

Villa-Lobos - A Fera Musical

Emanuel Dimas de Melo Pimenta

Locarno, 2015

para Marcelo Bratke

Era um espetáculo. Tinha algo de vento forte na mata, arrancando e fazendo redemoinhar ramos e folhas; caía depois sobre a cidade para bater contra as vidraças, abri-las ou despedaçá-las, espalhando-se pelas casas, derrubando tudo; quando parecia chegado o fim do mundo, ia abrandando, convertia-se em brisa vesperal, cheia de doçura. Só então percebia que era música, sempre fora música.

Crônica de Carlos Drummond de Andrade sobre a morte de Villa-Lobos em 1959

Quando dizemos que alguém é um grande personagem do seu tempo, não estamos dizendo, obrigatoriamente, que ele terá representado uma revolução de linguagem, uma profunda transformação do mundo, uma mutação do entendimento do mundo. Aliás, curiosamente, essas parecem ser dimensões que não se tocam - o ser grande e o ser revolucionário.

Há muitas pessoas "grandes", revolucionárias ou não.

Muitos revolucionários serão grandes através de outros grandes.

Uma "grande" pessoa, um grande personagem de uma época, é alguém que se expandiu, literalmente, impregnando-se nas almas dos seus contemporâneos e das gerações seguintes.

É como se fosse uma estrela explodindo, e os seus pequenos pedaços se amalgamando aos corpos celestes em sua volta. Maior a estrela, maior a

extensão desse processo de expansão.

Assim, quando dizemos que alguém é "grande" não o fazemos como uma metáfora, comparando a pessoa a alguma outra coisa. A pessoa é grande porque impregnando outras pessoas, passando a fazer parte de outras pessoas, tornou-se literalmente grande.

Heitor Villa-Lobos não foi um revolucionário, mas foi uma grande pessoa, um gigantesco personagem, um dos maiores do século XX, em todo o mundo.

A sua obra não pode ser comparada, em termos revolucionários, à de Luigi Russolo, de Charles Ives, de Henry Cowell ou de Erik Satie. Por isso mesmo, uma das suas referências primeiras - como ele próprio dizia - era Stravinsky.

E seria o próprio Stravinsky a admitir isso, em 1963: "Nasci fora do tempo no sentido que por temperamento e talento eu estaria melhor adaptado a uma vida de um pequeno Bach, vivendo no anonimato e compondo regularmente para um serviço estabelecido e para Deus".

Essa visão mais tradicional do mundo não impediu Villa-Lobos de ser uma supernova, um grande personagem em termos mundiais.

Se estivermos próximos da singularidade, do centro da explosão desse fenômeno cósmico, será praticamente impossível escapar ao seu raio de impacto. E isso acontece, por exemplo, com alguém nascido no Brasil.

Por mais que possa contestar, a pessoa pertence a um mundo, a uma realidade, a um universo de informação, e se essa pessoa nasceu no Brasil, o seu universo estará inevitavelmente impregnado de Villa-Lobos - da música popular à música de publicidade. Não por outro motivo, Tom Jobim tinha Villa-Lobos como a sua principal influência, considerando-o seu "pai musical".

Calcula-se já terem sido realizadas mais de mil gravações com as obras de Villa-Lobos!

Esse grande personagem, que foi Heitor Villa-Lobos, foi produto da rádio. A rádio produz o nacionalismo. O ouvido opera por proximidade. Não ouvimos alguém a um quilômetro de distância, mas podemos ver essa pessoa, olhar para ela. A distância gera a sensação de controle e independência. A proximidade gera a sensação de intimidade, de partilha de soberania, partilha dos nossos corpos. A rádio amplifica a voz. Mais que isso, a rádio amplifica o sussurro, o dizer íntimo ao ouvido.

Curiosamente, a palavra "rádio" surge do latim *radius* que significava o "raio de um círculo", um "raio de luz" - como se indicasse a comunicação fechada em círculos. E a transmissão radiofônica recebeu a denominação

inglesa de *broadcasting*, que significa "espalhar sementes".

Aquele que antes falava para cem ou duzentas pessoas, estabelecendo o sentido da tribo, passou a falar simultaneamente para milhões, intensificando fortemente o sentido do nacionalismo.

O mesmo fenômeno tecnológico que gerou Mussolini e Hitler, também gerou o maravilhoso universo de Villa-Lobos.

A primeira transmissão civil de rádio no Brasil - porque no início se tratava de domínio militar - aconteceu no dia seis de abril de 1919, no Recife. Mas, o verdadeiro início da rádio no Brasil acontece, de fato, em 1922, graças a um transmissor colocado no Rio de Janeiro, no Corcovado, e receptores distribuídos em Petrópolis, Niterói e São Paulo.

1922 foi o ano da Semana da Arte Moderna, na qual Villa-Lobos participou e que o marcou profundamente. Foi o ano do começo das transmissões de rádio no Brasil - coincidentemente com outros países.

Até então, a rádio tinha estado quase reservada ao uso militar, e se desenvolveu radicalmente como instrumento bélico na Primeira Guerra Mundial.

Villa-Lobos estava profundamente sintonizado com a tecnologia do seu tempo.

Pode-se criticar, com razão, o fato de Villa-Lobos ter adotado e ter sido adotado por um universo político totalitário, fascista, ditatorial. O mesmo - e de forma muito mais radical e terrível - aconteceu com Ezra Pound, e num certo sentido também com Chopin, com T. S. Elliot ou com Jorge Luis Borges - mas também, por vias muito diferentes, com Luigi Nono entre muitos outros.

Sem que possa representar qualquer tipo de justificação, não devemos nos esquecer de que, especialmente na primeira metade do século XX, esses movimentos totalitários, de direita ou de esquerda, visavam um bem comum social. Visavam a felicidade do ser humano, sem que se faça aqui julgamentos de valor. As pessoas estavam preocupadas em descobrir um modelo social que significasse uma sociedade melhor e mais justa.

As pessoas queriam mudar o mundo.

Os da direita, acreditavam na elite de um povo; os da esquerda, na base desse povo, eliminando idealmente qualquer elite. Hoje, em todo o mundo, em geral, as pessoas se utilizam de discursos sociais para benefício próprio, pessoal, para enriquecer, sem qualquer preocupação social. Antes, criticava-se se este ou aquele seriam os melhores modelos sociais, para sociedades mais justas. Hoje, muitas vezes, são casos de polícia, com criminosos que de vez em quando são presos.

Villa-Lobos era pobre, não pertencia às classes ricas.

Mas, o seu universo pertencia ao mundo social, ao domínio da educação, da formação do ser humano - estando ou não correto, jamais enriqueceu, e o esse ideal social se refletiu nos seus gigantescos projetos orfeônicos, juntando milhares de pessoas em coro, constituindo os maiores corais do mundo, sob um projeto declaradamente orientado para a educação e para a iluminação.

Tanto ele como Mário de Andrade participaram e, paradoxalmente, foram contra o regime ditatorial de Vargas, sem todavia o contestar, pelo menos abertamente, mas trabalhando intensamente em algo que, segundo eles, era mais forte, algo que trataria de derrubar naturalmente o regime e que, consequentemente, sobreviveria aos ditadores.

Afinal, é importante lembrar que as obras de Oscar Niemeyer, de Lúcio Costa e de Cândido Portinari, entre outros, também foram incorporadas pelo regime ditatorial de Vargas como patrimônio da sua época - muitas vezes usadas na propaganda do regime.

Em 1937, com o Brasil ainda alinhado aos países do Eixo, apoiando a Alemanha nazista e a Itália fascista, Villa-Lobos comporia *New York Skyline Melody*, para piano solo, cuja linha melódica terá sido baseada no perfil da cidade de Nova Iorque, tirado de uma fotografia.

Viveu em Nova Iorque nos anos 1940.

Nove anos antes, em 1930, na volta ao Brasil, ido de Paris, ele apresentava, entusiasmado, o seu Plano de Educação Musical a Júlio Prestes, então candidato à Presidência da República.

Prestes - republicano e democrata - ganhou as eleições, mas explodiu a chamada Revolução de 1930 que colocou o ditador Getúlio Vargas no poder. Para sua surpresa, foi convidado pelo governo ditatorial a implementar o seu projeto educacional.

Assim, na década de 1930, em pleno regime ditatorial, Villa-Lobos assumia a direção da Superintendência da Educação Musical e Artística, convocando os estudantes para o seu canto orfeônico. Em apenas cinco meses de trabalho já dirigia coros com treze mil pessoas!

Em 1940 já eram quarenta mil pessoas em coro!

Quando, em 1977 o grupo britânico de rock Queen agitava o mundo com o seu grande sucesso *We Will Rock You*, no qual uma grande quantidade de pessoas cantava em simultâneo com Fred Mercury, muitos nem podiam imaginar que Villa-Lobos já fazia algo semelhante na década de 1930.

O movimento do canto orfeônico era o espelho da rádio enquanto

estrutura lógica. Não uma pessoa falando para milhões, mas milhares cantando em simultâneo para relativamente muito poucos.

Em Zurique, na Suíça, Pablo Casals regeria a *Bachiana nº 1* executada por cento e oito violoncelistas!

Furioso vulcão romântico, Villa-Lobos pensava grande.

Um dos momentos mais interessantes da sua produção aconteceu quando viveu em Paris, especialmente entre 1927 e 1930. Vivia no Boulevard Saint Michel, onde até hoje há uma placa indicando o edifício no qual vivia. Foi vizinho e grande amigo de Edgar Varèse - que viria a ser a principal referência musical de Frank Zappa.

E aqui vale uma observação. Villa-Lobos - que por muitos é considerado um criador de melodias por excelência - levou das suas viagens pelo Brasil, feitas quando ainda tinha cerca de dezoito anos de idade, um fabuloso universo rítmico.

Curiosamente, foi o ritmo, e não a melodia, aquilo que marcou boa parte da produção musical ocidental no século XX. Foi o ritmo de Stravinsky que o fascinou tão profundamente - ele dizia que a *Sagração da Primavera* tinha sido a "maior emoção musical" da sua vida.

Esse sentido musical forjava boa parte do pensamento da época, o *zeitgeist*, como é notável no *Ballet Mécanique* de Georges Antheil, entre tantos outros. E Villa-Lobos tinha um repertório único de ritmos.

Naturalmente, havia outras ondas. Todavia, o ritmo marcou profundamente boa parte da obra musical do século XX, desde o primeiro Stravinsky à longa lista de nacionalistas, mas também Edgar Varèse, seu amigo e vizinho, Henry Cowell, John Cage, Antheil, e mesmo Bartók - para todos eles, o ritmo era a grande revelação na música.

Quando Schoenberg diz a John Cage que sem harmonia ele não seria músico, John resolve tratar todos os sons como percussão, tal como fazia Varèse.

O silêncio de John Cage emergiria um pouco mais tarde.

Assim, Villa-Lobos não foi à Europa copiar o europeu, mas levou e elaborou lá algo que apenas ele podia ter: a diversidade rítmica brasileira; num certo sentido da mesma forma que a *suite*, séculos antes - e tão evidente em Bach, que sempre o fascinou - tinha resgatado a sua forma das danças medievais.

Tanto que, em 1923, quando partiu para a Europa, respondeu aos jornalistas locais, ao chegar: "Não vim aprender, vim mostrar o que faço".

As ligações com a Europa e os Estados Unidos nasceram muito cedo.

Em 1917, torna-se amigo de Darius Milhaud, que era secretário de Paul Claudel, então ministro da França no Rio de Janeiro. Com Milhaud - que também trabalharia com o jovem flautista Hans Joachim Koellreutter antes que este pudesse imaginar um dia viver no Brasil - correu templos espíritas, sessões de umbanda, de candomblé, salões de choros, marcando profundamente a sua vida como compositor francês.

Vinte anos mais tarde, em 1937, Villa-Lobos seria o responsável pelo início da vida brasileira do Koellreutter - que pertencia a uma família ideológica oposta - através de uma carta de apresentação de Paul Hindemith. Koellreutter e Darius Milhaud foram muito amigos, tocavam juntos, e permanecerá sempre a questão de se saber se as ligações espirituais entre Koellreutter e Villa-Lobos teriam se iniciado através do compositor francês.

Nesse mesmo ano, comporia a peça para piano solo "Três Marias" a pedido de Edgar Varèse. São três pequenas peças, como se formassem três movimentos de uma peça maior. Aqui, há uma história interessante. Quando as pessoas ouvem o nome dessa peça, "Três Marias", logo pensam no nacionalismo associado a algum traço religioso. Mas! Uma tal ideia não faz qualquer sentido. As *Três Marias* são os três conjuntos estelares da Constelação de Orion. E são conhecidos por três nomes, que Villa-Lobos dá a cada uma das pequenas peças: *Almitah*, *Alnilam* e *Mintika* - três nomes árabes.

Almitah, a primeira peça, significa etimologicamente "ambiciosa" e também a ideia de uma corda que amarra algo, e indica um múltiplo conjunto de estrelas. *Alnilam*, estrela azul super gigante, significa "cordão de pérolas"; e *Mintika* - ou *Mintaka* - outra estrela do sistema, significa simplesmente "cinturão".

Naquela época, Villa-Lobos tinha composto *New York Skyline*, uma peça que tomava o perfil da cidade de Nova Iorque como base para a elaboração da partitura.

Varèse ficou encantado com aquele recurso gráfico - então ninguém trabalhava com partituras gráficas, e pediu para que Villa-Lobos fizesse o mesmo com uma parte do céu, com as estrelas. Genial!

Num certo sentido, nesse momento Villa-Lobos antecipa aquilo que viriam ser as partituras gráficas de John Cage, Morton Feldman e Earle Brown quinze anos mais tarde, e até mesmo o meu trabalho em Realidade Virtual cerca de quarenta anos depois.

Personalidade séria e irreverente, inesgotável auto-confiança, olhos espertos, inteligentes.

Não gostava de falar ao telefone, adorava filmes *western*, não abria mão dos charutos Montecristo, usava sempre a água de colônia *Royal Briar*, da Atkinson, gostava especialmente de vinho tinto e carne, muitas vezes viajava acompanhado do seu piano.

Trabalhava sem parar.

Quando olhamos para as fotografias que foram feitas dele, vemos alguém muitas vezes sério, outras sorrindo, mas sempre com uma imagem agressiva, desafiadora. Trata-se, naturalmente, de uma espécie de arqueologia da imagem.

Vamos procurando decifrar nas imagens congeladas no tempo aquilo que era vida.

Jorge Medauar, meu querido mestre e amigo ao longo de mais de trinta e cinco anos, conviveu com Guimarães Rosa, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Villa-Lobos entre muitos outros. Ele contava o que acontecia quando Manuel Bandeira e ele jogavam sinuca com Villa-Lobos. Eram todos amigos, mas Villa-Lobos era mais velho. Começavam a jogar. Segundo Jorge, Villa-Lobos era muito ruim na sinuca. Ele errava, fazia uma expressão muito séria. Ia ao quadro, colocava os pontos para si, como se não tivesse errado, e continuava a jogar... Ganhava todas as partidas. Jorge Medauar e Manuel Bandeira nem se incomodavam. Quem iria fazer face ao grande maestro com uma bobagem dessas?

Assim, vamos desnudando e revelando a face humana de Villa-Lobos.

Certa vez, seguramente quando da apresentação da sua obra *Amazonas*, que aconteceu em Paris em 1929, uma jornalista lhe terá perguntado como era capaz de compor num país tão primitivo, cercado de cobras, crocodilos e índios canibais. Villa-Lobos nem terá pestanejado: em resposta à absurda pergunta da jornalista ele terá dito que realmente era muito difícil viver num universo tão hostil, tão selvagem, e que ele tinha sido quase comido por canibais poucas semanas antes. A jovem jornalista ficou extasiada. Villa-Lobos continuou, contando como tinha sido colocado num grande caldeirão com muitos vegetais e água, onde estava sendo cozinhado para uma sopa! A história acabou por ser publicada como verdadeira.

O seu encontro com o legendário Arthur Rubinstein também nos mostra algo da sua personalidade. Rubinstein estava, dez anos antes, em 1919, no Rio de Janeiro. Ouvira falar muitas vezes de um jovem compositor, um tal de Villa-Lobos. Resolveu descobrir mais sobre ele. Antigamente, os grandes músicos procuravam jovens compositores.

Arthur Rubinstein soube que Villa-Lobos era tão pobre ao ponto de ser obrigado a tocar violoncelo em salas de cinema de terceira categoria. Na época, o cinema mudo exigia sempre a presença de um músico. Foi até à sala de cinema onde tocava Villa-Lobos. No início, era apenas música

convencional. Mas, alguém percebeu que Rubinstein estava na platéia, e na segunda parte do filme surgiu, inesperadamente, uma música diferente. Era de Villa-Lobos.

No final da sessão, Arthur Rubinstein foi aos camarins para cumprimentar o compositor e pediu mais informações sobre a sua música. Villa-Lobos lhe disse apenas: "Vocês não estão interessados nisso", virou-se e foi embora.

Alguns dias mais tarde, Rubinstein foi acordado no seu hotel, pela manhã, pelos ruídos de um grande número de pessoas que se acotovelavam no saguão do hotel onde estava hospedado. Queriam falar com ele. Eram todos músicos, e tinham à frente Villa-Lobos.

Então com trinta e dois anos de idade, Villa-Lobos disse a Arthur Rubinstein - que tinha a mesma idade - ter refletido sobre o assunto e que afinal considerava importante lhe mostrar algumas composições suas. Montaram a orquestra e tudo aconteceu naquele momento. Villa-Lobos tinha levado a orquestra consigo!

Doze anos mais tarde, em 1921, Villa-Lobos dedicaria a Arthur Rubinstein - que, tal como Varèse, seria seu grande amigo para toda a vida - a composição *Rudepoema*, quando escreveu: "Meu sincero amigo. Não sei se pude assimilar inteiramente tua alma com este *Rudepoema*, mas juro, de todo o meu coração, que tenho a impressão de ter gravado o teu temperamento, que o escrevi maquinalmente como uma Kodak íntima. Por consequência, se assim resultar, serás sempre o verdadeiro autor desta obra". Villa-Lobos faz alusão à câmera fotográfica Kodak e ao método surrealista de escrita automática.

A irreverência e a seriedade. Outra vez, um jornalista lhe perguntou como compunha. E ele terá respondido: "componho como defeco". A resposta gerou indignação, mas era a pura verdade - ele compunha como função natural do seu corpo, naturalmente.

Outra vez lhe perguntaram, já no final da vida, o que ele estava compondo naquele momento, e ele respondeu: "Minha filha, na minha idade eu não componho mais nada, eu estou é me decompondo".

Quando lhe perguntavam onde tinha estudado, muitas vezes dizia, brincando, que tinha se formado na Universidade de Cascadura e que seu mestre tinha sido Pixinguinha.

Sempre uma resposta sagaz, sempre um pensamento cheio de espírito, de inteligência.

Costumava dizer: "Os artistas vivem com Deus - mas dão o seu dedo mindinho ao diabo. Eu durmo com os anjos e sonho com o diabo".

Esse era, num certo sentido, o espírito de uma época. Falamos de Fernando Pessoa e o pensamos sério, cabisbaixo, em silêncio, tal como nos mostram as fotografias, os desenhos... mas, ele era brincalhão e irreverente.

John Cage vivia brincando e fazendo piadas.

Depois, as imagens se solidificam, se imobilizam... e se tornam sérias, respeitáveis.

Mas, no seu mundo, entre os bons amigos, no mundo dos arquitetos Oswaldo Bratke e de Eduardo Kneese de Mello - fui aluno de ambos, mas muito mais seriamente em relação a Kneese - o espírito de Villa-Lobos ainda não estava enrijecido pela memória coletiva.

Eduardo Kneese de Mello, meu querido mestre, com quem convivi durante cerca de doze anos, contava como certa vez viajara com Villa-Lobos para a Grécia, para um evento especial. Lá, assistiu no teatro Epidauros um concerto inesquecível: "Sabe o que é estar no Epidauros e assistir a um concerto de Villa-Lobos regido por ele mesmo, com a maravilhosa Bidu Sayão, sob as estrelas? Depois, saímos todos para dançar!" - Kneese contava com os olhos brilhantes.

Quem o conheceu pessoalmente não é capaz de medir os superlativos em relação ao seu caráter, ao seu sentido de amizade, ao seu espirituoso bom humor, à sua generosidade.

Koellreutter ficava emocionado quando falava em Villa-Lobos ou em Mário de Andrade.

Não foi apenas Koellreutter a ser ajudado por Villa-Lobos. Entre tantas outras pessoas, foi graças a uma indicação sua que o grande regente Eleazar de Carvalho teve as portas abertas no célebre festival de Tanglewood, nos Estados Unidos.

A essa generosidade, a esse espírito sagaz, às respostas rápidas, ao humor, aos olhos vivos, à irreverência exibicionista com aparência bem comportada, junta-se um trabalho obsessivo, incansável.

As suas obras mostram aquilo que ele foi, um trabalhador incontido, voraz. E isso é perfeitamente claro na estrutura e na qualidade das suas peças.

Quando tocamos uma peça musical, sabemos imediatamente se o compositor pertence ou não àquele instrumento. Percebemos certas passagens mecânicas, certos recursos sonoros, certas dificuldades técnicas, pequenos segredos que apenas são dominados por quem toca o instrumento.

As suas partituras para flauta transversal revelam isso. Tal como aconteceu com Paul Hindemith, Heitor Villa-Lobos parecia dominar todos os

instrumentos. Quando criança começou com o violoncelo, com a clarineta, com o violão, e logo o piano.

Mas, foi ainda um colecionador de sons através de instrumentos indígenas e de origem africana. Estudava-os dedicadamente, chegando a ensinar o seu uso a músicos de diversos países especialmente durante as suas viagens.

Assim, era um grande instrumentista não apenas em relação a instrumentos ocidentais, mas a tudo o que produzisse sons e, em especial, aos instrumentos que, de uma ou de outra forma, desenhassem os sons do Brasil.

Era um obcecado. Tinha na sua profissão o ato de professar. Assim, as suas composições jorravam naturalmente, mas nasciam profundamente elaboradas, cuidadas, porque eram o seu pensamento funcionando todo o tempo. Tom Jobim costumava se espantar com o fato de Villa-Lobos raramente corrigir as suas partituras, como se nascessem prontas!

Eram fruto de um longo tempo interior.

Tom Jobim contava: "Villa-Lobos é um gênio. Eu por exemplo, sou o único compositor brasileiro que apaga mais do que escreve, e o Villa não errava, escrevia do piccolo ao contrabaixo, e dez aparelhos de som ligados, televisão ligada, ampex ligado, uma soprano berrando no piano, um cara tocando o piano, outro o violino. E eu vendo aquele homem escrever aquela música completa, aqueles acordes de oito sons e eu digo: 'Mas maestro, como é que o senhor consegue?' E ele me diz: 'Meu filho, o ouvido de fora nada tem a ver com o ouvido de dentro'. Essa foi a primeira frase que Villa-Lobos me disse".

Mesmo quando ficou doente e foi operado de câncer em 1948, sofrendo ao longo de dez anos, não parou de compor.

Mas, há outra face de Villa-Lobos que é pouco conhecida: a sua dimensão na improvisação. Tal como Debussy, Beethoven, Mozart ou Bach, ele era um aclamado e esperado improvisador.

A sua vida não foi sempre de reconhecimento. Nunca enriqueceu. Foi duramente criticado, especialmente devido ao seu envolvimento com o regime ditatorial de Getúlio Vargas.

E as críticas demolidoras não demoraram a chegar. Em 1915, aos vinte e oito anos, já era alvo de disparos violentos por parte de Oscar Guanabarino, considerado "monstro sagrado" na época, para quem as composições de Villa-Lobos "não tem pés nem cabeça, são amontoados de notas que chocalham canalhamente como se todos os músicos da orquestra, atacados de loucura, tocassem pela primeira vez aqueles instrumentos, que se transformam, em mãos doidas, em guizos, berros e latidos".

Mas, essas vozes não foram capazes de afetar a imensa onda de celebrações à sua obra, mesmo em vida. A França cunhou uma moeda com a sua imagem, a cidade de Nova Iorque criou o "Villa-Lobos' Day" para recordar o primeiro aniversário da sua morte, a UNESCO decretou o ano de 1987 como o "Ano Villa-Lobos", para além de um sem número de celebrações. Em 1955, o legendário crítico musical René Dumesnil escrevia no jornal *Le Monde* sobre os seus concertos em Paris com a Orquestra Nacional da França: "Uma acolhida triunfal, de um público justamente entusiasta".

Assis Chateaubriand levou a televisão para o Brasil em setembro de 1950, com a fundação da TV Tupi em São Paulo.

Villa-Lobos morreu em 1959, quando eu tinha dois anos de idade. Lembro-me apenas dos ecos da sua morte nos anos que se seguiram. Villa-Lobos morreu com a emergência da televisão, fim da hegemonia da rádio no Brasil.

Tal como, em certo sentido, Jean-Luc Goddard foi uma espécie de projeção de Man-Ray, Tom Jobim terá sido uma projeção de Villa-Lobos. "Projeção" no sentido de "atirar para a frente", de continuação de uma onda criativa - que é o contrário de epígonos. Tom Jobim e Goddard não foram epígonos, ampliaram os sinais das ondas criativas em campos por vezes aparentemente diferentes. Num certo sentido, é o que fazem todos os grandes - ampliam aquilo que conhecem através de novas articulações. Pois, como dizia Delacroix, aquele que aprende consigo próprio, aprende com alguém muito ignorante.

Eu nasci com o Sputnik, primeiro satélite de telecomunicações. A minha adolescência foi vivida com Iron Butterfly e o célebre *In-A-Gadda-Da-Vida*, com Frank Zappa, John Cage, Ornette Coleman, Stockhausen, Genesis, Pink Floyd, King Crimson, Caetano Veloso, o Art Ensemble of Chicago, Brian Eno, Jethro Tull, Eric Dolphy, Gordon Mumma, Nan June Paik, Fluxus e muitos outros - numa espécie de aspiração transdisciplinar pós nacionalismo.

O delicioso mistério de se saber quem era Villa-Lobos é antigo. Durante toda a sua vida ninguém sabia em que ano ele tinha nascido. Os palpites variavam entre 1885 e 1890.

Um dia, o musicólogo e historiador Vasco Mariz encontrou documentos de batismo na Igreja de São José, no Rio de Janeiro, provando que Villa-Lobos tinha nascido em 1887. Mas, em 1941, quando foi obrigado a declarar o seu ano de nascimento, ele declarou 1888 - ano da libertação dos escravos.

Sabíamos entretanto que, tal como aconteceu com o genial escritor Monteiro Lobato, Villa-Lobos era uma espécie de muito amado tio, que nunca envelhece, a quem sempre esperamos para um afetuoso abraço, que vive por perto, e que estaria - como sempre esteve - permanentemente presente nos nossos sonhos.

Algumas obras:

- Assobio a Jato (1950)
- Uirapuru (1917)
- Prelúdio nº 3 para solo cello (1917)
- Noneto (1927)
- Rudepoema (1921)
- Pequena Suite para cello e piano (1913)
- Quarteto de Cordas nº 2 (1915)
- Choros nº 1 - guitarra (1920)
- Choros nº 2 - flauta e clarineta (1924)
- Choros nº 5 - piano (1925)
- Choros BIS (violino e violoncelo) (1928)