



19 QUI 21H CARNAÚBA
20 SEX 21H PAINEIRA
21 SÁB 16H30 IMBUIA

ISAAC KARABTCHEVSKY REGENTE
ANTONIO MENESES VIOLONCELO
CORO INFANTIL DA OSESP
TERUO YOSHIDA REGENTE
CORO DA OSESP
NAOMI MUNAKATA REGENTE HONORÁRIA

HEITOR VILLA-LOBOS [1887-1959] 
Uirapuru [1917]
18 MIN

Fantasia Para Violoncelo e Orquestra [1945]
- Largo
- Molto Vivace
- Allegro Expressivo - Andante Caprichoso - Allegro
19 MIN

Bachianas Brasileiras nº 4: Prelúdio [1941]
8 MIN

Mandu-Çarará [1940]
20 MIN

NAIPE DE CORDAS DA
SINFÔNICA HELIÓPOLIS
PROFESSORES DO INSTITUTO BACCARELLI-
DO NAIPE DE CORDAS DA OSESP
MEMBROS DA ACADEMIA DA OSESP
EMMANUELE BALDINI SPALLA
ANTONIO MENESES SPALLA DOS VIOLONCELOS

ÍNDIOS – CENAS DO DIA A DIA, C. 1975.
FOTO DE MAUREEN BISILLIAT

Villa-Lobos compôs muitas “fantasias”: nas *Bachianas n.º 3 e n.º 6* (1938), observa-se o estudo da *Fantasia e Fuga BWV 537* para órgão, de Bach, que ele transcreveu para orquestra.

No início de sua carreira, ele compôs duas “sonatas-fantasia” para piano e violino (1912 e 1914), em estilo pós-romântico. Já a *Fantasia Para Violoncelo e Orquestra* é uma obra de seu último período criativo. Envolve o violoncelo como solista, o que desperta interesse por ter sido este o instrumento do compositor, cujas últimas apresentações públicas como violoncelista foram na década de 1930.

A *Fantasia Para Violoncelo e Orquestra* tem três movimentos. O zigue-zague inicial do primeiro lembra a seção central do segundo movimento do *Quarteto de Cordas n.º 9* (1945) e a sonoridade sombria do poema sinfônico *Amazonas* (1917). Após diálogo com contrabaixos e contrafagote, o solista é acompanhado por trompas e cordas, até um acorde de sete sons. O solista é cada vez mais exigido, até chegar ao *poco agitato*, quando os arpejos se transformam em *ostinato*, com intervenções dos sopros. Um solo do trombone demarca o retorno do diálogo solista/cordas, quando uma frase ascendente leva à repetição da seção inicial, mergulhando o solista na tonalidade escura das cordas.

No segundo movimento, o solista alterna rápidas escalas, trinados e efeitos de arco, como o *sul ponticello* [arco perto da “ponte”, que sustenta as cordas]; sua bravura é pontuada pelos sopros e, mais adiante, pela melodia soturna dos contrabaixos e do contrafagote. A agitação do início retorna progressivamente, levando à bem-humorada passagem em que o clarinete, combinado ao *pizzicato* das cordas, saúda as proezas do solista.

O movimento final sugere um rondó, com a primeira seção movida por uma marcha em que o solista apresenta uma melodia austera, sem ornamentos. Após um breve repouso, o violoncelo inicia a seção B, imitando o canto de sabiá ouvido nas *Bachianas n.º 5* (1945); o clima “pastoral” é enfatizado pelo *pizzicato* dos violoncelos e contrabaixos. A seção C oferece espaço para o solista, como num desenvolvimento. Na recapitulação, o tema é transposto uma quarta acima, e a marcha retorna. A coda é virtuosística, lembrando a seção de desenvolvimento.

PAULO DE TARSO SALLES é professor no Departamento de Música da ECA-USP e autor de *Villa-Lobos: Processos Compositivos* (Editora Unicamp, 2009).

O hiato entre a data declarada de composição (1917) e a estreia (1935, em Buenos Aires) sugere que *Uirapuru* é um dos casos em que Villa-Lobos após à partitura a data de concepção da obra, ao invés da data real de composição. No caso de *Uirapuru*, que, dentre suas obras executadas com mais frequência, é a mais original e intransigentemente moderna, a fixação da data de 1917 daria ao compositor a primazia na utilização de certos procedimentos musicais com que, em tese, ele só teria se familiarizado quando viveu em Paris nos anos 1920. O fato é que *Uirapuru* é, em larga escala, baseado em uma de suas primeiras obras sinfônicas, *Tédio de Alvorada*, poema sinfônico de 1916 (estreado em 1918), e soa bem provável que Villa-Lobos tenha trabalhado na radicalização de sua realização estética ao longo da década de 1920.

Uirapuru é um filho do modernismo internacional. Villa-Lobos não só manifesta seu constante interesse pela riqueza de textura, expansão tonal, colorido orquestral, fluidez de forma, simetria melódica e releitura de suas referências compositivas (sobretudo Wagner, Debussy e Stravinsky), como cria uma sonoridade especificamente brasileira, sem se servir diretamente de elementos folclóricos — e é exatamente essa atitude que faz dele um dos supremos inventores da cultura brasileira.

O compositor criou um argumento para a realização em forma de balé, talvez na esperança de que Diaghilev se interessasse em incluí-lo no repertório dos Ballets Russes, colaboração que, infelizmente, nunca se materializou.

O uirapuru é um pássaro notável, mesmo dentro da biodiversidade amazônica. Por viver somente nas profundezas da floresta e ter um canto extraordinariamente melodioso, afinado e variado, cujo poder de sedução faria todas as outras espécies ficarem em silêncio, o uirapuru carrega consigo uma forte carga mítica.

No enredo do bailado, grupos indígenas se veem embrenhados na floresta pela magia do canto do pássaro. Lá, uma jovem caça o uirapuru e o vê se transformar num jovem guerreiro. Ao final, morto por um índio invasor, ele volta a ser pássaro. Enredo e música produzem um eco bastante filtrado do *Prelúdio à Tarde de um Fauno*, de Debussy, e do *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky. Villa-Lobos, sem o interesse



pelo canto real à maneira de Messiaen, transforma o tema do uirapuru num modelo de simetria estilizada, que abre espaço a uma complexa rede de crescimento formal e harmônico. Especialmente depois de ser gravado por Leopold Stokowski, *Uirapuru* tornou-se, merecidamente, um cartão de visitas do Villa-Lobos modernista.

Por outro lado, é um mistério uma obra tão espetacular quanto *Mandu-Çarará* ser praticamente desconhecida. Ela pertence a um grupo de peças como o *Descobrimento do Brasil* ou *Choros nº 10*, em que Villa-Lobos conjuga tratamento coral com opulência orquestral, dentro da estética primitivista das obras dos anos 1920, que lhe abriram

GRAVAÇÕES RECOMENDADAS

VILLA-LOBOS

SINFONIAS N° 3 E N° 4

Isaac Karabichevsky, regente

NAXOS, 2013

SINFONIAS N° 6 E N° 7

Isaac Karabichevsky, regente

NAXOS, 2012

BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2, N° 3 E N° 4

Roberto Minczuk, regente

BIS, 2005

as portas ao público internacional. Evidentemente, *Mandu-Çarará* é uma cantata profana, mas a partitura de piano traz a indicação “Bailado”, apesar de não haver registro de que ela tenha sido apresentada sob essa forma. Datada de 1940, ela foi estreada no Rio de Janeiro em 1946 e nos EUA em 1948.

O argumento da obra baseia-se em lendas da região do rio Solimões, recolhidas por Barbosa Rodrigues (1842-1909).¹ Mandu-Çarará é o deus da dança. Um índio abandona seus filhos no meio da floresta para que a menina se case com o deus, mas eles se perdem e acabam por se encontrar com o Curupira, o espírito protetor das florestas, de dentes verdes, cabelos vermelhos e pés virados para trás, que quer atraí-los para sua cabana e devorá-los. Eles enganam o Curupira, entram em sua cabana, matam sua mulher, jogam-na num tacho de guisado e fogem. O Curupira come o guisado e sai à caça das crianças, mas quando sua própria barriga responde a seus gritos ele percebe que devorou sua mulher. Os espíritos da floresta se entristecem com ele, e as crianças conseguem encontrar o caminho de volta à aldeia, onde Mandu-Çarará espera por elas para que festejem juntos, numa apoteose de dança e brincadeira.

A partitura é notável por várias razões. Primeiro, pela maneira como Villa-Lobos estabelece o contraste entre o estilo soturno do coro adulto, representando o Curupira, e a leveza serelepe do coro infantil, num texto em nheengatu de forte caráter onomatopáico. Segundo, pela economia temática, em que todos os motivos mantêm uma intensa vitalidade rítmica pela reiteração obsessiva. A exuberância da floresta é retratada pela polifonia sistêmica e pelas várias camadas simultâneas de atividade sonora, que sempre parecem estar ordenadas por um inexorável pulso dançante, como convém ao argumento da obra.

1. RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba Amazonense* (Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890). A opção de Barbosa Rodrigues (e mantida por Villa-Lobos) pelo cedilha em *çarará* camufla o sentido corrente da palavra, dicionarizada em português como *sará*. De origem tupi, passou a designar, de maneira geral, o “mestiço”. (N. E.)