



## RESENHA

Humberto Amorim. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p., ilustr., ex. music., facsim., bibliogr. ISBN 978-85-88272-22-4.

*Fábio Zanon\**

O livro de Humberto Amorim, *Heitor Villa-Lobos e o Violão*, nesta resenha crítica, é tratado como uma contribuição para a historiografia – do compositor e do violão no Brasil na primeira metade do século XX – para detectar os elementos que distinguem esse trabalho daqueles publicados no passado, à luz das recentes pesquisas biográficas e análises musicais de Villa-Lobos.

O violão clássico foi uma adição tardia ao cenário musical; seu repertório histórico só se consolidou em meados do século XX e, em larga escala, o que se ouve em recitais de violão é música composta nos últimos 90 anos. Até a inclusão do violão no ensino formal em conservatórios e universidades, que se deu gradualmente a partir dos anos 1960, uma faixa significativa de seus praticantes atuava de forma puramente intuitiva. Musicólogos e musicoanalistas tipicamente têm sua formação ao piano ou na prática coral e orquestral; e raramente consideram o repertório de violão como objeto de estudo. Estes três fatos combinados podem justificar o comparativo atraso do aparecimento de publicações – livros, artigos e edições críticas – que tratem do repertório de violão. No formato de livro, se não levarmos em conta os ensaios biográficos de autores como Sor, Giuliani, Barrios, Rodrigo ou Ponce, são raros os estudos mais aprofundados; as importantes obras de Britten e Henze raramente são mencionadas em suas biografias e trabalhos analíticos; os autores contemplados com mais frequência são Bach (e suas obras para alaúde), Boccherini e, felizmente, Villa-Lobos. A proliferação de revistas especializadas e o crescente número de dissertações de pós-graduação têm se combinado para preencher essa lacuna dos estudos musicológicos, mas, compreensivelmente, poucos são os trabalhos que demonstram uma substância que garanta um interesse fora do âmbito especialista.

---

\* Royal Academy of Music, Londres, Reino Unido. Endereço eletrônico: fzanon@gmail.com.



A obra para violão de Villa-Lobos é numericamente modesta se comparada a sua extensa produção para piano ou quarteto de cordas; as peças para violão solo que chegaram até nós perfazem cerca de 85 minutos de música; a música de câmara adiciona mais 30 minutos à conta. Entretanto, elas surgiram num momento pivô da história do instrumento: ao mesmo tempo em que havia, na década de 1920, um primeiro esforço concreto para persuadir compositores de renome a compor para um instrumento que não dominavam, travava-se um forte embate entre a radicalização dos procedimentos da modernidade e o apego ao mundo expressivo do passado recente. Villa-Lobos foi o único compositor do período que se viu no meio desse embate na privilegiada condição de violonista; dessa forma, seus *Choros nº 1*, os *12 Estudos* e os *5 Prelúdios* partem da própria geografia do violão e das possibilidades harmônico-texturais por ela sugeridas para concretizar sua inserção no debate estético da época. Da morte de Villa-Lobos até hoje, esse reconhecimento só fez aumentar; ele é provavelmente o compositor do século XX mais tocado ao violão e as repetidas gravações de sua obra superam em número praticamente todos os compositores brasileiros subsequentes. Naturalmente isso tem gerado uma bibliografia; a anedota corrente nos anos 90 era a de que os orientadores de pós-graduação em música, quando procurados por candidatos violonistas, lhes perguntavam “Qual aspecto da obra de Villa-Lobos você pretende estudar?”.

Levando em conta essa falsa impressão de saturação, a expectativa por um novo livro – que começou, aliás, como uma dissertação acadêmica – sobre este assunto é alta. O fato é que, à exceção da obra de Teresinha Prada, que faz paralelos entre a criação de Villa-Lobos e do cubano Leo Brouwer,<sup>1</sup> há mais de 25 anos não se publica um livro especificamente sobre a obra para violão de Villa-Lobos. Nesse ínterim, muito material inédito veio à tona e criou complicações ao estudo dessas obras. Esse material inclui várias cópias manuscritas, algumas da própria lavra do compositor, que estão em posse do Museu Villa-Lobos, da editora Max Eschig e de particulares, que colocam sob questionamento a própria validade do texto publicado. Junto à correspondência entre os personagens envolvidos (o compositor e os vários violonistas com os quais travou contato), esse material teve de ser organizado e interpretado. E isso Humberto Amorim fez magistralmente em seu livro, com um grau de rigor inusitado não só nas publicações específicas de violão, mas nos estudos villalobianos em geral.

O pianista e musicólogo americano David Barnett<sup>2</sup> divide as abordagens do estudo musical em três categorias: a técnica, a analítica e a contextual. Essa categorização atende à conveniência do intérprete, mas nem por isso deixa de ser relevan-

<sup>1</sup> Prada, Teresinha. *Violão, de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Cesa – Terceira Margem, 2008.

<sup>2</sup> Barnett, David. *The Performance of Music*. Londres: Barrie & Jenkins, 1972.



te para o musicólogo e para o historiador. Em se tratando da obra para violão de Villa-Lobos, a primeira categoria foi abordada pelo violonista uruguaio Abel Carlevaro em sua série *Guitar Master Class*, publicada pela editora Chanterelle na Alemanha – uma visão parcial, porém beneficiada pelo contato direto do autor com Villa-Lobos. A segunda categoria foi bastante explorada por Marco Pereira,<sup>3</sup> e conta com aportes significativos em artigos de autores como Orlando Fraga. A terceira categoria contava, até agora, com capítulos isolados de livros em vários idiomas, artigos e com o pequeno e pioneiro livro de Turíbio Santos,<sup>4</sup> que tem o mérito de tornar público um pouco do pano de fundo e do anedotário da criação dessas obras de acordo com o próprio Villa-Lobos. Trinta e cinco anos mais tarde, uma documentação mais abrangente e uma análise criteriosa dessas fontes fazem do livro de Humberto Amorim uma bem-vinda ampliação dessa categoria.

O livro traz várias novidades em relação à literatura existente. A primeira, e mais patente, é a capacidade singular do autor de lidar com Villa-Lobos a uma distância estratégica. Boa parte dos estudos sobre Villa-Lobos se contaminam da automonumentalização do compositor, um processo iniciado com a mão pesada que ele mesmo depositou sobre o que dele era escrito, enquanto estava vivo. Por esse viés, Villa-Lobos aparece como uma personalidade mitológica e uma criatividade transbordante e infalível, e todas suas limitações contam com a atitude condescendente que transfere a responsabilidade para as condições socioculturais de sua época. Uma parte menor assume uma posição oposta e tenta encaixá-lo num molde de ideias pré-concebidas, ao qual, obviamente, ele parece nunca corresponder. Amorim encontra um ponto de vista equidistante; objetivo o suficiente para avaliar os fatos de maneira desapaixonada, mas respeitoso o bastante para dividir com o leitor a excitação pela música, que se imprime em cada página do livro.

Isso denota a maturidade do musicólogo e se torna ferramenta essencial para dar conta da segunda novidade: ampliar o cânone das obras de Villa-Lobos, incluindo duas peças recém-descobertas, a *Valsa de Concerto nº 2* e a *Valse-Choro*. A primeira, obra incompleta e algo capenga de um Villa ainda adolescente, é analisada como um protótipo dos recursos idiomáticos que ele desenvolveria posteriormente. Mais importante, Amorim contextualiza a criação de uma obra de violão de concerto no Brasil de 1904, quando o violão tocado por música era praticamente inexistente (é bem provável que esta seja a primeira obra brasileira de violão clássico cuja partitura chegou até nós). A *Valse-Choro*, obra redescoberta em 2005, que presumivelmente faria parte da *Suite Popular Brasileira*, é esmiuçada tanto em seus aspectos de estrutura e escrita – que criam uma hipótese sobre sua exclu-

<sup>3</sup> Pereira, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.

<sup>4</sup> Santos, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.



são da publicação final – quanto na sua semelhança com a valsa *Dores D’Alma*, de Quincas Laranjeiras.

A terceira novidade é a inclusão no estudo das sete obras de câmara com violão. Elas são mencionadas em publicações anteriores de Turíbio Santos e Marco Pereira, mas Amorim dá um passo além na busca de manuscritos e material relevante que lhe forneçam pistas mais fortes sobre a gênese destas peças. Há um apanhado bastante completo das cinco canções, que são, de fato, arranjos para violão de obras pré-existentes. Amorim esclarece as circunstâncias de criação destes arranjos através de entrevistas com os músicos que os estrearam e confirma o desaparecimento do manuscrito original da *Canção do Poeta do século XVIII*. Para completar o trabalho, ele ainda preparou uma edição crítica desta canção e dos dois fragmentos extraídos da *Floresta do Amazonas*, *Canção do Amor e Veleiros*, que assim, finalmente, entram para o repertório com textos fidedignos.

A mais importante destas obras, o *Sexteto Místico*, é citada por Lisa Peppercorn<sup>5</sup> entre as obras cuja data teria sido manipulada por Villa-Lobos, com a intenção de auferir pioneirismo (datada de 1917, seria provavelmente a primeira obra de câmara moderna a incluir o violão, não tivesse sido publicada somente em 1957). Amorim realiza uma comparação entre os manuscritos de 1917, 1921 e a versão publicada em 1957. Neste processo, Villa-Lobos aparece como alguém consciente das implicações da pré-datação de suas obras. O que realmente instiga o leitor, porém, é a trajetória criativa do compositor: de um esboço originalíssimo de 1917, vê-se uma tentativa de conclusão às vésperas da Semana de Arte Moderna (sublinhada pela dedicatória a Graça Aranha) e uma partitura novamente abandonada que espera 40 anos para chegar à sua forma final, totalmente nova, mas guardando o aroma da ideia da juventude.

Mais interessante ainda é a descoberta de um manuscrito da *Distribuição de Flores*, para flauta e violão, nos arquivos de Jacob do Bandolim. Além desse manuscrito redatar a obra para trás (1932 ao invés de 1937), ele evidencia um aspecto importante da trajetória formativa de Villa-Lobos: a sua convivência com a música popular urbana carioca das primeiras décadas do século XX. Esta é a quarta novidade do livro. Toda a literatura sobre o autor, em primeira ou segunda mão, sublinha a importância da convivência com os chorões como uma contribuição não ortodoxa a sua formação musical e fonte de inspiração para muito do material musical criado ao longo das cinco décadas seguintes. Amorim abrange e organiza o material documental (manuscritos como a mazurca *Simple*s e a *Distribuição de Flores*, a participação de João Pernambuco na estreia desta última obra etc.) e os depoimentos que corroboram essa afirmação (Gastão de Bettancourt, Paula Barros,



Donga etc.). Sem lançar hipóteses absurdas nem fazer afirmações baseadas na repetição e no hábito, ele traça um painel crível da aproximação de Villa-Lobos de chorões como Satyro Bilhar ou Quincas Laranjeiras e, mais além, delimita o momento de sua vida em que essa aproximação parece ser uma questão central. Assim, a trajetória de sua produção de violão, entrecortada por hiatos relativamente longos, fica mais clara, pois nos damos conta de que, no período imediatamente após seu casamento, Villa-Lobos parece perder interesse pelo violão e os registros de seus encontros com os chorões e concertistas de violão da época escasseiam.

Esse é um aspecto crucial da biografia artística de Villa-Lobos: o intérprete que queira se aprofundar em suas obras tem agora à disposição não só um histórico das etapas que vão da sua criação até a publicação, mas uma referência mais segura sobre a motivação por trás delas. Essa é a quinta novidade: Amorim segue as pegadas de Villa-Lobos, de sua atividade como violonista e de seus encontros com vários intérpretes. A personalidade de Andrés Segovia domina o cenário do violão na primeira metade do século XX tão exclusivamente que a história de seu encontro com Villa-Lobos, na Paris dos anos 20, já foi recontada inúmeras vezes em todo tipo de suporte. E Amorim também expõe e, onde possível, cita textualmente as narrativas de Olga Prager Coelho, Regino Sainz de la Maza (que provavelmente estreou os *Choros nº 1*), Abel Carlevaro (que estreou alguns dos prelúdios), Turíbio Santos e Jodacil Damaceno. Esse é um setor onde ainda há o que pesquisar; um possível encontro entre Villa-Lobos e Agustín Barrios, Maria Luísa Anido (que possuía cópias em fotostato de suas obras) ou Julian Bream (que já tinha gravado os *Prelúdios* na ocasião da última visita de Villa-Lobos a Londres) ainda não foram documentados.

Aprendemos também que a amizade muito próxima que se desenvolveu entre Segovia e Villa-Lobos demorou até os anos 1940–50 para se consolidar, o que faz dos *12 Estudos* uma criação muito mais independente do que se ousava pensar até agora. Amorim esbarra na constatação de que o arrojado *Estudo nº 10* provavelmente foi composto antes até do primeiro encontro entre eles. O que evita, entretanto, é uma discussão mais aprofundada sobre uma questão premente: a da existência de textos divergentes dos *12 Estudos*. Esse problema já foi abordado em várias teses acadêmicas e artigos de revistas; para a conveniência do leitor, teria sido interessante incluir ao menos um sumário do atual estado dessas pesquisas. Violonistas e pesquisadores sempre se intrigaram com alguns problemas oferecidos pelos estudos: o grande hiato entre a data de composição (1929) e de publicação (1953); o prefácio escrito por Segovia, que aconselha o intérprete a respeitar as digitações de Villa-Lobos, quando há pouquíssimas digitações na versão impressa; a quantidade alarmante de erros e passagens de execução obscura na edição de 1953, erros que não foram totalmente corrigidos em edições posteriores; a inclusão



tardia no repertório de Segovia. Além da versão publicada, dos vários manuscritos em posse de violonistas ligados a Villa-Lobos e dos manuscritos doados pela família Guimarães ao Museu, ainda circula, para aumentar o mistério, uma cópia de um suposto manuscrito em posse da editora Max Eschig, datado de 1928 e com um número de entrada compatível com a data, que nos apresenta um texto musical bem divergente e em muitos aspectos mais consistente que a versão publicada. Entretanto, até o momento, o original dessa fotocópia ainda não parece ter sido encontrado, o que cria sérias questões sobre sua autenticidade. Ainda há muitos pontos de interrogação, mas a correspondência encontrada no arquivo deixado por Segovia ao menos nos revela que Villa-Lobos publicou os Estudos exatamente do jeito que desejava. Porém, ainda há que se discutir a relevância dessa cópia “fantasma” de 1928 e colocá-la em confronto com a cópia fotostática encontrada tanto na coleção de Segovia quanto na de Maria Luísa Anido (e que parece ser a fonte da edição repleta de erros de 1953), além da cópia avulsa de alguns estudos, em outra caligrafia, encontrada na coleção de Abel Carlevaro.

O número de obras perdidas, mesmo dentro de uma produção ciclópica como a de Villa-Lobos, é assustador: mais de 100 obras que estão listadas nos principais catálogos, incluindo peças de fôlego, como a *Sinfonia nº 5*. Como não há nem sinal de muitas delas, criou-se um hábito entre os estudiosos de considerá-las como lenda, “criações cósmicas” que nunca chegaram ao papel. A descoberta recente das duas peças de violão levou Amorim a uma sexta atitude inusitada: ele considera plausível a existência das outras peças de violão extraviadas, e ainda nos fornece pistas sobre seu paradeiro. Se algum material sobre Villa-Lobos vier da cidade de Paranaguá ou dos muitos arquivos de chorões da primeira metade do século XX, Amorim será parabenizado pela sua sagacidade.

Por fim, a sétima novidade deste livro é o passo dado na direção de uma tipificação do estilo de Villa-Lobos. Esse é um assunto de intenso interesse para os intérpretes e que já assumiu papel central no entendimento da produção de autores como Beethoven, Chopin, Bartok ou Stravinsky. Amorim consegue se desvencilhar da síndrome de pioneirismo sem deixar de se deslumbrar com a novidade da abordagem do Villa-Lobos violonista. Ele consegue mapear, desde a *Valsa de Concerto nº 2* até os *Prelúdios*, a primeira ocorrência de um sem-número de elementos que se tornariam típicos da escrita para violão do compositor, como o uso das cordas soltas com efeito pedal, o uso de paralelismo, o uso de sons harmônicos naturais, a ocorrência de polirritmia, de síncope etc., etc. Alguns trabalhos, como os de Arnaldo Estrella<sup>6</sup> e Paulo de Tarso Salles<sup>7</sup>, dão passos nessa direção, mas

<sup>6</sup> Estrella, Arnaldo. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1970.

<sup>7</sup> Salles, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.



este livro de Humberto Amorim parece não ter deixado nenhum detalhe de fora e constitui uma contribuição bem completa dentro dos limites de sua proposta analítica.

Humberto Amorim delimitou um recorte bem claro no seu trabalho – obras solo e de câmara – e não abordou as obras orquestrais que incluem o violão (a *Introdução aos Choros* e o *Concerto* para violão e pequena orquestra). Se, por um lado, só temos a lamentar a ausência de um estudo sobre estas obras, que aumentaria o texto consideravelmente, por outro lado deixa o espaço aberto para futuras publicações sobre essas duas áreas ainda pouco exploradas dos estudos villalobianos, os Choros e os Concertos.

Há uma forte possibilidade de que, com a formação crescente de um maior número de pesquisadores e com o desvendar de coleções particulares, uma quantidade significativa de documentos sobre este assunto venham à luz e sejam interpretados com a mesma argúcia de Humberto Amorim, mas, neste íterim, o livro dá conta dos dados relevantes, atualmente disponíveis, sobre a criação da obra para violão de Villa-Lobos. Daqui por diante, a lacuna a ser preenchida é a de novos trabalhos de categoria técnica e analítica. Uma obra dessa magnitude clama por mais de uma edição crítica, por mais estudos sobre sua interpretação, por uma avaliação mais profunda de Villa-Lobos como violonista, tendo por base suas gravações, e por trabalhos mais sofisticados de análise harmônica e morfológica, que incluam um estudo aprofundado sobre a permeabilidade entre as texturas e procedimentos harmônicos típicos do violão e sua obra sinfônica e camerística.

FABIO ZANON é violonista e regente. Desde 2008 ocupa o cargo de Visiting Professor na Royal Academy of Music em Londres. Já se apresentou e ministrou cursos em mais de 40 países e gravou vários CDs. É graduado pela Universidade de São Paulo e mestre pela Universidade de Londres. Em 1996 foi vencedor do Concurso Tarrega na Espanha e do Concurso GFA nos Estados Unidos. Foi agraciado com o Prêmio Moinho Santista, o Prêmio Carlos Gomes e o Prêmio Bravo!. Escreve regularmente para revistas e para a Rádio Cultura FM de São Paulo. É autor do livro *Folha Explica: Villa-Lobos*.