

**“O Boisinho, O Passarinho, O Ursozinho e O Lobosinho” de
A Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos:
para as imagens de um gênero surrealista**

Daniel Vieira*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Universidade de Aveiro
zharbo@gmail.com

Abstract

From a historical context, this essay suggests the insertion of pieces from A Prole do Bebê no. 2 by Villa-Lobos, *O boisinho (sic) de chumbo*; *O Passarinho de pano*; *O ursozinho de algodão* and *O lobosinho de vidro*, as representative of the surreal genre in music. It discusses the use of metaphors to create musical images as aesthetic and stylistic understanding agent for a musical performance. The discussion suggests that a metaphorical image characteristic of speech of a performer, the genre itself and its own perspective, can be as valid as an example purely musical sounds. Thus, a relationship between verbal and non-verbal can be conceptualized by impregnation and not by adequacy.

Palavras-chave: *A Prole do Bebê* no. 2, Villa-Lobos, surrealismo, imagens musicais.

A música de Villa-Lobos geralmente é lembrada por sua grandiloquência, natureza inventiva e brasilidade (Abreu & Guedes, 1992, p. 125; Mariz, 1989; Kiefer, 1986). Poucas vezes são apontadas questões acerca do sincronismo de Villa-Lobos com o seu entorno, mesmo por suas pretensões como compositor de música moderna.

As peças que serão brevemente discutidas nesse texto compõem a série “A Prole do Bebê” no. 2 – Os Bichinhos. São elas: O boisinho de chumbo, O passarinho de pano, O ursozinho de algodão e O lobosinho de vidro. De igual maneira, as outras peças que compõem a série possuem características similares, contudo, não serão mencionadas nesta apresentação.

O ponto de partida para essa discussão é um artigo de Guérios (2003) em que o autor comenta sob um olhar sociológico, a primeira viagem de Villa-Lobos para a França e sua inserção dentro do ambiente cultural francês. Descreve, a partir de um relato da pintora Tarsila do Amaral e do pianista Souza Lima uma situação tanto quanto embaraçosa para Villa-Lobos: o compositor, ao chegar em Paris, foi logo convidado a uma reunião no estúdio da pintora Tarsila do Amaral, onde estariam presentes o poeta Sérgio Milliet, o pianista Souza Lima, o escritor Oswald de Andrade e, entre os parisienses, o poeta Blaise Cendrars, o compositor Erik Satie e o poeta e pintor Jean Cocteau, além de outros artistas da vanguarda: numa determinada altura do encontro desses intelectuais, a conversa foi direcionada para a improvisação musical. Villa-Lobos senta-se ao piano para improvisar e após o que, Jean Cocteau atacou ferrenhamente o que acabara de ouvir. Os dois passam a discutir calorosamente e por pouco não brigam (Guérios, 2003: 81). Guérios sugere que esse encontro pode ser tomado como momento fundamental para a trajetória pessoal e artística de Villa-Lobos e que ao longo do tempo que o compositor permaneceu em Paris sua obra passa a ser mais original, sofre uma transformação significativa, e ainda que o encontro mencionado fora “apenas o primeiro momento de todo um processo de mudanças que sofreriam, a partir de então, as preocupações estéticas de Villa-Lobos” (Guérios, 2003: 93).

Guérios prossegue em sua discussão seguindo uma triagem sociocultural, discorrendo, inclusive, sobre a valorização do exótico na Paris da década de 1920 e como Villa-Lobos talvez tenha sabido se aproveitar da condição que estavam a lhe inculir. O conhecimento desses fatos que permeiam a composição da série *Prole do Bebê* no. 2 permite considerar um outro momento, deveras histórico, sincrônico à estada de Villa-Lobos em Paris: a inauguração do movimento surrealista em 1924. A publicação do *Manifesto do Surrealismo* coloca o surrealismo num contexto de tentativa da reprodução de estados oníricos através de mecanismos artificiais: “numa mesma espécie de realidade absoluta de suprarrealidade” (Breton, 1983: 19).

Algumas características podem ser apontadas como condizentes ao pensar surrealista: a atitude revolucionária, implícita aos artistas que tomavam parte do

movimento, pretendia intervir na realidade levando o homem a um estado de liberdade suprema. Voltava-se contra o utilitarismo, contra o positivismo e a moral burguesa numa tentativa de derrotar o sistema sociocultural vigente. Baseado nos estudos de Freud sobre a vida manifesta e a latente e pela definição acerca dos mecanismos do sonho, os surrealistas procuravam estabelecer um estreito laço entre o mundo da vigília e o do sonho, de forma a resolver os problemas fundamentais da existência. Assim, segundo eles, além do sonho, certas experiências do estado de vigília poderiam ajudar na resolução dos mistérios da mente humana. Sua proposta pretendia unir estes dois mundos: mistérios e mente (Gomes, 1995).

A representatividade também é definida como parte da concepção do surrealismo assim como o é no fantástico (gênero de literatura). A metáfora surrealista, assim como a metáfora fantástica, se daria através de uma “metáfora transfigurada” resultando na apreensão do sentido literal do texto. De forma similar a realidade multifacetada no surrealismo, a metáfora transfigurada seria incorporada ao texto literal. E, em “A Imagem”, de Louis Aragon (1926), os surrealistas propõem-se ao “emprego desregrado e passional da estupefaciente imagem” e de “perturbações imprevisíveis e de metamorfoses” para a criação do mundo supra-realístico. No entanto, no surrealismo a metamorfose é um elemento presente ao estabelecer dúvida-ação, incerteza, própria de um estado onírico.

O acaso seria uma das mais importantes ocorrências do mundo da vigília surrealista ressaltando a importância de uma reinterpretação da realidade como algo estranho e multifacetado, do espanto ou surpresa do leitor diante de um fato ocorrido na narratividade. O acaso seria um momento a ser buscado pelo surrealismo. O acaso era um fim que causava espanto.

Se o surrealismo pode ser considerado um meio de se correlacionar o gênero particular dessas Prole(s) do Bebê no. 2, como uma abordagem sincrônica da obra, a seguinte citação de Mário de Andrade¹ realmente tornou lúcido o pensar:

¹ Mário de Andrade (1893-1945) foi um romancista, musicólogo, historiador e crítico de arte brasileiro. O maior defensor de preceitos modernistas na arte brasileira. É aclamado como mentor do Modernismo Brasileiro (Jardim, 2005).

(...) já agora com toda a liberdade da música instrumental, não apenas nos interpreta com leveza o mundo infantil, como na “Prole do Bebê”, mas também todo o seu drama interior. E surgem, então visões assombradas, de uma intensidade verdadeiramente trágica, em que os ritmos se arrepiam, as melodias se quebram, as harmonias maltratam, bárbaras e rijas; e a sentimental imaginação infantil, o campo grave, assustado, vibrátil da sensibilidade descontrolada e ignara, vê fantasmas, dores e milagres no menor brinquedinho de borracha. E surgem ursozinhos que são monstros fantasmagóricos (...) (Andrade, 1976: 307).

A transfiguração, a impulsividade, o jorrar espontâneo, junto com o mundo dos fantasmas e monstros está incluído no mundo da fantasia no qual o gênero surreal está composto. Completa um ciclo para um olhar metafórico sobre o título das peças específicas, sobre o som e para as imagens daí oriundas.

Minha preocupação com a *performance* das peças separadas busca compreender então um Villa-Lobos surrealista, talvez, que possa ter assumido e admitindo um certo grau de exotismo em sua obra. Não que com isso a performance venha a ser tão exótica, mas quanto o valor da própria origem composicional possa ter sido decorrente, direcionando uma reflexão acerca da própria *performance*.

O fato sincrônico denotado disso, leva-me a pensar a possibilidade de imagens metafóricas dessa natureza – surrealistas – para a concepção das obras tomadas em discussão. Como seria um 'Boisinho de Chumbo'? Ou um 'Passarinho de pano'? Ou um 'Ursozinho de algodão', ou então, um 'Lobosinho de vidro'? Tais imagens modificariam a maneira de entender tais obras? Ou talvez, que tipo de questionamento, e mesmo de reflexão, corroboraria para ampliar o leque de possibilidades dessas obras junto ao Surrealismo?

Não abstraíndo a visão lúcida do Surrealismo inerente ao ciclo A Prole do Bebê no. 2 o questionamento anterior conduz uma nova possibilidade de relacionamento transversal, e diretamente correlacionado a música, à prática interpretativa. Tomo por base, nesse ínterim, o trabalho de Bittencourt (2008) acerca de imagens metafóricas e interpretação musical. Em seu trabalho a autora procura estabelecer um corpo conceitual pelo qual seria possível dar voz à palavra do *performer* como criador musical. Sugere que as palavras do intérprete, cheias de metáforas, possam ser entendidas como fontes. Para essa autora, a metáfora não é menos exata do que um exemplo puramente sonoro ou do que uma indicação de notação; ela pode ser mais ou menos forte,

enquanto expressão do próprio som instrumental, e a maior ou menor força de impregnação dependerá da metáfora, dos meios, do contexto, do intérprete e do ouvinte (Bittencourt, 2008: 78). Da imagem verbal à imagem sonora dá-se um laço, sem que esse laço seja o da designação, o da manifestação ou o da significação linguística. Assim, se posso correlacionar 'O bozinho de chumbo' com um fato sincrónico – o Surrealismo, nesse caso – tal peça pode ser tão mais surrealista, quanto se eu simplesmente a lesse ao piano, ou ouvi-se uma performance gravada que não fosse conhecedora dessa nova reflexão. O que mais vale nesse contexto é a capacidade de imaginação inerente ao fazer artístico requerido, nesse caso, como intérprete de música de concerto. Pois, o trabalho interpretativo – a elaboração que transforma as instruções mudas da partitura em suas realizações sonoras – pode vir a ser escutado como murmúrios de metáforas, em imagens verbais – imagens próprias – na sua projeção temporal.

Além das competências reconhecidas para a atividade interpretativa musical – a decifração de um código que escreve a obra, a compreensão de seus horizontes históricos, antropológicos, estilístico-estéticos – [a visão dos] intérpretes [testemunha] [...] uma função imaginativa de leitura, inerente à interpretação musical – função que, porque imaginativa, inova a obra, recria-a. Ness[as visões], a imaginação torna-se parte do processo de concepção interpretativa. Aí, eles descrevem a obra não a partir de um vocabulário especializado que quisesse representar as unidades musicais e suas relações, mas através da linguagem natural que a joga imediatamente no mundo da vida: circunstâncias, acontecimentos, paisagens, personagens” (Bittencourt, 2008: 80).

O meio de compreender e ajustar tal projeção metafórica, evidentemente, é o auditivo. Toda intuição aceitável em *performance* musical é regulada pela atuação do ouvido como agente regulador estético. Os sons, dessa maneira, são ante-ouvidos num vislumbre metafórico de imaginação aural, pois

(...) o ouvido escuta o que falta ao mundo para ser música e o que falta à música para ser ela mesma, pois uma obra musical é sempre potencialmente interpretável: será sempre possível sonorizá-la diferentemente, e, em qualquer dos casos, só o será se essa sonorização for imaginada, ouvida interiormente pelo intérprete durante o processo interpretativo em formação (Bittencourt, 2008: 81-82).

Desse modo, a interpretação das peças separadas nessa discussão tornar-se-ão surrealistas se a criatividade do intérprete puder criar, para si mesmo uma

sonoridade capaz de ser vinculada ao gênero proposto. Esse ato de criatividade, como apresentado, só poderá ser compreendido e ajustado pela atuação ativa do ouvido, ouvido interior e exterior. Tal busca não se torna uma busca de caráter hermenêutico?

O cerne dessa reflexão é o poder significativo do não-verbal sobre o verbal, do interno sobre o externo, o poder que o invisível exerce sobre o visível:

A linguagem não-verbal do olhar não usa signos, ou se os emprega, é para ato contínuo os dessemiotizar: visa constituir *atmosferas* para melhor lançar e captar forças. O que é uma atmosfera? É, em primeiro lugar, um certo regime de signos, um certo regime que o olhar traz à visão da paisagem (Bittencourt, 2008: 83. Destaque no original).

A autora expande o conceito como aplicável à audição e a gestualidade

(...) quanto mais expressividade (quanto mais o interior se mostra), menos pregnantes são as estruturas e os traços físicos que se apagam no pano de fundo em proveito da atmosfera... Ao invés da linguagem, o espaço ou as distâncias entre os traços e as estruturas... tornam-se pregnantes. A atmosfera dissolve as formas visíveis: dissolução que significa a passagem para o pano de fundo em proveito das pequenas percepções que se agitam, invisíveis, e que 'envolvem' o olhar (Bittencourt, 2008: 83).

Dessa maneira, a concepção do *performer*/intérprete pode ser delineada a partir da percepção de atmosferas expressivas. Essas atmosferas são originárias de suas fontes metafóricas verbalizadas, murmuradas não verbalmente durante o seu ato de ser. Se nas peças tomadas em discussão a metáfora é surrealista, a concepção deverá passar pela atmosfera surrealista, pela estética surrealista e pela percepção de um surrealismo, não dependendo do sincronismo histórico ou da demanda técnica requerida. A imaginação e o poder auditivo criativo do intérprete conduzirão as fontes às atmosferas, às metáforas à concepção propriamente dita. Desse modo, qualquer imagem pode encontrar qualquer palavra, ou, de maneira geral, qualquer coisa pode aliar-se a qualquer outra com a condição de que o momento do encontro seja determinado previamente (Bittencourt, 2008: 89). Por exemplo, na obra *O boizinho (sic) de chumbo*, da Prole do Bebê no. 2 de Villa-Lobos, o 'boizinho' (sic) é o boizinho porque ele é o boizinho e nada mais! Em decorrência dessa atitude compreensiva, a relação entre não-verbal e verbal vem a ser

conceituada por impregnação e não por adequação. Não sendo decorrente da condição histórica, mas do contexto de criatividade ali atestado e inerente ao próprio performer e sua capacidade criativa. A voz do intérprete passa a ser ouvida. Nesse caso, com um tom surrealista, próprio do contexto criado que, por coincidência, cabia a um sincronismo histórico.

O olhar fantástico surreal sobre tais peças permite compreender um Villa-Lobos como agente consciente do seu ofício, interagindo com seus contemporâneos estrangeiros, participando ativamente da formação de uma cultura musical brasileira-ocidental. Permite, também, uma compreensão do texto da música a partir do seu próprio texto, da própria corporeidade imaginativa e criativa para o fazer musical, como sugerido por Bittencourt (2008). As imagens construídas podem ser resultado de uma própria expectativa da obra – uma hermenêutica – sua real projeção e regulação – próprio hermenêutica, da mesma forma – poderá ser determinante para a total pertinência e validade.

Referências bibliográficas

- Abreu & Guedes (1992) *O piano na música brasileira – seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Andrade, Mário de (1976) *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Martins-Itatiaia.
- Aragon, Luis (1926) *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard.
- Bittencourt, Maria Cristina Futuro (2008) “Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical”. *Em Pauta*, Porto Alegre, 32/33 (19): 76-99.
- Breton, André (1983) *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Gomes, Álvaro Cardoso (1995). *A estética Surrealista – texto doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas.
- Guérios, Paulo Renato (2003) “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro” *in Maná*, 9(1): 81-108.
- Jardim, Eduardo (2005) *Mário de Andrade: a morte do poeta*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- Kiefer, Bruno (1986) *Villa-Lobos e modernismo na música brasileira*. 2ª edição. Porto Alegre: Movimento.

Mariz, Vasco (1989) *Heitor Villa-Lobos: Compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.

Notas biográficas

Daniel Vieira concluiu o bacharelado em música na EMBAP e possuiu Mestrado em Música – Práticas Interpretativas e, em 2008, iniciou o Doutorado em Música – Práticas Interpretativas na UFRGS onde é orientado pelas Profa. Dra. Cristina Gerling e Profa. Dra. Any Raquel Carvalho. Foi contemplado pela Capes com uma bolsa de estágio, pelo programa PDEE, na Universidade de Aveiro, onde trabalha com o Professor Dr. Fausto Neves e com a Profa. Dra. Helena Marinho.