenchimento dos requisitos de equilíbrio e polifonia do Quatuor.

Mesmo aí, não foge Villa-Lobos à sua significação e seu destino de nosso músico nacional por excelência. E sua figura emerge hoje, ainda, com maior veemência do que quando desapareceu. E ele o faz porque reencarna a nacionalidade, e profetiza na sua música o advento de uma nação brasileira que vai ao encontro do seu destino.

Essa condição lhe é inerente à música porque ele se liga às fontes mais vivas do Brasil, que são a música popular, a música folclórica, a música anônima do homem anônimo. Este homem se exprime através de suas invenções musicais, e ele é uma espécie de caixa de ressonância, onde se acumulam tais elementos, e se modificam por meio do processo gerador do gênio. Não é ele um artista que desce ao nível popular com o fito apenas de coligir materiais que vai a seguir empregar ou aproveitar na obra de arte. Mas porque se identifica, por meio da origem, com essas forças vivas da música popular, ele as exprime, no alto plano da música de concerto. É um músico de serenatas, um músico das roda-boêmias e, junto a isso, é um artista que explora o *hinterland*, impulsionado por seu amor, por sua adivinhação do Brasil, pela soma de influxos que ele vai fazer transformar-se na sua obra de música. Obra de grande música, que ombreia com as superiores criações da música do século, e tem páginas que alcançaram popularidade universal.

Arnaldo Estrella (*Os quartetos de cordas de Villa-Lobos – 1970 – Obra premiada e editada pelo Museu Villa-Lobos*) assinala a cronologia dos Quartetos do seguinte modo:

- a) 1o., 2o., 3o. e 4o. (de 1915 a 1917);
- b) 5o. — 1931;
- c) 6o. — 1938;
- d) do 7o. ao 17o. — 1942 a 1957.

Recapitulando: quatro quartetos em dois anos; intervalo de quatorze anos, um quarteto, o quinto; intervalo de sete anos, um quarteto, o sexto; intervalo de quatro anos, onze quartetos, do sétimo ao décimo sétimo, em quinze anos.

Esse, o mapa cronológico. Num ensaio de classificação estética: uma suíte para quarteto; dois quartetos pré-nacionalistas; um de transição; um folclórico; um nacionalista, onde o nacionalismo adquire fisionomia universal. Esse ensaio de classificação, sumário, dá ao sexto quarteto (o quarteto nacionalista por excelência) a condição de marco divisório entre as duas principais fases estéticas que compõem a fisionomia da série dos dezessete quartetos de cordas, embora já antes se manifestasse a nova tendência. O que dá ao sexto esse privilégio é que nele a nova tendência se cristaliza, superando os processos folclóricos”.

## ASPECTOS TÉCNICOS

Seriam necessários vários volumes para abranger e analisar a obra total de Villa-Lobos, cujo vulto numérico e variedade de gêneros o Catálogo exprime. *Itabira*, uma de suas obras vocais mais importantes, em que a voz se une à orquestra, escrita sobre o poema de Carlos Drummond de Andrade, e dedicada a Marian Anderson, dá idéia de um músico inteiramente diverso do que escreveu as *Serestas*, do autor das *Canções típicas brasileiras*, de *Nozaniná* e de *Xangô*. É que *Itabira*, a despeito da brasilidade dramática do texto, tende à universalidade da expressão. O repertório violinístico foi enriquecido com a sua *Fantasia de movimentos mistos*, para violino e orquestra, e não esqueceremos, entre as numerosíssimas páginas orquestrais, o poema sinfônico *Erosão*. Até de *Canções de cordialidade* é autor Villa-Lobos, que traz enriquecedora contribuição à literatura coral e orfeônica, e escreveu uma peça notável para fagote e cordas, que se intitula *Ciranda das sete notas*. *Mandu-Carará* (ballet), obra de ímpeto dionisíaco, é ouvida na sua forma de concerto, para orquestra, grande coro e percussão. Mesmo nos domínios da música religiosa penetra Villa-Lobos, com a *Missa São Sebastião* e outras obras. E não esqueçamos que ele é, ao lado do espanhol Rodrigo, talvez o mais importante criador da literatura para violão do nosso tempo, com os seus magistrais *Prelúdios* e *Estudos*, obras que, verdadeiramente, renovam o instrumento de Segóvia — que é aliás, o nosso instrumento nacional por excelência.

Como grupar toda essa imensa produção em sua síntese? A síntese

pode tentar-se através das características técnicas mais gerais e marcantes da criação villa-lobiana. Em amplo estudo, Juan Orrego Salas (Heitor Villa-Lobos, Figura, Obra e Estilo, *Boletim Interamericano de Música*, março de 1966), alude aos seguintes aspectos da música do mestre:

a) Contrastes abruptos entre texturas de grande densidade e episódios concertantes, os quais abundam em quase todas as suas composições para grande orquestra.

b) Duplicação de elementos temáticos por meio de registros instrumentais extremos. O *Choros no. 8* (compasso 24) oferece um bom exemplo do tema executado pelo flautim, a três oitavas de distância pelo trombone. Esse recurso o encontramos também com frequência em suas obras de câmara, por exemplo, no primeiro movimento do Quarteto de Cordas no. 5, em que o violoncelo e o primeiro violino executam a mesma linha melódica a três oitavas de distância.

c) Emprego de *glissandi* como elemento de pontuação ou encadeamento de episódios adjacentes. No poema sinfônico *Amazonas* nos encontramos com o emprego freqüente de tal recurso.

d) Uso preferencial de reforços instrumentais a uma, duas ou três oitavas de distância, ao invés do unísono, e quase sempre à base de instrumentos de diferentes famílias. Exemplos deste recurso os encontramos no terceiro movimento, Ária, das *Bachianas Brasileiras* no. 3; reforços de como inglês e trombone, de clarineta abaixo e violinos, de trompete e contrabaixos.

e) Choques politonais entre harmonias destinadas a famílias instrumentais diversas, correntes nos *Choros* no. 10 e no. 14.

f) Emprego muito freqüente do piano, e às vezes da harpa, como elemento resumidor do corpo harmônico da composição, em desenhos, rítmicos obstinados, quase sempre forçando as percussões. Muito corrente nas *Danças africanas* e no *Amazonas*, onde também se emprega com persistência a harpa e o piano a unísono.

g) Exigências de virtuosismo especialmente nos instrumentos de corda, com o emprego de duplas, triplas e quádruplas cordas, de sucessões elaboradas de sons harmônicos e figurações muito rápidas. Isto é freqüente em quase todas as suas obras.

h) Emprego de instrumentos vernáculos brasileiros, especialmente de percussão (caraxá, reco-reco, puita, matraca, caraxá, etc.), ou de uso não muito

freqüente na orquestra, como o saxofone alto (*Choros* no. 8 e no. 10), sarrusofone, trompete em fá, violinofone, viola de amor (*Amazonas*).

i) Aproveitamento da voz humana como elemento colorístico orquestral, em vocalizações e onomatopéias, combinada ou não com instrumentos, como certificam sua *Sinfonia* no. 5 (1920), seu *Quarteto* para harpa, celeste, flauta, saxofone e vozes femininas (1921), seu *Noneto* (1923), seu *Choros* no. 10 e no. 14, sua *Bachianas Brasileiras* no. 9, esta última escrita para orquestra de vozes, como indica o compositor na partitura.

Sobre as verificações técnicas, entretanto, prevalecem os conceitos críticos de Gilberto Freyre, em sua luminosa lição sobre Villa-Lobos, que no-lo fazem apontar como o maior músico dos trópicos.

