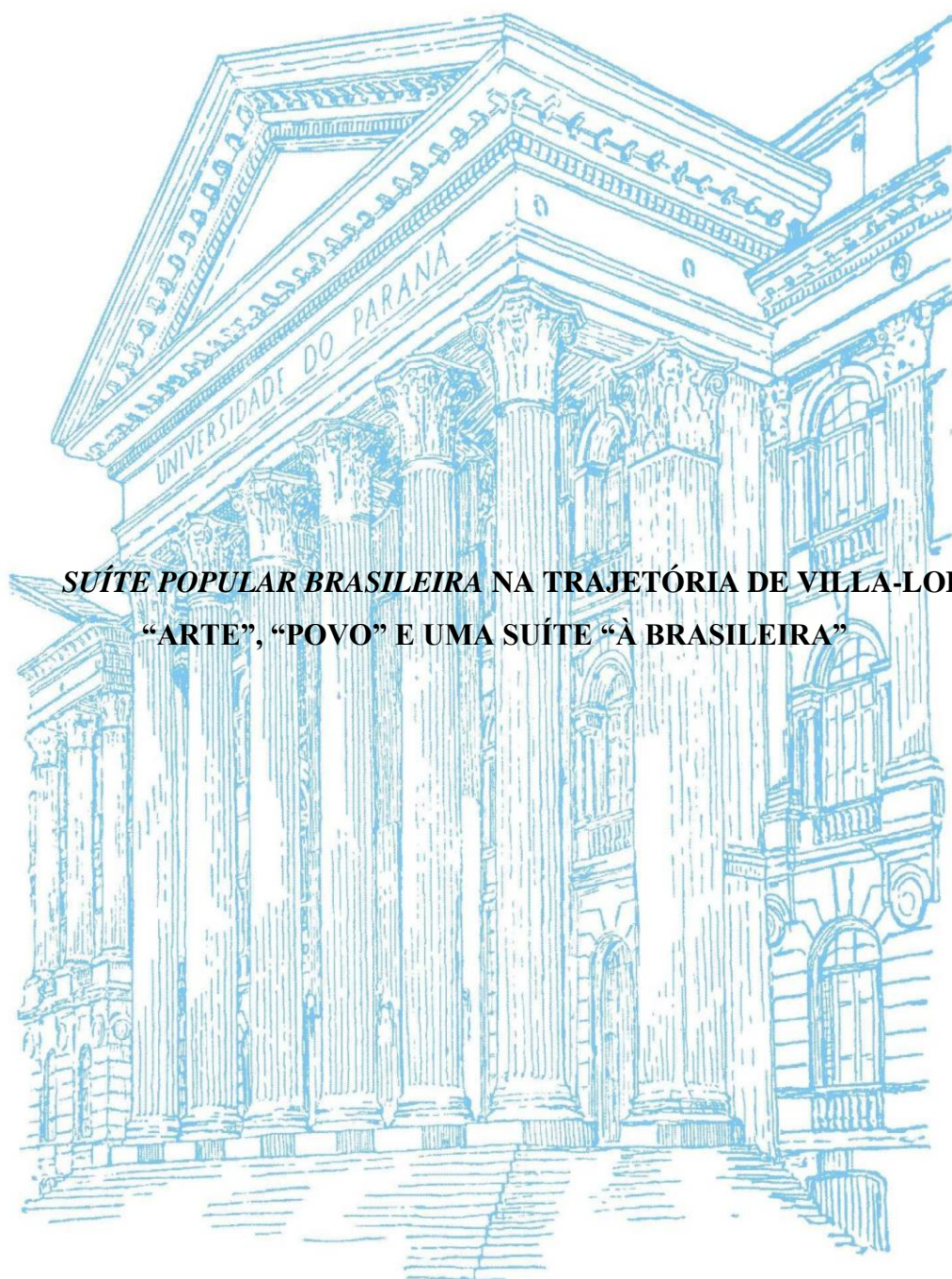


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LURIAN JOSÉ REIS DA SILVA LIMA



***SUÍTE POPULAR BRASILEIRA NA TRAJETÓRIA DE VILLA-LOBOS:
“ARTE”, “POVO” E UMA SUÍTE “À BRASILEIRA”***

CURITIBA

2017

LURIAN JOSÉ REIS DA SILVA LIMA

***SUÍTE POPULAR BRASILEIRA NA TRAJETÓRIA DE VILLA-LOBOS: “ARTE”,
“POVO” E UMA SUÍTE “À BRASILEIRA”***

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr.: Edwin Pitre-Vásquez

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Lima, Lurian José Reis da Silva

Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa Lobos: “Arte”, “Povo,” e uma suíte
“à brasileira”. / Lurian José Reis da Silva Lima – Curitiba, 2017.

211 f.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da
Universidade Federal do Paraná.

1. Música Popular. 2. Música Erudita. 3. *Suíte Popular Brasileira*. 4. Villa Lobos
I.Título.

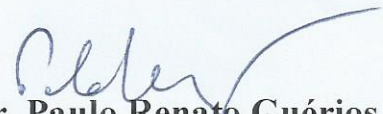
CDD 781.62



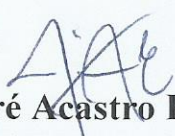
Ata centésima quadragésima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Lurian José Reis da Silva Lima. No décimo quinto dia de fevereiro de dois mil e dezessete, às nove horas, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Edwin Pitre-Vásquez (UFPR)**, orientador, **Paulo Renato Guérios (UFPR)**, e **André Acastro Egg (UNESPAR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: “**Suíte Popular Brasileira na Trajetória de Villa-Lobos: Arte, Povo e uma Suíte “à Brasileira”**”, apresentada por Lurian José Reis da Silva Lima. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, o Professor **Edwin Pitre-Vásquez** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou Aprovado o candidato, que recebe o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no décimo quinto dia de fevereiro de dois mil e dezessete. XXXXXXXXXXXXXXXX



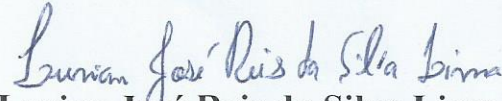
Dr. Edwin Pitre-Vásquez
(UFPR)



Dr. Paulo Renato Guérios
(UFPR)



Dr. André Acastro Egg
(UNESPAR)




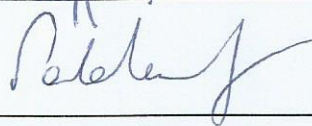
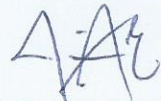
Lurian José Reis da Silva Lima
Lurian José Reis da Silva Lima

PARECER

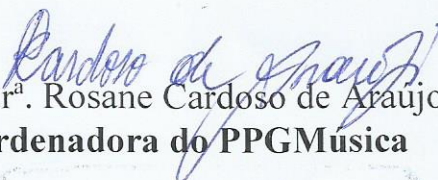
Defesa de dissertação de mestrado de **Lurian José Reis da Silva Lima** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

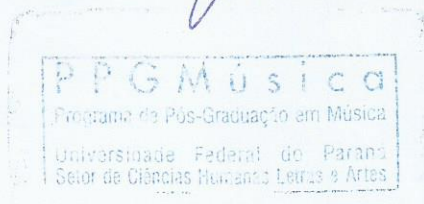
Os abaixo assinados, **Edwin Pitre-Vásquez**, **Paulo Renato Guérios**, **André Acastro Egg**, arguíram, nesta data, o candidato, a qual apresentou a dissertação: “**Suíte Popular Brasileira na Trajetória de Villa-Lobos: Arte, Povo e uma Suíte “à Brasileira”**”.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Edwin Pitre-Vásquez (UFPR)		APROVADO
Paulo Renato Guérios (UFPR)		APROVADO
André Acastro Egg (UNESPAR)		APROVADO

Curitiba, 15 de fevereiro de 2017.


Prof. Dr.ª Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica



AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES, pelo auxílio financeiro sem o qual este trabalho não seria possível.

Ao departamento de Música da UFPR, pela acolhida, pelas lições e pelo apoio à pesquisa.

Ao Museu Villa-Lobos, por abrir as portas à minha curiosidade, e a seus funcionários, pela atenção e gentileza que a mim dispensaram.

Ao meu orientador, Edwin Pitre-Vásquez, por ter sempre acompanhado e incentivado o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores Paulo Guérios e André Egg, pela atenção, pelo debate, pelas dicas e pelas críticas.

Ao meu irmão Adriano Lucas e a meus amigos, que viram de perto o andamento desta pesquisa e tiveram a paciência necessária para ouvir durante dois anos minhas discussões com Villa-Lobos.

Ao meu amigo Luiz Henrique, fiel revisor de tudo o que escrevo.

À Débora Milla, companheira de risos, amores, angústias, alegrias (e que ela não dê mais ouvidos a nenhum ermitão imaginário).

À minha mãe, Ana Tereza Reis da Silva, carpinteira do universo à sua volta e minha orientadora de sempre e para sempre.

Ao meu avô, Benedito Pinto da Silva, que, de sua canoa que ora navega eterna acima de todos, há de acompanhar cada curva que percorro no rio que um dia me levará novamente ao seu encontro.

RESUMO

Aquela que aparece, no catálogo oficial das obras de Villa-Lobos, como sua primeira composição para violão – a *Suíte Popular Brasileira* – veio a público apenas 1950, nos últimos anos da carreira do compositor. Esse conjunto de cinco peças, visto por muitos autores como uma homenagem de Villa-Lobos aos músicos populares do Rio de Janeiro, homenagem prestada no momento em que se acredita que o compositor vivia na companhia amistosa desses músicos, é observada, nessa dissertação, por outro prisma. Aqui, o lapso entre a suposta concepção da obra e sua publicação aparece como um testemunho da complexidade e da ambiguidade que permeia a relação de Villa-Lobos com a música popular e do modo como essa relação participa do sentido atribuído pelo compositor à sua vida. Observá-la por esse novo ângulo implicou em colocar em questão e análise: 1) os sustentáculos da interpretação que usualmente se faz do significado dessa obra, isto é, o lugar privilegiado que Villa-Lobos ocupa na memória musical do Brasil e os discursos musicológicos consolidados em torno dele; 2) o modo como Villa-Lobos construiu sua trajetória de vida no diálogo com a música popular e os rastros da *Suíte Popular Brasileira* que foram se sedimentando e adquirindo sentido ao longo de tal trajetória. As discussões e conclusões presentes nesta dissertação se baseiam numa pesquisa bibliográfica e documental acerca dos pontos mencionados; seu ponto de partida teórico pertence à Etnomusicologia, mas seu desenvolvimento não seria possível sem uma imersão em textos das ciências sociais, da história e da filosofia.

Palavras-chave: Villa-Lobos. *Suíte Popular Brasileira*. Música popular. Música Erudita.

ABSTRACT

The one that appears in Villa-Lobos's official catalog of works as his first composition for guitar - the *Suíte Popular Brasileira* - came to the public only in the 1950s, it is, in the last years of the composer's career. This set of five pieces, seen by many authors as a tribute by Villa-Lobos to the popular musicians of Rio de Janeiro, a tribute given at the time when it is believed that the composer lived in the friendly company of these musicians, is seen, in this dissertation, by another prism. Here, the gap between the supposed conception of the work and its publication appears as a testimony to the complexity and ambiguity that permeates Villa-Lobos's relationship with popular music and the way in which this relation participates in the sense attributed by the composer to his life. Observing it from this new angle implied putting into question and analysis: 1) the basis of the interpretation that is usually made of the meaning of this work, that is, the privileged place that Villa-Lobos occupies in the musical memory of Brazil and the musicological discourses consolidated around him; 2) how Villa-Lobos built his life trajectory in the dialogue with the popular music and the trails of the *Suíte Popular Brasileira* that were sedimenting and acquiring meaning throughout this trajectory. The discussions and conclusions present in this dissertation are based on a bibliographical and documentary research about the mentioned points. Its theoretical starting point belongs to Ethnomusicology, but its development would not be possible without an immersion in texts of the social sciences, history and philosophy.

Keywords: Villa-Lobos. *Suíte Popular Brasileira*. Popular music. Art music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA: O (RE) APARECIMENTO DA SUÍTE POPULAR BRASILEIRA.....	9
ETNOMUSICOLOGIA E MÚSICA “ERUDITA”: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS.....	16
LIMITES, FERRAMENTAS DE PESQUISA E ESTRUTURA DO TRABALHO	23
CAPÍTULO 1. ARTE, POLÍTICA E IDENTIDADE NACIONAL: UMA ARQUEOLOGIA DE VILLA-LOBOS COMO SÍMBOLO DA NAÇÃO	26
1. 1. SÍMBOLO CONSOLIDADO: A INVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO BRASILEIRA? ..	27
1.2. O MITO DA BRASILIDADE E VILLA-LOBOS.....	34
1.3. O ESTADO E O COMPOSITOR BRASILEIRO.....	41
1.4. MÚSICA, ESTADO E O SÍMBOLO VILLA-LOBOS	44
1.5. ESCRITA DA HISTÓRIA: A TRADIÇÃO QUE MANTÉM O SÍMBOLO	49
1.6. DA TRADIÇÃO QUE REAFIRMA À TRADIÇÃO QUESTIONA	52
CAPÍTULO 2. A IMAGEM CONSTITUÍDA DE VILLA-LOBOS NA MUSICOLOGIA BRASILEIRA	56
2.1. VILLA-LOBOS NA HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA: O PRIMEIRO “INTÉRPRETE DA ALMA SONORA DO BRASIL”	56
2.1.1. Da raça à música: a origem da essência musical brasileira	57
2.1.2. A música erudita e a “entidade racial” brasileira	61
2.1.3. Villa-Lobos e a verdadeira descoberta da essência musical brasileira.....	67
2.2. VILLA-LOBOS: O PREDESTINADO BANDEIRANTE DA MÚSICA BRASILEIRA	70
2.3. VILLA-LOBOS: O BRASILEIRO “SEM PRECONCEITOS”	77
CAPÍTULO 3. O JOVEM VILLA-LOBOS E O CENÁRIO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO: O NÃO SER DE UMA SUÍTE POPULAR BRASILEIRA	89
3.1. RAUL VILLA-LOBOS E A FORMAÇÃO MUSICAL DE HEITOR.....	95
3.2. ENTRE CLUBS, CONCERTOS, VIAGENS E RODAS DE CHORO: O INÍCIO DA CAMINHADA DE VILLA-LOBOS.....	102
3.2.1. <i>Valsa de Concerto n. 2</i> : Villa-Lobos e o violão	107
3.2.2. O choro: dinâmica cultural no Rio de Janeiro	117
3.2.3. Choros no Rio e viagens pelo Brasil?.....	122
3.3.4. O não ser da <i>Suíte Popular Brasileira</i>	137

CAPÍTULO 4. DO ERUDITO COMPOSITOR AO “COMPOSITOR BRASILEIRO”: RECONFIGURAÇÕES DO POPULAR NA TRAJETÓRIA DE VILLA-LOBOS E O NOVO SER DA SUÍTE POPULAR BRASILEIRA.....	140
4.1. FAZENDO-SE UM COMPOSITOR “ERUDITO”	140
4.1.1. Nota sobre Villa-Lobos e a Semana de Arte Moderna.....	143
4.1.2. Villa-Lobos e a música nacional antes da Semana de Arte Moderna	148
4.1.3. A primeira viagem a Paris	151
4.2. VILLA-LOBOS DE VOLTA AO BRASIL: DISCURSOS E COMPOSIÇÕES NACIONAIS	154
4.2.1. De volta à música popular e... à música indígena.....	159
4.2.2. A reedição da vida	165
4.3. A SEGUNDA VIAGEM A PARIS: SURGE A SUÍTE POPULAR BRASILEIRA.....	167
4.3.1. Suíte Popular Brasileira: lembrança	169
4.3.2. Suíte Popular Brasileira: ressignificação.....	190
4.3.3. A dialética erudito-popular: uma suíte à brasileira.....	193
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
REFERÊNCIAS	205

INTRODUÇÃO

DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA: O (RE) APARECIMENTO DA SUÍTE POPULAR BRASILEIRA

A *Suíte Popular Brasileira*, obra que guia o percurso deste trabalho, foi descrita por um dos músico-pesquisadores contemporâneos da música popular carioca como uma homenagem de Heitor Villa-Lobos aos chorões¹ do início do século XX e em cuja escrita o famoso compositor mais se aproxima do *éthos* sonoro do choro:

Antes mesmo de escrever seus estudos e prelúdios, Villa-Lobos homenageou os chorões com a *Suíte Popular Brasileira*, escrita entre 1908 e 1912, e constituída de cinco movimentos: Mazurca-choro, Schottish-choro, Gavotta-choro e Chorinho. Esta suíte e o Choros nº 1, dedicado a Nazareth, são as obras em que Villa chega mais perto do estilo dos chorões (CAZES, 2010, p. 47).

Segundo o diplomata Donatello Grieco (2009), autor de um dos mais recentes textos biográficos sobre o compositor, Villa-Lobos, em 1908, “mais armado de coragem e até mesmo de audácia, faz suas primeiras apresentações públicas, inclusive com a *Suíte Popular Brasileira*, onde entra o violão” (p. 21). “Audácia” de Villa-Lobos era apresentar-se como intérprete e compositor de obras para violão num início de século marcado pela desconfiança mais ou menos geral da alta sociedade carioca em relação ao potencial artístico do instrumento e da própria música popular.

Se, no entanto, o leitor prestou atenção nas datas mencionadas pelos dois autores, percebeu que elas não combinam lá muito bem: se, como diz Cazes, a obra foi composta entre 1908 e 1912, como poderia ter sido apresentada em audição pública já em 1908? Esse probleminha cronológico é reflexo de alguns silêncios bem mais significativos: pouco se sabe de concreto a respeito da vida de Villa-Lobos nos primeiros anos de 1900, de sua relação com os músicos populares e da própria história da *Suíte Popular Brasileira*.

O ouvinte curioso que hoje, por acaso, se encantar com essa suíte e quiser saber um pouco mais a respeito dela e de seu compositor chegará, muito provavelmente, à referência básica

¹ Os músicos do choro.

sobre o assunto, o livro *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*, escrita pelo diplomata e musicólogo Vasco Mariz e cuja primeira edição data de 1949. Nele, encontrará a matriz daquilo que Cazes e Grieco narram em seus respectivos livros. No capítulo em que trata da infância de Villa-Lobos, o autor diz o seguinte:

A música popular exerceu especial atrativo sobre Heitor Villa-Lobos. Quando criança, quis aproximar-se dos autores daquela música sedutora, mas a reação dos pais foi negativa e teve de conformar-se a apreciá-los da janela. A paixão pela música popular levou-o a aperfeiçoar-se, às escondidas, no violão e a estudar afincadamente o saxofone e o clarinete (MARIZ, 1983, p. 26).

Segundo Mariz, as marcas dessa paixão seriam futuramente expressas nas maiores obras do compositor, os *Choros* e as *Bachianas Brasileiras*, mas também antes, já em suas primeiras criações, a maioria das quais destinada exclusivamente ao violão. Porém, quase todas essas primeiras peças haviam se perdido, exceção feita à *Suíte Popular Brasileira*, constituída de cinco movimentos (com aqueles títulos bastante sugestivos) e com data de composição situada entre os anos de 1908 e 1912, quando o compositor andava pelos 20 anos de idade².

O livro de Mariz possui, contudo, uma particularidade que o próprio autor confessa na edição de 1983. O musicólogo salienta, ali, a “imaturidade” que caracteriza a primeira versão de seu “trabalho de juventude”: era difícil para ele, naquela época (fins da década de 1940), não ceder aos conselhos de amigos e às instruções do próprio biografado acerca de quais fatos deveriam ser narrados e de que maneira seria construída a própria narrativa. Mariz queixa-se, especialmente, da “profunda impressão” que suas entrevistas com Villa-Lobos – fontes das primeiras e mais significativas informações sobre o compositor que constam no livro – lhe causaram, e relata que, “para não parecer dominado pela personalidade gigantesca do biografado”, procurou “qualificar os elogios e ou até agravar restrições” (*Ibidem*, p. 9).

Tenha sido o empenho do biógrafo insuficiente ou a personalidade de Villa-Lobos demasiadamente impressionante, o fato é que, como observou Paulo Guérios (2009), o livro saiu quase uma autobiografia: nele, a voz de Mariz aparece menos como a do historiador empenhado em resgatar os fatos reais da vida do músico, do que como a do contador apaixonado da fábula que Villa-Lobos ditara. E, seguindo o mesmo procedimento que origina as biografias

² Villa-Lobos nasceu em 1887 e faleceu em 1959.

trovadorescas de que fala o filósofo Giorgio Agamben no *Ditado da Poesia* (2014), essa fábula é o retrato de uma vida *criada* a partir da música: são as composições de Villa-Lobos que “explicam” a sua vida e não o contrário³.

Daí por que um detalhe bem conhecido, acessível em todas as edições do catálogo oficial de obras do compositor, foi completamente ignorado tanto por Mariz quanto por Cazes, Grieco e praticamente todos os pesquisadores que já se manifestaram a respeito da *Suíte Popular Brasileira* e de seu lugar na carreira de Villa-Lobos: essa obra foi publicada pela primeira vez apenas em 1955, mais de 30 anos após a data de composição acima mencionada. É certo que a publicação tardia não significa que a obra não tenha sido feita já nos primeiros anos de 1900 e tampouco invalida a história oficial em torno dela: o contato e o apreço pela música popular, a vontade de homenagear os chorões, etc. Tanto mais porque essa história é especialmente importante para a imagem do compositor “amante das coisas de nossa terra” que eternizou Villa-Lobos.

Não há como negar, contudo, que a publicação acende algumas dúvidas sobre a correta data de composição – dúvida que se torna ainda mais interessante quando se lê o que Lisa Peppercorn (2000) escreve a respeito dos últimos anos da carreira do compositor:

Várias composições de Villa-Lobos [a partir da década de 1940] são montagens recentes de composições anteriores. Segundo afirmava, eram obras que haviam se perdido, tendo então de reproduzi-las de memória, mas como em sua vida inteira, muito do que ele contava era pura fantasia. Tendo falado tantas vezes sobre essas obras “perdidas”, a única forma de remediar a situação era escrevê-las de novo... ou pela primeira vez! (p. 7).

As palavras de Peppercorn davam margem à consideração de três possibilidades interessantes: de que a *Suíte Popular Brasileira* fosse uma dessas obras supostamente perdidas que aparecem depois como prova de si mesmas; de que Villa-Lobos talvez não pretendesse homenagear a música popular com um conjunto de peças para violão já em seus primeiros anos de carreira; e de que a relação do compositor com a música popular não tenha sido tão irrestrita quanto dá a entender Vasco Mariz. A primeira possibilidade parece já ter sido confirmada,

³ Veremos isso com mais detalhes no decorrer deste trabalho.

embora numa literatura bastante específica e, por isso mesmo, menos acessível a quem trata apenas *en passant* da obra em questão⁴.

Em 2006, a Éditions Durand – sucessora da Max Eschig, detentora dos direitos de reprodução de boa parte da obra de Villa-Lobos – ofereceu ao público uma nova e esclarecedora edição da *Suíte*, organizada e prefaciada pelo violonista e musicólogo Frédéric Zigante. A partir dela ficamos sabendo que a primeira compilação da *Suíte* surgira no final da década de 1920 e que o conjunto escolhido nesse primeiro momento não foi o mesmo que foi publicada em 1955:

- 1 – A *Mazurka-Choro* e a *Schottisch-Choro* estiveram em ambas as versões;
 (...) 2 – A *Gavota-Choro* (...) [foi] adicionada apenas em 1948⁵;
 3 – O *Chorinho* esteve na versão de 1928, foi preterido inicialmente em 1948, sendo reconsiderado, finalmente, pouco antes da publicação de 1955.
 4 – E (...) a *Valse-Choro*, que consta na versão da década de 1920, é uma peça completamente distinta da *Valsa-Choro*, que aparece na revisão de 1948 (AMORIM, 2010, p. 68-69).

Além das diferenças no formato do conjunto, tanto Humberto Amorim quanto Zigante dão como certo que o texto de cada uma das cinco peças eleitas para figurar na versão final da obra (*I. Mazurka-Choro*, *II. Schottisch-Choro*, *III. Valsa-Choro*, *IV. Gavota-Choro*, *V. Chorinho*) sofreu modificações, ainda que isso seja difícil de verificar dada a ausência de manuscritos anteriores aos que foram entregues à editora na década de 1920. A única exceção a essa regra é mesmo a *Mazurka-Choro*, cujo manuscrito originário já estava em posse do museu Villa-Lobos desde finais do século XX, mas só recentemente foi de fato “descoberto” e começou a ensejar novas interpretações não somente de sua “irmã pródiga” – por assim dizer – mas de toda a *Suíte*. Até agora, as primeiras tentativas nesse sentido, protagonizadas por autores como Humberto Amorim (*op. cit.*), Eduardo Meirinhos (2002) e Zigante, procuraram questionar sobretudo o caráter “juvenil” que vinha sendo atribuído ao conjunto pela musicologia especializada. A constatação das diferenças entre o manuscrito originário e a versão publicada da *Mazurka-Choro* os levou a perguntar se é coerente insistir na afirmação da “juventude” da *Suíte*. Isto porque o caso da *Mazurka-Choro* não deixa dúvidas sobre a intervenção de Villa-Lobos, no auge de sua consagração internacional (1940-1950) – e “maduro” portanto –, no sentido de dar às peças do conjunto uma nova e definitiva dimensão,

⁴ Menos acessível ainda quando se trata de um autor que não pretende fazer novas leituras históricas, apenas enriquecer uma interpretação canonizada (como Grieco) ou valer-se dela para um comentário passageiro (como Cazes).

⁵ A organização das peças para a publicação de 1955 foi feita em 1948.

distinta daquela que porventura tivesse em mente nos anos de 1900 e fins da década de 1920. E esta questão os levou a um outro problema especialmente caro à pesquisa musicológica tradicional: seria coerente tomar as peças da *Suíte Popular Brasileira* como obras características da “primeira fase” da produção violonística de Villa-Lobos e, portanto, como ponto de partida para pensar a “evolução” da escrita do compositor para o instrumento, a exemplo do que fazem autores como Fábio Zanon (2006, p. 80)?

A nova edição veio confirmar algo que o primeiro livro dedicado à obra para violão de Villa-Lobos já havia sugerido. O violonista e ex-diretor do Museu Villa-Lobos, Turbido Santos (1975), verificara que a data de composição do *Chorinho* que consta no manuscrito autógrafo é 1923. Ou seja, a *Suíte* não estava “pronta” já em 1912. O curioso é que todas as edições do catálogo oficial das obras do compositor e todas as edições anteriores da obra mantiveram aquela data que Mariz, Grieco e Cazes e quase todos os autores que já falaram dela mencionam, assim como a explicação da origem da *Suíte*: homenagem à música popular, “música nacional”, Villa-Lobos entre os chorões, etc.

O que esse lapso entre a criação “oficial” da obra e sua publicação décadas depois tem a dizer sobre a relação de Villa-Lobos com a música popular permanece pouco explorado. Amorim (*op. cit.*) foi o primeiro autor a tentar dialogar com a releitura pioneira que Paulo Guérios fez da trajetória do compositor para pensar esse problema. Amorim chegou à conclusão de que a *Suíte* só passou a fazer parte dos planos de Villa-Lobos depois de sua primeira viagem a Paris, em 1923, quando, segundo afirma Guérios (*op. cit.*), a música nacional (ou nacionalista, enfim) transforma-se – por força das expectativas do ambiente musical europeu em relação a um músico brasileiro – definitivamente no caminho a ser seguido por ele. Como, entretanto, Amorim não chega a aprofundar suas reflexões nesse ponto, devido ao propósito mesmo de seu livro⁶, sua interpretação permanece atrelada a um dos axiomas básicos acerca da vida de Villa-Lobos, segundo o qual *ele conviveu harmoniosamente com os músicos populares de seu tempo e nutria por eles uma admiração que levou consigo ao longo de toda a sua vida*. Para Amorim, se o compositor não expressou publicamente o seu interesse pela cultura “nacional”, se não chegou a divulgar suas peças da suíte, se não tornou público seu envolvimento com a música popular, foi porque as “circunstâncias históricas” não permitiam, porque a sociedade elitista e preconceituosa daquele tempo não via essas coisas com bons olhos. Villa-Lobos aparece, aí,

⁶ O propósito é tecer um panorama histórico e analítico geral da produção violonística de Villa-Lobos – empresa de muito fôlego!

como alguém que, mesmo sem qualquer “pudor ou preconceito”, teve de esconder seus sentimentos mais verdadeiros do público ao qual se dirigia.

Mas Villa-Lobos é realmente um inocente refém do momento histórico, ou *é parte desse momento*, é constitutivo dele? Esse ser e não ser de uma “homenagem aos músicos populares” (a *Suíte Popular Brasileira*) nos convida a repensar a própria relação de Villa-Lobos com a música popular no mundo em que essa relação se fez possível. Amorim não chega a colocar em questão a leitura usual dessa relação: limita-se a procurar no contexto histórico as “amarras” que impediam que a “admiração incontestada pelos músicos populares” viesse a público já na década de 1910. *Não estou aqui negando a existência dessas amarras, mas tentando perguntar se elas não moravam no pensamento de Villa-Lobos tanto quanto estavam presentes na sociedade em que ele vivia.*

A dicotomia erudito *versus* popular constitui um campo de tensão perene na história da música ocidental. A historiografia mostra que, no período em que Villa-Lobos deu seus primeiros passos como artista, essa dicotomia aparecia de modo marcante em sua cidade natal, o Rio de Janeiro. Durante os dois primeiros decênios da República, a então capital do Brasil passou por sensíveis mudanças políticas e de infraestrutura cujo resultado imediato foi um afloramento das tensões sociais inerentes a uma sociedade extremamente desigual, onde um gigantesco contingente de pobres tentava sobreviver aos anseios de modernidade que uma elite minúscula cuidava de tonar realidade (SEVSENKO, 2012a). Por esta elite, a cultura popular era majoritariamente vista como um empecilho ao progresso e símbolo do vulgar, da “falta de cultura”, da obscenidade, da ausência de civilização (WISNIK, 2004). Vivia-se (e ainda se vive, embora aparentemente em menor medida) o já centenário embate entre os valores da “civilização”, enquanto eterna ponte para o futuro, e o “povo” e sua cultura enquanto signos do passado, do atraso, do que deve ser superado. O cenário não era – como nunca foi, desde a origem europeia, no século XVIII, das ideias de *kultur* e *civilization* – de completa aversão à cultura popular: havia também aqueles que a viam como fonte de uma identidade possível para o povo e a nação brasileiros, da singularidade do país frente aos demais, de sua possível unificação interna, apesar das diferenças, das gigantes distâncias geográficas e das desigualdades que o constituem. Era, de todo modo, um ambiente ambíguo, tenso, no qual os preconceitos afloraram de modo claro, e onde as marcas do regime de escravidão – que durara 400 anos e que apenas recentemente havia sido abolida – eram ainda extremamente vívidas. Vivendo nesse ambiente, envolvido pela configuração de valores discriminatórios e querendo firmar-se num meio musical historicamente vinculado à cultura de elite (a música erudita), é de

se esperar que a relação de Villa-Lobos com a música popular fosse mais complexa e contraditória do que aquela que lemos em suas biografias.

Em que medida um olhar em perspectiva da *Suíte Popular Brasileira* e da trajetória de Villa-Lobos nos permite acessar essa complexidade? Eis a questão crucial que permanecem em aberto. Sozinha, nenhuma concepção essencialista da personalidade do compositor é suficiente para dar conta dessas questões. Ao contrário, é quando contrapostas à personalidade “essencialmente brasileira” de Villa-Lobos (na contradição que nesse contraponto se manifesta) que tais perguntas adquirem sentido. A essência que Villa-Lobos sentia possuir e as contradições de sua vida no mundo que precisaram ser sintetizadas para que tal essência pudesse existir é que fazem a humanidade dessa discussão.

Também não me parece que análises direcionadas aos aspectos “puramente técnicos” e ao “desenvolvimento musical”, ou descrições objetivas de trâmites editoriais aliadas a ideias controversas como “maturidade” e “juventude” – sem desmerecer a maestria com que esses aspectos foram discutidos pelos analistas da obra violonística de Villa-Lobos⁷ – não me parece que tais análises permitam, por si só, o acesso a um conhecimento mais profundo sobre o que uma peça de música representa, sobre suas relações reais com o momento histórico em que foi produzida e sobre o valor que ela tem para a compreensão da trajetória de seu compositor. A *Suíte*, a despeito de sua alegada simplicidade, oferece uma oportunidade valiosa para uma reflexão acerca de Villa-Lobos como artista mas, sobretudo, como ator social em uma dialética constante com as condições históricas, sociais e culturais que encontrou ao longo da vida e sobre o lugar que a música popular ocupa nesse processo. Essa reflexão pode lançar novas luzes sobre a maneira como se compreende a relação do compositor com os músicos “não eruditos” de seu tempo e sobre como ele mesmo pensou sobre tal relação e a colocou em jogo enquanto procurava dar sentido à sua vida.

É precisamente a intenção de refletir sobre essa complexidade de fatores, sem, no entanto, renunciar a uma análise da obra enquanto “construção musical”, que me leva a tentar uma abordagem etnomusicológica da *Suíte Popular Brasileira* enquanto parte da trajetória de vida de seu compositor. Mas como se constrói essa abordagem? E, antes, é possível uma abordagem etnomusicológica da trajetória e da obra de um músico reconhecido como “erudito”, uma vez que a etnomusicologia constituiu-se como disciplina precisamente por procurar seus objetos

⁷ Amorim, Zigante, Zanon, Turíbio Santos e Marco Pererira (1988).

para além das fronteiras do cânone ocidental? Não seria mais adequado dizer simplesmente que o que aqui se delineia é uma pesquisa em musicologia histórica?

ETNOMUSICOLOGIA E MÚSICA “ERUDITA”: CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Etnomusicologia não é apenas uma área de estudo preocupada com a música exótica, nem uma musicologia étnica – é uma disciplina que cultiva a esperança de uma compreensão mais profunda de toda música. Se algumas músicas podem ser analisadas e entendidas como expressão tonal da experiência humana no contexto de diferentes organizações sociais e culturais, não vejo por que qualquer música não deva ser analisada dessa mesma maneira” (Blacking, 1974, p. 31).

Com essas palavras, John Blacking concluía, em 1974, o primeiro capítulo de seu famoso ensaio *How musical is man?*, lançando uma advertência e um convite aos futuros etnomusicólogos: que não se percam em estudos de estruturas musicais apenas e que lancem seus olhares também sobre o objeto de estudo que lhes é mais próximo, a música ocidental. O conselho era oportuno. Até meados do século XX, a etnomusicologia não se preocupou senão com os sons de músicas “exóticas”, ainda sob a sombra de seu viés original. Como mostra Alan Merriam (op. cit.), as raízes dessa disciplina remontam às décadas de 1880-1890, quando pesquisadores norte-americanos e alemães fixaram duas formas majoritárias de abordagem: a primeira tomava a organização do som, a música em sua acepção mais restrita, como único objeto de estudo; a segunda buscava compreender as relações entre música e cultura em uma dada sociedade e compará-las à música e à cultura do ocidente com o objetivo de elaborar um quadro evolutivo do pensamento musical. Esta última linha foi sendo modificada (sem deixar de lado a preocupação com as origens da música) à medida em que a ideia de evolução linear dos grupos humanos também era abandonada pelas ciências sociais, ao mesmo tempo em que, sob a influência de Franz Boas, a etnomusicologia norte-americana começava a centrar-se em pesquisas etnológicas cujo principal objetivo era entender o papel da música na cultura. O que unia as duas correntes e as definia, pelo menos até a segunda metade do século XX, enquanto área de estudo específico, era o interesse por músicas não ocidentais, fato que os teóricos deste mesmo período, entre eles Blacking e Merriam, se empenharam por modificar, transferindo do objeto para o *modo de abordagem* o elemento característico da disciplina: ela vê a música como fenômeno indissociavelmente atrelado ao contexto sociocultural que o circunda.

Mas a esperança de ampliar os horizontes do estudo etnomusicológico, no sentido de aproximá-lo da música ocidental, parece mesmo ter sido lançada para o futuro – a maioria das pesquisas no século XX manteve-se nas linhas da tradição, inclusive as que Blacking desenvolveu. Isso, porém, não impediu que essa ambição, ainda que não manifestada na prática, ficasse imune às críticas da musicologia, área historicamente ligada à música erudita ocidental. Os embates entre essas duas disciplinas tornaram-se intensos após a Segunda Guerra Mundial (e continuam sendo travados nos dias atuais, embora mais cordialmente), momento em que a própria musicologia procurava adequar seus métodos e objetivos a um universo gigantesco de obras musicais do passado e do presente que os pesquisadores do século XX começavam a explorar. Joseph Kerman, um dos ativos participantes desse embate, publicou em 1987 o ensaio *Musicologia*, que logo se tornou célebre e no qual se encontram algumas das mais ácidas críticas já endereçadas à etnomusicologia. Além de ironizar o interesse dos etnomusicólogos por músicas não ocidentais e de rebater as acusações que eles dirigiam ao elitismo da musicologia, Kerman afirma que o apelo por um estudo da música erudita que levasse em consideração as condições socioculturais em que está imersa, tal como postula a etnomusicologia, não tem muito fundamento. Segundo ele, é difícil pensar em um “musicólogo sério” que não tem o contexto sociocultural pelo menos como uma “preocupação secundária” (KERMAN, 1987, p. 239). Para o autor, esse fato bastaria para garantir a permanência das fronteiras bem delimitadas entre os dois campos de pesquisa.

Kerman parece simplificar em larga medida (ou de fato entender como “simples”) os propósitos da ciência à qual dirige a sua crítica. A etnomusicologia vê a música como parte *constituente da sociedade e da cultura*, não como uma manifestação que se encontra em meio a elas por acaso. Para ela, o contexto não pode ser algo “secundário” porque é nele que se encontra chave para compreensão de um modo de fazer música, de uma performance, de uma obra: a música *é* parte do “contexto”. É precisamente esse pressuposto básico que possibilita aos etnomusicólogos refletir sobre os sons, os autores e ouvintes de quaisquer músicas – conforme o prognóstico de Blacking –, inclusive daquelas que pertencem ao grupo seletivo de obras canônicas, objetos privilegiados na da musicologia. Este trabalho procura explorar esta possibilidade, isto é, aproximar a literatura etnomusicológica e seu modo de abordagem de um problema que diz respeito à produção de um músico que conquistou seu lugar no *hall* dos “compositores mais notáveis da América Latina” (CANDÉ, 2001, p. 265). Villa-Lobos e a obra estudada aqui, aliás, não representam somente o “universo da música culta”, mas o encontro entre formas de pensar e fazer música *aparentemente discretos*, mas que estão em constante

diálogo entre si, negando e absorvendo influências uma da outra: a música erudita e a música popular.

Alguns dos conceitos que serão apresentados e discutidos nessa dissertação foram tomados dos dois autores clássicos da etnomusicologia citados acima. Com o auxílio deles e de outros autores, procuro interpretar as tensões entre música erudita e música popular na trajetória de Villa-Lobos e na sociedade em que ele viveu. O ponto de partida do olhar etnomusicológico que quero lançar sobre meu problema é tomar a música como um fenômeno envolto por determinações sociais, históricas e culturais:

Música é um fenômeno unicamente humano que só existe em termos de interação social; isto é, ela é feita por pessoas para outras pessoas (...). Não pode ser definida como fenômeno sonoro apenas, pois envolve o comportamento de indivíduos e de grupos de indivíduos e sua organização particular demanda a concorrência de pessoas que decidem o que ela pode e o que ela não pode ser (Merriam 1980, p. 64).

A música envolve criação, performance e escuta em circunstâncias socioculturais que determinam, em alguma medida, tanto sua estrutura interna, enquanto construção artística (criação), quanto o modo como ela se manifesta e as possibilidades abertas à sua performance. Sua realização plena, isto é, sua aparição enquanto “fenômeno social”, será tanto mais provável quanto mais adequada estiver sua organização intrínseca à configuração de conceitos musicais, valores, comportamentos e expectativas de seus potenciais ouvintes, executores, avaliadores e consumidores. Mesmo que seja criação de *um* indivíduo, e reconhecendo-se a relativa liberdade desse indivíduo, ela jamais poderá ser considerada fora “das limitações dos sistemas normativos prescritivos” em que se insere (LEVI, 1992). Ela é expressão de um tempo e de um meio sociocultural determinados; o criador participa desse tempo e desse meio e se inclina em maior ou menor medida às possibilidades criativas e às normas sociais impostas por eles.

Pensar a *Suíte Popular Brasileira* a partir dessa perspectiva é particularmente interessante, pois trata-se de uma obra “sem lugar” ou “multissituada”. Oficialmente ela começa a ser gerada nos primeiros anos de 1900, mas a musicologia ainda não conseguiu encontrar provas incontestes de que isso seja verdade; sua existência enquanto “suíte” começa a se concretizar na década de 1920 e só se efetiva na década de 1950. *Não temos certeza do momento ao qual ela pertence e seu significado social e artístico na trajetória de Villa-Lobos permanece, por isso, aberto.* Preciso, portanto, ir atrás de seus vestígios e tentar resgatar os sentidos que ela

foi adquirindo ao longo do tempo. Nesse caso, o pressuposto de que parto parece duplamente eficaz: 1) só posso investigar como uma relação entre pessoas (Villa-Lobos e os músicos populares) influem na substância e na história de uma obra de música e como, inversamente, essa obra reflete tal relação, se suponho que relações sociais participam ativamente do fenômeno musical de modo geral; 2) na falta de documentos que comprovem a existência da *Suíte* ou das peças que a compõe (o que não significa, absolutamente, que elas não existissem de fato) em dado momento, o que guiará minhas ideias é precisamente a adequação ou não dessa obra (na forma que a conhecemos hoje) ao nível de comprometimento de Villa-Lobos com as amarras sociocriativas de seu tempo – de acordo, fique claro, com o que minhas fontes me permitem perceber a respeito disso.

Nesse sentido, minha busca será conduzida de maneira semelhante ao que fez Paulo Guérios (*op. cit.*): tentarei ver a carreira do compositor como *construção* de um indivíduo em constante diálogo com as condições históricas e socioculturais que encontrou ao longo da vida, e a obra enquanto *discurso social cambiante* empregado nessa construção. Ir atrás dos vestígios da *Suíte* na construção da trajetória de Villa-Lobos significa, portanto: 1) analisar a configuração e reconfiguração dos conceitos musicais, valores, comportamentos e expectativas dos ouvintes aos quais ele dirigia seus trabalhos no momento histórico em que afirma ter iniciado a composição da obra e no decorrer de sua carreira; 2) entender em que medida os vestígios da obra (e a obra completa) se comunicam com tais condições socioculturais; 3) estar atento ao modo como Villa-Lobos, enquanto ator social, se posicionava em relação a tais condições e *incorporava* os limites “sociocriativos” que elas lhe impunham.

Esses limites a que me refiro são, principalmente, relativos à incorporação da música popular na vida de um indivíduo em processo de fazer-se compositor erudito. O pano de fundo das discussões desta dissertação, e o grande tema em que elas se inserem, não é outro senão o modo como Villa-Lobos percebia a música popular e os músicos populares e interagia com eles, e como essa percepção e essa interação interferia em suas obras e nas direções por que seguiu a sua trajetória.

Mas que música popular e quais músicos populares são esses a que me refiro? Como vários autores atestam, a cultura popular (e por consequência, a “música popular”) é extremamente difícil de ser definida: os grupos sociais que participam de sua construção, manutenção e transformação, os produtos culturais que nela são gerados, as visões de mundo que a constituem e por ela são constituídos, nada disso é passível de uma delimitação clara e sem lacunas. Por isso, alguns autores que se propõem a falar sobre cultura popular procuram

elaborar menos uma definição desse conceito do que uma delimitação metodológica dele⁸. Outros procuram enfatizar a construção do “popular” pelos próprios indivíduos que se veem como parte desse universo ou que são vistos por olhares hegemônicos como pertencentes a ele⁹. No âmbito deste trabalho, sou levado a adotar uma estratégia que dialoga com essas duas posturas, mas deixo claro, desde já, que qualquer decisão tomada nesse campo é necessariamente porosa, lacunar, suscetível a ser contradita na consideração de situações reais imprevistas. Contudo, parece-me possível (e necessário) tentar estabelecer um quadro de referências, mesmo que assumidamente incompleto e em certa medida móvel, mas torne possível e suficientemente coerentes minhas reflexões.

A música erudita – também chamada de música “artística”, música de concerto ou “música séria”, aquela cujo *corpus* de obras e compositores canônicos a musicologia se dedica a estudar – dificilmente poderia ser definida, pensando no Rio de Janeiro primeira metade do século XX (do início do século, sobretudo), como uma música *da elite*, em oposição à música das classes subalternas. Isso porque boa parte dos indivíduos envolvidos com a produção e execução do repertório de concerto (música de câmara, ópera, sinfonia, concertos, etc.) vinha de classes medianas, não tinha nem poder econômico nem *status* social suficiente para serem incluídos no pequeno grupo famílias que compunham a classe dominante. Esses músicos, além disso, envolviam-se, pelas necessidades de sua vida profissional, com práticas musicais outras que essas da música de concerto. A música erudita, contudo, era parte constituinte da “cultura refinada”, da arte que a elite consumia, do capital simbólico que a distinguiu do restante da população. Não importa se a grande maioria dos ricos e poderosos do Rio pouco ou nada entendia da história, das características formais e das técnicas envolvidas na produção e execução dos espetáculos aos quais assistia: importava que eles consumissem tais espetáculos para enquadrar-se no padrão de refinamento que mantinham os modelos aos quais seguiam – as elites europeias (NEEDELL, 1993).

O “refinamento musical”, se era muitas vezes artificial para os consumidores, era uma distinção cultural realmente sentida e publicamente afirmada por aqueles que se envolviam diretamente com a prática, a produção e a crítica da música de concerto, sobretudo os que alcançavam maior destaque, ocupavam ou desejavam ocupar postos nas instituições oficiais de ensino de música e almejavam construir carreiras de vulto nacional e internacional em sua área. Esses indivíduos acreditavam na superioridade artística daquilo que faziam, no refinamento da

⁸ Como fazem Burke (2010) e Canclini (2015).

⁹ Como fazem Aragão (2011) e Braga (2002).

educação musical que possuíam, em sua distinção em relação aos “divertimentos sonoros do povo” e na necessidade de, numa capital que se queria civilizada, construir um campo musical erudito autônomo, o mais próximo possível dos moldes encontrados em grandes centros artísticos europeus (novamente, como Paris). A estruturação desse campo era vista, com efeito, como uma maneira de impedir que os músicos de sólida formação se envolvessem, para conseguir seu sustento, com “música de toda espécie, menos de caráter elevado”, como disse o violinista Kisman Benjamin ao descrever o cenário da música erudita brasileira em 1886 (*apud* PEREIRA, 2007) e como também reclamaram, nos primeiros 20 anos da república, Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez e outros compositores.

A música de “caráter elevado” era, portanto, um fator de distinção: “sincera” para produtores e críticos, postiça para parte do público. Isso, com muita dificuldade se poderia negar. Assim, se a música erudita não era da elite, era, contudo, uma *música de elite*: tanto da elite consumidora, quando dos músicos intelectuais que lutavam pela posse, legitimidade e por afirmar a superioridade daquilo que faziam. É certo que alguns músicos de formação “superior” e integrantes da elite participavam, voluntariamente ou não, da cena dos divertimentos urbanos do Rio (nas operetas e nos desfiles carnavalescos, por exemplo), frequentavam espaços marginais da vida sonora da cidade, como as rodas de choro, e consumiam as populares danças de salão que dominavam o mercado de partituras do início do século XX. Tal participação e tal consumo, contudo, não apagavam a distinção de suas experiências musicais mais “elevadas” (o repertório “propriamente artístico”), guardadas para momentos e espaços específicos, e regidas por normas de comportamento “fino” (a concentração do espectador, o silêncio durante as audições, as palmas e “Bravos!” nos momentos adequados, os figurinos elegantes, etc.) incontornáveis.

À medida em que avança a modernização da cidade e, com ela, os hábitos de consumo da arte vão se modificando por força, principalmente, do aparecimento do cinema e do rádio, tal distinção vai se transformando mesmo num monopólio dos próprios profissionais do meio musical e o público “distinto” vai se restringindo cada vez mais a “apenas um núcleo de intelectuais”, para alarde dos próprios artistas, carentes de público, de recompensa financeira e de reconhecimento mais amplo de seus trabalhos e de sua legitimidade. Esse diagnóstico foi feito pelo próprio Villa-Lobos, em uma entrevista publicada por *O Jornal* (SP), no dia 8 de novembro de 1930. A distinção, contudo, não cessa de vigor; a música de concerto, segue, durante toda a primeira metade do século XX como uma *música de elite*. Atestam-no as teses

sobre a arte musical no Brasil de músicos e intelectuais que o leitor terá a oportunidade de ler ao longo deste trabalho.

Se os grupos envolvidos com a música de elite podiam descer ao “divertimento do povo”, um músico distante do universo desses grupos encontrava barreiras sociais gigantescas para ter o valor de sua produção reconhecido por eles, ou para serem apenas ouvidos nos espaços reservados à música “elevada”. Sabe-se, pelos exemplos de Catulo da Paixão Cearense e Ernesto Nazareth, que a transposição dessas barreiras de fato acontecia, mas de modo episódico, e não sem resistência de público, crítica e produtores. É certo também essa resistência vai sendo diluída pelo mesmo processo de modernização ao qual me referi acima, mas não deixa, contudo, de ser notada durante todo o período analisado. É, pois, aos excluídos, em graus variados, do convívio com o círculo sociomusical da música de elite que eu chamo, neste trabalho, de músicos populares.

“Músicos populares” são os indivíduos que, no período estudado (o Rio de Janeiro da primeira metade do século XX), produziam e executavam suas músicas *usualmente* à margem do circuito muito restrito das salas de concerto e dos demais espaços e instituições vinculados ao ensino e à prática da música erudita; que se distanciavam, no modo de fazer experiência da música, das convenções sociomusicais (dos padrões de refinamento) inerentes àquele meio e que *não tinham como regra* a prática, a audição e a composição do repertório do cânone musical de elite. “Músicos populares”, aqui, são os “outros” em relação aos grupos de pessoas (músicos, ouvintes e críticos) que participavam da tentativa de manutenção e delimitação das fronteiras de uma cultura musical de elite, “refinada”, na então capital da República. São aqueles que não se enquadravam ou não se deixavam enquadrar nesses grupos, que não se reconheciam ou não eram reconhecidos como “verdadeiros artistas”. Nesse mesmo sentido, música popular é tomada aqui como toda obra ou prática musical que *não se inscrevia senão marginalmente* no círculo restrito da “arte culta”: é a música feita e vivida originalmente pelos vários grupos de músicos que, em sua vida e em suas práticas artísticas, encontravam-se em princípio afastados dos espaços (salas de concerto, teatros), dos padrões de comportamento e das convenções musicais que regem a produção, a prática e a escuta da música erudita.

É esse terreno amplo e incomensuravelmente variado do “popular” que os teóricos da música brasileira procuraram (inclusive, em alguma medida, Villa-Lobos), na primeira metade do século XX, cartografar, discriminando nele (1) gêneros musicais específicos que constituiriam manifestações de “níveis” de cultura (popular, semiculto, popularesco) e de valor “folclórico” (do “verdadeiramente” autóctone ao produto comercial disfarçado de popular)

diferenciados; (2) os grupos específicos de indivíduos responsáveis pela produção de tais gêneros musicais (os chorões, os sambistas, os cantores sertanejos, as estrelas do rádio, etc.); e (3) os lugares aos quais pertenciam essas músicas e esses grupos (do Norte ao Sul, do campo à cidade, do terreiro à sala de visitas e à rua).

Assim, ao delimitar “negativamente” o meio da música popular (definindo-a circunstancialmente como o meio da música não erudita), evito qualquer generalização de características “essenciais” a “toda” música popular, preservando desse modo a diversidade que lhe é própria, assim como qualquer juízo acerca de sua “autenticidade” ou de seu “valor” artístico. Ao mesmo tempo, direciono minha atenção ao modo como esse tipo de juízo é construído por aqueles que se pronunciam a respeito dela e dos indivíduos a ela vinculados.

LIMITES, FERRAMENTAS DE PESQUISA E ESTRUTURA DO TRABALHO

Admito, por antecipação, que o grande tema aqui abordado (Villa-Lobos e a música popular) é amplo e complexo o suficiente para impedir que, ao cabo da pesquisa vacilante que empreendi ao longo dos dois últimos anos, eu possa oferecer conclusões satisfatórias. Contento-me em apontar certas nuances que possam ter escapado à produção acadêmica sobre o compositor e, nesse sentido, ajudar na construção de um olhar contemporâneo sobre ele. Por contemporâneo entendo, aqui, seguindo os passos de Giorgio Agamben (2009, p. 59-65), o olhar que, mantendo-se fixo no seu tempo, perceberá nele “não as luzes, mas o escuro” e, no escuro, identificará as luzes do passado que tentam nos alcançar sem poder fazê-lo. Tal passado constitui o fundamento mais profundo e silencioso do presente, é o presente que não nos foi dado viver, ou ler, ou ouvir, e que de nós não espera senão justiça: o fim de seu exílio. Como tentarei trazer certos silêncios à luz?

Para construir a dissertação que o leitor tem em mãos, vali-me, antes de tudo, de uma análise cuidadosa das “histórias da música brasileira” escritas no século XX e de alguns dos textos que até agora constituem as principais referências sobre o contato de Villa-Lobos com a música popular. Empreendi também uma revisão de literatura estruturada em dois eixos principais: 1) o contexto histórico, social e cultural do Brasil na primeira metade do século XX; 2) da trajetória social de Villa-Lobos. De modo complementar, a revisão se estendeu por outros campos e temas como: 1) teorias sociais no Brasil da primeira metade do século XX; 2) do tema da “identidade nacional”; 3) e o modernismo no Brasil.

Lado a lado com a revisão de literatura, pesquisei fontes primárias acerca da trajetória do compositor nos arquivos do Museu Villa-Lobos e no acervo de periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Tal busca se direcionou especialmente às “vozes” de Villa-Lobos, isto é, aos registros de suas entrevistas e discursos, embora o material coletado abarque também documentos sobre sua atuação profissional: notícias sobre suas apresentações musicais, críticas publicadas em jornais, programas de concerto e alguns de seus manuscritos autógrafos, especialmente aqueles referentes às suas primeiras peças para violão. Uma parcela menor porém não menos importante da pesquisa documental foi direcionada ao tema da “música popular” nos periódicos cariocas do início do século XX. É no cotejamento entre tais fontes primárias e os argumentos da literatura revisada que embaso minhas discussões e lanço, aqui e ali, algum olhar diferente (não ousou dizer “inovador”) sobre a trajetória de Villa-Lobos.

A relação de Villa-Lobos com a música popular se comunica diretamente com a intenção nacionalista de sua obra. Essa intenção, por sua vez, é o traço mais ressaltado nos discursos construídos em torno da personalidade e da trajetória do artista. Se pretendo discutir o modo como essa relação influi na história da *Suíte Popular Brasileira*, parece-me importante discutir, antes, a maneira como se formaram tais discursos consolidados. Tanto porque foram eles que dificultaram uma abordagem mais detida acerca do que essa obra significa como porque parecem contribuir para elevar e manter Villa-Lobos no lugar de destaque que ele ocupa na memória musical do Brasil até os dias de hoje. Se Villa-Lobos é (e isso com muita dificuldade se poderia contestar) o maior “cânone” que a música erudita brasileira já produziu, se assim ele é majoritariamente percebido e descrito, abordar de modo crítico a sua trajetória demanda uma reflexão sobre tal reconhecimento, sobre suas razões e origens. Isso é o que procuro fazer no Capítulo 1. Ali, tento explicitar certas relações entre sua trajetória e o momento social, cultural e político-ideológico no qual ela atinge o ápice, isto é, no período de sua aliança com o governo de Getúlio Vargas.

No Capítulo 2, trato mais especificamente dos discursos consolidados pela musicologia brasileira acerca da importância de Villa-Lobos na história da música no Brasil e tento flagrar como a relação do compositor com a música popular surge em sua versão romantizada para dar suporte a esses discursos. No Capítulo 3, examino os primeiros anos da trajetória de Villa-Lobos em busca de compreender como ele entrou em contato com músicos e músicas populares do Rio de Janeiro no início do século XX, isto é, em que circunstâncias sociais, históricas e culturais se deu esse contato. Em meio a esse exame que retomo a discussão sobre a *Suíte*

Popular Brasileira: analiso algumas das primeiras obras do jovem músico e tento identificar certos rastros da *Suíte* nesse momento histórico em que ela foi supostamente concebida.

No Capítulo 4, tento descrever os caminhos pelos quais seguiu a trajetória de Villa-Lobos, enfatizando os modos como, ao percorrê-los, o compositor se referiu à música popular e aos músicos populares. Pretendo, assim, dar a voz a Villa-Lobos, ver em que medida as ideias que tinha sobre esses temas se relacionam com os discursos musicais da intelectualidade da época e como essas ideias vão se transformando de modo a dar sentido às visões que o compositor construía ao redor de sua própria vida. Dentro dessas discussões, retomo a *Suíte Popular Brasileira*, analiso-a musicalmente, procurando ligar o passado donde ela supostamente provém ao presente onde ela se efetiva enquanto obra acabada. É dentro desse contexto que pretendo verificar como o percurso dessa obra até a sua publicação se relaciona com as escolhas, os sucessos, os anseios e as ideias do compositor sobre a música popular e sobre sua vida. Nas linhas e nos vácuos do tecido de tais relações tento notar os significados que *Suíte* adquiriu na trajetória de Villa-Lobos.

CAPÍTULO 1. ARTE, POLÍTICA E IDENTIDADE NACIONAL: UMA ARQUEOLOGIA DE VILLA-LOBOS COMO SÍMBOLO DA NAÇÃO

No dia 13 de abril de 1938, o musicólogo Andrade Muricy anunciou em tom de profecia, na sua coluna semanal no *Jornal do Comércio*, o destino glorioso que a história reservava para a imagem de Heitor Villa-Lobos, o “maior compositor das Américas”:

Hoje, ninguém mais discute a utilidade da criação de Villa-Lobos, e a fecundidade de seu gesto. Humanamente (pobre humanidade), discute-se o homem, que será amanhã, pelos nossos filhos, venerado, nas páginas da história da civilização brasileira, como um patriarca sempre jovem e poderoso (grifo do autor).

A criação à qual se refere o musicólogo é o projeto de educação musical e canto orfeônico que Villa-Lobos coordenou, entre 1932 e o início da década de 1940, como diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal. Naquele ano de 1938, como nota Muricy no mesmo artigo, o compositor já havia convencido “a um só tempo as autoridades [...] e o público em geral” da utilidade artística e “cívica” do ensino de música nas escolas primárias e secundárias do Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Além de formar futuros artistas e um público jovem para a música erudita, o programa tinha como meta despertar nos estudantes, por meio do canto coletivo de hinos ufanistas e de temas musicais folclóricos, os ideais de disciplina e patriotismo. E, já que ordem e amor à nação eram sentimentos que as forças política em ascensão na década de 1930 esperavam cultivar nos cidadãos, a invenção de Villa-Lobos vinha bem a calhar.

É precisamente às gerações formadas sob esse ideário nacionalista que Andrade Muricy delegava a responsabilidade de venerar Villa-Lobos como um “patriarca”. Não é difícil entender o porquê da utilização desse termo. Se Getúlio Vargas personificava no plano político o “pai” da nação que se construía no Estado Novo, Villa-Lobos, enquanto educador musical dessa mesma nação, figurava – para o musicólogo – como seu “pai” na esfera musical. E parece mesmo que Muricy via o Futuro reservar para essas duas personalidades um destino semelhante. Pois, assim como a imagem ideal de Getúlio Vargas (a de “pai dos pobres”) sobreviveria às disputas de poder, mesmo depois de sua morte, o musicólogo acreditava que o *homem* Villa-Lobos também resistiria ao jogo político e à força do tempo como um patriarca “*sempre jovem*”

(jovem aqui não se refere à idade, mas à “atualidade”), a despeito das discussões que “humanamente” eram travadas naquela época em torno de sua inflamada personalidade.

Em que se fundamentava a segurança do profeta-musicólogo? E, ainda, como explicar que a profecia tenha sido tão certa a ponto de podermos ver, mais de 70 anos após o seu anúncio, uma autêntica evocação do patriarca Villa-Lobos, revestido, agora, por uma aura verdadeiramente mítica: “às vezes temos a sensação de que Villa-Lobos é um antigo deus mitológico – travesso e carinhoso – que nos mandaram para voltarmos a acreditar na alegria” (STORNI *apud* WIESE, 2009, p. 291)?

1. 1. SÍBOLO CONSOLIDADO: A INVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO BRASILEIRA?

Os leitores pouco familiarizados com a história da música brasileira podem até não saber quem foi Heitor Villa-Lobos, mas certamente já toparam com esse nome em algum momento ou já ouviram, mesmo sem saber, alguma de suas melodias mais conhecidas. Villa-Lobos é nome de ruas, parques, conservatórios de música, espaços culturais, festivais e museus espalhados por todo o Brasil; sua obra é uma das mais conhecidas e gravadas em todo o mundo e sua história de vida já foi retratada nos cinemas e em dezenas de livros. Nenhum outro compositor brasileiro de música erudita logrou permanecer por tanto tempo e com tanta intensidade na memória do país quanto ele.

Entre os estudantes de música clássica no Brasil, grupo do qual faço parte, dizer que Villa-Lobos é o maior compositor brasileiro de todos os tempos é algo tão corriqueiro, tão natural, que raramente nos perguntamos o porquê dessa hegemonia – nós a confirmamos apenas, ao ouvir e executar suas obras. Figuras eminentes da cena musical brasileira entre os séculos XIX e XX, como Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alexandre Levy, ou mesmo compositores contemporâneos e posteriores a Villa-Lobos, como Lorenzo Fernández, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, Guerra-Peixe – apenas para citar alguns dos mais conhecidos – nos são apresentados como personagens mais ou menos marginais de uma história da música dominada pelo cânone europeu e, na parcela que resta à produção nacional, pelo compositor dos *Choros*.

No campo da produção acadêmica em música, temos visto ao longo das últimas duas décadas uma sensível expansão do leque de temas e personagens históricos abordados, mas,

nem por isso, a hegemonia de Villa-Lobos deixa dar mostras de sua vitalidade. Para que se tenha disso uma breve ideia: num levantamento que fizemos em agosto de 2016 no banco de teses e dissertações da Capes, no período entre as décadas de 2000 e 2010, encontramos cerca de 200 trabalhos que versam direta ou indiretamente sobre Villa-Lobos. É um número quatro vezes maior do que o que verificamos quando direcionamos a busca a Guerra-Peixe, ou Camargo Guarnieri, por exemplo.

Fora da academia são corriqueiras as alusões ao grande compositor como representante máximo da riqueza cultural brasileira. Uma das mais recentes e polêmicas vimos na crítica do maestro Osvaldo Colarusso à cerimônia de abertura das Olimpíadas no Rio. Protestando contra o viés comercial das apresentações musicais daquele espetáculo, Colarusso (2016) afirmava que:

Se o Brasil fosse consciente do que ele realmente tem de precioso, e contasse nos “quadros pensantes” de nosso desmoralizado governo alguém mais preparado, mostraria numa certa altura do espetáculo o Coro e Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro executando o final do Choros Nº 10 de Villa-Lobos, Nelson Freire tocando “A Folia de um bloco infantil” do Momoprecoce ou o grande Paulo Szot (estrela da Broadway e do Metropolitan Opera) cantando “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso. [...] A triste conclusão é mesmo que no país de Villa-Lobos quem aparece, num evento planetário, é Wesley Safadão. Lamentável.

Além da já centenária batalha dos defensores das formas tradicionais de expressão artística frente à produção da indústria cultural, o que chama atenção na reivindicação do maestro é o fato de ser *Villa-Lobos* o signo da cultura brasileira “perdida” no momento atual. A dimensão do desenraizamento do país, motivo do protesto de Colarusso, é percebido em sua plenitude quando o esquecimento de Villa-Lobos, e não de qualquer outro músico brasileiro, é posto em evidência.

A associação entre Brasil e Villa-Lobos é realmente uma constante nos discursos construídos em torno do compositor. Na instituição responsável por manter viva a sua memória, o Museu Villa-Lobos, o que dá sentido às atividades culturais (concertos, oficinas, festivais, concursos musicais e acadêmicos) e à manutenção do rico acervo que ali se encontra (de partituras, cartas, programas de concerto, fotografias, manuscritos autógrafos, recortes de jornal e livros) é, além do vasto legado musical de Villa-Lobos, a certeza de que, mais do que um

grande compositor, ele foi um “*grande brasileiro, que sempre se manteve atento às coisas de sua terra e à sua divulgação, onde quer que estivesse*”.¹⁰

Essa certeza é compartilhada por muitos dos ouvintes e intérpretes atuais do compositor, mesmo por aqueles que costumam trilhar “caminhos” (para usar uma expressão de Ruth Finnegan) diversos àquele da música erudita. É o caso, por exemplo de Mario Adnet, que em 2012 lançou um álbum com interpretações mais “populares” – como ele mesmo as caracteriza – de obras do maestro. A intenção de Adnet era, justamente, mostrar o que vários outros músicos e pesquisadores enfatizam, isto é, que Villa-Lobos foi além das fronteiras entre o erudito e o popular: “ele adorava Cartola, Pixinguinha, João da Baiana, era fã do Tom Jobim, do Cláudio Santoro. Ele acompanhava o que estava acontecendo na música brasileira” (ADNET, 2012, s. p.). Aí é que está a importância fundamental do compositor, segundo Adnet – no olhar que ele lançava sobre o vasto cenário musical do país:

Considero o Villa-Lobos o pai da música brasileira contemporânea. É como se ele fosse uma fonte. Ele tanto buscou referências pelo Brasil, que virou referência na música nacional. Luiz Paulo Horta diz que o Villa-Lobos tinha um faro excepcional para tudo que é brasileiro. E, quando diz isso, fala do que ele buscava, dessa mistura de brasileiros, europeus, africanos que nos deixou com toda essa riqueza cultural. Ele procurava as canções anônimas; fez as *bachianas* tendo como referência músicas anônimas nordestinas. E é assim que ele foi se tornando fonte... (*Ibidem*).

Antes de Adnet, compositores e instrumentistas bem conhecidos do público daqui, como Tom Jobim e Edu Lobo já haviam ressaltado o papel de referência que Villa-Lobos cumpria no desenvolvimento de uma música com “cara brasileira”, sobretudo no âmbito carioca, núcleo do selo MPB. De fato, um ouvinte atento da MPB e de Villa-Lobos se deparará, em algum momento de sua escuta, com certas nuances harmônicas, certos contornos melódicos que fazem parte desses dois universos sonoros. Se prestarmos atenção na harmonia, por exemplo, do *Estudo n. 3* para violão de Villa-Lobos e, em seguida, colocarmos para tocar uma “bossa nova” das mais dissonantes João Gilberto, a impressão que temos é de uma certa continuidade: o pequeno *Estudo* de acordes repetidos parece se comunicar (à distância de décadas!) com boa parte do discurso harmônico que a bossa nova consagraria como sua marca registrada (e marca registrada da música brasileira) anos depois. Isso sem falar de versões de obras de Villa-Lobos que músicos da MPB incorporaram a seus discos, como o tema do último movimento da

¹⁰ Assim a organização do Festival Villa-Lobos de 2015 descreveu o mote do evento em seu site oficial < <http://www.festivalvillalobos.com.br/> >.

Bachiana n. 2, o Trenzinho do Caipira, que ganhou de Ferreira Gullar uma letra e foi, com ela, gravado por Edu Lobo.

A impressão deixada por Villa-Lobos em uma parcela importante da música brasileira é, assim, afirmada por diversos indivíduos; impressão que diz respeito tanto a aspectos da arquitetura sonora, como harmonia e desenhos melódicos característicos, quanto à representação de “brasilidade” que se constrói com a utilização de tais recursos. Além dessa herança, a imagem e a obra do compositor fizeram-se símbolos do próprio país e atraíram para o seu entorno, parte significativa, pelo menos em termos quantitativos, das atenções de estudantes e pesquisadores da música brasileira. Mas se essa proeminência se faz notar com clareza e naturalidade, os seus fundamentos técnico-musicais e suas razões históricas não aparecem com a mesma evidência. Que há de tecnicamente inovador e original na obra de Villa-Lobos que concorra para seu estrondoso sucesso? Por que Villa-Lobos, e não a outros compositores, as gerações de músicos da MPB escolheram como fonte privilegiada de inspiração? Como ele conquistou o papel de maior símbolo da música erudita brasileira e, ao mesmo tempo, o papel de grande conciliador entre a música culta e a música popular? E como essa conquista pode ser reafirmada até os dias atuais?

Se nos dedicamos a estudar a obra de Villa-Lobos mais do que a de qualquer outro compositor erudito brasileiro, se, no meu caso, escolhi investigar a sua tão destacada relação com a música popular a partir da *Suíte Popular Brasileira*, isso se deve, antes de tudo, a esse lugar de destaque que ele ocupa na memória dos músicos brasileiros e, de modo geral, na memória musical do Brasil. As ciências sociais nos mostram que as escolhas que fazemos não são simplesmente idiossincráticas: elas se originam e se manifestam em meio a uma série de condições e limites socioculturais dados, sobre os quais não temos controle e com os quais temos invariavelmente que lidar. É dentro de tais limites, como mostra a etnomusicologia, que formamos nossas ideias e juízos acerca do que a música é, ou do que deve ser tomado como “música boa”, ou “música ruim”¹¹, ou, no contexto mais específico da pesquisa acadêmica, do que pode ser considerado um problema musicológico “relevante”. Quando Joseph Kerman (*op. cit.*) reafirma, na década de 1980, o comprometimento da musicologia com os nomes e as obras “realmente” importantes para a história da música ocidental – ainda que pelo viés da crítica musical – o que permanece inquestionado é precisamente esse caráter contingente, a construção histórica e sociocultural inerente à importância atribuída a tais obras e a tais nomes. Nesse

¹¹ Isso é o que clamavam os autores clássicos da etnomusicologia, Alan Merriam (1980) e John Blacking (1974), em suas obras mais conhecidas.

sentido, para estabelecer uma abordagem crítica em relação à trajetória e à obra de Villa-Lobos, parece-me importante refletir sobre como ele se fez hegemônico: tal exercício nos permite vincular o seu legado artístico ao contexto histórico mais amplo em que ele se constrói e adquire sentido. É, ademais, um exercício metodológico, que pode trazer à luz alguns motivos ainda pouco evidentes que nos levam a escolher Villa-Lobos como tema da presente pesquisa.

Quanto aos fundamentos técnicos, estritamente “musicais”, do êxito de Villa-Lobos, é de surpreender que eles ainda não tenham sido suficientemente apontados com propriedade analítica. Segundo Paulo de Tarso Salles (2012), um dos maiores estudiosos do compositor na atualidade:

A obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), passados 125 anos de seu nascimento, prossegue ainda como um sonoro desafio à musicologia brasileira. Ainda não sabemos ao certo no que consiste o estilo de nosso mais importante compositor, sua técnica, suas estratégias no manejo da forma e do material harmônico, mal conhecemos a maioria de suas obras. Mesmo séries de obras famosas e mais divulgadas como as *Bachianas Brasileiras* e os *Choros* são ainda um mistério com relação aos procedimentos empregados, sem falar nos inúmeros problemas editoriais que abrangem instrumentação, revisão, etc. [...] O que sobra disso tudo é a noção-Mãe de que a música de Villa-Lobos representa o Brasil, embora raramente se demonstre como isso se dá (p. 82).

Ressalte-se, contudo, que essa “noção-Mãe” já foi objeto de alguns estudos analíticos relevantes, como os Gérard Béhague (1994), que examinou a “legitimidade” dos aspectos “brasileiros” da obra de Villa-Lobos; Acácio Piedade, que, à luz do conceito de “tópica” – padrões retóricos que caracterizam um determinado estilo ou gênero de discurso – procurou identificar como alguns estilos da música brasileira, dentre eles o choro e a música nordestina, foram incorporados a algumas criações do compositor (PIEIDADE, 2007); e alguns outros autores que, seguindo os passos Piedade, estenderam esse mesmo viés analítico a outras peças de Villa-Lobos (SANTOS, 2015; COSTA, 2016). Os trabalhos Arnaldo Contier (1988), Wisnik (2004), Arcanjo (2008) dentre outros também buscam esclarecer as representações de “Brasil” na obra de Villa-Lobos, ainda que com estratégias analíticas menos técnicas e menos sintonizadas aos desenvolvimentos atuais do campo da análise musical.

De todo modo, parece a mim, como a Salles, bastante claro que o que, em primeiro lugar, atrai as atenções em torno de Villa-Lobos é mesmo o fato de ele ter feito “música nacional” (isto é, inspirada no Brasil e na cultura brasileira) e de ter se comprometido, como

lembra Adnet, com a riqueza musical do “povo” daqui. O elo entre a obra de Villa-Lobos e o “Brasil musical”, ainda que apareça à maioria dos ouvintes mais como uma sugestão do que como resultado do emprego de recursos musicais passíveis de uma apreensão por meio de uma audição consciente, é algo que fascina, na medida em que reacende nas pessoas os vínculos que elas mesmas possuem com a nação, a “comunidade imaginada” de que fazem parte (papel que a música cumpre melhor do que, talvez, qualquer outra expressão artística¹²). Mas esse elo é também, como já mencionei, pessoal: o *comprometimento* de Villa-Lobos com a cultura brasileira, com os músicos populares, significa muito para quem o admira – o autor, tanto quanto a obra, são signos de brasilidade, de patriotismo.

Entretanto, é preciso frisar que Villa-Lobos não foi nem o primeiro nem o último compositor nacionalista que tivemos. Sentimentos nacionalistas moveram as obras de Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Guerra-Peixe e muitos outros, embora nenhum destes tenha atingido ou, pelo menos, mantido um nível de consagração semelhante ao de Villa-Lobos. Guerra-Peixe chegou mesmo a atuar diretamente como arranjador da MPB ao longo de sua carreira, mesmo depois de fazer-se reconhecido nacional e internacionalmente, sem que, por isso, lhe tenham sido atribuídas honras tão significativas como às prestadas ao compositor das *Bachianas*. Os leitores devem concordar que seria uma injustiça tremenda com os legados desses compositores afirmar, sem qualquer subsídio analítico e sem observar os diferentes contextos históricos e as exigências estéticas em meio aos quais eles desenvolveram suas carreiras, que Villa-Lobos tenha sido mais “genial” do que todos eles, ou mais legitimamente brasileiro, ou mais comprometido com a música nacional; ainda mais temerário seria dizer que o destaque de Villa-Lobos se deve a tal superioridade.

Mesmo assim, tornou-se uma assertiva amplamente difundida esta que diz ser Villa-Lobos o mais *verdadeiramente brasileiro* compositor que já existiu. A “genialidade” do compositor parece, no mais das vezes, vir a reboque desse predicado nacional. E isso é bastante compreensível. Se a obra de Villa-Lobos ainda é um desafio para a análise e a teoria musicais, como salienta Salles, seria tarefa inócua procurar exclusivamente nela, na sua imanência, o fundamento de uma genialidade tão amplamente reconhecida e afirmada no Brasil, seja por músicos, ou por outros setores da sociedade. A Lei 12.455/11 incluiu nome de Villa-Lobos no *Livro de Heróis da Pátria*. Um dos pronunciamentos nacionalistas mais famosos do compositor

¹² Ao falar sobre uma “estética da música popular”, Simon Frith (2001) ressalta o papel que a música cumpre na construção de identidades.

é usado, atualmente, como vinheta da *TV Justiça*¹³. Esses exemplos comprovam que, de fato, a imagem de Villa-Lobos, como observou Paulo Guérios (2009), tornou-se extremamente permeável; e o que nela se aloja é eminentemente uma ideia de “Brasil”.

Mas se a inspiração nacionalista não é exclusividade de Villa-Lobos, assim como não é exclusividade sua o apreço pela música popular, talvez devêssemos encarar a reiteração dessas qualidades como um “costume”, ou, melhor dizendo, não como a pronúncia de uma verdade evidente, mas como o manifestar-se de uma “tradição inventada” que chamaríamos (se me permitem a generalização) de “brasileira”. No texto que abre o livro *A invenção das tradições*, o historiador Eric Hobsbawm define em linhas gerais o que é essa expressão:

Por “tradição inventada”, entende-se um conjunto de práticas, normalmente regularizadas por regras tácitas ou abertamente aceitas, tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 2008, p. 9).

Essa definição procura englobar, como observa o historiador, tanto as tradições “realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas” (como a transmissão radiofônica natalina na Grã-Bretanha e, no caso brasileiro, o famoso programa estatal de rádio *Hora do Brasil*), quanto aquelas cuja origem é “mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo [...] e [que] se estabelecem com enorme rapidez” (*Ibidem*). É, penso eu, nesse segundo grupo que poderíamos situar a reiteração dos vínculos simbólicos entre Villa-Lobos e o Brasil.

Encarar essa questão como uma tradição inventada nos desvia da tarefa extremamente discutível (porque essencialista e aistórica) de comprovar que Villa-Lobos foi de fato mais comprometido com seu país do que qualquer outro compositor, ou que em suas obras se percebe mais nitidamente os sons brasileiros do que nas obras de outros artistas. Ao mesmo tempo, nosso enfoque pode, assim, se direcionar à questão da própria ideia de “brasilidade” – a identidade nacional brasileira enquanto constituidora dos “valores”, “normas de comportamento” e ideias que devem ser adquiridos e preservados – e às raízes históricas da

¹³ Eis a frase: “Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Eu não ponho breques nem freios, nem mordada na exuberância tropical das nossas florestas e dos nossos céus, que eu transporto instintivamente para tudo o que escrevo.”

tradição que a vincula a Villa-Lobos. Na construção e manutenção dessa tradição é que, suponho, podemos vislumbrar pilares políticos e ideológicos que ajudam a sustentar a hegemonia do compositor.

1.2. O MITO DA BRASILIDADE E VILLA-LOBOS

O que é ser brasileiro? O que nos define como brasileiros?

A primeira coisa que temos que ter em mente, ao nos depararmos com semelhante questão, é que a “identidade” de um povo é sempre uma ideia socioculturalmente construída, que subtrai, no plano abstrato, as diferenças reais que existem entre os indivíduos de qualquer coletividade, com o intuito de promover entre eles laços simbólicos fortes o suficiente para garantir a sua existência enquanto grupo. Nas sociedades ocidentais contemporâneas, a forma dessa existência conjunta garantida por laços simbólicos é a “nação”; e a ideia com a qual se pretende manter coesos os indivíduos que vivem numa determinada nação é a de “identidade nacional” (ANDERSON, 1983).

Em 2000, a filósofa Marilena Chauí, na análise que fez da sociedade brasileira no momento da comemoração dos 500 anos do “descobrimento”, resumiu os principais traços constituintes da identidade nacional que, segundo dados de pesquisas de opinião realizadas à época, habitam o senso comum dos cidadãos brasileiros:

Há, assim, a crença generalizada de que o Brasil: 1) é “um dom de Deus e da Natureza”; 2) tem um povo pacífico, ordeiro\generoso, alegre e sensual, mesmo quando sofredor; 3) é um país sem preconceitos (é raro o emprego da expressão mais sofisticada “democracia racial”), desconhecendo discriminação de raça e de credo, e praticando a mestiçagem como padrão fortificador da raça (p. 4).

Pensando sobre o mesmo tema, o sociólogo Jessé Souza (2009) lembra que, como toda ideia, a identidade nacional está sujeita a interesses políticos e econômicos de todos os tipos, e, conseqüentemente, a modificações e reformulações de seu conteúdo de acordo com a configuração desses interesses. Esse conceito em disputa só atinge um certo grau de estabilidade quando, primeiro, o seu conteúdo se mostra atraente o suficiente para garantir que o sentimento de pertencimento à nação se sobreponha a laços sociais reais, como o parentesco e a vizinhança,

que poderiam esfacelar a unidade nacional (o pertencimento à nação precisa estar em primeiro lugar); segundo, que esse mesmo conteúdo esteja de acordo com os propósitos daqueles que detêm a hegemonia do poder econômico e político. Em resumo, a identidade nacional, para se estabelecer, precisa agradar tanto ao seletivo grupo de pessoas que a forja e a impõe quanto ao grupo de indivíduos que devem ser simbolicamente unidos por meio dela.

Ainda segundo Souza, a construção da identidade nacional brasileira foi um processo lento, repleto de percalços: o Brasil enquanto nação teve que superar uma “verdadeira odisséia para existir como um símbolo válido e querido por seus participantes” (*Ibidem*, p. 35). Quando o país se torna politicamente autônomo, em 1822, e a questão da unidade nacional faz-se incontornável, a construção de um imaginário social positivo assimilável por todos os seus cidadãos esbarrava num “extraordinário complexo de inferioridade especialmente em relação à Europa, ideal e sonho inatingível de toda elite culta” (*Ibidem*). Isso porque a maior parte da população era composta de escravos e homens livres pobres, quase todos analfabetos. Assim:

Na ausência de aspectos positivos da sociedade, a natureza brasileira vai oferecer uma primeira imagem, que vai retirar sua razão de ser de um meio natural exuberante, as primeiras noções “positivas” acerca da brasilidade, do que nos permite ser brasileiros com orgulho e não com vergonha (*Ibidem*).

É nessa perspectiva que devemos entender, como lembra Alfredo Bosi (1996), o elogio às nossas riquezas naturais e ao índio idealizado como símbolo de uma nobreza nativa, espécie de manifestação humana da exuberância natural do país (ainda que essa nobreza fosse construída com base em padrões europeus), que lemos na literatura romântica do século XIX. A natureza é o primeiro e um dos mais duradouros elementos do arsenal simbólico da nação, como nos lembram as palavras de Marilena Chauí: até hoje o Brasil é visto por seus cidadãos, e percebido pelos olhares estrangeiros, como dádiva de Deus e da Natureza. Entretanto, para ser de fato efetivo, o mito da brasilidade precisaria ir além de referências visuais externas aos indivíduos que compõem a nação: a nacionalidade precisa fazer referência direta ao povo para ser devidamente incorporada por ele como marca de sua identidade.

O problema é que os intelectuais que se empenharam em pensar a particularidade do povo brasileiro, na segunda metade do século XIX, tinham como pressupostos ideias e conceitos emprestados de teorias evolucionistas e raciológicas incompatíveis com a intenção patriótica de criar uma identidade nacional de caráter positivo, capaz de despertar nos cidadãos um sentimento de solidariedade coletiva.

O mestiço, o mulato no nosso caso, vai ser, muitas vezes, percebido como uma degeneração das raças puras que o compõem, sendo formado pelo que há de pior tanto no branco quanto no negro enquanto tipos puros. Essa era a opinião, por exemplo, de nada mais nada menos que um dileto conselheiro do Imperador Pedro II, o conde francês Goubineau. Todos os grandes pensadores brasileiros desse período, como Euclides da Cunha, Nina Rodrigues ou Oliveira Vianna, serão vítimas dos preconceitos racistas e presas da armadilha que tornava virtualmente impossível vislumbrar um futuro positivo para um povo de mulatos (SOUZA, *Ibidem*, p. 36).

A inversão da imagem negativa do brasileiro enquanto ser mestiço viria a acontecer apenas na década de 1930, com a obra do sociólogo Gilberto Freyre. Em *Casa-Grande e Senzala*, Freyre pensará a formação do Brasil e de seu povo menos como interação biológica entre raças do que como processo histórico de assimilação cultural entre portugueses, negros e índios, no qual os costumes, as crenças, os hábitos e os comportamentos desses três povos são amalgamados e conferem aos herdeiros desse processo, os brasileiros, a sua particularidade cultural. E, o mais importante, essa particularidade é, agora, essencialmente positiva. Como afirmam Jessé Souza (*op. cit.*) e outros comentadores da obra de Freyre¹⁴, o intelectual pernambucano vê realizar-se no Brasil:

com uma intensidade sem igual no mundo, as virtualidades da “plasticidade” cultural do português. A influência dessa ideia entre nós não poderia ter sido maior. Afinal, ela poderia, essa era (e ainda é) a suposição implícita, ser “comprovada empiricamente” na efetiva cor mestiça que caracteriza o brasileiro não imigrante (p. 36).

Com efeito, já no prefácio à primeira edição de *Casa-Grande e senzala*, Freyre sustenta que o abismo entre os extremos da hierarquia social que o sistema escravocrata abriu em todas as antigas possessões europeias da América (especialmente no Brasil e na porção Sul dos EUA), foi, no entanto, reduzido aqui pelos efeitos horizontalizantes da miscigenação:

A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre casa-grande e a mata tropical; entre casa grande e senzala. O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização, extremando a sociedade brasileira em senhores e escravos, com uma rala e insignificante lambujem de gente livre sanduichada entre os extremos

¹⁴ Dentre os quais, Dante Moreira Leite (1969), Florestan Fernandes (1965) e Carlos Guilherme Mota (1977), Renato Ortiz (2012).

antagônicos, foi em grande parte contrariado pelos efeitos sociais da miscigenação (FREYRE, 2003, p. 33).

A aparente evidência da tese freyriana, como observa novamente Jessé Souza (*op. cit.*), concorria para sua aceitação entre os leitores brasileiros:

Bastaria “olhar” a realidade das ruas do povo brasileiro e mestiço para que sua tese fosse confirmada. Depois, e este é o ponto decisivo, a mistura étnica e cultural do brasileiro, ao invés de ser um fator de vergonha, deveria, ao contrário, ser percebida como motivo de orgulho: a partir dela é que poderíamos nos pensar como o povo do encontro cultural por excelência, da unidade na diversidade, desenvolvendo uma sociedade única no mundo precisamente por sua capacidade de articular e unir contrários (p. 37).

A afirmação de Jessé Souza reedita as críticas que Dante Moreira Leite (1969) e Carlos Guilherme Motta (1977) lançaram, entre as décadas de 1960 e 1970, à carência de critérios “científicos” no método e nas teses de Gilberto Freyre. Ressaltam, todavia, como faz Souza, o potencial libertador da interpretação do sociólogo, mas sem deixar de observar o quanto nela há de ilusório:

Quando Gilberto Freyre publicou *Casa Grande & Senzala*, em 1933, o livro foi interpretado como uma afirmação corajosa de crença no Brasil, no mestiço, no negro, sobretudo se pensamos no prestígio de escritor como Oliveira Vianna e no predomínio de teorias racistas que dariam base ideológica ao nazismo. [...] A obra de Gilberto Freyre revela profunda ternura pelo negro. Mas pelo negro escravo, aquele que “conhecia a sua posição” – como o moleque da casa-grande, como o saco de pancadas do menino rico, como cozinheira, como ama de leite ou mucama da senhora moça (LEITE, *op. cit.*, p. 271-281).

Se a análise desses comentadores é correta, é na obra de Gilberto Freyre que se forjam alguns dos traços mais marcantes da identidade que modernamente temos do Brasil, ou, nos termos de C. G. Mota (*op. cit.*), é ali que se constroem alguns dos “mitos como o da democracia racial e do luso-tropicalismo [que] servem ao fortalecimento de um *sistema ideológico* no qual se perpetua a noção de *cultura brasileira*” (p. 59). Se é assim, poderíamos afirmar que é Gilberto Freyre quem pela primeira vez sintetiza “cientificamente” os outros dois macrotraços da brasilidade que a pensadora Marilena Chauí elenca no texto que citamos acima: 1) pacifismo, ordem, generosidade, alegria e sensualidade; 2) a ausência de preconceito racial. Mas a assimilação de tais características pelos indivíduos aos quais elas se referem não se dá pela

simples leitura dos textos do sociólogo. Tal assimilação demandava a intervenção de um mediadores poderoso, capaz de atingir todos os lares e todas as mentes: o Estado. E o chefe de Estado que se responsabiliza por começar a fazer com que as ideias de Freyre ganhem os corações dos brasileiros é, precisamente, aquela famosa personalidade política a quem o compositor de que falamos neste trabalho encontrava-se aliado na década de 1930.

As novas ideias de Freyre ganharam o mundo e conquistaram os corações e mentes das pessoas comuns ao se encontrarem com o interesse do Estado reformista e interventor de Getúlio Vargas, numa ideologia positiva do brasileiro como energia simbólica para o esforço de integração nacional. O Brasil industrial, que se inaugura em 1930 em grande escala, precisa de um ideário que conclame os brasileiros para a ação unida e conjunta, também em grande escala, para a renovação nacional. A tese de Freyre defende precisamente a unidade substancial dos brasileiros num todo unitário e tendencialmente harmônico (SOUZA, *Ibidem*, p. 37).

Em meio a uma série de mudanças no sistema público de educação, e com o investimento em eficazes instrumentos de propaganda, o governo de Getúlio Vargas procurou popularizar essa imagem positiva do povo brasileiro que ganha força científica nesse tempo com a obra de Gilberto Freyre. Como lembra Chernavsky (2003, p. 11), a educação formal no Brasil passou por uma grande reformulação no período Vargas, sobretudo a partir de 1937, com a instauração da ditadura do Estado Novo. Os currículos do primeiro e segundo grau foram reelaborados, as universidades passaram por ampliações e reorganizações com o projeto “universidade padrão”, e ainda foi implementado o assim chamado “ensino industrial”, voltado para a formação de mão de obra a ser utilizada no setor econômico que o programa de desenvolvimento varguista tinha como prioridade. Essas reformas, que desde 1930 vinham sendo pensadas à luz das discussões da parcela mais progressista dos intelectuais envolvidos no movimento da Escola Nova – intelectuais que viam a educação como peça chave na construção de um Brasil democrático, socialmente justo e intelectualmente independente – passam a sofrer forte influência do autoritarismo conservador do regime instaurado em 1937. A interferência nelas do Exército e da Igreja Católica são reflexos dessa guinada conservadora (TOTTI, 2002). É acompanhando essa mudança de rumo que desponta como um dos objetivos velados tais reformas a construção de um conceito de legitimidade para o novo governo, que havia sido instituído por meio “de um movimento revolucionário de pouca expressão popular” e que precisava se impor frente à influência das oligarquias estaduais que, até o advento da revolução, dominavam a política do país. A instauração de um governo politicamente centralizado e de uma nova pauta econômica exigia um esforço educativo, isto é, um

direcionamento ideológico capaz de convencer os cidadãos da necessidade dessas transformações e de fazê-los crer no potencial positivo das mesmas.

É claro que, estando no centro desse processo, o presidente da república é quem tenta mostrar-se como primeiro representante ideal da nova nação, fazendo, publicamente, o elogio do trabalho, da disciplina, do patriotismo e da união entre ricos e pobres, brancos e negros. Mas, nessa tarefa de “relações públicas”, assim como nos traços ideológicos da reformulação do ensino, Getúlio Vargas terá o valoroso auxílio de Heitor Villa-Lobos e com ele dividirá os louros da ovação popular. Já mencionamos, em linhas gerais, o programa de educação musical e canto orfeônico que o compositor idealizou e dirigiu entre as décadas de 1930 e 1940, bem como a eficácia que, desde logo, esse programa apresentou enquanto instrumento de formação ideológica das novas gerações. Mas a prática do canto orfeônico não se restringia às escolas primárias e secundárias: ela ganhava as ruas e reunia multidões em demonstrações de orgulho nacional e amor ao chefe de Estado regidas pelo famoso maestro.

Conforme aponta o historiador Eric Hobsbawm (1995), a primeira metade do século XX no mundo ocidental é marcada pela ascensão de governos autoritários e militarizados, legitimados por ideários nacionalistas nos quais a figura de um grande líder político ocupava lugar central. Na Itália de Mussolini e na Alemanha de Hitler, uma das estratégias utilizadas pelo Estado para despertar o patriotismo dos cidadãos e mobilizar suas emoções em torno da imagem do líder máximo da nação era a organização de enormes conjuntos corais – que contavam com a participação massiva da população e com a assistência dos altos escalões da política e do exército – para executar hinos ufanistas em homenagem ao país, ao povo e ao chefe de Estado. Esse instrumento de mobilização popular também foi utilizado no Brasil. Logo após o advento da “Revolução de 1930”, o compositor Heitor Villa-Lobos organizou, em parceria com o interventor do estado de São Paulo, a primeira demonstração de canto orfeônico em apoio aos líderes da revolução (a “Exortação Cívica Villa-Lobos” de 1931), uma prática que se repetiria em diversas oportunidades ao longo dos quinze anos em que Vargas esteve no poder. Em um dos eventos de maior vulto, realizado no dia sete de setembro de 1939, o compositor reuniu um coro de nada menos de 30.000 vozes no estádio do Vasco da Gama. Naquela ocasião:

Além da sufocante presença de toda a imprensa carioca, compareceram às solenidades um sem-número de autoridades civis e militares e até representante de delegações estrangeiras. Compondo os festejos, o discurso Getúlio, o desfile de representantes das Forças Armadas, a “Parada da Mocidade”, o imenso coral orfeônico formado pelas crianças das escolas primárias e secundárias do Distrito Federal, cantando hinos cívicos e proclamando “vivas” ao Presidente (CHERNAVISKY, *op. cit.*, p. 9).

Não é de admirar que esse esforço monumental para formar as mentes dos brasileiros tenha, de fato, atingido, em boa medida, o objetivo de unir o país em torno da figura do chefe da nação, de seu governo e da identidade nacional que se firmava. E se lembrarmos *dos avanços reais promovidos pelo governo de Vargas* – a Consolidação das Leis do Trabalho¹⁵, que, a despeito das discussões que se travam a respeito das consequências negativas da interferência direta do Estado na aquisição de direitos trabalhistas, representam um avanço social inegável; a expansão sem igual do acesso educação básica pública; o início da estruturação de universidades, dentre outros – bem como da eleição estatal de um elemento da cultura popular (e intimamente relacionado à população negra) como o samba a símbolo nacional, fica ainda mais compreensível o sucesso político ímpar de Getúlio.

Villa-Lobos não foi apenas um instrumento na construção desse projeto de Brasil. Enquanto organizador dos espetáculos nacionalistas de Vargas, o compositor também atraiu para si a atenção e o coração do povo. Como observa Arnaldo Contier (1988):

a propaganda dirigida às massas no sentido de atraí-las para as figuras de Villa-Lobos ou de Getúlio Vargas acabou se tornando um novo recurso bastante eficaz para a sacralização do conceito de *brasilidade* nos campos da música e da política (p. 247).

Os “campos da música e da política” estavam, de fato, ligados a tal ponto nesse contexto de “refundação” do Brasil, que não seria apenas a música de Villa-Lobos que começaria ali a firmar-se definitivamente como símbolo nacional, mas também a sua própria *existência política*, isto é, o modo como ele se relacionava com os indivíduos à sua volta, com seu público das salas de concerto e das paradas patrióticas, com o povo e com a cultura popular. Um episódio de 1940 é significativo desse processo de incorporação das características de brasilidade à pessoa do compositor. Trata-se do concurso de música popular realizado em janeiro daquele ano pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo (e patrocinado pela primeira-dama, a senhora Darcy Vargas), no qual tomaram parte – como fez questão de frisar a redação do *Imparcial* na seção *Rádio-Variedades* de 11 de janeiro – compositores “brancos, mulatos e pretos” e “cantores também!”.

O concurso premiaria a melhor composição carnavalesca gravada no ano anterior. O júri que se encarregaria de avaliar as músicas concorrentes e a interpretação destas pelas estrelas do rádio no festival do dia 17, no campo do América Futebol Clube, foi escolhido pelos próprios

¹⁵ Que, atualmente, vem sendo desmantelada sem qualquer pudor...

participantes, e contava, também ele, com compositores e críticos “brancos, mulatos e pretos”: Orestes Barbosa, Pixinguinha, Villa-Lobos, Luís Peixoto e Mister Brown. A Noite da Música Popular do dia 17, enquanto evento da união cultural do povo brasileiro, mobilizou a imprensa carioca durante toda a primeira metade do mês de janeiro e foi um estrondoso sucesso de público. Ainda que o resultado do concurso tenha desagradado a alguns dos participantes – como Ary Barroso, que teve a sua famosa *Aquarela do Brasil* barrada por algumas cláusulas pouco esclarecidas da competição –, o intento de mostrar ao público que o Brasil era uma nação *do povo e para o povo*, que valorizava a cultura popular e unia gente de todas as cores e de todos os extratos sociais, foi magistralmente cumprido. Prova disso é que, no dia 30 de janeiro, Hamilcar Garcia, cronista da *Folha da Tarde* de Porto Alegre (extremo Sul do país e terra do presidente Getúlio Vargas), relata a grandeza do gesto de reunir, em um mesmo espaço e em pé de igualdade, o negro Pixinguinha e o branco Villa-Lobos:

No sábado passado, realizou-se, no Rio, o concurso dos sambas e marchas para o carnaval. Lá estavam, em comissão julgadora, Villa-Lobos e Pixinguinha. O compositor erudito e o compositor popular discutiram seriamente o “break” de um samba ou de uma marcha.

No Brasil que se transforma em nação definida, esse foi um acontecimento perfeitamente histórico. Vibrou-se o último golpe do pernóstico nacional. O branco do Conservatório de Música e o preto do Morro da Mangueira tinham ali a mesma autoridade, a mesma função e... a mesma raça.

Para um país social e culturalmente unido e sem preconceitos, surgia o busto nobre de um compositor sem preconceitos.

1.3. O ESTADO E O COMPOSITOR BRASILEIRO

Se a participação de Villa-Lobos no processo de difusão do mito do Brasil unido que persiste em maior ou menor grau nos dias atuais¹⁶ nos deixa mais perto de compreender a sua longeva imagem de patriarca, a apresentação de outros aspectos importantes de sua trajetória nos manterá nessa trilha. A atuação política de Villa-Lobos na Era Vargas coincide (não por acaso) com sua definitiva consagração internacional, ou seja, com o reconhecimento geral do

¹⁶ Isso se comprova pelo fato de intelectuais amplamente conhecidos e reconhecidos, como Florestan Fernandez (*op. cit.*), Marilena Chauí (*op. cit.*) e Jessé Souza (2009), terem observado e criticado, desde a década de 1960, a persistências da ideia falsa de que o Brasil é um país livre de preconceitos e de barreiras raciais à ascensão social de seus cidadãos.

valor musical intrínseco de sua obra, desta como signo da originalidade musical do Brasil e do próprio compositor como artista “genial” e como símbolo da cultura do país.

Certamente a produção musical de Villa-Lobos, vasta e indiscutivelmente sintonizada às tendências estéticas que surgiram no cenário da música erudita ocidental do século XX, constitui um dos motivos principais de seu sucesso. Entretanto, como lembra o antropólogo Paulo Guérios (2009), a obra de Villa-Lobos não se impôs sozinha, nem essa imposição foi fruto do solitário trabalho de um grande gênio criador. Villa-Lobos enfrentou muitas dificuldades para conseguir êxito no pouco estruturado meio musical de sua época e, no decorrer de sua trajetória, contou sempre com a ajuda e o incentivo de amigos, admiradores e – o que era ainda mais importante – de poderosos mecenas. Até meados do século passado, o campo da música erudita brasileira não oferecia condições para que um compositor pudesse traçar um caminho profissional seguro sem o auxílio do mecenato particular ou estatal. E foi precisamente o Estado que deu a Villa-Lobos a grande oportunidade de fazer com que sua música e seu nome se estabelecessem definitivamente dentro e fora das fronteiras do Brasil.

Se, no final da década de 1920, Villa-Lobos vivia em constantes dificuldades financeiras e encontrava resistência para fazer com que sua produção fosse aceita pelo público de seu país – muito embora ele já fosse o principal compositor brasileiro em atividade e já tivesse, inclusive, apresentado, com considerável sucesso de público e de crítica, algumas de suas obras-primas na Europa –, essa realidade mudaria completamente logo após a revolução de 1930. A organização da Exortação Cívica Villa-Lobos em homenagem ao governo revolucionário foi o pontapé inicial dessa reviravolta. Apenas alguém extremamente atento à reconfiguração de seu campo de possibilidades conseguiria prever os benefícios que aquele golpe de Estado poderia lhe trazer e, ciente disso, organizar, sem mais demora, uma vultosa manifestação de apoio aos líderes políticos em ascensão. A aliança com o Estado foi definitivamente selada quando Villa-Lobos apresentou, por meio da imprensa, as linhas gerais do programa de educação musical que logo começaria a ser implementado nas escolas do Distrito Federal. Dali para frente, o que se verá é estabelecimento de sua hegemonia.

De 1932 até o fim do Estado Novo, Villa-Lobos não só chefia – do alto do cargo bem remunerado de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal – o programa de musical e canto orfeônico, como também se põe à frente de boa parte das atividades musicais do Rio de Janeiro. Ele monta e dirige um coro formado por professores das escolas públicas (o Orfeão dos Professores), uma orquestra sinfônica (a Orquestra Villa-Lobos) e com eles passa a realizar concertos constantes, nos quais rege suas próprias obras e a de outros

compositores contemporâneos¹⁷. Também participa de concursos de música (inclusive de música popular, como vimos) no Brasil e no exterior e ainda protagoniza – como produtor, compositor e regente – as famosas concentrações orfeônicas.

Além de desempenhar todas essas funções, Villa-Lobos passa a fazer constantes viagens internacionais para divulgar a música brasileira (no mais das vezes, a música dele mesmo) e a ação educativa que desenvolvia sob os auspícios do governo. Essas viagens se tornam mais frequentes sobretudo a partir de 1940, com o estabelecimento da chamada “política da boa vizinhança” do governo norte-americano: nesse momento Villa-Lobos se transforma de fato em “objeto de exportação diplomática”, como diz, irônico, Mário de Andrade (1944) num artigo da *Folha da Manhã* de São Paulo. Mesmo após o fim do Estado Novo, o Itamarati mantém a parceria com o compositor, financiando as suas temporadas na Europa e nos EUA, em troca da divulgação da imagem do Brasil e da arte brasileira no período de reajuste das relações internacionais que sucede a Segunda Guerra Mundial.

Não é difícil imaginar o prestígio que Villa-Lobos alcançou nessa sua “vida pública”. Já em 1937 os primeiros índices das honrarias que o futuro lhe reservava começavam a aparecer com veemência: um busto seu foi inaugurado na entrada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em dezembro daquele ano, numa cerimônia que reuniu a nata dos músicos, intelectuais e políticos da época; e isso apenas dois meses depois de ter-lhe sido atribuído o título de membro honorário da Real Academia de Santa Cecília, em Roma, como relata, no dia 29 de setembro, o entusiasmado redator do jornal *A Nação*:

Possuidor de invulgar talento, o nome do grande musicista nacional ultrapassou o continente e se estendeu por todos os centros culturais do mundo. Ainda agora [...] a Real Academia de Santa Cecília em Roma, agremiação que congrega em seu seio os nomes das maiores figuras musicais da Europa e América, acaba de conferir ao ilustre maestro o título de “membro honorário”. Tal distinção não só honra o maestro Villa-Lobos, ela também se reflete no nosso país, donde ele é filho.

Villa-Lobos atinge, assim, o ápice de sua carreira por meio de sua proximidade com o Estado: sua obra e sua imagem se impõem no Brasil e no exterior como símbolos de “genialidade” e de “brasilidade”. A aliança com Vargas deu impulso decisivo ao processo de internacionalização da obra e da imagem de Villa-Lobos e, conseqüentemente, ao

¹⁷ Boa parte das atividades de Villa-Lobos a frente desses dois grupos está registrada nos recortes de jornal preservados pelo acervo do Museu Villa-Lobos.

estabelecimento definitivo, e para além das fronteiras do próprio campo da música, de sua aura de genialidade¹⁸. Foi usufruindo de sua privilegiada posição política que o compositor pôde se manter por mais de 20 anos no topo da cena musical brasileira e trabalhar na conservação de sua hegemonia ao ponto de tolher a ascensão e o reconhecimento da nova geração de compositores que surgia na década de 1940. Não é à toa que Guerra-Peixe, um dos principais integrantes dessa nova geração, se ressentia do “famigerado Villa-Lobos”, do “Villa-Lobos-Virgulino-Lampião” (EGG, 2004, p. 51): ele e seus colegas se sentiam bloqueados no meio musical pela atividade do compositor oficial do Estado Novo.

Mas Villa-Lobos não foi o único compositor a ganhar destaque com o advento da Revolução de 1930, embora tenha sido, sem dúvida, aquele que mais se beneficiou da nova conjuntura política. O governo nacionalista e centralizado de Getúlio Vargas deu suporte ao estabelecimento da hegemonia de um movimento de afirmação e construção de uma música nacional que vinha se desenvolvendo desde a realização da Semana de Arte Moderna de 1922 e no qual Villa-Lobos se inseria com um de seus principais representantes. Para Arnaldo Contier (*op. cit.*), e para a produção musicológica de maneira geral, esse movimento deu contornos mais ou menos definidos a um período do desenvolvimento da música erudita no Brasil conhecido como “nacionalismo musical”. Como os leitores, a esta altura, já sabem, a música de Villa-Lobos estava, também ela, ligada a uma ideia de brasilidade, uma ideia que se desenvolve no bojo das discussões do nacionalismo musical e que é também subsidiada no contexto da Era Vargas. Ora, nada mais natural que, num país que se quer unido sob um mito de brasilidade, se dê ensejo à construção de uma música erudita “verdadeiramente brasileira”. Vejamos, rapidamente, como o “Brasil musical” entra na obra de Villa-Lobos, no projeto musical modernista e na cena política da década de 1930 em diante.

1.4. MÚSICA, ESTADO E O SÍMBOLO VILLA-LOBOS

Desde a sua primeira viagem à Europa, em 1923, logo após ter participado, como único representante da composição erudita brasileira, da Semana de Arte Moderna, o mote da produção de Villa-Lobos era a nacionalidade. Ainda não é consenso a razão principal da definitiva guinada nacionalista do compositor: teria sido seu vínculo com o modernismo¹⁹, a

¹⁸ Concordo, nesse sentido, com o que já afirmou Chernávsky (*op. cit.*) sobre esse tema.

¹⁹ Essa é opinião de boa parte a produção musicológica e historiográfica brasileira sobre o tema até o início deste século.

influência que o meio musical parisiense exerceu sobre ele em 1923²⁰, ou esse nacionalismo musical havia começado antes desses dois eventos-chave, como o próprio Villa-Lobos fazia questão de afirmar, frisando sempre sua independência intelectual²¹ em relação a tudo e a todos?

Não há como negar que é durante a década de 1920 que o compositor assume de fato o papel de compositor nacional. O contato com as ideias de modernização e nacionalização da arte brasileira que o modernismo traz à tona, ainda que pouco sistematizadas e nada consensuais (pelo menos no curto período pré e pós Semana de Arte Moderna), certamente tem influência nisso. Sobretudo porque os intelectuais que, no decorrer da década de 1920, procuram organizar um programa para a música nacional brasileira (Mário de Andrade e Renato Almeida, especialmente) – pautado na incorporação de certas características das músicas folclórica e popular às técnicas de composição erudita – mantiveram-se em permanente diálogo com Villa-Lobos, comentando, criticando e orientando (ou tentando orientar), em certa medida, as suas obras, ao mesmo tempo em que faziam dela um exemplo a ser seguido pelos outros compositores que despontavam naquela época como artistas promissores (Lorenzo Fernández, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e outros). Por outro lado, o ambiente musical que Villa-Lobos encontrou em sua primeira viagem a Paris, como frisa Paulo Guérios (*op. cit.*), ofereceu a ele a oportunidade de atualizar-se em relação às técnicas e estilos composicionais hegemônicos e de flagrar as expectativas do público europeu em relação a um compositor latino-americano. E tais expectativas não eram tão distantes daquilo que os intelectuais do nacionalismo musical brasileiro almejavam: a incorporação dos “exotismos” da música popular e da cultura indígena das Américas a composições eruditas²².

Seja no cenário musical europeu, seja nos debates do modernismo, Villa-Lobos encontrava a mesma porta aberta ao desenvolvimento de sua carreira: a música nacional. E foi precisamente por essa via que escolheu enveredar nos anos 1920. É nesse momento que surgem algumas de suas obras mais famosas, musicalmente mais complexas e “tematicamente” vinculadas: 1) à ideia eficiente do “primitivismo ameríndio” (evocada por meio da utilização de temas musicais indígenas e da exploração da métrica aditiva e acentos musicais constantes); 2) ao léxico sonoro associado à exuberância da natureza tropical (sugestão de cantos de

²⁰ Tese defendida primeiramente por Paulo Guérios (*op. cit.*) e, hoje, bastante aceita pelos estudiosos da música brasileira.

²¹ Veremos isso com mais detalhes no decorrer deste trabalho.

²² Mário de Andrade (1972 [1928]) não era muito fã dos rompantes mais exóticos que via na música de Villa-Lobos dessa época. Segundo ele, o apelo exagerado ao primitivismo fazia o retrato sonoro do Brasil algo exótico até para os brasileiros. Não deixava, por isso, de admirar e incentivar o trabalho de reinvenção de aspectos da música popular feito por Villa-Lobos, nem, tampouco, excluía o índio da matriz racial que, segundo pensava, originou a música brasileira. Renato Almeida se alinhava a Mário quanto a esse tema, como teremos a oportunidade de ver no último capítulo deste trabalho.

pássaros, de sons onomatopaicos, etc.); e 3) à ambiência da música popular e folclórica. Essas tendências são sintetizadas principalmente na série de obras que o compositor denominou sugestivamente de *Choros*, fazendo referência desde logo a um gênero de música popular bastante conhecido dos brasileiros.

A qualidade das obras de Villa-Lobos e a relativa visibilidade que ela começava a ganhar dentro e fora do Brasil galvanizaram as atenções da ala mais progressista da crítica entorno do compositor: ele logo passa a ser visto como principal representante propriamente artístico do momento de nacionalização-modernizante da música erudita brasileira do qual participavam, em maior ou menor medida, os demais compositores daquele tempo e boa parte dos intelectuais ligados à Semana de Arte Moderna. Villa-Lobos faz questão de incorporar o papel de liderança sempre que tem a chance de se manifestar publicamente a respeito de seu trabalho e do cenário da música erudita brasileira. Tal incorporação ganha mesmo toques de fantasia quando ele faz a sua segunda viagem a Paris, em 1927. Ali, além de apresentar com sucesso de público e de crítica algumas de suas principais obras, o compositor aparece à imprensa parisiense como o aventureiro à brasileira que os leitores europeus curiosos desejariam conhecer: dizendo-se nacionalista até último fio de cabelo, Villa-Lobos conta histórias de supostas viagens que ele teria realizado pelo interior do Brasil, em meio à mata virgem, navegando pelos rios da Bacia Amazônica, encontrando “índios selvagens” e anotando todas as particularidades musicais desse mundo exótico para aproveitá-las em suas composições²³.

Essas histórias foram bastante eficazes como propaganda dos concertos de Villa-Lobos em Paris, mas repercutiram negativamente no Brasil (ninguém acreditava nelas e poucos gostavam de ver a imagem do país associada à “selvageria” indígena: passara-se mais de meio século desde o tempo em que o indianismo era vertente hegemônica da identidade nacional e, mesmo naquela época, tratava-se de um indianismo aristocrático, e não selvagem). Mas essa mácula não foi suficiente para destrona-lo do posto de maior compositor do momento: em 1928, quando Mário de Andrade escreve a bíblia da composição nacional²⁴ (o *Ensaio sobre a música brasileira*), o exotismo que o público europeu queria ouvir da música brasileira é duramente criticado, mas as invenções da música de Villa-Lobos seguem como exemplos do que se deveria fazer em termos de música no Brasil.

Se tal reconhecimento parecia bem estabelecido no final da década de 1920, quando os teóricos da música nacional ainda lutavam para convencer intérpretes, compositores, público e

²³ No acervo do Museu Villa-Lobos, há uma série de recortes de jornal que registram as histórias contadas por Villa-Lobos em Paris e a repercussão delas na imprensa brasileira.

²⁴ Assim Arnaldo Contier (*op. cit.*) se refere ao *Ensaio sobre a música brasileira*.

o Estado da necessidade de fundar e zelar pelo desenvolvimento de uma música erudita atualizada às correntes estéticas do século XX e “verdadeiramente” nacional – uma transformação que, para eles, significava demarcar a independência musical do país –, a partir da Revolução de 1930, o compositor se estabelece de vez na dianteira das ações em prol da nacionalização da música brasileira e contribui para a ascensão desta como uma das principais metas da produção cultural no país.

Uma das bandeiras levantadas por Mário de Andrade, Renato Almeida, e vários outros intelectuais que pensavam sobre a necessidade de criação de uma música nacional, era o apoio estatal ao desenvolvimento de uma escola de composição brasileira: o projeto musical-modernista, sobretudo a partir da publicação do já citado *Ensaio* de Mário de Andrade, era também um projeto político, que visava a união artística do país sob a égide de uma identidade nacional musicada e a efetiva estruturação de um campo artístico no Brasil. Esse projeto deveria oferecer um caminho “próprio” ao desenvolvimento da música erudita brasileira, em cuja trilha ela pudesse se distinguir no âmbito internacional e ainda ensejar a criação e a ampliação de instituições estruturantes do meio musical do país. Segundo os autores que se empenharam por essa nova corrente de nacionalização, o “rumo próprio” ainda não havia sido devidamente inaugurado: para eles, todo o passado da música erudita no Brasil havia sido marcado por uma subserviência ao cânone musical europeu e pela quase completa ignorância da riqueza que a música popular brasileira poderia oferecer aos compositores eruditos. Era preciso, portanto, promover o encontro da “música artística” brasileira com sua fonte de nacionalidade, isto é, a “música do povo”. Daí por que:

Muitos integrantes dos modernistas ligados ao ideal nacionalista passam a perceber este Estado [o Estado centralizado da Era Vargas] como um organismo unificador de seus anseios e agente essencial na luta pela nacionalização da cultura e da arte (CHERNAVSKY, *op. cit.*, p. 11).

Como observa Arnaldo Contier (*op. cit.*), a associação entre o “Brasil novo” de Getúlio e a “música nova” do nacionalismo modernista logo passou a frequentar as mentes e a orientar as ações da grande maioria dos músicos e intelectuais da época. E a associação era recíproca: o Estado, a partir de 1930, passa a promover reformas na principal instituição de ensino profissional de música, o Instituto Nacional de Música, colocando alguns dos herdeiros do modernismo para presidi-las (Luciano Gallet e Mário de Andrade). Tais reformas culminam com a incorporação do Instituto à Universidade do Brasil (surge o primeiro curso universitário de música no país), com a elaboração de um currículo em grande medida voltado à “cultura musical nacional” (do ponto de vista modernista, obviamente) e com lançamento da *Revista*

Brasileira de Música, em cujas páginas as ideias do nacionalismo musical alçariam voo rumo à hegemonia. Ao mesmo tempo que avançavam tais transformações, alguns dos mais destacados músicos, críticos musicais e musicólogos ligados ao mesmo movimento de afirmação da nacionalidade musical brasileira passam a ocupar os primeiros postos da cena musical: Lorenzo Fernández funda o Conservatório Brasileiro de Música em 1936, Andrade Muricy (cujas palavras proféticas iniciam a presente exposição) assume importante coluna musical do *Jornal do Commercio*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo firma-se como catedrático de folclore no curso de música da Universidade do Brasil e ainda se põe à frente das seções de música da *Revista Cultura Política* (principal órgão de imprensa do Estado Novo) e do famoso programa de rádio *A hora do Brasil*. À frente e acima de todos esses personagens, carregando a bandeira do nacionalismo musical, quem marcha é Villa-Lobos.

O novo contexto político-ideológico inaugurado com a “Revolução de 1930” auxilia, portanto, o estabelecimento de um conceito de música erudita “verdadeiramente brasileira” e a ascensão dos indivíduos que participam de sua elaboração ao lugar de maior destaque em um campo musical em estruturação. Assim, se olharmos com cuidado para o segundo quarto do século XX no Brasil, veremos uma tentativa de *refundar* o país tanto em suas bases político-ideológicas (a consolidação do eficiente mito da brasilidade, do qual Gilberto Freyre é mais eminente sintetizador, e de uma confiança generalizada no papel do Estado centralizado em oposição ao liberalismo da Primeira República) quanto artísticas (o pendor modernista pela utilização de uma cultura popular idealizada como fundamento de uma arte e de uma música nacionais em oposição a um passado visto como atrasado esteticamente e europeizado ao extremo). Veremos também que Villa-Lobos ocupa lugar central nas duas vias dessa refundação: ele é tanto o compositor-político oficial da Era Vargas quanto o líder máximo da *nova* música nacional. Todas as atividades musicais, burocráticas, cívicas e diplomáticas que o compositor empreende entre as décadas de 1930 e 1950 unem-se pelo signo das nacionalidades que se queria construir.

A sua produção musical é prova disso. Na famosa série de *Bachianas Brasileiras* vemos em abundâncias sugestões musicais populares (em especial do Choro, da Modinha e da música nordestina) e uma grandiloquência (utilização de conjuntos instrumentais de grande potencial sonoro) que faz lembrar o civismo patriótico das demonstrações orfeônicas. O modo como o compositor se mostrava publicamente também refletia o lugar central que ele ocupava nesse contexto de refundações. Assim como ocorrera na década de 1920, ele próprio se fazia perceber pelos outros como um símbolo de brasilidade. Villa-Lobos proclamava “o valor de todas as manifestações populares da música”, e dizia ser o primeiro pesquisador “verdadeiro” de uma

“‘fisionomia’ para a música artística brasiliense [sic]”²⁵ e o cantor da Natureza exuberante do Brasil:

Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Eu não ponho breques nem freios, nem mordaca na exuberância tropical das nossas florestas e dos nossos céus, que eu transporto instintivamente para tudo o que escrevo (VILLA-LOBOS, *apud* PAZ, seção 2, p. 2).

É assim que Villa-Lobos procurava se mostrar, assim ele era majoritariamente percebido, assim ele representava o seu país no exterior sob os auspícios do Estado: como semióforo de um Brasil grande por Natureza, onde vive um povo mestiço, unido, disciplinado e sem preconceitos; um Brasil no qual a “arte” se encontra com a “cultura popular” para tornar-se independente, onde o branco se encontra com o negro e com o índio, o pobre se encontra com o rico, a elite com os excluídos para, todos juntos, proclamarem em uníssono, como numa demonstração orfeônica, a própria independência e caminharem rumo a um futuro glorioso.

1.5. ESCRITA DA HISTÓRIA: A TRADIÇÃO QUE MANTÉM O SÍMBOLO

Nesse momento, parece que chegamos mais perto de compreender a segurança do profeta Andrade Muricy, a vitalidade da imagem do patriarca Villa-Lobos e a aura de brasilidade que parece justificá-la. Como vimos, o compositor participou ativamente da consolidação do mito do Brasil multicultural e sem preconceitos, uma das bandeiras hasteadas pelo governo de Getúlio Vargas, exatamente no mesmo período em que, com o financiamento estatal, ele, sua música e o projeto artístico de que participava assumiam, com apoio do Estado, o mais alto patamar no meio musical brasileiro. A assimilação dos caracteres de uma “arte legitimamente brasileira” e da “identidade nacional” à imagem desse líder é, assim, algo bastante compreensível.

Entretanto, o Villa-Lobos como símbolo de brasilidade desse tempo de refundação do Brasil não chegaria até nós, não teria a vida longa que previa o musicólogo Andrade Muricy, se não tivéssemos quem nos contasse essa história. A descrição que fizemos nas páginas precedentes pode dar a impressão errônea de que não havia vozes dissonantes nesse período, isto é, que não havia quem se opusesse ao governo de Getúlio Vargas, ao patriotismo autoritário,

²⁵ Trechos retirados de um discurso proferido por Villa-Lobos em janeiro de 1940 durante uma homenagem prestada a ele por músicos, intelectuais, políticos e militares brasileiros. Essas e outras passagens do discurso encontram-se no artigo “Villa-Lobos definido por ele próprio”, do *Correio da Manhã* de 14 de janeiro do mesmo ano.

aos imperativos de “ordem” e de “disciplina”, ao nacionalismo musical, à hegemonia de Villa-Lobos e à sua divinização. Entretanto, toda essa luta ostensiva para manter a sociedade e a música brasileiras em ordem só se justificava pela presença ameaçadora de opositores: (1) políticos – as oligarquias destituídas, a sombra do comunismo que rondava o mundo depois da Revolução Russa, as mobilizações operárias ; e (2) culturais – os currículos tradicionais das principais instituições de ensino de música, a preferência de grande parte da crítica, do público e dos músicos pelo repertório Clássico-Romântico europeu, o prestígio de compositores consagrados nas gerações passadas (como Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno), a revolta dos compositores menos prestigiados (como Guerra-Peixe), os movimentos musicais demasiadamente livres e não declaradamente nacionais (como o grupo *Música Viva*), a invasão de produtos estrangeiros da indústria cultural e a influência “maligna” deles sobre a “autêntica” música popular e mesmo sobre a música erudita. O período do nacionalismo musical foi repleto de discordâncias. Exemplo claro disso é a já citada ironia de Mário de Andrade ao comentar a “exportação diplomática” de Villa-Lobos.

Com todas essas disputas na cena contingente do devir histórico, a hegemonia de Villa-Lobos, sua imagem e sua obra como símbolos do mito da brasilidade e do ideal de música “verdadeiramente nacional” modernista – enfim, o Villa-Lobos como principal marco histórico da música brasileira, sob o qual se esconde o passado e no qual se inspira o futuro, só chegaria vivo até nós se nos fosse *entregue*, se houvesse uma tradição para dizê-lo e reafirmá-lo. E essa tradição existe de fato. Sua origem remonta às discussões do movimento modernista de 1920 acerca da “nacionalização da arte” brasileira e, não por acaso, os responsáveis por suas ideias fundamentais são dois personagens já conhecidos dos leitores: Renato Almeida e – ironicamente – Mário de Andrade.

Como já notou Avelino Romero Pereira (2007), esses dois autores elaboraram e aprimoraram, entre as décadas de 1920 e 1940, o modelo teleológico básico da história da música no Brasil que viria a se perpetuar nas obras de seus principais parceiros e seguidores – Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Vasco Mariz, Bruno Kiefer – e na esmagadora maioria dos trabalhos acadêmicos sobre música brasileira até pelo menos o início da década de 1990. O mote de tal modelo, seja em suas formulações originárias, seja em suas reproduções, é o encontro da música erudita brasileira com sua “verdadeira identidade nacional”, evento que marcaria a independência musical do Brasil em relação ao cânone europeu. Seus pressupostos teóricos – que, nos trabalhos mais recentes, raramente aparecem de forma explícita, mas nem por isso deixam de se fazer notar – tangenciam o determinismo biológico e geográfico

noventista²⁶ – que, do ponto de vista sociológico, dá suporte à ideia de “identidade nacional” (o modo de ser inerente ao povo brasileiro) – e o positivismo-evolucionista – que fundamenta tanto o método expositivo dos fatos históricos quanto o raciocínio lógico que subjaz à exposição e dá a ela um contorno coerente²⁷. O que vemos surgir na escrita dessa tradição é um quadro evolutivo pontuado por certas obras e compositores de importância presumidamente capital para a assunção daquele evento-chave (a independência musical) cujo protagonista não é outro senão Villa-Lobos.

O ponto nodal desse modelo teleológico (Villa-Lobos) será devidamente enriquecido por alguns trabalhos especificamente dedicados a ele. O primeiro e mais influente é a biografia do compositor, escrita pelo jovem musicólogo e diplomata Vasco Mariz na década de 1940. Depois dela, uma grande quantidade de livros sobre Villa-Lobos aparece em cena para reafirmar aqueles traços de brasilidade e genialidade que vimos serem atribuídos à sua figura no momento de sua aliança com o Estado.

É, assim, no bojo da tradição musicológica inaugurada pelos modernistas que vemos devidamente talhado e glorificado o Villa-Lobos ideal que, ainda hoje, alguns autores se esforçam para manter intacto numa reconfortante memória da música no Brasil. Trata-se da imagem do gênio, herói da independência musical brasileira, amante incondicional da música popular, o brasileiro sem preconceitos, abnegado educador artístico das massas. Daí a segurança do profeta Andrade Muricy: as páginas da história nas quais Villa-Lobos seria venerado já começavam a ser escritas no momento da profecia. Aí também está a chave para compreender a resposta peremptória que se tornou comum no Brasil, aquela segundo a qual a proeminência de Villa-Lobos se devia à sua “brasilidade”. As versões de brasilidade às quais se relacionam a figura do compositor são as “vencedoras” em dois sentidos – por um lado, o duradouro mito do Brasil sem preconceitos que ainda vive no imaginário do país; por outro a “identidade musical brasileira” elaborada pelos ideólogos do nacionalismo musical, *os mesmos indivíduos que se encarregam de fundar a tradição musicológica que nos serviu de referência até o fim do século XX*. A hegemonia se fundamenta tanto nessa ideia historicamente situada de “brasilidade” quanto na palavra daqueles que a atribuem à música e à imagem do compositor.

Aliás, é interessante lembrar que o marco histórico Villa-Lobos é também corroborado de forma “indireta”. O Brasil de Getúlio Vargas e a “arte brasileira” do movimento modernista (não apenas na sua vertente musical, mas também no que tange à literatura), ou seja, os principais alicerces históricos da trajetória do compositor, também foram majoritariamente

²⁶ Os mesmos que emperraram a criação de uma identidade nacional eficiente, como vimos algumas páginas acima.

²⁷ Trataremos dos pressupostos da história da música segundo os modernistas no próximo capítulo.

lidos nas “páginas da história da civilização brasileira” de fato como *os* momentos de refundação política, econômica, ideológica e artística do país. As historiadoras Martha Abreu e Ângela Gomes (2008), na apresentação do texto de abertura do Dossiê *A nova “velha” República*, chamam atenção para:

os vínculos existentes entre uma proposta fundadora (em várias dimensões) do Estado Novo e o estabelecimento das bases de uma periodização da história republicana do Brasil, ainda muito vigente, na qual esse regime autoritário tem posição estratégica e decisiva. Nos termos dessa interpretação, a Revolução de 1930 assinalaria um novo e grande ponto de partida na história do Brasil, rompendo definitivamente com o passado; vale dizer, com os erros da Primeira República: liberal, oligárquica, fraca, inepta, europeizante e política e culturalmente afastada do “povo brasileiro” (p. 3).

E se o Estado Novo simboliza, segundo essa leitura canônica, o momento inicial da história contemporânea brasileira, a Semana de Arte Moderna de 1922 e os desdobramentos posteriores do movimento modernista são também majoritariamente tomados como “um divisor de águas na história literária”:

Durante muito tempo foi corrente (e ainda é) o uso de determinadas categorias como as de “pré-modernismo” e “antecedentes” ou a ideia de um “vazio cultural” para definir o panorama artístico intelectual brasileiro da virada do século XIX para o XX (VELLOSO, 2010, p. 92).

Esses dois paradigmas historiográficos foram responsáveis, como apontam as autoras, por uma notória falta de atenção em relação à riqueza cultural, às experiências políticas, às lutas sociais, enfim, aos traços positivos do período da Primeira República e à sua importância para a história do país. Assim, também, o paradigma musicológico “Villa-Lobos” funcionou durante muito tempo como a maior barreira à apreciação da cena musical que o precedeu e mesmo à ampliação das perspectivas em relação ao próprio momento do nacionalismo musical. Ele se constituiu como marco zero de uma versão de “música erudita verdadeiramente brasileira” e como símbolo de um país socioculturalmente unido, posições que apenas recentemente vêm sendo repensadas e criticadas, como forma de trazer à luz a existência propriamente histórica de Villa-Lobos e de não deixar que ele e sua obra fiquem presas ao mito que ele mesmo ajudou a criar sobre si.

1.6. DA TRADIÇÃO QUE REAFIRMA À TRADIÇÃO QUESTIONADA

Devemos admitir que a pesquisa em música no Brasil amadureceu mais do que o profeta Andrade Muricy previa em 1939 e que o trabalho de “educador das massas” exercido por Villa-

Lobos, assim como toda a sua obra musical, há algum tempo vem sendo revisitado pelos olhares críticos de alguns autores. Nomes como Paulo de Tarso Sales e Acácio Piedade representam algumas das mais recentes abordagens analíticas de suas obras, e os trabalhos de Paulo Guérios, Analía Chernavsky, Loque Arcanjo Júnior, Melliandro Galinari, dentre outros, procuram reinterpretar sua trajetória de vida, explorando as interfaces que ela possui com a história social, política e cultural brasileiras – tarefa na qual estão inclusas, invariavelmente, considerações acerca de seu “legado educativo”. Vale mencionar, ainda, as iniciativas pioneiras de Arnaldo Contier e José Miguel Wisnik, no sentido da renovação do pensamento sobre história da música no Brasil. Eles protagonizaram algumas das mais relevantes reflexões sobre o protagonismo de Villa-Lobos na cena musical brasileira da primeira metade do século XX, abrindo caminho para uma significativa produção acadêmica que vem sendo construída sobre esse tema desde então.

Em 2012, na apresentação do segundo *Simpósio Internacional Villa-Lobos*, Paulo de Tarso Salles observa, com entusiasmo, que:

a pesquisa nesse campo tem aumentado substancialmente, tanto no tocante às dissertações e teses produzidas ao longo desse período, quanto no número de pesquisadores envolvidos com a questão. Outro fator ainda mais importante é o despertar para a necessidade de reavaliação do discurso sobre a música de Villa-Lobos, sintonizada com os problemas surgidos na musicologia nos últimos cinquenta anos. Sem dúvida, hoje se pode falar em uma reavaliação da produção musical latino-americana, cenário onde a obra do compositor brasileiro assume papel fundamental. O mais auspicioso é poder tratar desses assuntos sem um direcionamento ditado hegemonicamente segundo modelos meramente copiados e canonizados, hoje dispomos de massa crítica qualificada e em número crescente, embora ainda não suficiente, para tal empreitada (sem paginação).

Entretanto, o amadurecimento e a diversificação das pesquisas sobre Villa-Lobos constituem um movimento recente, que ganha força sobretudo a partir da década de 2000. Tanto é assim que, em 2003, Analía Chernavsky, antes de passar à defesa da tese principal de sua dissertação de mestrado – a de que a aliança entre Villa-Lobos e o autoritarismo do governo de Getúlio Vargas era mais uma troca de favores entre sujeitos ideologicamente próximos do que uma cooptação do artista, em sua atividade “inocente” e “desinteressada”, pelos interesses do Estado opressor –, fez questão de frisar o quanto as discussões sobre seu tema de interesse encontravam-se paralisadas pela propensão geral da musicologia brasileira em reproduzir uma memória laudatória de Villa-Lobos.

A observação da pesquisadora não deixa dúvidas: de fato, o que se viu até o início deste século foi o total cumprimento da profecia de Andrade Muricy: o “homem” Villa-Lobos

transformado em objeto de adoração nas páginas da história da “civilização (musical) brasileira” por obra de nossa já conhecida tradição musicológica. E, é importante lembrar, que não foi apenas nas páginas escritas da história que o Villa-Lobos mitológico ganhou abrigo. Villa-Lobos tem desde a década de 1960 um museu que leva o seu nome, um monumento em torno do qual realizam-se ritos e jogos modernos (concertos, oficinas, festivais e pesquisas acadêmicas) destinados a presentificar constantemente a sua obra e *sua vida enquanto obra*, enquanto objeto de contemplação. Até os dias atuais, uma das principais características de tais cerimônias é a veneração de Villa-Lobos como o patriarca das palavras de Andrade Muricy. Não por acaso, como já tive a oportunidade de mencionar, se diz que o Festival promovido anualmente pelo referido Museu tem como mote “os ideais desse grande brasileiro [Villa-Lobos], que sempre se manteve atento às coisas de sua terra e à sua divulgação, onde quer que estivesse”²⁸; não por acaso a Lei 12.455/11 incluiu o nome do compositor no *Livro de Heróis da Pátria*.

Mesmo que Paulo de Tarso Salles esteja correto, que aquela “massa crítica” já esteja em grande parte consolidada, temos muito ainda que avançar no sentido de tornar a figura do compositor histórica por outras vias que não a da veneração e, assim, fazer justiça à sua memória. Ainda é preciso insistir no que disse Jorge Luis Borges, em seu famoso conto sobre o Dom Quixote de Pierre Menard: “a glória é uma incompreensão, e, quiçá, a pior”.

A exposição que fizemos acima procurou mostrar que relação de Villa-Lobos com a música popular é fundamental para a manutenção de sua imagem no arsenal simbólico da nação, uma vez que reflete tanto os caracteres do nosso mito da brasilidade (o país mestiço, sem preconceitos, onde o negro, o pobre e a cultura popular andam de mãos dadas com o rico, o branco e a cultura erudita) quanto a certeza amplamente difundida de que o nacionalismo musical modernista quebrou a barreira entre as culturas musicais eruditas e populares no Brasil.

O próximo capítulo buscará compreender como se dá a construção da imagem de Villa-Lobos na musicologia brasileira e como o “amor incondicional pela música popular” entra nesse processo. Já sabemos que o início de tudo isso é o modelo expositivo-elucidativo da evolução da música brasileira que Renato Almeida e Mário de Andrade elaboraram e aprimoraram entre as décadas de 1920 e 1940. Modelo ao qual se mantiveram fiéis os autores de algumas das “histórias gerais” da música brasileira de maior relevância no ensino dessa matéria no Brasil – Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Vasco Mariz e Bruno Kiefer – e a grande maioria dos trabalhos

²⁸ Assim a organização do Festival Villa-Lobos de 2015 descreveu o mote do evento em seu site oficial < <http://www.festivalvillalobos.com.br/> >.

musicológicos brasileiros até bem recentemente, como observou Avelino Romero Pereira (*op. cit.*).

Não pretendo, com essa afirmativa, negar o mérito desses autores, nem sua importância para o desenvolvimento da pesquisa em música no Brasil. Dentre outras virtudes, suas obras maiores traçam um quadro macroscópico da produção da música erudita brasileira, apresentam dados biográficos de diversos compositores, indicam valiosas fontes primárias e bibliográficas e constituem, assim, um ponto de partida para estudos mais aprofundados. Ademais, alguns desses intelectuais, sobretudo Mário de Andrade, realizaram um trabalho memorável de coleta de documentos de época (partituras, programas de concerto etc.), de registro e análise de manifestações musicais populares e de reflexão sobre a importância da música para a sociedade brasileira, além de participarem ativamente da produção e da crítica musical de seu tempo.

Enfatizo, todavia, que as explicações que eles nos apresentam acerca da “lógica” inerente à “evolução” da música no Brasil e – isto é o que mais me interessa aqui – sobre o lugar de Villa-Lobos nesse processo são ideologicamente comprometidas com o movimento modernista, como já observaram Arnaldo Contier (1988), Avelino Romero Pereira (2007) e outros autores; que, como consequência disso, seus trabalhos privilegiam os compositores alinhados à militância do referido movimento pela “música nacional”, dominante na cena musical brasileira entre as décadas de 1920 e 1950, e condenam a maior parte da música produzida antes desse período ao papel de mera introdutora do que viria pela frente; e, finalmente, que é no bojo desse discurso que Villa-Lobos aparece *necessariamente* como figura-chave, como capitão da “descoberta” da musicalidade brasileira, abrindo, assim, o caminho para todo o processo de transmissão do mito villa-lobiano ao longo do século XX.

Nas páginas do Capítulo 2, veremos que lógica evolutiva é essa e como Villa-Lobos é situado nela. Além disso, passaremos em revista os trabalhos de três dos autores que mais contribuíram para concretizar a tarefa que a musicologia modernista iniciara, isto é, a transformação definitiva de Villa-Lobos em herói de um Brasil ideal: o compositor sem preconceitos e incondicional amante da música popular.

CAPÍTULO 2. A IMAGEM CONSTITUÍDA DE VILLA-LOBOS NA MUSICOLOGIA BRASILEIRA

2.1. VILLA-LOBOS NA HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA: O PRIMEIRO “INTÉRPRETE DA ALMA SONORA DO BRASIL”

O primeiro passo para entender a interpretação da história da música no Brasil que lemos nas obras Mário de Andrade e Renato Almeida é reconhecer que sua construção tem relação direta com os debates sobre a “renovação” e “nacionalização” da arte brasileira antes, durante e após a realização da Semana de Arte Moderna de 1922.

Como lembra Marília Ribeiro (2007), literatura sobre o modernismo chama atenção para o fato de não haver entre os integrantes do movimento um projeto artístico unívoco, tampouco um posicionamento político-ideológico hegemônico. Essa falta de unificação foi responsável pela ruptura entre alguns dos principais idealizadores da Semana – a carta aberta de Mário de Andrade a Graça Aranha é prova mais explícita disso – e pelo surgimento de correntes “modernistas” rivais, pouco tempo após os festivais de 22. Havia, entretanto, em meio a essas disputas, dois pontos de relativo consenso: o diagnóstico do atraso cultural do Brasil frente ao desenvolvimento das vanguardas europeias e a necessidade de criação de uma arte “verdadeiramente” nacional, que fizesse frente ao internacionalismo antipatriótico imputado às gerações anteriores de músicos, escritores e artistas plásticos brasileiros. Os protagonistas do movimento estavam, em maior ou menor medida, inclinados a afirmar que, até a década de 1920, tanto a sociedade quanto a arte brasileiras viviam imersas num conservadorismo e num cosmopolitismo incompatíveis com qualquer anseio de desenvolvimento, reflexos de uma nação ainda insegura de suas potencialidades, e que caberia ao movimento modernista romper com esse passado de atraso e indicar caminhos para a construção de uma arte atualizada, inovadora e grandiosa, como deveria ser a própria nação (*ibidem.*).

Nesse contexto, “renovação” e “nacionalização” implicavam, antes de qualquer ação objetiva ou projeto artístico definido, numa determinada visão em relação ao passado, uma visão que legitimasse a ideia de ruptura de que estão imbuídas essas duas palavras-chave. No que tange à música, foram Mário de Andrade e Renato Almeida os responsáveis por sistematizar semelhante visão em uma narrativa histórica cujo ponto culminante não seria outro senão a própria contemporaneidade modernista. Como mostra Martins (2009), as divergências

teóricas que surgiram entre os dois autores na década de 1920, consequências da pluralidade de diretrizes surgidas no seio do modernismo, não impediram que suas ideias acerca da história do Brasil e da relação desta com o desenvolvimento da música estivessem próximas desde o início. Essa proximidade se intensificaria tanto, ao longo do constante diálogo intelectual que mantiveram entre si nas duas décadas seguintes, que a publicação da segunda edição da *História da música brasileira* de Renato Almeida, em 1942, pode ser vista como o signo de uma quase completa unificação entre o pensamento dos dois autores (*Ibidem*). O próprio Renato Almeida admite que o maior alcance da segunda edição de seu livro muito se deve aos conselhos e ao apoio de Mário de Andrade (ALMEIDA, 1942, p. XI-XII).

Com efeito, ler os trabalhos dos dois musicólogos é testemunhar essa unificação. São inúmeros seus pontos de concordância, e é cristalina a intenção de Almeida, no livro de 1942, de corroborar ou complementar as ideias de Mário de Andrade. Desses pontos de tangência já observados por outros pesquisadores²⁹, destaco, em consonância com os propósitos deste trabalho, os três tópicos principais que comentarei a seguir. Ao longo do comentário, procuro elucidar a maneira como se constrói, tanto em Mário de Andrade quanto em Renato Almeida, a argumentação que conduz à primazia modernista e à eleição de Villa-Lobos como símbolo de um momento de emancipação da música brasileira em oposição a um passado visto como atrasado e subserviente. A execução dessa tarefa nos oferece, ainda, a oportunidade de mostrar as marcas impressas pelas ideias desses dois intelectuais nas “histórias da música” de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956), Vasco Mariz (1981) e Bruno Kiefer (1977; 1986). Postas, assim, em perspectiva, as obras desses cinco autores não deixam dúvidas de que Mário de Andrade e Renato Almeida inauguram uma verdadeira tradição musicológica no Brasil.

2.1.1. Da raça à música: a origem da essência musical brasileira

Quem inicia a leitura do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade ([1928] 1972) ou das duas edições da *História da Música Brasileira* e do *Compêndio de história da*

²⁹ Ver, por exemplo, Contier (*op. cit*), Pereira (*op. cit*), Martins (2009), Abreu (2011).

música brasileira de Renato Almeida (1926; 1942; 1958), logo se depara com a expressão “música legitimamente brasileira”, que aparece sempre associada a outra expressão-chave, o “povo brasileiro”: isto é, o grupo de indivíduos no seio do qual se encontram (ou deveriam ser encontradas) as características distintivas do Brasil enquanto nação. Isso revela, de saída, que apesar de empunhar a bandeira da ruptura com o que chamam de “atraso intelectual” brasileiro³⁰, os dois autores dão continuidade à busca pelos elementos generalizáveis da nacionalidade na qual se empenharam os precursores³¹ do pensamento social brasileiro, Sílvio Romero e Euclides da Cunha, na virada dos séculos XIX e XX. Com efeito, ao descrever os propósitos de sua *História da Literatura Brasileira*, Sílvio Romero faz reivindicações que apareceriam de modo bastante similar nos escritos modernistas. Seja quanto à necessidade do comprometimento com nação: “tanto mais um autor ou um político tenha trabalhado para a determinação de nosso caráter nacional, quanto maior é o seu merecimento. Quem tiver sido um mero imitador português, não teve ação, foi um tipo negativo” (ROMERO, s. d., p. 2). Seja quanto à busca pelo caráter nacional: “[o objetivo deste livro] é encontrar as leis que presidiram e continuam a determinar a formação do gênio, do espírito, do caráter do povo brasileiro (*Ibidem*)”.

Mesmos os pressupostos raciológicos das teorias sociais de que se valeram os escritores do século XIX não são abandonados pela geração seguinte. Com efeito, a “ruptura” modernista é em vários aspectos (como afirma boa parte dos estudiosos do movimento) mais um artifício retórico e político – utilizado para convencer o público, a crítica e os próprios integrantes do movimento, da necessidade dos anseios artísticos que emergiam – do que um real e consciente abandono do legado das gerações passadas.

Ainda que não se detenham em explanações teóricas a respeito desse tema, é fácil perceber que tanto Renato Almeida quanto Mário de Andrade veem o “povo brasileiro” enquanto raça particular, dotada de uma essência, um modo de ser próprio³², que teria se formado pela incorporação de traços raciais negros e indígenas à matriz racial branca (europeia), cujo principal representante é o português. Desse processo de miscigenação, decisivamente influenciado pelas particularidades geográficas do território onde ocorreu, é que teria surgido a nova raça. E se ela parecia, na década de 1940, estar em vias de se modificar,

³⁰ Nessa luta, Mário de Andrade mais do que Renato Almeida, se empenhava com muito mais veemência e irreverência que este.

³¹ Assim os caracteriza o sociólogo Renato Ortiz (2012).

³² No *Ensaio sobre a música brasileira* (*op. cit.*), Mário de Andrade chama essa “essência” de “entidade racial” (p. 13).

por força da constante migração para cá de povos outros – como pondera Almeida (1942) – não deixava, todavia, de constituir a base biológica originária do Brasil.

É essa concepção de povo que alicerça, nesses dois autores, a ideia de “música legitimamente brasileira”. Como uma espécie de manifestação cultural do DNA da nova raça, surge uma música também nova, original, formada, também ela, pelas heranças musicais daqueles três povos fundamentais.

Diz Mário de Andrade que, “embora *chegada no povo a uma expressão original e étnica*, ela [a música brasileira] provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta” (ANDRADE, *op. cit.*, p. 25, grifo nosso). Essa descrição contém de forma clara a mesma hierarquia racial sobre a qual se funda o povo brasileiro: predomínio luso, o intermediário negro e a palidez do índio. Renato Almeida (1958) complementa da seguinte maneira as palavras de Mário de Andrade:

Nas linhas mestras as persistências mais duradouras da nossa música vieram de Portugal, pois de lá recebemos, com maior dosagem de sangue, a religião, a língua, os costumes, a instrução [...]. A seguir, a contribuição africana é digna de menção especial, pelo que os pretos trouxeram, pela deformação de nossa matéria musical, emprestando-lhe colorido próprio, pela variedade de timbres, através seus numerosos instrumentos de percussão [...]. Do índio temos pouco. A sua influência na música, como em tudo mais, foi diminuta, sem embargo das evidentes marcas que permaneceram (p. 12).

Olhando com cuidado, o que diferencia o pensamento de Almeida e Andrade em relação à *intelligentsia* do oitocentos, no diz que respeito à formação da raça brasileira, é sobretudo o viés afirmativo com que se referem a ela e às suas manifestações culturais. Se, conforme a análise feita por Renato Ortiz (2012), Sílvio Romero via tal raça como algo *em construção* (um devir), cujos princípios constitutivos *poderiam* ser encontrados na cultura popular, em Andrade e Almeida ela já é, em grande medida, uma entidade *definida*, cujos reflexos *deveriam* ser encontrados na cultura do povo. Dito de outro modo, Sílvio Romero percebia, em seu tempo, a nacionalidade brasileira como um processo em marcha, não acabado, cujas diretrizes *poderiam* ser encontradas na *dinâmica* da cultura do povo; Andrade e Almeida, por sua vez, viam essa nacionalidade como um *fato* cuja manifestação já podia ser sentida nas *constâncias* da cultura do povo, ou mais especificamente, na *música do povo*.

Mas é importante ressaltar que, embora Andrade e Almeida fixassem a base da constituição da raça e da música brasileiras no trinômio português-negro-índio, não negavam a influência que nela exerciam outros povos e suas respectivas músicas: é o caso dos imigrantes italianos, espanhóis, franceses, nipônicos, dentre outros. Essa concessão nos remete a uma das principais dificuldades empíricas de toda tentativa de definição de uma “entidade nacional” que os estudiosos do folclore até o início da segunda metade do século XX enfrentavam: a realidade fugidia dessa entidade. As constantes correntes migratórias para o Brasil, a crescente urbanização e industrialização do país e, a partir da década de 1920, o aparecimento do rádio na cena musical aceleram as dinâmicas culturais na sociedade brasileira e promovem mudanças significativas na constituição étnica da população. Ora, esse país em metamorfose constante e irrefreável – causada pelo contato com a indústria cultural em expansão fugaz, pela modernização da economia, pela concentração de boa parte da atividade econômica nas grandes cidades – acaba por fragilizar a tentativa teórica de homogeneizar a cultura que nele se desenvolve sob o signo de uma raça particular. Como contornar essa barreira histórica da teoria?

A solução encontrada pelos autores, assim como pelos seus precursores europeus no estudo sobre *folk music* (GELBART, 2007), foi voltar suas atenções para as regiões onde – acreditava-se – a influência externa e a modernização da vida hodierna ainda não tivessem chegado de modo significativo e, conseqüentemente, onde se poderia encontrar o “homem ideal da nação” e a sua respectiva música em “elevado grau de pureza”. Eis por que as minas de ouro da música brasileira para Mário de Andrade e Renato Almeida encontravam-se no interior do país, no folclore do sertanejo, no samba em sua versão rural, nas modas de viola do “caipira”, na música nordestina, etc. Algumas exceções eram feitas quanto a certos gêneros urbanos, como o choro, o maxixe e o samba, desde que ainda estivessem distantes da influência “maléfica” – porque internacionalizante e “standardizante” – do rádio. O campo representava o principal reduto da nacionalidade em oposição ao mundo de constantes mutações das grandes cidades.

O paradoxo e sua solução não são exclusivas, como já foi mencionado, do pensamento de Mário de Andrade e Renato Almeida. Assim como ocorrera no processo de consolidação dos Estados Nacionais na Europa do século XIX, o período entre Guerras foi prenhe de movimentos identitários calcados em ideias semelhantes a essas que encontramos no Brasil. No campo da música, a atuação do húngaro Bela Bártok exemplifica, na Europa Oriental, a mesma preocupação com a identificação e preservação de uma identidade nacional campesina frente à crescente urbanização e dinamização da vida e da cultura nas cidades (TRAVASSOS, 1997).

Se é verdade que essa teoria raciológica das heranças musicais brasileiras parece hoje – pelo menos no âmbito das discussões acadêmicas – fruto de um pensamento datado, até pelo menos a década de 1980 ela repercutiu com notável naturalidade nos estudos sobre música brasileira. Vasco Mariz, na *História da música no Brasil* (1981, p. 19), a reproduz quase literalmente. Em *150 anos de música no Brasil* (1956), Luiz Heitor, mesmo sem tratar explicitamente desse assunto, deixa ver nas entrelinhas de sua narrativa a crença no “gênio criador brasileiro” (p. 9), na “sensibilidade *do ouvinte brasileiro*” (p. 139, grifo nosso) – reflexo da visão essencialista de Mário de Andrade e Renato Almeida – bem como na superioridade “natural” do colono português em face dos indígenas (p. 11) e dos negros, visivelmente tomados como coadjuvantes na história que ali se conta. Também Bruno Kiefer não deixa de subscrever a “teoria das heranças sonoras”, trocando termo “raça” por “cultura”, evitando falar em “essência”, mas mantendo a superioridade naturalizada do português em relação aos demais “constituintes étnico-musicais da nação”. Senão, qual outro pressuposto o levaria a afirmar que, no Brasil, a música indígena cedeu lugar à música europeia porque era “expressão de povos mais fracos culturalmente” (KIEFER, 1977, p. 12)?

Mas, voltando a Almeida e Andrade, vejamos como a ideia de raça é determinante para o destino da música no Brasil tal como eles o desvelam em suas obras.

2.1.2. A música erudita e a “entidade racial” brasileira

Dizer que a música brasileira possui um modo de ser próprio correlato ao modo de ser da raça que a produz não significa dizer que *toda* música feita no Brasil reflita esse modo de ser. Pois, conforme pensava Mário de Andrade, “a nação brasileira é anterior à nossa raça” (*op. cit.*, p. 14).

Segundo os pressupostos de Almeida e Andrade, para que as particularidades da raça brasileira se manifestassem em “música”, *no sentido amplo do termo*, seria necessário, primeiro, que a raça se definisse em suas linhas gerais. E isto, para os dois autores, só ocorre a partir do último quarto do século XIX, quando, “sintomaticamente”, surgiram o que eles consideravam os primeiros reflexos da “raça” em música: a modinha e o lundu em suas versões populares, o choro, o maxixe e outros gêneros cuja gênese se dá, segundo os autores, naquele

tempo. Antes disso, “os elementos que a vinham formando [a música brasileira] se lembravam das *bandas do além*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não” (*Ibidem*), pois ainda não tinham se *misturado suficientemente* – diz Mário de Andrade – para formar a “música brasileira”. O povo brasileiro e a música que dele emana são sobretudo entidades miscigenadas; antes de concluída a miscigenação não há, portanto, música brasileira.

Sublinhei o “sentido amplo” do termo “música”, porque Mário de Andrade e Renato Almeida (re)estabelecem uma distinção entre os destinos da “música artística” (erudita) e da “música popular” no Brasil. O que começa a dar frutos legitimamente nacionais já no século XIX, segundo os autores, é esta última categoria, enquanto a música artística brasileira precisaria esperar até a década de 1910 para dar suas primeiras mostras vigorosas de “nacionalidade”. O porquê deste descompasso está, mais uma vez, no modo de ser que, segundo os autores, é próprio a cada um desses “tipos” de música.

Na primeira parte de sua *História da Música Brasileira* (1942), Renato Almeida trata do que ele chama de “música popular” em seus aspectos raciais, aqueles que comentei acima, e objetivos, isto é, em sua manifestação enquanto gêneros musicais concretos e discretos (modinha, choro, maxixe, coco, frevo, congada, etc.). Já a segunda parte do livro é dedicada exclusivamente à “história” da música erudita no Brasil e é constituída de uma narrativa que prioriza os *indivíduos* que o autor acredita terem marcado essa história. (Na verdade, apenas essa segunda parte é que é denominada “*História da Música Brasileira*”; a outra chama-se apenas “Música Popular”, sem o prefixo “história”. Outro detalhe digno de nota é que a primeira seção da segunda parte do livro chama-se “Implantação da cultura no Brasil”, uma referência à chegada dos colonos portugueses na América do Sul. “Cultura” aí designa o conjunto de saberes cultivados pelas elites na Europa, dentre os quais está a música erudita – os saberes ameríndios ou africanos não estão, obviamente, inclusos nesse conceito.)

Nessa separação está implícita a seguinte distinção³³. (1) A música popular: como produto eminentemente *coletivo* e *espontâneo* da musicalidade do povo; mais próxima da “natureza” desse povo do que da “cultura universal” (europeia); que se transmite quase exclusivamente por via oral; em cuja criação não são empregadas técnicas sofisticadas; cujo desenvolvimento não é cumulativo; e cuja história, por todas essas características relatadas, é

³³ Em *Compêndio de história da música brasileira* (1958), Renato Almeida apresenta essa distinção de forma clara, procurando inclusive diferenciar “folclore” e “música popular”, termos que, até a década de 1940, tanto ele quanto Mário de Andrade utilizavam mais ou menos indiscriminadamente para se referir à categoria geral de “música do povo”.

difícil de ser reconstituída ou, numa acepção mais radical, inexistente. (2) A música erudita, por sua vez: seria uma *arte cultivada* por um grupo seletivo de *indivíduos* que dominam uma técnica sofisticada; um produto da “cultura universal” do compositor; transmitida pela escrita; desenvolvida cumulativamente; e dotada, portanto, de uma história melhor definida e passível de ser relatada.

Ora, se para Renato Almeida a música popular “brota” do modo de ser do povo, está claro que assim que estivesse definido o modo de ser do povo brasileiro a “música popular legitimamente brasileira” surgiria *espontaneamente*. Daí as primeiras “manifestações musicais da nacionalidade” terem surgido no seio do povo e já na segunda metade do século XIX, acompanhando a consolidação dos traços gerais da raça brasileira. Por outro lado, a música artística no Brasil, enquanto algo socialmente distante da espontaneidade do povo exatamente porque é historicamente *cultivada por um número restrito de indivíduos* (por uma elite), porque passa pelo crivo da *consciência* do artista, porque se liga à “cultura universal” (europeia), que é anterior à própria formação da raça brasileira, não receberia a influência desta de maneira *imediata*. Ao contrário, precisa ser mediada: o artista brasileiro precisa *perceber* as particularidades musicais da raça à qual pertence para poder fazer “música artística legitimamente nacional”.

Mário de Andrade se refere à música popular mais ou menos nos mesmos termos de Renato Almeida. Quanto à música artística, ele nos oferece alguns outros detalhes que nos ajudam a compreender o porquê de sua difícil nacionalização em terras brasileiras. Segundo Mário de Andrade, a música artística é aquela que está sujeita a “normas técnicas conscientemente definidas”, que possui um “valor decorativo” ou “estético” medido por critérios bem estabelecidos, que é feita com base em raciocínios lógicos por indivíduos que detêm o conhecimento daquelas técnicas e daqueles critérios (ANDRADE, [1929] 1987, p. 12-21). O autor acrescenta que a “música artística” só se desenvolve no seio de “civilizações”, isto é, em sociedades “culturalmente avançadas”. Para Mário de Andrade, no ocidente, as sociedades responsáveis por cultivar a “arte” em música não seriam outras senão as europeias, posto que os povos africanos e ameríndios, por seu “primitivismo”, nem se quer faziam “música” propriamente dita (*Ibidem*, p. 21).

Seguindo esse raciocínio, se o Brasil é originalmente uma colônia europeia, os primeiros elementos da “civilização brasileira” não nasceram *naturalmente* aqui, mas foram transplantados da Europa para cá pela parcela culta dos colonos portugueses e de outros imigrantes. Um desses elementos foi a música artística. Disso resulta que o desenvolvimento

da “arte musical” no Brasil só pode ter sido o desenvolvimento de uma tradição intelectual exótica, de parâmetros já estabelecidos, e na qual o processo de formação da nova raça não interferiria de *maneira imediata*. Repito: o artista brasileiro precisaria *perceber* as particularidades musicais da raça à qual pertence para poder fazer da música artística, que é coisa de alhures, algo “legitimamente nacional”.

Assim, retomando o que havia dito acima quanto à manifestação da entidade “racial” brasileira em música, mas falando agora especificamente sobre a música erudita: segundo o pensamento de Renato Almeida e Mário de Andrade, para que as particularidades da raça brasileira se manifestassem na *música erudita* brasileira seria necessário, primeiro, que a “raça” se definisse em suas linhas gerais, segundo, que o artista brasileiro tomasse consciência das particularidades musicais de sua própria raça. E como ele poderia executar tal tarefa? Mário de Andrade responde: observando a “música popular” (ANDRADE, [1928] 1972, p. 20). E se os dois acreditavam que música popular só se torna “étnica” na segunda metade do século XIX, está claro que em suas narrativas históricas qualquer peça de música erudita que surgisse antes desse momento seria taxada de “insuficientemente nacional”.

Essa restrição sociológica não é apenas um dado do pensamento dos dois autores; ao contrário, ela interfere direta e poderosamente na apreciação do valor do passado. A “falta de nacionalidade” constitui o principal critério para os juízos dos autores: Andrade e Almeida procuram nos compositores e nas músicas de outrora o seu grau de “brasilidade” – tal como esta foi pensada da década de 1920 em diante – e os que fossem menos “brasileiros” seriam, tácita ou explicitamente, postos em patamares inferiores na evolução histórica da música do país; o valor de suas músicas, por isso mesmo, seria visto como diminuto. Talvez as principais vítimas desse julgamento histórico-político sejam, como afirmam Pereira (*op. cit.*) e Abreu (*op. cit.*), os compositores da Primeira República, mas isso não significa que os demais personagens da música brasileira não passassem por apreciação semelhante. Em linhas gerais, o quadro da história da música erudita brasileira que surgiu desse raciocínio é o seguinte.

Entre os séculos XVI e XVII, os jesuítas, primeiro grupo de homens cultos da nação – o que equivale a dizer, no raciocínio dos autores, “primeiros potenciais artistas” –, restringiram a sua criatividade à feitura de música de catequese, destinada a “harmonizar” e “civilizar” os índios. Música essa que não tinha nada de demasiado sofisticado e muito pouco de “brasileiro”, posto que a matriz racial da qual surge essa nova entidade (o brasileiro) apenas iniciava o seu processo de miscigenação. Foram eles, de todo modo, os responsáveis por plantar a semente da “cultura musical” no Brasil – conforme diz Renato Almeida no início da já mencionada segunda

parte de sua *História da música*. No século XVIII, a riqueza do ouro na Capitania de Minas Gerais fez desta o centro das atividades econômicas e culturais da colônia. Ali surgiu o segundo grande grupo de músicos eruditos da nação, os mestres de capela da capitania. Mas eles compunham praticamente só música litúrgica, e baseados em modelos europeus: era, portanto, música “estrangeira”, sem nenhum elemento “étnico” que se poderia chamar de brasileiro. No século seguinte, a decadência das jazidas de Minas Gerais e a vinda da família real portuguesa para cá em 1808 desviaram para o Rio de Janeiro as principais atividades econômicas e culturais em terras brasileiras. Nesse contexto surgiram nomes importantes da história da nossa música erudita como o Padre José Maurício e Francisco Manuel, o compositor da música do hino nacional, cuja atuação no meio musical seria marcada, já no Período Regencial, por sua intervenção na criação do Conservatório Imperial. Mas de brasileira mesmo a música erudita dessa época ainda não tinha nada: a subserviência a modelos importados se mantinha. Do Brasil Imperial aos primeiros anos da República, as atividades musicais se intensificaram consideravelmente. Em meados do XIX, surge o projeto da Ópera Nacional e o grande vulto que foi Carlos Gomes, mas a nacionalidade do recente país independente ficava mais no discurso do que na prática: as óperas de Carlos Gomes eram mais italianas que brasileiras. No último quarto desse mesmo século, surgiram Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, grandes nomes, é certo, mas também alinhados a escolas e estilos importados do Velho Mundo (alemães e franceses). Por isso não aproveitaram como deveriam as primeiras manifestações da raça em música para fazer “arte nacional”. A “consciência” da nacionalidade ainda estava distante desses compositores.

Renato Almeida e Mário de Andrade até admitem que Nepomuceno e Levy tenham olhado para a música popular que surgia nessa época e, com isso, composto algumas peças de inspiração nacional. Ressaltam, todavia, que essas foram tentativas isoladas, “deficientes” ou insuficientes (ANDRADE, [1939] 1975, p. 32; ALMEIDA, 1926, p. 115-121). Segundo eles, esses compositores pecavam por tentar enquadrar em “velhos moldes” europeus as singularidades da música popular, o que acabava “deturpando” essas singularidades e descaracterizando a matéria-prima. Eis aí mais um traço político desse discurso: a maneira “correta” de “nacionalizar” a música erudita (a “consciência correta” da entidade racial), para Almeida e Andrade, era aquela que eles próprios e seus contemporâneos definiram como correta. Vê-se, assim que quando o critério da falta de “brasildade” não era suficiente, os dois intelectuais evocavam um suposto equívoco de procedimento composicional para diminuir o valor dos artistas que precederam o modernismo.

Na verdade, como nos lembra Avelino Romero Pereira (*op. cit.*), o *modus operandi* da música nacional de que Nepomuceno era realizador e entusiasta se assemelhava ao da geração modernista – inclusos aí, além dos dois teóricos que venho comentando, os compositores Villa-Lobos, Luciano Gallet e Francisco Mignone, dentre outros. Tratava-se de trabalhar, com técnicas de composição ditas “modernas”, certos aspectos marcantes da música popular. A divergência surge quanto à acepção de “modernidade” nos dois momentos. Enquanto, para a geração de Nepomuceno, “moderno” era compor como Wagner, Liszt, César Frank, D’Indy; nos anos 1920, “moderno” era primeiro Debussy, mais tarde o *Grupe des Six* da França e Stravinsky. Desconsiderando a relatividade do “moderno” pelo comprometimento político com o momento histórico que protagonizava, a geração modernista tendia a diminuir os esforços daqueles que os precederam para poder proclamar a si mesma a única corrente estética capaz de levar o Brasil à sua independência musical.

Aliás, é possível perceber essa relação (música nacional *versus* música não nacional) da perspectiva raciológica modernista como correlata à dualidade entre dependência e independência política e cultural do Brasil. Suponho que Almeida e Andrade não reconheceriam *a priori* a possibilidade de uma criação musical nacionalmente valiosa no período colonial, dada a própria condição de submissão incondicional e contratualmente definida do Brasil em relação à metrópole. Quanto ao Império, a situação é semelhante. Como já haviam assinalado os intelectuais republicanos no final do século XIX, o 7 de setembro de 1822 não significou mais do que uma troca de dependências: na política, mantêm-se como chefes herdeiros diretos do reino português; enquanto a intelectualidade se mantém como fiel reprodutora de modelos franceses. Nada mais compreensível que esse diagnóstico fosse tomado de empréstimo por Almeida e Andrade para falar da música erudita: como esta poderia se fazer realmente nacional se a independência não passava de um embuste? Porém, se essa estratégia argumentativa fora utilizada por músicos como Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, bem como por políticos e intelectuais da Primeira República na condenação dos “atrasos” do Império *apenas*, Mário de Andrade e Renato Almeida parecem ter se valido dela para condenar a um só tempo o Império e a República e instituir, por seu turno, um novo marco “do esforço resoluto e criador de uma arte brasileira” (ALMEIDA, 1958, p. 102) independente, cem anos após o grito do Ipiranga – a Semana de Arte Moderna de 1922.

2.1.3. Villa-Lobos e a verdadeira descoberta da essência musical brasileira

Não surpreende, pelo que ficou dito, que Villa-Lobos, enquanto único compositor convidado a participar da Semana de Arte Moderna, seja aquele que viria a ocupar o papel de patrono da independência musical brasileira não apenas na visão de Mário de Andrade e Renato Almeida, mas também aos olhos de todos os indivíduos envolvidos no evento e de toda a intelectualidade afeita ao espírito renovador que este trazia à tona. É preciso mencionar, entretanto, que, embora o protagonismo de Villa-Lobos e da Semana no processo de tomada de consciência dos compositores eruditos em relação à “entidade racial brasileira” seja algo indiscutível tanto para Renato Almeida quanto para Mário de Andrade, este último dirá que o evento apenas simboliza o início da versão brasileira de uma luta internacional em prol da valorização dos caracteres da nacionalidade que a Primeira Guerra desencadeia:

Foi a Grande Guerra, exacerbando a sanha nacional das nações imperialistas, de quem somos tributários, que contribuiu decisoriamente para que esse novo estado de consciência nacionalista se firmasse, não como experiência individual, como fora com Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, mas como tendência coletiva. Poucos anos depois de finda a guerra, e não sem antes ter vivido a experiência da Semana de Arte Moderna, de São Paulo, Villa-Lobos abandonava conscientemente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos (ANDRADE, [1939] 1975, p.32).

Assim, a “Fase Nacionalista”, que, segundo afirma Mário, é “sem dúvida a mais empolgante” (*Ibidem*, p. 33) da história da música brasileira, nasce num efeito dominó: um acontecimento externo de grande influência gera um grande ato interno de ruptura com a ordem vigente (a “experiência bruta da Semana”), que desemboca no surgimento de um grande líder: Villa-Lobos. E o que se poderia esperar do líder da Fase Nacionalista senão uma música legitimamente nacional que ajustasse o que de torto havia nas fases anteriores? A resposta, que já está implícita na passagem acima, vai encontrar nas palavras de Renato Almeida uma enunciação eloquente:

[...] encontro na música de Villa-Lobos uma substância profundamente nacional, que não está somente no aproveitamento ou deformação da temática ou de certas formas e modalidades do nosso populário, mas sobretudo no ambiente que cria, traduzindo uma palpitação especial, perfeitamente sensível, muito embora refugindo a precisões definidas. [...] a prova é que sua obra tem obtido a maior repercussão em toda a parte, exatamente por encerrar uma mensagem nova, como até então não contivera a música

brasileira. A sua inspiração na alma musical do Brasil foi profunda e intensa e dela tirou a expressão nova, que transpôs ao grande plano da arte universal. *O que haviam sentido, anteriormente, outros artistas – Levy e Nepomuceno – realizou Villa-Lobos* (ALMEIDA, 1942, p. 454-455, grifo nosso).

A supremacia de Villa-Lobos é, dessa forma, definida pelas suas próprias qualidades enquanto compositor, mas também pela sua diferença em relação a seus predecessores. Isso é o que se vê também nos livros de Luiz Heitor, Mariz e Kiefer. O tema “Villa-Lobos” nos oferece a oportunidade de mostrar que mesmo um autor aparentemente mais imparcial como Bruno Kiefer (1986) revela-se partidário da oposição entre nacional e não nacional na construção de uma narrativa sobre a história da música no Brasil:

[O mais importante para Villa-Lobos] foi a procura de *uma consciência nacional* em matéria de música erudita, *um modo próprio de ser*. Durante vários séculos, ser erudito em música significava aqui conhecer, desejar e imitar a música europeia; significava, *pelo menos a partir do século passado*, estar alienado em relação à produção musical do povo que, bem antes dos eruditos, tinha nacionalizado músicas europeias como a valsa, a polca [...], etc. (p. 111, grifo nosso).

Quando afirma que Villa-Lobos busca a “consciência nacional”, um “modo de ser próprio” para a música erudita brasileira, Kiefer corrobora o papel de “patrono da independência” que atribuíram ao compositor, mas também confirma a subalternidade dos músicos eruditos do século XIX, ao caracterizá-los como reprodutores de modelos europeus e alienados em relação à “música do povo”, precisamente aquela que, conforme mencionei anteriormente, constituía a fonte para a nacionalização da música erudita no Brasil, segundo os pressupostos de Almeida e Andrade. Aí se mantêm tanto a oposição entre o “passado pobre” e o presente e futuro pródigos que Villa-Lobos representa, quanto o critério arbitrário e anacrônico da “nacionalidade” na apreciação das músicas de outrora. E não pense, leitor, que em Bruno Kiefer o juízo da nacionalidade constranja apenas a geração de Nepomuceno. Ao falar da música do século XVIII, o autor procura explicar a “ausência de vestígios, nas obras dos compositores mineiros, das noites enluaradas do sertão, da natureza selvagem à espera da mão do homem, da agressividade do meio, dos sons exóticos da mata virgem, dos problemas sociais” (KIEFER, 1977, p.39). Ou seja, é evocando uma imagem pretensamente universal de “Brasil”, com a qual lidavam compositores como Villa-Lobos, que ele tentava entender a ausência de “Brasil” em obras do século XVIII.

Os outros dois autores são bem mais enfáticos ao falar do lugar de destaque de Villa-Lobos. Vasco Mariz (*op. cit.*), que, como veremos mais adiante neste mesmo capítulo, tem uma dose bem maior de responsabilidade sobre a construção da imagem heroica do compositor, resume sua importância nos seguintes termos:

Villa-Lobos criou a música nacionalista no Brasil, despertou o entusiasmo de sua geração para o opulento folclore pátrio, traçou, com linhas vigorosas, a brasilidade sonora. A obra de Villa-Lobos representa o sólido alicerce sobre o qual os jovens compositores brasileiros estão construindo um edifício sólido (p. 20).

Luiz Heitor (*op. cit.*), por seu turno, dirá o seguinte:

Pode ser que o Brasil tenha sido descoberto, na esfera da música de arte, por Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno [...]. Mas quem tomou plena posse desse território virgem, embrenhando-se pelos meandros da floresta opulenta e desconhecida [...] foi Villa-Lobos. [...] [Com Villa-Lobos] entramos numa nova fase da história da música brasileira; o que a caracteriza é a posse da *legítima expressão nacional*, não apenas em algumas obras, como haviam feito os *velhos compositores*; não apenas disfarçadamente, apresentando o caboclinho enfarpelado em roupas de Paris; mas em todas as obras, cruamente, antropofagicamente, usando penas, botas, chapéu de couro, e tudo (p. 49-50, grifo nosso).

O musicólogo atribui a Villa-Lobos o papel de bandeirante, de colonizador do território musical brasileiro, uma associação que ainda não havia sido feita nem por Mário de Andrade nem por Renato Almeida, pelo menos até a década de 1940. Explícita, além disso, aquele critério básico para a avaliação de toda a música erudita feita no Brasil que discuti acima: a “legítima expressão do nacional”. Na esteira de Renato Almeida e Mário de Andrade, Luiz Heitor dirá que a história da música brasileira cumpre o seu destino apenas quando, pelos idos de 1920, acha-se essa “expressão legítima”, que em suas palavras parece uma ideia platônica ao qual apenas os mais sábios teriam acesso. Os indivíduos que precedessem tal epifania (os “velhos compositores”) seriam ou totalmente alheios ao Brasil, por motivos sociológicos (caso dos mestres de capela mineiros), ou, no máximo, procurariam representá-lo de forma falsa, em pequenos rompantes de consciência (caso de Carlos Gomes, Nepomuceno, Levy, Miguez, etc.). Dentro dessa linha de raciocínio, Villa-Lobos aparece como o primeiro daqueles sábios, o herói responsável pelo encontro da arte musical brasileira com a paisagem sonora que a cerca e, conseqüentemente, pela inauguração do caminho que leva à total independência dessa arte em

relação ao cânone europeu. É digno de nota o apelo emocional que esta imagem carrega: o Villa-Lobos “desbravador do Brasil” e “herói de nossa independência musical” é a união no âmbito artístico de ícones como Tiradentes e Raposo Tavares.

A passagem que citei do livro de Luiz Heitor demonstra que, na década de 1950, a imagem de Villa-Lobos já havia atingido coloridos muito maiores do que se nota nos escritos de Mário de Andrade e de Renato Almeida até a década de 1940. De fato, o processo de transformação do compositor em mito torna-se vertiginoso sobretudo após a publicação de sua primeira e mais influente biografia, escrita por Vasco Mariz e publicada pela primeira vez no final dos anos 1940. De todo modo, mesmo essa biografia, com todo o impacto que teve, só foi possível porque, antes de ela aparecer em cena, Renato Almeida e Mário de Andrade já haviam estabelecido uma maneira de interpretar a história da música brasileira que privilegiava, sobretudo e invariavelmente, Villa-Lobos. E, não esqueçamos, a posição político-musical fundamental que o compositor já ocupara naquele momento. Restou a Mariz a tarefa de consolidar um mito que, sob muitos aspectos, já se manifestava.

2.2. VILLA-LOBOS: O PREDESTINADO BANDEIRANTE DA MÚSICA BRASILEIRA

O livro *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro* foi escrito pelo então jovem diplomata Vasco Mariz em 1946 e publicado pela primeira vez em 1949. Essa primeira biografia logo se tornaria a principal referência sobre a vida do compositor e o principal registro da narrativa mitológica construída em torno dele. Com ela, vemos a categoria da “brasilidade”, que até a década de 1940 a musicologia utilizava para caracterizar a obra de Villa-Lobos ou, no máximo, o seu “espírito criador” (como faz Renato Almeida), estender-se a cada traço de sua personalidade e a cada episódio de sua vida, ainda que boa parte dos episódios relatados por Mariz em seu livro sejam, de fato, inventados. Acredito ser isto que torna essa biografia tão significativa – o mérito de Mariz foi conseguir criar uma história coerente, logicamente ordenada, para explicar não apenas como se cumpriu o destino do biografado enquanto “músico genial”, mas também enquanto “brasileiro exemplar”: é a aura do “grande músico *brasileiro*” que fez a imagem de Villa-Lobos tão poderosa.

A narrativa de Mariz sobre o “homem” Villa-Lobos se fundamenta, assim, em dois pilares principais: (1) a afirmação de sua genialidade, aproximando suas atitudes e sua personalidade àquelas atribuídas a outras ilustres figuras do panteão internacional como Mozart

e Bach e aos *clichés* que caracterizam na musicologia ocidental o “gênio”, tais como a excentricidade, firmeza de caráter e de decisão, etc.; (2) e a afirmação de sua “brasilidade”, principalmente por meio da evocação da figura do bandeirante, o desbravador das terras brasileiras, que, como vimos, Luiz Heitor incorporou ao seu *150 anos de música no Brasil*, e da afirmação e confirmação de um interesse perene pelo folclore e pela música popular, entendida como o vértice urbano do folclore.

Faço aqui um parêntese para ressaltar que Mariz não decidiu a estrutura do livro sozinho. Como observa Paulo Guérios (*op. cit.*), ela foi construída numa troca de favores entre o autor e o biografado:

[...] no período em que colhia dados para a biografia, [Mariz] teve muitas entrevistas com Villa-Lobos em seu apartamento, e era em troca bastante útil para ele, devido ao fato de trabalhar na Divisão Cultural do Itamarati. O livro foi escrito várias vezes, enquanto o autor buscava escapar de uma “verdadeira opressão do biografado (...) a fim de evitar fazer um livro que seria quase uma autobiografia” (p. 28).

O personagem da biografia é, em grande medida, aquele que Villa-Lobos criara para si mesmo, o qual, a partir do final da década de 1920, começa a ser relatado publicamente toda vez que a circunstância lhe parecia adequada – em entrevistas, preleções e programas de concerto. É também aquele que Mariz achava compatível com um compositor já tão conhecido e admirado como Villa-Lobos; e é, por fim, o personagem que o Estado brasileiro acreditava ser compatível com a imagem de “Brasil”, “arte brasileira”, etc., que deveria chegar aos leitores estrangeiros – isso porque, além de Mariz ser funcionário do Itamarati à época da redação da biografia, foi também o Itamarati a instituição responsável por publicá-la em 1949. Não me parece que esse cálculo tenha escapado à diplomacia brasileira, tanto mais porque, na década de 1940, Villa-Lobos investiu em sua carreira internacional, realizando concertos, regendo orquestras e dando palestras mundo afora, com auxílio financeiro do Estado, auxílio que não pode ser atribuído somente à generosidade abnegada para com um artista brasileiro: tem como pano de fundo a promoção da imagem do Brasil no exterior.

Mas, voltando à estrutura do livro, Mariz conseguiu unir os dois eixos principais aos quais me referi já nos primeiros capítulos, quando trata da infância e dos anos de formação de Villa-Lobos: durante um breve período de pouco mais de duas décadas, desabrocha a personalidade brasileira e genial do artista predestinado (MARIZ, 1983, p. 38). O autor parte do pressuposto de que o afloramento dessas características é uma fatalidade do destino, na

medida em que constituem a própria *essência* de Villa-Lobos. O raciocínio é semelhante ao que vimos em Renato Almeida e Mário de Andrade quanto ao processo de afirmação da “entidade racial” brasileira em música: essa essência biopsicofisiológica, uma vez pronta, estava destinada a aparecer no meio musical erudito, esperava apenas o despertar seguro de uma consciência nacional coletiva, que ocorre lá pelos anos de 1920.

Mas o que precede, no livro de Mariz, a *conclusão* da personalidade de Villa-Lobos em 1915? Isto é, como se dá o caldeamento (para utilizar um termo caro à época) das impressões musicais do meio brasileiro no “espírito” do artista? O processo tem várias etapas concomitantes ou sucessivas, que podem ser resumidas da seguinte maneira: (1) a iniciação precoce e o rápido desenvolvimento de Villa-Lobos na música erudita, para o que contribuiu decisivamente o seu pai Raul Villa-Lobos, sujeito culto, interessado em várias áreas do conhecimento, e músico amador; (2) a força sobrenatural da predestinação que o fez, dentre todos os seus irmãos, o preferido de seu pai (MARIZ, *op. cit.*, p. 23); (3) o “gênio” inato e inexplicável que o fez distinguir por conta própria, ainda quando criança, as variedades musicais que mais o interessavam e guardar tais preferências para sempre no “subconsciente”: a “música rural, sertaneja” e a polifonia de Bach – eis a origem fabulada das *Bachianas brasileiras* (*Ibidem*, p. 24); (4) a oportunidade de conhecer, ainda menino, “todos os gêneros musicais do Nordeste” nos salões cariocas do fim do século XIX, que ele e o pai frequentavam (*Ibidem*, p. 26); (5) o fascínio que cedo despertou nele a “música popular”, a contragosto da família, fascínio que o acompanharia por toda a vida; (6) a convivência e a amizade travada na juventude com alguns dos praticantes dessa música popular, os “chorões”, em meio aos quais “formou uma faceta de sua personalidade” (*Ibidem*, p.32) e começou (virtualmente) a elaboração de seus famosíssimos *Choros*; (7) o “espírito liberto” que sempre o fez fugir à banalidade e jamais se adequar às cartilhas de escolas de música (*Ibidem*, p. 36); (8) e, por fim, suas viagens pelo interior do país, intercaladas com pequenas estadas no Rio de Janeiro, nas quais terminou de despertar o “sentido de brasilidade que trazia no sangue” e coletou um “riquíssimo” material folclórico (*Ibidem*, p. 34-38).

Assim, segundo Vasco Mariz, antes de 1915 todos os requisitos necessários ao surgimento de um compositor genial, inovador e esplendidamente brasileiro já haviam sido adquiridos por Villa-Lobos e, o que é mais importante, por meio de seus próprios esforços e de seu dom. Já existiam em potencial todas as suas principais obras, só restava a ele desenvolver as suas aptidões e cumprir o seu destino. Por isso o restante da narrativa mostra em ordem mais ou menos cronológica as suas conquistas: a afirmação no meio musical brasileiro e no exterior,

a luta contra os críticos conservadores, o reconhecimento internacional de sua obra, a dedicação “abnegada” ao projeto de educação do governo Vargas, etc.

Esse pequeno resumo dá uma boa ideia do que Mariz afirma em seu livro. Quero enfatizar agora a parte mais interessante e também a mais significativa da história: a relação de Villa-Lobos com as manifestações musicais populares. Mariz diz que, desde menino, Villa-Lobos já se encantava com os sons da música caipira e com a música nordestina e que esses fatos seriam guardados em seu subconsciente para depois se manifestarem em maravilhosas composições. O autor enfatiza nessas passagens que Villa-Lobos não era passivo no contato com essas músicas, ao contrário, era ele mesmo quem procurava o contato, ele mesmo quem se encantava com ela. É como se a criança de oito anos (!) já agisse à maneira do compositor folclorista, do “pesquisador” da música nativa. E isso tudo baseado em informações duvidosas, como a da suposta viagem da família Villa-Lobos para Minas Gerais, na década de 1890, onde o menino teria tido as suas “primeiras impressões musicais” ouvindo tocadores de viola – viagem da qual não se tem registro.

O contato com a música dos chorões cariocas parece bem mais plausível, dado que Villa-Lobos “ocupava a mesma posição socioeconômica [que eles], frequentava os mesmos lugares e trabalhava também com música na mesma cidade” (GUÉRIOS, *op. cit.*, p. 73). Muito menos difícil de comprovar é o “fascínio” por essa música e a amizade com os chorões que, segundo Mariz, Villa-Lobos travara. O biógrafo dedica um capítulo inteiro para tratar desse tema, o que se explica à primeira vista pelo fato de Villa-Lobos ter se valido inúmeras vezes de aspectos do choro em suas composições a partir da década de 1920 – o choro constituía, assim, um traço importante de sua “personalidade”. Mas o objetivo de Mariz era também valer-se do contato com o choro para “demonstrar o permanente interesse de Villa-Lobos pela música popular” (MARIZ, *op. cit.*, p. 32) – não apenas pelo choro, mas por tudo que houvesse de música popular “autenticamente” brasileira. Para a caracterização de um “compositor nacionalista” essa comprovação era essencial – daí o caráter hiperbólico das afirmações do autor quanto a esse ponto: o fascínio, a amizade idílica, etc.

Mas não pensem os leitores que na ida de Villa-Lobos ao choro não houvesse também algum interesse “científico”. A exemplo do que ocorre no caso da música caipira, Mariz imputará ao compositor aquela iniciativa própria do compositor-folclorista em busca de material para sua arte. Diz o biógrafo:

Villa-Lobos tirou dos chorões ambiente para criar uma atmosfera nova em música. Naquele meio, formou uma faceta da sua personalidade, *aproveitando o que havia de original*. Entre os chorões Villa-Lobos era o violão clássico e *chegou mesmo a influenciá-los, pois, à sua sugestão, [Ernesto] Nazareth escreveu batuques, fantasias e estudos*. (*Ibidem*, p. 32, grifo nosso).

Ou seja, o compositor nacional, sensibilidade arguta e propósitos bem definidos, foi colher no choro apenas o que “havia de original”. É interessante notar que, no caso da música caipira, não era necessário delimitar o que havia de original. Ora, não esqueçamos que Mariz é um dos musicólogos que bebeu das ideias modernistas. O choro era uma manifestação cultural *urbana*, o que significa – na linha de pensamento de Renato Almeida e Mário de Andrade – que estava sujeito a influências externas, não era tão “puro” quanto a música caipira, preservada no interior do país. Se Villa-Lobos foi ao choro – diz Mariz – foi para aproveitar apenas o que havia de “original”, isto é, de “brasileiro” no sentido estrito do termo.

Outro detalhe digno de nota é a influência de Villa-Lobos sobre Nazareth. Ao longo de todo o livro, Mariz descreve o compositor como um protagonista em tudo, alguém sempre à frente de seus pares, assim como nessa passagem, em que ele aparece à frente de Nazareth, incentivando-o a compor “batuques”, quer dizer, obras “tipicamente” brasileiras. O curioso é que Nazareth elaborava suas síncopes, no que era especialista, desde o século XIX, e compunha obras chamadas “tangos brasileiros” desde os primeiros anos da década de 1900, período em que Villa-Lobos tocava pequenas peças para violoncelo e piano como a *Gavotte Louis XV* (Maurice Lee) em audições organizadas em *clubs* sociais da época³⁴ – fato que Mariz ou desconhecia ou apenas achou por bem não mencionar.

O detalhe é importante porque revela o elitismo que subjaz à intenção de Mariz e Villa-Lobos em relatar a admiração deste pela música popular. Ao mesmo tempo em que tal admiração é afirmada, reafirmada e elogiada em várias ocasiões, há sempre um parêntese em que se ressalta a superioridade de Villa-Lobos em relação ao que é popular – o compositor e suas “fontes” não estão no mesmo plano de excelência.

Mas, dando continuidade à construção do monumento “Villa-Lobos”, resta falar sobre seu traço mais fantástico: as viagens pelo Brasil. Novamente, segundo Mariz, as viagens surgem da inquietação do gênio nacional do compositor, de sua “febre de ver coisas novas” (MARIZ, *op. cit.*, p. 34). Sai ele, com o dinheiro arrecadado por meio da venda de artigos da biblioteca

³⁴ *Jornal do Brasil*, 12 jan. 1903.

herdada do pai, para desbravar todas as regiões do país num bandeirantismo musical, coletando material folclórico, conhecendo as variedades musicais brasileiras, andando por tribos indígenas, navegando e naufragando de canoa pelo São Francisco e pelo Solimões, dando concertos nas vilas onde parava, etc., etc.

Essa associação de Villa-Lobos à figura do bandeirante, que já é por si só emblemática, ganha um significado muito especial quando se considera o momento histórico em que surge. No último quartel do século XIX, o mito do bandeirante despontou como peça principal do arsenal simbólico definidor do que Jessita Moutinho chamou de “paulistanidade”, isto é, a “ideologia afirmadora da superioridade étnica, econômica e política dos naturais do Estado de São Paulo relativamente ao restante dos brasileiros” (1991 *apud* Souza, 2007, p. 389). A elite paulista enquanto gestora da primeira força motriz da economia brasileira entre os séculos XIX e XX – o café – automeiou-se a “liderança [...] da própria nação”, forjou o mito do bandeirante e se pôs herdeira de seus atributos “desbravador e heroico, assim como da terra por ele cercada” (TEIXEIRA, 2009, p. 224). Na década de 1920, o protagonismo paulista e o mito que o representa e lhe confere sentido é retomado de diversas maneiras pelos modernistas. No texto intitulado *As bandeiras* (1923), Paulo Prado, o cafeicultor e empresário milionário que financiou a Semana de Arte Moderna, reafirma a naturalidade paulista do bandeirante ao mesmo tempo em que atribui a este a responsabilidade por um processo de colonização *sui generis* no Brasil: as bandeiras. Segundo Paulo Prado, essas expedições, por terem sido capitaneadas por “paulistas”, representam a tomada do território brasileiro não pela metrópole, mas pelos primeiros habitantes da nova nação:

Os aventureiros espanhóis do século XVI conquistaram o México, a América Central e o Peru – numa sombria tragédia de sangue e crueldade – comandando exércitos aguerridos e armando grandes massas de índios para combater o próprio índio. [...] O paulista, ao invés, palmilhou a maior parte da “terra inóspita grande” dos sertões brasileiros quase só, na rudimentar organização da bandeira, sem nenhum auxílio oficial, e muitas vezes infringindo ordens severas de Ultramar. No heroísmo cotidiano da luta contra o obstáculo, vivo ou inerte, que a cada passo lhe armava a natureza hostil e agressiva, está a verdadeira grandeza do bandeirante, fosse ele caçador de índios, guerrilheiro do gentil revoltado, ou buscador de ouro (PRADO, 2004, p. 145).

O paralelo entre o texto de Paulo Prado e a descrição que Mariz nos apresenta das viagens de Villa-Lobos é evidente. Assim como os bandeirantes, o Villa-Lobos fabulado se embrenhou pelo interior do país por conta própria, sem “nenhum auxílio oficial”, com poucos recursos, precisou escapar das armadilhas da “natureza hostil” (os “naufrágios”) e tudo isso à

caça não exatamente de índios, mas da música indígena e do variado folclore nordestino, mineiro e tudo quanto mais lhe soasse interessante. Mas há entre os dois textos também uma divergência fundamental. Villa-Lobos era Rio de Janeiro. Esse detalhe é simbolicamente importantíssimo. Mariz parte do mito “paulista”, do qual se valeram os modernistas na década de 1920, para criar dele uma versão “carioca” e anterior à Semana de Arte Moderna, transformando Villa-Lobos no próprio mito fundador do modernismo e deslocando ironicamente para a metrópole economicamente “vencida” por São Paulo (o Rio) o nascedouro do “bandeirantismo cultural” que o modernismo paulista reivindicava para sua terra.

Essa jogada de mestre é, no plano simbólico, o ponto máximo do livro de Mariz. O novo mito contém, implicitamente, a agitação da intelectualidade brasileira em torno do tema da “arte nacional” na primeira metade do século passado: os símbolos, as disputas por hegemonia (Rio-São Paulo), as imagens que se criava do Brasil, a importância da cultura popular, a relação entre o erudito e o povo. Mas apesar de tratarmos desse aspecto da biografia como uma alegoria, Mariz queria fazer crer que Villa-Lobos vivera realmente todas aquelas aventuras pelo interior do país, movido pelo seu nacionalismo invejável, ao que os estudiosos do compositor, boa parte deles pelo menos, já não dá crédito há algum tempo. Isso não significa que em nos dias atuais não se encontre reproduções ou reelaborações da fantástica peregrinação villa-lobiana. Em 2009, ano do cinquentenário da morte do compositor, o professor da UFRJ Bartholomeu Wiese publicou na revista *Em pauta* um texto intitulado *Heitor Villa-Lobos: o demolidor índio de casaca*. A expressão utilizada no título é uma derivação do célebre epíteto “índio de casaca” com o qual o verde-amarelista Menotti Del Pichia se referira ao compositor nos anos de 1920. O texto traz uma versão atual da biografia escrita por Mariz – a brevidade do texto o fez resumir muito a narrativa, especialmente a sua parte mais emblemática que são as “bandeiras” de Villa-Lobos. Mas elas não foram totalmente excluídas: o mito se adequa às novas exigências, mas não desaparece. Diz o autor:

Não é difícil imaginar o jovem Villa, relativamente independente, ávido por embrenhar-se pelos sons do país. Em 1905, portanto com dezoito anos, o jovem Villa “caiu no mundo”. A venda de alguns livros raros, herdados do pai, ajudou na empreitada. Primeiro Espírito Santo, Bahia e Pernambuco e, no ano seguinte, o sul do Brasil. Atuou como músico e recolheu documentação musical. De volta ao Rio de Janeiro, em 1907, matriculou-se no curso noturno do Instituto Nacional de Música, e sua intenção era estudar harmonia, projeto acadêmico abandonado. O espírito inquieto do Labareda empreendeu a terceira viagem, dessa vez para São Paulo, Mato Grosso e Goiás. Pelos três anos seguintes realizou a quarta viagem, indo para o norte do país, acompanhado do músico e amigo Donizetti. As pesquisas informais realizadas nas viagens da juventude tiveram o peso da sala de aula para o autodidata: “aprendi com os passarinhos da selva e com os gritos das feras”, disse (WIESE, 2009, p. 295).

A história de Villa-Lobos resgatada no século XXI torna seu caráter mítico muito mais evidente, pois nos remete agora a um passado longínquo, um tempo quase fora do tempo. Wiese assume em seu artigo o papel de líder da comunidade dos músicos, resgatando as narrativas ancestrais, religando o passado ao presente. O autor mesmo explicita a dimensão ritualística de sua tarefa com a epígrafe (já citada) que inseriu em seu texto, uma frase do músico argentino Eduardo Storni, que diz: “algumas vezes temos a sensação de que Villa-Lobos é um antigo deus mitológico – travesso e carinhoso – que nos mandaram para voltarmos a acreditar na alegria” (*Ibidem*, p. 291).

Esse é apenas um dentre muitos exemplos da atualidade desse “antigo deus mitológico”. Mas para chegar tão viva aos dias de hoje, essa imagem de Villa-Lobos passou por várias reafirmações, reelaborações, variações. Na seção seguinte, destaco as duas reafirmações que considero mais significativas para a transformação do compositor em herói nacional e, mais do que isso, em metáfora da própria nação. Refiro-me aos dois únicos livros que tratam especificamente da relação de Villa-Lobos com a música popular – o *Canto do Pajé: Villa-Lobos e música popular*, de Hermínio Bello de Carvalho (1988), e *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceitos*, de Ermelinda Paz (2004).

2.3. VILLA-LOBOS: O BRASILEIRO “SEM PRECONCEITOS”

O sociólogo Renato Ortiz (*op. cit.*) observa que “a relação entre a temática do popular e do nacional é uma constante na história da cultura brasileira, a ponto de um autor como Nelson Werneck Sodré afirmar que só é nacional o que é popular” (p. 127). De fato, como mostra Hermano Viana (2014), a intelectualidade brasileira, desde o século XIX, procurou na “natureza” e na cultura do “povo brasileiro” os elementos promotores de uma unidade pátria, de uma identidade que se poderia chamar de nacional. É isso o que se vê nos escritos de Sílvio Romero, de Afonso Arinos, na literatura de Graça Aranha, na união das “três raças tristes” de que falava Olavo Bilac, no *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto e, como vimos no início deste capítulo, na militância modernista pela construção de uma “música nacional”. A biografia de Villa-Lobos escrita por Mariz é herdeira direta da vertente modernista dessa procura. A narrativa que comentamos acima gira em torno da imagem ideal de intelectual-artista que a musicologia brasileira da década de 1920 à década de 1940 tem como norte, isto é, aquele

que busca conhecer e explorar em seus trabalhos as manifestações musicais da “entidade racial” brasileira.

É preciso observar, contudo, que o herói descrito por Mariz ainda não possuía em “intensidade satisfatória” uma característica básica das ideias de “nação” e de “unidade pátria” que surgem e se popularizam a partir dos anos de 1930 e da publicação de *Casa grande e senzala*: uma “visão sem preconceitos”.

Não há dúvidas de que a descrição que Vasco Mariz nos oferece da relação de Villa-Lobos com as manifestações musicais populares é extremamente romântica, emotiva. Todavia, é possível notar nela um certo distanciamento “científico”, próprio do folclorista em relação às suas fontes. Por vezes essa relação aparece menos como um fim, do que como um meio, na medida em que o contato com a música popular é um imperativo para composição de música erudita nacional. Isso fica bem claro, por exemplo, quando o autor afirma que Villa-Lobos tirou do choro apenas o que nele havia de “original”, dando a entender que o olhar do compositor era crítico em relação ao que ouvia. Esse distanciamento, deixa ver, ainda que de modo tênue, o postulado tradicionalíssimo segundo o qual a música popular se situa num “nível” artístico inferior ao da música erudita. E, se pensarmos mais a fundo, veremos que essa diferenciação reflete os próprios pressupostos raciológicos em que se baseiam as obras de Mário de Andrade, Renato Almeida e, conseqüentemente, a de Mariz. Quando tratei da historiografia modernista, enfatizei o fato de que a teoria das “heranças musicais” de Andrade e Almeida contém, mais ou menos explicitamente, a hierarquia entre raças que se vê nos escritos de Sílvio Romero: o branco (português) como superior ao negro e ao ameríndio. Também procurei mostrar que esse determinismo racial-musical se reflete na distinção entre “música artística” e “música popular” defendida pelos dois autores e, a reboque deles, por Mariz – a primeira, por sua origem europeia (branca), figura como naturalmente superior à mestiçagem (branco-negro-índio) “rica” porém artisticamente débil (inculta) que caracteriza, segundo eles, a música popular no Brasil. O mestiço e sua música têm, aí, um papel ambíguo. É verdade que são celebrados como o homem e a música nacionais, mas essa celebração divide espaço com constatação dos vícios de caráter e com a inferioridade cultural que lhes são “naturalmente” próprios. Macunaíma não era o “herói da nossa terra” porém “sem nenhum caráter”?

Ora, essa ambiguidade não combina com a reviravolta ideológica ocorrida nos 1930. A chegada de Getúlio Vargas ao poder e a tentativa de centralização política do país por ele capitaneada redimensionam a questão da unificação da pátria de que falava Vianna. Ela se transforma de fato em política de Estado, deixa de ser apenas preocupação de intelectuais e

artistas nacionalistas. Nesse contexto, procurar-se-á reinventar e revalorizar uma cultura popular nacional, capaz de mobilizar a sensibilidade dos habitantes de todas regiões do país em prol da nova ordem política e da esperança de desenvolvimento econômico e social que ela inspirava. Mas o investimento na unificação nacional por meio da cultura popular encontrava naquela tradicional ideia depreciativa do negro e do mestiço, que constituíam o grosso da população brasileira, um entrave ideológico. De fato, como se poderia fazer crer na união pelo desenvolvimento se o “povo” e sua cultura fossem vistos como naturalmente deficientes? Era preciso que o “povo brasileiro” fosse tomado como a própria solução do atraso brasileiro e não como sua causa. Segundo Renato Ortiz (*op. cit.*), a obra de Gilberto Freyre vem atender a essa demanda social:

Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. [...] O mito das três raças torna-se então plausível e pode-se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol (p. 41).

Assim, se até década de 1920, a construção ideologicamente eficiente de uma identidade nacional brasileira esbarrava nas teorias científicas do século XIX acerca da mestiçagem, que desautorizavam os intelectuais brasileiros a pensar em futuro próspero para um país composto de três raças, Freyre se encarrega de mirar *culturas* no lugar de raças, inverter a interpretação pessimista do processo de miscigenação e, finalmente, incorporar o povo “essencialmente bom” à ideia de nação brasileira (SOUZA, *op. cit.*). Na interpretação do sociólogo, a colonização do Brasil diferiu de suas correlatas estrangeiras pela relação benevolente e tolerante que o patriarca português travou com seus subalternos, fossem eles brancos, índios ou negros, e dessa particularidade nasceu “a maior civilização moderna dos trópicos”.

Depois de *Casa-grande e senzala*, o Estado brasileiro pôde, com “fundamento científico”, incitar na população o orgulho de ser mestiço. As qualidades negativas do “caráter” do homem daqui são substituídas pelos seus opostos – a preguiça de Macunaíma dá lugar na era Vargas à figura do proletário trabalhador. A música popular, enquanto produto cultural da positividade do povo mestiço, poderá então servir de elo entre todos os indivíduos da nova nação, fossem eles brancos, negros ou mulatos, mas também *trabalhadores, intelectuais ou capitalistas*. Pois a nova interpretação do Brasil que Gilberto Freyre elabora não apenas inverte

o sentido da mestiçagem como também horizontaliza a relação entre as elites e as classes subalternas. “O livro [de Freyre] possui uma qualidade fundamental: ele une a todos, casa-grande, senzala, sobrados e mucambos” (ORTIZ, *op. cit.*, p. 42). Isso é o que permite, de forma definitiva, que uma manifestação cultural ligada à parcela negra e pobre e “inculta”, como o samba por exemplo, possa ser celebrada como nacional e, ao mesmo tempo, que esse tipo de celebração seja tomado como prova de uma convivência amigável e democrática entre os extremos da hierarquia social. O Estado encampa essas ideias e trata de difundir-las por meio de todo o seu aparato de comunicação (o rádio, a imprensa) e da educação pública, inculcando nos cidadãos a crença de que se vive no Brasil uma “democracia racial”. Transforma-se em senso comum a ideia confortadora de que vivemos numa “nação sem preconceitos”: uma solução artificial perfeita para os conflitos sociais. Afinal, num país mestiço e, portanto, bom e democrático por “natureza”, o preconceito de qualquer sorte é algo impensável, ainda que, na prática, preconceitos sejam cotidianamente observados e reproduzidos.

É essa (falsa) ausência de preconceitos em Villa-Lobos que Mariz deixa de afirmar com a veemência necessária à criação de um herói nacional pós-1930. Mas Mariz não foi o único nem o último autor empenhado em lapidar a imagem de Villa-Lobos. A “visão sem preconceitos” que lhe faltava será devidamente atribuída a ele pelos trabalhos de Hermínio Bello de Carvalho e Ermelinda Paz. Ali a relação de Villa-Lobos com os músicos populares e com suas músicas é vivificada por meio de vários testemunhos, em vários episódios marcantes intercalados com eloquentes defesas das posturas do compositor. Villa-Lobos, o erudito-branco numa *love story* com a mestiçagem dos artistas populares, personifica a nação imaginada a partir de 1930.

Hermínio Bello de Carvalho, poeta e musicista, grande admirador de Mário de Andrade, reuniu em 1988 seus escritos, palestras e entrevistas com renomados chorões (Donga e Pixinguinha) e alguns depoimentos pinçados das primeiras seis edições da série *Presença de Villa-Lobos* num livro intitulado *O canto do pajé: Villa-Lobos e música popular brasileira*. Ele procurava com isso dar materialidade à vida feliz de músico popular que Villa-Lobos teria levado quando jovem e ao amor que desde sempre nutriria pela música popular urbana, reafirmando o que já fora dito por Mariz, mas agora de maneira muito mais eloquente. É importante frisar a origem citadina da música e dos músicos que são relacionados a Villa-Lobos no livro porque, primeiro, ela opera uma mudança importante na imagem do compositor: se antes ele era mais um folclorista, andando por aí coletando material para suas obras, agora ele aparece sobretudo como amigo e admirador dos músicos pobres e negros que viviam à sua

volta; segundo, porque da década de 1930 em diante as músicas brasileiras por excelência vão deixando de ser aquelas que se escondiam no interior do país, como queria Mário de Andrade e seus pares, para dar lugar às *música urbanas*, especialmente o choro e o samba, acompanhando o processo de invenção de uma tradição da música popular brasileira para o qual chamou atenção Luiz Otávio Braga (2002). O viés citadino do livro promove, portanto, a devida atualização da imagem de Villa-Lobos.

O conjunto de registros reunidos por Hermínio Bello contém inúmeros casos dos tempos de “chorão” do compositor, nos quais ele aparece fazendo peripécias ao lado de célebres figuras, como Cadete, Bahiano, Eduardo das Neves, Donga, Pixinguinha, etc.; tem também elogios apaixonados a Villa-Lobos, exaltações de seu nacionalismo, reproduções de suas “frases de efeito”, algumas das quais até hoje são usadas por aí em reportagens ou reclames patrióticos.

Quanto às anedotas, é interessante notar que elas variam no grau de verossimilhança. Quando são os próprios músicos do choro falando, parecem mais críveis, apesar de mesmo nesses casos haver discordâncias entre os depoentes. Por exemplo, Ernesto dos Santos, o “Donga” – grande nome da história do choro e do samba, um dos integrantes do grupo Oito Batutas, presença frequente em muitos dos episódios marcantes da memória da música popular que a historiografia nos legou – relata assim o seu contato com Villa-Lobos:

Eu conheci o Villa-Lobos numa época em que o falecido Catulo Cearense [poeta, violonista, cantor de modinhas, famosíssimo nas primeiras décadas do século XX no Rio] tinha uma escola na Rua Botafogo, no Encantado. [...] Então, vem daí o meu conhecimento com Villa. Ele era mais velho que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não podia se meter não. [...] Villa-Lobos sempre foi improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. Sempre tocou clássicos difíceis, coisas com técnica. Sempre foi o técnico, sempre procurou o negócio direito (*apud* CARVALHO, p. 30).

Aí, Villa-Lobos aparece como “chorão”, bom violonista, bom acompanhador, improvisador, que tocava até clássicos difíceis numa roda de choro exigente. Parece um sujeito integrado ao grupo, embora Donga não dê detalhes de como ele interagia com os outros músicos, nem mencione nenhum laço de amizade dele com os integrantes do grupo. Pixinguinha vai dizer outra coisa:

Eu conheci Villa-Lobos muito antes [de 1922]. Como eu já disse, ele ia na minha casa porque admirava os chorões. Às vezes até fazia acompanhamento no violão. Mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna, por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava (*Ibidem*, p. 75).

Segundo Pixinguinha, Villa-Lobos era uma presença esporádica nas rodas da casa de seu pai. Ele ia lá porque admirava os músicos, mas não acompanhava muito bem “para nós”, segundo pensava o flautista, por causa do descompasso entre sua formação “moderna” e a antiguidade do choro. De fato, são dois Villa-Lobos algo distintos que aparecem nas falas de Donga e Pixinguinha e, embora elas confirmem a presença do compositor no meio do choro, não se pode inferir peremptoriamente com base numa citação pura e simples desses depoimentos o tipo de relações que Villa-Lobos mantinha nesse meio, tampouco que não houvesse diferenças e estranhamentos entre ele e os outros músicos. E, se tal ponderação se mostra necessária, ainda mais cuidado deveria ser tomado antes de se deduzir que tal proximidade com o ambiente do choro implicasse numa convivência harmoniosa de Villa-Lobos com a música popular e seus produtores *ao longo de toda a sua vida*, como quer nos fazer crer Hermínio Bello de Carvalho.

De todo modo, informações como essas que dois músicos famosíssimos nos oferecem, somadas à referência básica que é a biografia escrita por Mariz e mais quaisquer outras fontes, alimentam a imaginação de outras personalidades que Carvalho chama à baila para falar de Villa-Lobos. Por exemplo, o musicólogo Gastão Bittencourt (que era bem próximo de Mariz, aliás) repete de modo um pouco mais prosaico a narrativa dos primeiros anos de aprendizado musical de Villa-Lobos presente no livro de Mariz, e acrescenta que o futuro compositor “aos dez anos já tocava os melhores compositores populares” (*Ibidem*, p. 99). Na versão de Mariz, o que Villa-Lobos tocava por volta dessa época eram “cantigas de roda” ao violoncelo (MARIZ, 1983, p. 25). Eis aí o deslocamento do folclórico para o popular urbano que mencionei acima.

Há histórias ainda mais inusitadas, como a da serenata em homenagem a Santos Dumont:

Ary Vasconcellos, em seu belíssimo e indispensável *A Nova Música Popular da República Velha* [...] flagra à pag. 30 Villa-Lobos na Rua Conde de Baependi num distante 7/set/1903, numa festa em homenagem a Santos Dumont. Da serenata, além de Eduardo das Neves, participaram Ventura Careca, Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras e Chico Bordes, violões; Mário Álvares, Galdino Barreto, João Ripper e José do Cavaquinho, cavaquinhos. Irineu de Almeida e Alfredo Leite, oficlides; Antônio Maria Passos, Geraldo dos Santos e Felisberto Marques, flautas; Luís de

Souza, piston; Lica, Bombardão. E na ocarina, quem? esse mesmo: Villa-Lobos (*Ibidem*, p. 98).

Ary Vasconcellos tira esse conto provavelmente da biografia de Santos Dumont escrita pelo jornalista Godin da Fonseca em 1940. Mas Godin mesmo não menciona a fonte de suas informações e nem ele nem Ary se perguntaram o que uma ocarina sola fazia no meio de quatro violões, quatro cavaquinhos, dois oficlides, três flautas, um piston, um bombardão e o cantor. Eu, por meu turno, não consegui encontrar nenhum registro nos periódicos da época sobre essa serenata. Mas pouco importa a fonte, o que importa é o fato – ou, nesse caso, o caso. Godin “conta” para Ary, que “conta” para Hermínio Bello de Carvalho, que passa a história adiante. Hoje, qualquer menção à serenata em homenagem a Santos Dumont ressalta a presença de Villa-Lobos – a história foi tão repetida e se encaixava tão bem no discurso oficial sobre a vida do compositor que acabou virando verdade.

Esse é apenas um dentre muitos exemplos das anedotas criativas que se encontram no livro de Hermínio Bello de Carvalho. E, é preciso que se diga, essas histórias estão totalmente de acordo com o que quer o autor do livro, isto é, mostrar Villa-Lobos em “seu lado mais amável, ajoelhado no altar da música e dos músicos do seu povo, rezando suas Bachianas, Choros e Sinfonias” (*Ibidem*, p. 94). Esse beato precisa mesmo que narrem seus milagres para concluir seu processo de canonização. Precisa também que o defendam das “calúnias” dos adversários. Uma das mais conhecidas dessas “calúnias” é o processo aberto pelo jornalista Guimarães Martins em 1952 contra Villa-Lobos pela utilização indébita em seu famoso *Choro n. 10* da letra que Catulo da Paixão fez para o *schottisch Yara* de Anacleto de Medeiros. O processo desgastou a imagem do compositor e resultou na retirada da letra de Catulo do referido *Choro*. Para falar desse episódio, Hermínio Bello de Carvalho evoca o discurso do “advogado” Francisco Mignone:

O plágio só é condenável quando é feito para aproveitar. A lição alheia em proveito da arte é plenamente legítima e sempre existiu. O que originalmente Villa-Lobos fez com a melodia de Anacleto de Medeiros devia ser motivo de orgulho para todo músico brasileiro que trabalha, com honestidade e decência, em prol da música brasileira (*Ibidem*, p. 97).

É com esse e outros discursos inflamados, com aqueles e outros causos, enfim, que Hermínio Bello de Carvalho defende a tese de que Villa-Lobos “não teve qualquer pudor *ou*

*preconceito (...) de esgaravatar o que para alguns deveria ser jogado para de baixo do tapete” (Ibidem, p. 148, grifo nosso). Um procedimento semelhante vamos encontrar no livro de Ermelinda Paz, premiado em um concurso organizado pelo Museu Villa-Lobos em 1987 e editado em 2004 sob os auspícios da Lei de Incentivo à Cultura. Seu título anuncia peremptoriamente o tom de tudo quanto nele está escrito: *Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceitos*.*

Nas primeiras páginas do livro, Ermelinda Paz faz questão de lembrar as mirabolantes aventuras do bandeirante Villa-Lobos e os “doços anos” que ele teria vivido ao lado dos músicos populares no Rio de Janeiro. O restante do texto é, basicamente, uma reunião de depoimentos de admiradores do compositor, vindos de diversos seguimentos da sociedade – músicos populares e eruditos, gente próxima a esses músicos, historiadores, políticos – com os quais se pretende mostrar: 1) que a “música de Villa-Lobos reflete a alma sonora do povo brasileiro” (PAZ, 2004, p. 22); 2) que as concentrações orfeônicas organizadas por ele no período do governo Vargas não tinham nenhuma relação com o autoritarismo, ao contrário, eram demonstrações de patriotismo, civismo e inclusão social, posto que os músicos populares quase sempre participavam delas; 3) que ele adorava o verdadeiro “espírito carnavalesco” (*Ibidem*, p. 38) do povo carioca; 4) que ele ajudou a divulgar mundo afora a música popular; 5) que ele escreveu obras em homenagem aos músicos populares porque os admirava muito; 6) que ele também era muito admirado pelos músicos populares.

Não é preciso comentar ponto por ponto esse elogio a Villa-Lobos. Muito mais interessante é expor o modo como a autora procura tornar positivas até as posturas mais polêmicas do compositor e nos fazer crer que, em torno dele, caíam por terra toda e qualquer hierarquia, toda e qualquer tensão entre as classes subalternas e a elite, entre o popular e o erudito. Vejamos, por exemplo, de que maneira ela defende Villa-Lobos das acusações “mesquinhas” de autoritarismo de que foi alvo por ter dirigido o programa de educação musical e artística do Rio de Janeiro na época do governo Vargas.

O programa, desenvolvido entre 1932 e o início da década seguinte, girava em torno do ensino e da prática de canto coral nas escolas do Distrito Federal, mas incluía também a organização de grandes concentrações corais (as citadas concentrações orfeônicas) ao ar livre dirigidas pelo próprio compositor em datas comemorativas como o dia da independência, o dia da bandeira, etc. O repertório executado nas escolas e em tais comemorações era feito basicamente de músicas folclóricas e, sobretudo, de hinos patrióticos ufanistas compostos ou harmonizados por Villa-Lobos. Assim, como ressalta Chernavsky, além do propósito artístico

– sem dúvida, admirável em – o que movia a prática do canto orfeônico era o empenho estatal na formação e doutrinação das futuras gerações de acordo com os preceitos de patriotismo, disciplina e de obediência à figura do chefe de Estado.

Segundo Ermelinda Paz, entretanto, o que o Villa-Lobos levou a cabo nesse período foi uma empreitada “humanística” e “politicamente desinteressada”, movida por sincero carinho e uma preocupação paterna pelo povo brasileiro – qualquer semelhança com a imagem de Vargas como “pai dos pobres” não é mera coincidência. Para convencer seus leitores, ela comenta um pronunciamento do compositor a respeito da “necessidade cívica” das concentrações orfeônicas. Dentre outras coisas, o compositor diz ali o seguinte:

Elas [as concentrações orfeônicas] visam tão-somente prover o progresso cívico das escolas, pois que nossa gente, talvez em consequência de razões raciais, de clima, de meio, ou dos poucos séculos da existência do Brasil, ainda não compreende a importância da disciplina coletiva dos homens (VILLA-LOBOS, 1937, p. 40)

A autora diz que esse e outros argumentos são “a nosso ver [dela], justificativa suficiente para a realização das grandes concentrações orfeônicas” (PAZ, *op. cit.*, p. 29). Quer dizer, o resgate da *intelligentsia* do século XIX – aquela que se pautava no determinismo geográfico e racial para pensar o *status quo* da não civilização brasileira (Sílvia Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha) – para “talvez” explicar a “falta de disciplina” dos brasileiros, que é a maior razão de ser das concentrações orfeônicas, pois algo precisa pôr nos eixos os desordenados e fazer marchar a tropa; enfim, toda essa preleção autoritária, “quase científica”, é, para Paz, uma “justificativa suficiente”. E só não entende assim – continua ela – quem não estiver “à altura de compreender as verdadeiras razões que levaram um homem da notabilidade de Villa-Lobos a se ocupar de tão espinhosa missão” (*Ibidem*, p. 29).

Vejamos agora um exemplo de como, no livro de Paz, a aura de Villa-Lobos parece fazer desmoronar as hierarquias e os conflitos do binômio erudito-popular. Provar o amor do compositor pela música popular – traço mais importante de sua “visão sem preconceitos” – é o que mais mobiliza os esforços da autora. E ela consegue ver em praticamente todas as obras de Villa-Lobos, assim como em todos seus atos, todas as suas falas, a impressão desse amor. Cito abaixo um episódio evocado por Paz como prova da amizade do compositor (erudito) com os músicos populares, no qual se vê sugerido o fim dos conflitos entre o hegemônico e o subalterno no mundo das maravilhas por ela criado:

Mesmo quando já maestro renomado, [Villa-Lobos] não esqueceu seus companheiros chorões. Como exemplo, podemos citar o fato de que Zé do Cavaquinho veio a ser funcionário do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e era a única pessoa a ser recebida por Villa-Lobos, a qualquer momento, sem que fosse necessário marcar audiência (*Ibidem*, p. 17).

A passagem, pela simplicidade do elogio e pela boa-fé que dela emana, é reveladora da ambivalência dos discursos conciliadores. Ermelinda Paz *quer dizer* que Villa-Lobos nunca deixou de se importar com a música popular (representada pelos “companheiros chorões”), que ele a teve sempre em alta conta e que isso é algo admirável. Mas as entrelinhas dizem outra coisa. “Mesmo quando já maestro renomado, não esqueceu de seus companheiros chorões”. Isso significa que mesmo quando Villa-Lobos tinha tudo para deixar de lado os “músicos populares” (e a “música popular”) – porque alcançara um nível de reconhecimento que o separava inexoravelmente deles, porque *naturalmente jamais* lhes seria possível obter um privilégio similar – mesmo assim não os “esqueceu”. Exemplo disso é que Zé do Cavaquinho “veio a ser” (*foi-lhe permitido* ser, pois sem *permissão* não seria) funcionário do citado conservatório e *podia ser recebido* (novamente a *permissão*) pelo “maestro renomado” a qualquer momento. Paz louva com naturalidade a fixação da hierarquia metaforicamente representada pela concessão de favores do compositor erudito ao subalterno “músico popular” e na prestação de serviços do subalterno ao erudito. Isso, para ela, caracteriza a “visão sem preconceitos” de Villa-Lobos e, poder-se-ia concluir, a visão sem preconceitos que todos deveriam ter. Encobre-se a desigualdade com o véu reluzente do paternalismo – eis a prova da eficácia da popular ideia de democracia racial.

É assim, pois, com histórias duvidosas, e não por isso menos eloquentes, que se foi construindo e perpetuando a imagem de “herói de um Brasil sem preconceitos” de Villa-Lobos, imagem que, não tenho dúvidas, continua vivíssima atualmente. E é bastante compreensível essa tentativa de incluir Villa-Lobos no arsenal simbólico da nação. O historiador Benedict Anderson (1983) nos lembra que a invenção de ídolos é um mecanismo destinado a promover a solidariedade entre os integrantes das “comunidades imaginadas” (as nações) e faz parte de todo o processo de construção de *identidades* que na história do Ocidente fundamentam a própria ideia de Estados-nação. O que ocorre no Brasil dos anos 1930 em diante é precisamente um processo reconstrução da identidade nacional sob o signo positivo do “povo mestiço”, “ordeiro”, “solidário”, processo no qual a música teve um papel importantíssimo. Não só o samba tornou-se símbolo dessa nova identidade, como também a música erudita constituía-se

como metáfora dela, na medida em promovia a “união” de saberes cultos com a “essência musical” do povo. E se tal identidade logrou sobreviver até hoje, é precisamente porque símbolos como o samba e ídolos como Villa-Lobos foram criados e constantemente celebrados para nos lembrar sempre de sua validade e “atualidade”.

As exigências às quais se submetem os autores comprometidos com a tarefa “cívica” e “patriótica” de celebrar Villa-Lobos são a razão principal de duas flagrantes lacunas presentes nos textos de Carvalho, Paz e Mariz: primeiro, a quase total falta de consideração com relação à complexidade de fatores, sociais, históricos e culturais que permeiam a relação do compositor com a música popular – uma vez que a explicação para tudo o que ocorre na vida dele parece residir em seu próprio “modo de ser” herói, em sua orientação nacionalista e genialidade inatas; segundo, a *total ausência de interesse* em revelar e comentar as flagrantes contradições que emergem das falas de Villa-Lobos sobre o valor que ele imputava às manifestações culturais populares. É difícil crer na “visão sem preconceitos” de que fala Paz quando nos deparamos com o que o compositor disse à Louis Witznitzer numa entrevista publicada no Jornal *A manhã* de 08 de abril de 1951:

Outrora, a arte não se dirigia senão a uma elite culta e preparada para recebê-la. Sem dúvida, o povo sempre gostou de divertir-se, é um direito seu que ninguém lhe tira, e para ele compunha-se um ritmo adequado ou canta para disfarçar a tristeza. Mas a arte, na sua própria essência, tem necessidade de um público refinado. Hoje a tendência é para endereçar toda arte ao povo. (...) A chamada música popular não é verdadeiramente música. (...) O nível musical do Brasil é dos mais baixos do mundo inteiro. Mesmo inferior ao da China. (...) E é a música popular que impera por toda parte. Até as elites cuidam dela.

O contraste entre a entrevista e a imagem de um compositor “ajoelhado no altar da música popular” é estonteante. Eis aí um Villa-Lobos muito diferente daquele que se louva. A ideia de tentar compreender esse contraste, ou mesmo a disposição de mencioná-los, não fazia parte dos planos de Mariz, Ermelinda Paz e Hermínio Bello de Carvalho. O objetivo deles era fazer um sujeito perfeito, super-humano, sem erros ou defeitos, e esse objetivo foi em larga medida alcançado. Mas será que já não é tempo de tentar outra via, isto é, de investigar precisamente aquilo que há de humano e contraditório na relação de Villa-Lobos com *as músicas populares com os músicos populares*? Não seria interessante para as discussões sobre as histórias da música popular, da música erudita e da *música brasileira*, enquanto campo pleno de intersecções e tensões entre essas duas “entidades” frequentemente vistas como “autônomas”, investigar com um pouco mais de cuidado as circunstâncias sociais, históricas e

culturais nas quais se inscreve a relação de Villa-Lobos com a música popular? Tentar identificar os indivíduos ou grupos de indivíduos dos quais ele se aproximou no meio da música popular e por quê? Procurar entender de quais maneiras Villa-Lobos se referiu à “música popular”, isto é, o que ele entendia por “música popular” e quais juízos e ele emitiu sobre isso ao longo da carreira? Verificar em que medida esses juízos se aproximam ou se distanciam do que diziam outros atores sociais, intelectuais e artistas, sobre o mesmo tema?

Se algumas dessas tentativas já foram empreendidas por autores como Wisnik e Contier, muito ainda há que ser feito nesse sentido para que tema Villa-Lobos-música popular não permaneça refém do mito da união pacífica, que nada tem a nos dizer a respeito da dicotomia problemática entre erudito e popular. O mito vela pela manutenção da dicotomia sob a aparência de sua dissolução. Expô-la, a partir do exemplo de Villa-Lobos (e da *Suíte Popular Brasileira*) é a maneira pela qual pretendo contribuir, nos limites deste trabalho, para a sua improvável dissolução.

CAPÍTULO 3. O JOVEM VILLA-LOBOS E O CENÁRIO MUSICAL DO RIO DE JANEIRO: O NÃO SER DE UMA *SUÍTE POPULAR BRASILEIRA*

Refletindo sobre a musicalidade humana, John Blacking aborda, no capítulo II de *How musical is man* (1974), a relação criação-performance-escuta. Uma das características básicas da música é, para o autor, sua capacidade de despertar a sensibilidade dos interlocutores envolvidos nessa relação – o que acontece não por força de alguma qualidade universal de padrões sonoros (Blacking não acredita que tais “universais” existam), mas pela configuração de valores e conceitos que em cada cultura e sociedade determinam um campo de possibilidades mais ou menos rígido para a organização do som e para o sentido que essa organização pode ter para compositores, performers e ouvintes. O despertar da sensibilidade é, pois, fruto de uma experiência compartilhada entre indivíduos que partilham um mesmo universo cultural. Por isso é tão difícil para o público ocidental entender, ou mesmo apreciar, a música de outros povos, como a dos Venda sul-africanos, estudados pelo etnomusicólogo (a posição de superioridade que o ocidente acredita ocupar no mundo pode, aliás, inviabilizar *a priori* a consideração da música de “povos primitivos”). Mesmo dentro dos limites de uma mesma sociedade existem restrições à *efetividade* – a medida do “despertar da sensibilidade” – de certos estilos. É o que afirma o autor, quando observa que nem todos os Venda entram em transe com os ritmos da dança de possessão. As estratificações da sociedade Venda restringem essa experiência a grupos específicos, e em lugares e ocasiões específicos:

[Os ritmos da dança de possessão Venda] fazem entrar em transe apenas os membros do culto e apenas quando eles dançam em suas próprias casas, com as quais estão familiarizados os espíritos dos ancestrais que os possuem. A efetividade da música depende do contexto em que é executada e ouvida (*op. cit.*, p. 44).

Os contextos em que a música se faz efetiva estão relacionadas às funções que ela exerce em sociedade. A música dos Venda – diz o autor – desempenha um papel fundamental na educação dos jovens, enfatiza a divisão social do trabalho, celebra e mantém vivos os valores, costumes e responsabilidade dos clãs, contribui, enfim, para a *integridade da estrutura social*. Para cada uma dessas funções existem composições específicas, organizadas de maneira particular e executadas em espaços e ocasiões determinadas por indivíduos ou grupos de indivíduos específicos. A performance deve estar de acordo com padrões de acuidade

técnica e expressiva requeridas nesses contextos para que a experiência musical coletiva almejada, de fato, se efetive.

Merriam (1980) estende a discussão sobre funções da música para o ocidente, e também observa certos limites impostos por elas à experiência musical no âmbito de sociedades complexas. Depois de elencar e discutir uma série de categorias funcionais recorrentes na vasta bibliografia etnográfica que utiliza em *The Anthropology of Music*, o autor detém-se na avaliação dos pressupostos de uma, especialmente importante para o pensamento sobre arte no ocidente, chamada por ele de “função de fruição estética” [*aesthetic enjoyment*].

Como observa Merriam, o pensamento ocidental, de modo geral, restringe a ideia de estética a uma parcela muito pequena da produção artística, demarcando a diferença:

entre “arte fina” como oposta a “arte aplicada”. (...) Munro, por exemplo, pode dizer “... a palavra ‘arte’ em si mesma implica uma função estética. Portanto, qualquer habilidade ou produto classificado como uma arte é, por definição, ‘fina’ ou estética”. Aparentemente, por conseguinte, música folclórica ou popular não pode, por definição, ser estética, já que não é, também por definição, “arte fina” (*Ibidem*, p. 260).

Ainda segundo a leitura de Merriam, essa “arte fina” demanda um domínio técnico-teórico bastante específico em sua produção (as técnicas de composição da tradição musical erudita) e sua apreciação depende da posse de educação dita “elevada”, acessível a grupos sociais limitados, ligados historicamente às elites sociais, econômicas e intelectuais. Mas essa fruição, na verdade, constitui, em tese, uma experiência da obra em suas qualidades intrínsecas, uma experiência que nega toda e qualquer funcionalidade, toda e qualquer referência às instituições do mundo social. A arte apreciada esteticamente não é “aplicada” porque pretensamente refere-se única e exclusivamente às técnicas e à história de sua área. A função estética aparece, na teoria, como a função de negação de qualquer função social da música à qual se refere.

Por outro lado, à música folclórica ou popular é negado o poder de promover qualquer experiência estética porque *funciona* como entretenimento do povo, venha ela do mercado ou da espontaneidade “ingênua” do músico sem formação. Ela não se desprende da realidade imediata, é “música aplicada” à vida cotidiana, é fácil, não requer educação refinada para sua produção nem para sua recepção.

Entretanto, os consumidores daquela arte fina nem sempre possuem as qualidades requeridas para apreciá-la como manda a teoria, mas não deixam por isso de consumi-la, nem tampouco de afirmar que dela usufruem esteticamente. Isso é o que ocorria, como já mencionei da introdução deste trabalho, com o público de ópera e concerto no Rio de Janeiro do início do século XX. Para entender essa aparente contradição parece interessante recorrer à crítica social do julgamento de Bourdieu (2007). Segundo o sociólogo, a circunscrição da fruição estética cumpre uma função socialmente muito mais fundamental e muito menos “elevada” do que parece na teoria:

A negação da fruição inferior, grosseira, vulgar, venal, servil, em poucas palavras, natural, que constitui como tal o sagrado cultural, traz em seu bojo a afirmação da superioridade daqueles que sabem [ou dão a entender que o fazem] se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, desinteressados, gratuitos, distintos, interditados para sempre aos simples *profanos*. E assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais (BOURDIEU, 2007, p. 14).

De modo semelhante ao que ocorre na sociedade Venda quanto à música de posseção, o fundamento dessa distinção musical com a qual tradicionalmente trabalha a estética do ocidente pode ser vista na distinção social dos produtores e consumidores da música de elite (*art music*, *music savante*, “música erudita”) em relação à música folclórica ou à “música popular”. Quem separa esses dois universos são as próprias elites, que, na medida em que outorga apenas à música da qual participa a capacidade de despertar a sensibilidade estética, de *efetivar-se* (para retomar a ideia de Blacking) como experiência artística “superior”, reafirma em termos culturais sua proeminência no quadro social.

O poder dessa distinção, enquanto discurso ideológico, mostra-se no fato de sua manutenção mesmo quando, segundo Joseph Kerman (*op. cit.*), a “posse” da “música séria” se transfere da aristocracia dos séculos XVIII e XIX para a burguesia contemporânea e para os próprios músicos, enquanto profissionais liberais e artistas mais ou menos autônomos entre o XIX e o XX. E, se é verdade que os meios técnicos de reprodução da arte têm progressivamente desritualizado a audição dessa música, “democratizado” o acesso a ela e expandido para além de seus domínios o âmbito da experiência estética, esse processo não se dá sem uma boa dose de resistência por parte dos seus tradicionais produtores e consumidores – como mostra a análise de Canclini (2015) – nem, tampouco, sem a contínua reafirmação da superioridade

daqueles que, apesar da ampliação tecnológica do acesso à arte de elite, continuam monopolizando os instrumentos pretensamente legítimos de sua apreciação:

Outrora, as massas não tinham acesso à arte; a música, a pintura e até mesmo os livros eram prazeres reservados as pessoas ricas. Seria possível supor que os pobres, o “vulgar”, poderiam igualmente usufruir dela se lhes tivesse sido dada essa oportunidade. Mas, atualmente, em que cada um tem a possibilidade de ler, visitar museus, escutar a grande música, pelo menos no rádio, o julgamento das massas sobre essas coisas tornou-se uma realidade e, através dele, tornou-se evidente que a grande arte não é um prazer direto dos sentidos. Caso contrário, ela lisonjearia – a semelhança dos bolos e coquetéis – tanto o gosto sem educação quanto o gosto culto (LANGER, 1968 *apud* Bourdieu, *op. cit.*, p. 34).

No lugar e no momento histórico dos quais se falará neste capítulo, a saber, no Rio de Janeiro durante os primeiros anos do século XX, a divisão, cada vez mais problemática, entre “popular” e “erudito” ainda era bem demarcada por essa “função estética” e expressava uma distância *tanto artística quanto social e espacial* que a elite brasileira (econômica, política e intelectual³⁵) mantinha em relação ao resto da população. Na possível carreira de Villa-Lobos como compositor erudito³⁶, *as relações que ele poderia construir com músicos populares, a própria forma e intensidade de tais relações*, e os usos que poderia fazer da música popular em sua produção seriam condicionados pela necessidade de respeitar aquela distancia distintiva das experiências musicais “elevadas”. Pois, para fazer sua música *efetiva* entre os profissionais estabelecidos do meio da música erudita e o público de elite, o artista precisaria *participar* (e mostrar que participava), em boa medida, do mesmo universo cultural que eles. Sua posição social originária (Villa-Lobos nasceu numa família de classe média) não comprovava a priori sua distinção: seus valores, seus comportamentos, suas ideias seriam postas a prova tanto quanto suas músicas. Particularidades dessa posição social, contudo, parecem ter permitido que os primeiros contatos do futuro compositor com o universo cultural de elite começassem cedo.

As fronteiras entre os meios da música erudita e das músicas populares no contexto urbano do Rio de Janeiro não eram, contudo, como nunca foram em parte alguma do ocidente no século XX, rígidas ao ponto de impedir o intercâmbio cultural entre seus integrantes. *Muito pelo contrário*. A frouxa estrutura do campo musical erudito na capital fluminense, que o movimento de renovação intelectual trazido à tona pela mudança de regime em 1889 procurava

³⁵ Os músicos e críticos musicais estão inclusos nesse grupo.

³⁶ Villa-Lobos não nasceu um compositor erudito, *fez-se* compositor erudito. E poderia *ter-se feito* outra coisa, se as circunstâncias e suas inclinações pessoais tivessem sido direcionadas para outro rumo.

solidificar (PEREIRA, 2007), impelia os músicos de profissão, seja quais fossem suas preferências artísticas, a trabalhar em cafés, operetas e festas privadas, tocando repertórios na maior parte das vezes distantes dos ideais de música “séria” daquele tempo. Esses ideais eram, em linhas gerais: a ópera italiana, para a maior parte do rico e *chic* público consumidor da elite (um público de não especialistas em música, que se interessava sobretudo pelo evento social em torno do espetáculo, mas que não se furtava a distinguir aquilo que consumia sem, não raro, qualquer comprometimento estético³⁷); e para um significativo setor da crítica; a música instrumental germânica da tradição clássico-romântica, para os músicos que lideravam o processo de estruturação da música de concerto na capital, como os compositores Leopoldo Miguez, Arthur Napoleão, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald (*Ibidem*).

A dinâmica cultural dessa cidade de fronteiras musicais fluidas fazia com que músicos em formação – especialmente se eles já pertencessem a classes medianas, como Villa-Lobos – trilhasse veredas (*pathways*) sociomusicais próximas da cultura não erudita, conhecessem pessoas e práticas musicais que andavam (e soavam) às margens das salas de concerto. A cidade constitui, de fato, e mesmo quando encontra-se ainda em processo de formação de suas estruturas modernas, um espaço polissêmico, aberto à interação entre grupos diversos e a experiências de individuação multireferenciais, o que, se não é suficiente para impedir a formação (permanente ou circunstancial) de pequenas comunidades, ou pequenos mundos, tornam seus contornos muito mais fluidos do que aqueles que a etnomusicologia clássica costumava encontrar em suas pesquisas de campo. É pensando nesse movimento simultâneo de abertura e a circunscrição dos universos culturais na geografia da cidade que a antropóloga Ruth Finnegan (2001) propõe o conceito de veredas (*pathways*) musicais.

Na década de 1980, Finnegan se propôs a fazer etnografia urbana tomando como objeto de estudo a cidade onde vivia e trabalhava, Milton Keynes, na Inglaterra, trabalho que deu origem ao livro *The hidden musicians - music making in a English Town*. No Capítulo 21 do livro, a antropóloga procura trazer à luz as implicações do “sistema subjacente à prática musical” em Milton Keynes sobre as “formas de vida local” (FINNEGAN, 2001, p. 437), isto é, entender como prática musical interfere na percepção que temos de instituições como classe, comunidade, e na organização espaçotemporal da vida urbana. O principal problema epistemológico com o qual a autora se vê obrigada a lidar na análise de seu material de campo

³⁷ A função estética, aqui, é unicamente fator de distinção social: a superioridade intelectual da maioria dos frequentadores de ópera era mera aparência – “fruir esteticamente” era a maquiagem distintiva de grande parte da alta sociedade, como mostrou J. Needell (1993).

é a dualidade entre dois paradigmas de abordagem diametralmente opostos: a cidade como “cenário vasto, heterogêneo e hostil ao calor das pessoas” ou como “comunidade” mais ou menos definida, cujos integrantes partilham um certo sentimento de co-pertencimento (*Ibidem*, p. 440). Para Finnegan, a “comunidade” aparecia em Milton Keynes menos como um aspecto absoluto do que situacional e emergente em setores da cidade, enquanto a impessoalidade e a heterogeneidade “cidades” despontavam características salutares, mesmo quando se tratava da relação entre indivíduos pertencentes a um mesmo “mundo” musical.

Em alguns aspectos, então, a atividade musical local se adequava ao modelo impessoal de vida urbana: um ponto que precisa ser enfatizado para desafiar a presunção injustificada de que os grupos de interesse estão necessariamente marcados por uma forte solidariedade social (*Ibidem*, p. 445).

Mesmo assim, não parecia possível à autora generalizar essa adequação de seu objeto ao paradigma da impessoalidade: os laços sociais e afetivos entre integrantes de grupos musicais mostravam-se em diversas intensidades – da quase absoluta impessoalidade e anonimato, a vínculos familiares. A única certeza da antropóloga era a de que o principal elo entre os integrantes dos conjuntos musicais por ela encontrados era, como se poderia supor, o interesse pela música e pela prática em grupo. Se os dois mencionados paradigmas não se adequam perfeitamente à análise da música local, quais conceitos então poderiam auxiliar nessa tarefa: “mundos”, “grupos”, “agrupamentos”, “grupos de interesse”, “comunidades simbólicas”, “redes”, “quase-grupos”? A sensação de completude que emana de tais conceitos não comporta a heterogeneidade sociomusical encontrada em Milton Keynes; e alguns deles pressupõem o compartilhamento de sentimentos subjetivos, quando, na verdade, eram principalmente *práticas* sociais que estabelecem os vínculos entre os músicos.

Desse impasse é que surge a ideia de *pathways*: veredas percorridas pelos músicos amadores de Milton Keynes. Veredas historicamente estabelecidas, que codificavam e recodificavam o espaço e o tempo da cidade, percorridas por indivíduos e grupos de indivíduos aproximados pela prática musical e em cujo trajeto poderiam topar com outras veredas, com as pessoas que por ela caminhavam, com os interesses musicais destas últimas, num movimento propenso a desvios, a encontros. No mapa das veredas musicais estabelecidas a antropóloga via comportada a incontida fluidez das fronteiras em torno dos músicos e das práticas sociomusicais de Milton Keynes.

Por esse prisma também podemos visualizar o contato de Villa-Lobos com outros mundos musicais que aquele da música erudita no Rio de Janeiro em que viveu. A dinâmica cultural (musical especialmente) da cidade, para a qual contribuía significativamente a incipiente estrutura de um campo musical erudito, envolveu o jovem músico em veredas abertas ao encontro com a música popular, veredas que ele não deixou de explorar, ao longo das quais não se furtou a ouvir, a estranhar, a admirar e a repelir o diferente e a notar nele sons, formas e técnicas familiares a alguém que, desde cedo, aprendeu que a música, enquanto arte, era fruto da cultura: da cultura como “erudição”.

3.1. RAUL VILLA-LOBOS E A FORMAÇÃO MUSICAL DE HEITOR

Como o próprio Villa-Lobos e os estudiosos de sua trajetória ressaltam, o papel do seu pai na construção da sua experiência musical foi de fundamental importância para sua carreira, assim como fora também nas trajetórias de outras duas personalidades conhecidas da história da música erudita brasileira: Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno. Apesar de não exercer a música como primeira profissão, o descendente de espanhóis Raul Villa-Lobos, pai do futuro compositor, dominava bem a técnica do violoncelo e – é de se supor – a teoria musical, além de frequentar como ouvinte e como executante, em grupos de câmara e em pequenas orquestras, algumas das salas de concerto da cidade – experiências que procurava compartilhar com seus filhos. Mas a importância de Raul na vida de Heitor e de seus irmãos não diz respeito apenas à música. Se, como afirma Vasco Mariz (*op. cit.*), a família Villa-Lobos viveu até o final da década de 1890 em relativo conforto e pôde mesmo entrar em contato com o universo cultural da “alta sociedade” carioca, e se o garoto Heitor pôde sonhar em ser um “grande artista”, isso se deve, sobretudo, à dedicação invulgar de Raul e ao exemplo de superação que ele representava para seus herdeiros.

A familiaridade de Raul com a música erudita começara a ser construída cedo, no período de sua educação primária. Como o compositor Francisco Braga, ele teve o primeiro contato formal com música no Asylo dos Meninos Desvalidos, instituição inaugurada em 1875 cujo “objetivo fundamental era dar assistência à infância desvalida, sobretudo, meninos órfãos de pai e/ou mãe que não tinham quem os sustentasse e garantisse a continuidade de seus estudos” (PAVÃO, 2013, p. 5). Além de oferecer aulas de música instrumental e vocal, o Asylo

mantinha uma banda e uma orquestra formada pelos próprios alunos das quais Raul deve ter participado.

As habilidades musicais adquiridas por Raul aliadas à seriedade e dedicação com que trabalhava em sua formação intelectual durante seus estudos no Asylo lhe abriram portas de um futuro profissional praticamente inacessível para alguém de origem pobre, como ele, no Rio de Janeiro daquele tempo. Entre as décadas de 1880 e 1890 ele trabalhou como professor em diversas instituições de ensino primário e secundário³⁸, escreveu e traduziu livros de várias áreas de conhecimento³⁹ e logrou alcançar o posto de primeiro oficial da Biblioteca Nacional. Mas Raul não conquistou isso tudo sozinho.

Naquela época, um indivíduo com poucos recursos não obteria a educação formal necessária ao ingresso no mercado das profissões liberais como a de professor, nem tampouco teria condições de alcançar um posto relativamente elevado do funcionalismo público sem o auxílio de alguma “boa alma” oriunda do círculo reduzido de pessoas que compunham a elite⁴⁰. Com efeito, Raul só conseguiu fazer seus estudos secundários e habilitar-se para a docência por força de uma trágica e (para ele) feliz coincidência. Em 1880, uma avassaladora epidemia atingiu a cidade de Vassouras, obrigando Alberto Brandão – “educador bem relacionado e líder da maioria na assembleia provincial fluminense” na década de 1870 (NEEDELL, 1993, p. 126) – a transferir, pelo bem de seus alunos e de suas finanças, o prestigiado colégio que mantinha naquela cidade para o Rio de Janeiro⁴¹. Em julho daquele ano, o Colégio Alberto Brandão instalava-se provisoriamente no bairro do Andarahy Pequeno e, no mês seguinte, transferiu-se para o Palácio Maxwell, em Villa-Isabel, precisamente o mesmo bairro em que funcionava

³⁸ Encontrei nas seções de anúncios de periódicos cariocas, entre as décadas de 1880 e 1890, o nome de Raul Villa-Lobos compondo o corpo docente – como professor de história, geografia, chorografia, francês ou música, frequentemente lecionando mais de uma dessas disciplinas – das seguintes instituições: Colégio Alberto Brandão, Liceu de Artes e Ofícios, Colégio Baurem, Externato Hewitt e Liceu Americano (do qual, em 1888, também era diretor, conforme anuncia a *Gazeta de Notícias* do dia 6 de junho desse ano, na página 5).

³⁹ No dia 22 de janeiro de 1899, pouco antes da morte de Raul Villa-Lobos, o jornal *O Paiz*, em um anúncio da Laemmert & C. Editores, publicou uma lista de “obras didáticas do professor Raul Villa-Lobos”, algumas das quais constariam em anúncios de jornais cariocas nas duas décadas seguintes: *A República Brasileira em 1890: ensaio chorográfico-histórico do Brasil*; *Noções de Cosmographia*; *Chorographia do Brasil*; *História do Brasil*; *Economia Política* (de W. S. Jevous, traduzido do inglês por R. Villa-Lobos); *Botânica* (de J. D. Hooker, traduzido do inglês por Raul Villa-Lobos).

⁴⁰ Segundo o historiador J. Needell (1993, p. 275-280), entre o fim do século XIX e início do século XX, a elite carioca – isto é, o grupo de pessoas que detinham o poder “derivado da riqueza, ocupação e status social reconhecido, bem como da posição política e, mais comumente, poder derivado de uma combinação de todos esses fatores” – não constituía, numa contagem bastante inclusiva, mais do que 0,58 % da população do Rio de Janeiro.

⁴¹ Alberto Brandão anuncia intenção de transferir o seu colégio de Vassouras para um “lugar conveniente” (isto é, longe da citada epidemia) numa carta a Zeferino Cândido, publicada no dia 1 de julho de 1880 pela *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro.

desde 1975 o Asylo dos Meninos Desvalidos, onde um jovem violoncelista e dedicado estudante já havia concluído seus estudos primários e terminava de cumprir seus deveres com a instituição que o acolhera⁴².

É difícil saber exatamente o que levou Alberto Brandão a abrir as portas de seu colégio a Raul, mas podemos vislumbrar alguns fatores que concorreram para tanto. O Asylo era mantido por subvenções do Estado, mas também contava com o apoio da iniciativa privada e intercedia pela inserção de seus alunos no mercado de trabalho (PAVÃO, *op. cit.*, p. 4). Se Raul era, de fato, um aluno dedicado, inteligente e desejoso de empregos melhores do que aqueles para os quais o Asylo preparava seus internos (encanador, alfaiate, carpinteiro, marceneiro, torneiro, entalhador, funileiro, ferreiro, serralheiro, surrador), a direção do instituto pode ter intermediado o seu ingresso naquela boa instituição de ensino que havia pouco instalara-se na vizinhança do Asylo. Ao mesmo tempo, com a transferência de seu colégio para o Rio, Alberto Brandão precisava contratar novos professores⁴³ e zelar pela reputação de sua instituição recém-chegada na corte. Nesse sentido, ajudar um aluno “desvalido”, especialmente dedicado aos estudos e bom musicista seria duplamente vantajoso: além de provar-se um filantropo aos olhos da elite local – e a filantropia era um distintivo de nobreza nos altos escalões da sociedade da época (NEEDELL, *op. cit.*) –, poderia aproveitar a mão de obra qualificada do rapaz em alguma atividade do colégio, como, por exemplo, nas aulas de música.

Seja como for, em julho de 1881, “Raul Villas Lobo, alumno do Asylo de Meninos Desvalidos, em Villa-Izabel”, continuava seus “estudos com grande aproveitamento no collegio Alberto Brandão” e conseguia sua primeira aprovação plena nos “exames gerais” do colégio Pedro II⁴⁴. Nos anos seguintes, Raul não apenas continuaria a estudar no colégio Alberto Brandão, como lecionaria ali as disciplinas de música e desenho – funções que exerceria até 1884. Quando, em 1885, o colégio voltou a funcionar em Vassouras e fechou temporariamente as portas de sua filial na corte, Raul já havia concluído os estudos secundários e lecionava história e geografia em outros colégios do Rio, sendo inclusive diretor de um deles, o Lyceu Americano, um externato de humanidades. A relativa estabilidade financeira viria pouco depois. Em 1890, ele passou num concurso para amanuense da Biblioteca Nacional, e, três anos mais tarde, seria promovido, por meio de novo concurso, ao cargo de primeiro oficial.

⁴² Segundo Eduardo Nunes Pavão (*op. cit.*), os alunos do Asylo que tivessem “terminado a educação de primeiro grau e instrução em algum ofício, eram obrigados a trabalhar três anos nas oficinas da escola” (p. 5).

⁴³ A maior parte do corpo docente do colégio permaneceu em Vassouras após a transferência para a capital.

⁴⁴ *Gazeta de Notícias*, 7 de julho de 1881, p. 1.

Além dessas novas oportunidades profissionais, que certamente lhe permitiram oferecer à família que começara a construir no final dos anos 1880 um padrão de vida razoável, a passagem pelo colégio Alberto Brandão abriu ao jovem professor uma fresta no círculo diminuto de convivência dos ricos e dos homens cultos da cidade. Nesse colégio estudavam filhos de famílias “respeitáveis” e o corpo docente contava com intelectuais do calibre de Aaulfo Paiva – um dos “homens novos” da república, um filho de cafeicultores decadentes que logrou fazer-se desembargador na década de 1890 – e Artur Azevedo, irmão de Aloísio Azevedo e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

Foi, talvez, por intermédio de Artur Azevedo que Raul chegou a integrar o grupo de intelectuais que colaboravam para a *Revista Brasileira*, que circulou de janeiro de 1895 a setembro de 1899 sob direção de José Veríssimo⁴⁵. Raul escreveu diversos artigos para essa revista⁴⁶ e esteve, em várias ocasiões⁴⁷, na companhia dos membros da *high society* que escreviam para ela. Não causa surpresa, portanto, a *Gazeta de Notícias* flagrá-lo, em 26 de novembro de 1896, num “jantar íntimo” organizado por José Veríssimo no Hotel dos Estrangeiros em homenagem a Machado de Assis. Na reunião tomaram parte, além do organizador e do homenageado, os senhores “visconde de Taunay, Rodrigo Octavio, Lueio Mendonça, Graça Aranha e Paula Tavares”. Joaquim Nabuco, Ferreira de Araújo, Valentim Magalhães, João Bandeira e Leão Velloso, também foram convidados, mas não puderam comparecer.

E se Raul participava de tais “jantares íntimos”, é bem possível que ele e sua família tenham frequentado os salões musicais e literários nos quais o seletto grupo de convivas que acabo de citar também marcava presença.

O salão constituía uma instituição social intermediária “entre as instituições formais, como clubes e escolas, e as domésticas como, por exemplo, a família ampliada”, por meio das quais a elite carioca se mantinha socialmente coesa e era praticamente impenetrável por quem

⁴⁵ As informações sobre circulação e direção da revista foram obtidas no site da Academia Brasileira de Letras, no artigo intitulado *Revista Brasileira*. Endereço: <http://www.academia.org.br/publicacoes/revista-brasileira>, consultado em 16 de maio de 2016.

⁴⁶ Entre 1895 e 1896, nos tomos II, III, VI, V e VIII *Revista Brasileira* (a cada ano eram publicados 4 tomos), encontrei 5 artigos da seção “Notícias, Ciências, Letras e Artes” assinados por Raul, os quais versavam sobre obras raras guardadas no Acervo de Estampas da Biblioteca Nacional. Entre 1898 e 1899 encontrei mais dois artigos seus, dessa vez, sobre normas de referências em notas bibliográficas. A editora que publicava o periódico é a mesma que publicou os livros didáticos do professor, a Laemmert & C. Editores. Alguns desses livros também aparecem na seção de resenhas e de bibliografia em algumas edições da mesma revista.

⁴⁷ A *Gazeta de Notícias*, 15 de maio de 1896, menciona uma “festa modesta e cordial”, que reuniu, dois dias antes, os colaboradores da *Revista Brasileira* e na qual esteve presente Raul Villa-Lobos. Na mesma notícia, o jornal informa que esse grupo resolvera “jantar juntos uma vez por mês”.

não fosse “bem nascido” (NEEDELL, *op. cit.*, p. 130). Ele integrava, assim, a estratégia de manutenção da hegemonia econômica, cultural e política por parte da elite – uma estratégia na qual prevalecia, sobre todos os aspectos, a relação pessoal estreita entre os membros do grupo – que contava ainda com outros mecanismos: a restrição do ensino secundário e superior aos filhos dos ricos, os casamentos arranjados entre herdeiros de nobres famílias de acordo com interesses político-econômicos e a convivência em clubes sociais, como o Cassino Fluminense e o Jockey Club.

Vasco Mariz (*op. cit.*) afirma que família Villa-Lobos costumava frequentar os salões da casa de Alberto Brandão. O que há de relevante nisso, segundo o autor, é que nessas visitas o menino Heitor teria tido a oportunidade de conhecer os folcloristas Sílvio Romero, Barbosa Rodrigues e Melo Moraes e de ouvir “todos os gêneros musicais do Nordeste”, que – diz o biógrafo – o anfitrião fazia questão de incluir no programa musical de suas reuniões. De fato, ainda que não fosse regra, a presença de músicos populares e dos citados folcloristas nos salões da época é confirmada por pesquisadores como Hermano Vianna (*op. cit.*). Mas ao ater-se a esse detalhe, Mariz ignora completamente o que de mais importante Raul, sua mulher e seus filhos encontravam em tais ocasiões, isto é, os padrões de comportamento, os valores e os interesses de uma elite europeizada, personalista e afeita à ostentação de riqueza e sofisticação. O apreço pela cultura popular certamente não era o traço mais característico desse meio. Segundo J. Needell, o enredo dos salões do final do século XIX era mais ou menos o seguinte:

O anfitrião e sua esposa preparavam um jantar íntimo para um grupo selecionado de amigos e conhecidos. Em seguida, o círculo mais amplo de convidados chegava e tinha início uma variedade de passatempos refinados: música de câmara, seleções operísticas ou declamação de poesia (normalmente executadas por um músico protegido pelo dono da casa, por mulheres da família anfitriã ou por algum convidado) [...]. Danças, jogos de cartas e conversas requintadas ajudavam a compor o ambiente. As mulheres usavam vestidos importados, os homens sobrecasacas ou trajes formais de noite. [...] Tais reuniões, coincidindo com o aumento da riqueza [...] e a conseqüente disseminação de artigos de luxo da Europa e contatos europeus, permitiam aos homens mais poderosos reunir a família, amigos e conhecidos [...] em um meio festivo de refinamento importado (*Ibidem*, p. 130-131).

Pode-se imaginar que para alguém de classe mediana, *ser convidado*⁴⁸ a comparecer em salões significava, sobretudo, ter oportunidade de ver de perto a cultura hegemônica e habituar-se a ela, incorporá-la; além de conhecer “gente importante” e de fazer-se conhecer por essa

⁴⁸ Que é diferente de *ser contratado* para tal, como ocorria com os músicos que tocavam as danças para a hora do baile.

gente. Num contexto histórico em que o modo de portar-se em sociedade e as relações pessoais constituídas eram decisivos para o sucesso ou o fracasso individual, tal oportunidade poderia revelar-se extremamente útil.

Mas, no caso de Raul Villa-Lobos, poder ir a salões – mesmo que não fosse com a frequência dos “nativos” do meio, ou exatamente por isso – era também uma oportunidade de provar-se um sujeito distinto, refinado, na medida em que podia se mostrar apto a partilhar com a elite certos interesses intelectuais e gostos artísticos. Apesar de não preencher os requisitos censitários e políticos necessários ao ingresso permanente na alta sociedade, ele possuía educação erudita, dominava as línguas “obrigatórias” à conversação refinada (francês e inglês), interessava-se por (e escrevia sobre) história, geografia, artes plásticas, frequentava a roda de intelectuais da *Revista Brasileira* e, além disso tudo, era bom músico, sócio e diretor de concertos do Club Sinfônico⁴⁹.

Essa última informação vale uma nota. A atuação de Raul Villa-Lobos como diretor de um *club* de música de concerto o faz integrar um movimento mais amplo de diversificação do cenário cultural carioca do qual também participaram alguns dos mais célebres membros da *República musical* que Pereira (*op. cit.*) descreve ao estudar trajetória de Alberto Nepomuceno. Trata-se de compositores, professores, instrumentistas e editores de música – como Leopoldo Miguéz, Arthur Napoleão, Jesse White, Kisman Benjamin e o próprio Nepomuceno – que participavam do debate e das ações em torno da renovação estética e política do incipiente campo musical da capital e que ajudaram, na soma de seus esforços, a estabelecer na cidade o hábito de organizar e prestigiar concertos. Como observou Luiz Heitor (*op. cit.*)

O que caracteriza a vida musical brasileira [de elite] na segunda metade do século XIX é o concerto. Aos espetáculos de ópera [...] sucede um período de mais dosada repartição das atividades musicais, assinalado pela visita de grandes virtuosos de renome internacional e pela fundação de sociedades destinadas a propiciar concertos regulares aos amadores, difundindo as obras primas da música clássica.

Em suma, se Raul se envolvia diretamente nesse movimento de renovação musical e possuía saberes eruditos publicamente conhecidos, ele detinha uma parcela do capital simbólico ao qual, normalmente, só um grupo de afortunados tinha acesso. E suponho que ele tenha se

⁴⁹ Encontrei o nome de Raul como diretor desse *club* em dois anúncios divulgados pelo jornal *O Paiz*: em 24 de junho de 1894 (p. 5) e em 10 de fevereiro de 1895 (p. 5). Vale a pena uma busca, na seção de música da Biblioteca Nacional, pelos programas executados por Raul e seus colegas de sociedade musical.

esforçado para transmitir aos filhos esse capital simbólico, como passaporte para uma vida de possibilidades maiores do que as que ele mesmo tivera.

Nos lares abastados, era costume que as primeiras lições das crianças fossem ministradas por preceptores pagos pelos pais. No lar “potencial de elite” da família Villa-Lobos não trabalhava nenhum preceptor, mas havia ali, de todo modo, um pai-professor, que deveria participar de forma ativa da educação dos filhos. Pelo menos no que diz respeito à música, isso é certo. Heitor Villa-Lobos contou a seu biógrafo que Raul lhe deu as primeiras lições de violoncelo e de teoria musical, e é possível que os seus irmãos tenham recebido a mesma atenção. E não esqueçamos que as crianças ouviam constantemente o pai tocar com outros músicos, tanto no ambiente doméstico, quanto nos clubes da cidade. Entre as décadas de 1880 e 1890, Raul se apresentou publicamente diversas vezes como violoncelista em grupos de câmara; em alguma delas, chegou a dividir o palco com músicos conhecidos, como Arthur Napoleão⁵⁰ e Vincenzo Cernichiaro⁵¹.

A morte prematura de Raul Villa-Lobos em 1899 deixou sua família em grandes dificuldades financeiras. A educação formal dos filhos, que talvez fosse acessível enquanto o pai ainda podia interceder por eles, seja pagando-lhes os estudos, seja conseguindo, por meio de seus contatos, o ingresso deles em alguma instituição de ensino, já não parecia possível. De todo modo, como ressalta Paulo Guérios (*op. cit.*), a principal herança deixada por Raul ao filho Heitor foi a iniciação na música erudita, que lhe abriu as portas ao desenvolvimento de toda a sua carreira. Mas parece-me importante ressaltar que a oportunidade de frequentar o círculo da elite foi também bastante relevante para Heitor Villa-Lobos, na medida que em que permitiu a ele ver de perto o que se esperava do comportamento e dos gostos de um indivíduo com aspirações profissionais ambiciosas, aspirações que, para serem concretizadas, precisavam em alguma medida da anuência desta mesma elite.

⁵⁰ O jornal *O Paiz* menciona, no dia 27 de dezembro de 1890, a presença de Raul e Arthur Napoleão – compositor, pianista e dono de uma das mais famosas editoras de partitura da época – no 79º sarau-concerto no Club do Engenho Venho.

⁵¹ Raul tocou com esse famoso violinista e historiador da música brasileira no “teatrinho do Club Gávea” no dia 29 de agosto de 1894, como informa o *Diário de Notícias* no dia 2 de setembro do mesmo ano.

3.2. ENTRE CLUBS, CONCERTOS, VIAGENS E RODAS DE CHORO: O INÍCIO DA CAMINHADA DE VILLA-LOBOS

Os primeiros passos da trajetória profissional de Villa-Lobos foram indecisos e cambiantes. Até por volta de 1915, ele ainda não se firmara como compositor de ofício: compunha sim, mas suas principais atividades eram a de instrumentista, antes de tudo, e, como veremos mais adiante, a de professor de violão ou violoncelo (seu instrumento principal) conforme as oportunidades aparecessem. As informações sobre ele que colhi em periódicos cariocas da década de 1900 e a literatura acerca de sua trajetória revelam que sua atuação profissional começou cedo e foi sempre intensa e variada: tocava com diversos grupos musicais e em diferentes eventos – saraus e bailes em *clubs* privados, apresentações de operetas, concertos de câmara em benefício de outros músicos, etc. Sua preocupação primeira, nesse tempo, era semelhante a de qualquer jovem instrumentista de classe média baixa e com pouca escolaridade: tocar, conseguir algum dinheiro e, quem sabe, conquistar o seu espaço na cena musical. Acredito, aliás, que garantir o sustento era a mais urgente e, ao mesmo tempo, a mais complicada de suas missões: a morte de seu pai Raul Villa-Lobos deixara, como já mencionei, a situação financeira de sua família extremamente complicada e o impelia a procurar com urgência seus meios próprios de subsistência; e, para obscurecer ainda mais o quadro que se descortinava diante dele, o mercado de trabalho da música que teria de enfrentar não era dos mais favoráveis a tal missão.

Os historiadores da música⁵² que se ocuparam do Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do século XX ressaltam o fato de que a cena musical da cidade nesse período estava em crescimento, acompanhando os processos de urbanização, de industrialização (deficiente, mas constante), o aumento geral da atividade econômica e a conseqüente concentração populacional que vinham tornando mais intensa e mais dinâmica a vida dos cariocas desde os últimos anos do Império. É certo, porém, que essas transformações não implicaram em melhora nas condições de trabalho do músico nem aumento de seus ganhos. Se o mercado de partituras se aquecia, quem ganhava eram os editores, que compravam, junto com as partituras originais, os direitos de sua reprodução; se era maior o público pagante nos espetáculos teatrais, quem colhia o lucro eram seus organizadores e os proprietários dos teatros; se as confeitarias, cinemas e gravadoras contratavam mais músicos, pagavam-lhes, todavia, mal como de costume. Por isso,

⁵² Veja-se, por exemplo, Tinhorão (*op. cit.*), Roberval Linhares Rosa (2012), Avelino Romero Pereira (2007), Magda Clímaco (2008), dentre outros.

viver de música nessa época significava ter de desdobrar-se em vários, trabalhar em diversos lugares, fosse teatro, confeitaria, cinema ou salão, dar aulas, vender composições a editores, enfim, trabalhar o máximo para receber o mínimo. Como mostra Roberval Linhares Rosa (2012), as biografias de dois dos nomes mais famosos da música brasileira, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, não deixam dúvidas a respeito da exploração a que se submetiam os trabalhadores da música nesse período: os dois vendiam os direitos de suas obras ao mercado de partituras, executam as “novidades” desse mercado nas próprias lojas de partitura dando pequenas “amostras grátis” aos possíveis compradores, tocavam em salas de espera de cinemas, gravavam discos nos primórdios da indústria fonográfica para a famosa Casa Edison, eram contratados para tocar em eventos festivos em casas particulares, lecionavam...

Villa-Lobos, assim como outros nomes que faziam fama no meio da música erudita brasileira na primeira metade do século XX (Lorenzo Fernandes e Camargo Guarnieri, por exemplo), não escapou a essa realidade e por pouco não encaminhou a sua vida para outro rumo.

Em 1901, aos 15 anos, o jovem violoncelista tentou ingressar no Ginásio Nacional (Colégio Pedro II)⁵³, instituição que poderia lhe abrir possibilidades profissionais pouco acessíveis a quem não participasse da elite. O Ginásio Nacional era uma das instituições formais estruturantes da vida social e do monopólio do poder das famílias ricas do Rio de Janeiro. Por ele passavam boa parte dos jovens “bem-nascidos”, que ali estabeleciam laços de amizade entre si, contribuindo para manter a coesão da elite, além de se prepararem para ingressar nos cursos superiores de direito, ou engenharia (os mais prestigiados da época) – passos obrigatórios à sua ascensão rumo aos cargos do maior escalão do funcionalismo público ou à gerência dos negócios da família (NEEDEL, *op. cit.*).

Era, segundo afirma Mariz (1987), desejo da mãe de Villa-Lobos, dona Noêmia, vê-lo formar-se em medicina; o ingresso no Ginásio seria, para isso, de grande valia. E provavelmente um caminho profissional como este era o que também o pai de Villa-Lobos esperava que seu filho seguisse, caminho por cujo cumprimento intercederia se a varíola não lhe tivesse tolhido a vida tão cedo. Villa-Lobos, porém, não obteve sucesso no exame, e já no ano seguinte começaria a se apresentar ao violoncelo nos *clubs* sociais da cidade⁵⁴, algo que faria constantemente até o início da década seguinte. No dia 30 de dezembro de 1902, a *Gazeta de*

⁵³ Ver *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1901, 3 de abril.

⁵⁴ No dia 30 de dezembro de 1902, a *Gazeta de Notícias* menciona um concerto no *Bogary Club* do qual Villa-Lobos participou violoncelista.

Notícias nos oferece o primeiro registro de que se tem notícia da atuação do violoncelista e futuro compositor: Villa-Lobos tocou a singela melodia *Traumerei*, do *Álbum para juventude* de Schumann, ao violoncelo, acompanhado ao piano pela “Senhorita Hortência Leal”, em concerto organizado no dia 28 daquele mês no *Bogary Club*. Essa mesma apresentação seria repetida, no início do mês seguinte, no palco do mesmo *Bogary Club*.

Os *Clubs* que surgiam aos montes nessa época no Rio de Janeiro eram instituições privadas destinadas ao entretenimento da elite e de membros bem relacionados da classe média (NEEDELL, *op. cit.*). Seu surgimento está diretamente relacionado à ascensão da cultura “mundana” do início do século: a cultura da aparência, do compartilhamento de costumes e interesses “refinados”, das mostras de distinção nos modos de falar, de vestir e de se relacionar. Neles, eram organizados, semanal ou mensalmente, bailes, jantares, saraus e outros eventos festivos, dos quais participavam apenas os sócios, e nos quais sempre havia apresentações musicais: pequenos concertos, recitais, ou execução de música dançante, as “músicas de salão”, como valsas, quadrilhas, mazurcas, polcas e o *Schottisches*. As notícias de tais festas ocupavam páginas inteiras dos jornais da época, nas quais atenção especial era dada ao *glamour* dos eventos e à distinção dos convivas. Os *Clubs* eram numerosos, mas normalmente de existência efêmera. Jeffrey Needell (*Ibidem*) notou que os únicos que lograram se manter muito tempo foram o *Jockey Club* e o *Club dos Diários*.

É difícil saber se nessas primeiras apresentações o jovem Villa-Lobos já recebia algum pagamento. Certo é, porém, que ali ele já se fazia conhecer como instrumentista promissor e mantinha-se em contato com a alta sociedade. A morte de Raul, ao que parece, não significou o fim do convívio de sua família com certos membros da elite. Em 1903, Villa-Lobos seguiu tocando em *clubs* da cidade e tomando mesmo a dianteira na organização de seus concertos. O *Jornal do Brasil* noticiou, no dia 12 de janeiro daquele ano, um concerto “amador” organizado pelo “sr. Villa-Lobos” no *Bouquet-Club*, uma “elegante sociedade do Andarahy Grande” cujo presidente era Oldemar Nabuco de Freitas, membro de uma das famílias mais distintas da época (NEEDELL, *op. cit.*). Villa-Lobos tocou ali a peça *Gavotte Luiz XV* do compositor francês Maurice Lee, acompanhado ao piano por “d. Emília Neves”. O jornal ainda ressaltou que “o sr. Heitor Villa-Lobos, organizador do concerto, deve estar satisfeitíssimo com o êxito feliz que teve a festa”.

Em 26 de junho do mesmo ano, Villa-Lobos participou de mais um concerto no *Bouquet-Club*, ao qual compareceram, ao lado de algumas das figuras mais distintas do Rio, a mãe, Dona Noêmia, e a irmã mais nova do violoncelista, Carmen Villa-Lobos. *A família Villa-*

*Lobos parece mesmo ter sido sócia desta “elegante sociedade”, pois em novembro do mesmo ano, ele, sua irmã e sua mãe participaram de mais uma *soirée* do *Bouquet Club*, como anunciou o *Jornal do Brasil* no dia 20 daquele mês:*

De um tom formoso e florido foi o inesquecível sarão, todo de encantos e atrativos, realizado sábado passado pelo interessante Grupo das Flores, a *chic* agremiação que tem seu engaste no apreciado Bouquet-Club.

[...] O Bouquet-Club ofereceu à digna presidente do Grupo das Flores o seu retrato em bela moldura [...]. Agradeceu em nome da emérita presidente, o sr. Heitor Villa-Lobos, distinto consócio do Bouquet-Club. O retrato foi descoberto pela galante senhorita Carmen Villa-Lobos.

Em janeiro de 1904, o nome do “ilustre consócio”, Heitor Villa-Lobos, aparece como 1º secretário do *Bouquet-Club*, em mais um reclame do *Jornal do Brasil* sobre as atividades dessa “elegante sociedade”⁵⁵. Villa-Lobos não parece ter se mantido nesse cargo por muito tempo. Não consegui encontrar outros registros semelhantes a esse em minha pesquisa. A *presença dele e de sua família como sócios dessas instituições* comprova, contudo, que seu círculo de relações não era tão restrito à classe média baixa, ou, mais especificamente, aos grupos de músicos populares dos quais, segundo Vasco Mariz (*op. cit.*), Villa-Lobos teria se avizinjado logo após a morte de seu pai. Mostra, sobretudo, que o convívio com a elite não era algo muito distante da realidade do jovem musicista, ainda que sua posição social o aproximasse, de fato, dos estratos mais pobres da população.

Segundo afirma Mariz (*Ibidem*), Villa-Lobos se interessou ainda quando criança pelos sons das ruas do Rio de Janeiro, os sons dos grupos de seresteiros que viravam a madrugada tocando de um modo bem particular aqueles mesmos gêneros de música de salão (valsas, quadrilhas, mazurcas, polcas e os *Schottisches*) que faziam sucesso nos *clubs* e salões da virada do século. Trata-se dos grupos de instrumentistas de várias especialidades (da flauta, do violão, do cavaquinho, do clarinete, instrumentos de metal, como oficleide e o trombone) e de cantores, que a historiografia da música popular e os próprios músicos que participaram dessas práticas chamaram de “chorões”. Esses músicos eram, em sua maioria, amadores, pertenciam à baixa classe média (a maior parte deles era de funcionário público de baixo escalão) e habitavam os bairros periféricos da cidade. Tocavam, normalmente, em festas organizadas pelos moradores

⁵⁵ A notícia é do dia 4. Na *soirée* ali anunciada também estavam presente Dona Noêmia e Carmen Villa-Lobos. No texto do jornal, no entanto, o nome de família aparece grafado erradamente: “Villas Boas”. Também em outros documentos que encontrei dessa época sobre Villa-Lobos o mesmo erro de grafia se verifica.

desses mesmos bairros (batizados, aniversários, casamentos), embora a sua prática musical, findas as festas, ganhasse as ruas e alcançasse as vielas que compunham o centro do Rio de Janeiro no final do século XIX. É dessa sinfonia popular que, segundo Mariz, Villa-Lobos se enamorara quando menino e na qual tratou de ingressar assim que cessou a vigilância do pai. De fato, Raul Villa-Lobos, funcionário público sério e “bem relacionado”, provavelmente não permitiria que seu filho andasse em companhia de músicos de fama boêmia, de hábitos pouco “refinados” e de “pouco prestígio” entre a “gente respeitável” da alta sociedade. A respeito disso diz Vasco Mariz (*op. cit.*):

A morte do pai, em 1899, dera grande liberdade ao endiabrado *Tuhú* [apelido de Villa-Lobos], que imediatamente tratou de aproximar-se de seus ídolos, os *chorões*, os autores daquela música buliçosa. [...] Foi um período delicioso para *Tuhú*, que não tardou a aprender um pouco de capoeiragem e se divertia a apanhar preás com um rapaz muito hábil, o futuro Zé do Cavaquinho, figura representativa dos *chorões* cariocas (p. 28).

Logo refletirei um pouco mais sobre esse possível encontro de Villa-Lobos com o choro. Mas não me parece, pelo que vimos acima, que os primeiros anos do século XX tenham se resumido, para o jovem músico, ao convívio com esses “ídolos”. Os ambientes frequentados pela elite não lhe eram estranhos; e sua atividade como violoncelista o fazia ingressar definitivamente no que Paulo Guérios (*op. cit.*) afirmou ser o seu meio básico de convivência: o dos instrumentistas que tocavam em pequenas orquestras. (Esse “meio básico”, se não é próprio da elite, porque os músicos das orquestras do Rio de Janeiro não eram provenientes de famílias ricas, protagonizava, todavia, práticas culturais apreciadas pela elite, e com esta estabelecia um contato constante). No arquivo do Museu Villa-Lobos, há um programa do concerto *Club Sinfônico, Lírico e Dramático Francisco Manuel* a ser realizado no *Conservatório Livre de Música* no dia 21 de março de 1904, no qual o nome de Villa-Lobos aparece no naipe dos violoncelos. Nesse mesmo ano, Villa-Lobos ingressou nos cursos noturnos do Instituto Nacional de Música, a principal instituição de ensino de música erudita da capital. Seu interesse, nesse período, parecia se concentrar no trabalho como instrumentista e no aperfeiçoamento de seus conhecimentos musicais.

Os cursos noturnos eram uma tentativa capitaneada pelo então diretor do Instituto, e um dos mais prestigiados compositores da época, Alberto Nepomuceno, no sentido de permitir que os músicos profissionais pudessem ter acesso ao ensino formal e ao aperfeiçoamento em sua

área. A maioria desses músicos trabalhava durante o dia; a noite era, normalmente, o único período de que dispunham para o estudo. Oferecendo-lhes essa oportunidade, a diretoria do Instituto almejava formar mais e melhores instrumentistas para integrar as orquestras da cidade, melhorar a qualidade e instigar a ampliação das atividades musicais do Rio. Ademais, os cursos diurnos eram majoritariamente frequentados por moças de classe média e alta que, em sua maioria, não tinham aspirações profissionais em relação à música: almejavam aprendê-la enquanto um dos traços de “educação refinada” que a sociedade de então apreciava nos hábitos femininos (PEREIRA, 2007).

A passagem de Villa-Lobos pelo Instituto Nacional de Música, contudo, foi fugaz. Henrique Oswald, o compositor que assumiu a direção do Instituição após a demissão de Alberto Nepomuceno, pôs fim aos cursos noturnos (*Ibidem*) naquele mesmo ano de 1904. A formação musical de Villa-Lobos, como ele mesmo afirmaria anos mais tarde, parece mesmo ter sido fruto sobretudo de suas experiências e de sua interação com outros músicos.

Data também de 1904 a primeira obra para violão solo de Villa-Lobos de que se tem registro: a *Valsa de Concerto n. 2*. Esta peça marca não apenas o início das invenções violonísticas do jovem músico, mas, de certa forma, o início de sua caminhada como compositor. Porém, como Villa-Lobos se aproximou deste instrumento tão popular? Como adquiriu suas habilidades técnicas e como fez delas uma ponte para a composição? Uma pequena análise dessa valsa nos dá o ensejo de refletir sobre tais questões.

3.2.1. *Valsa de Concerto n. 2*: Villa-Lobos e o violão

A *Valsa de Concerto n. 2* é uma peça incompleta, cujo manuscrito autógrafo encontra-se preservado no Museu Villa-Lobos. Não se sabe que estrutura formal o compositor intencionava dar a ela. Bem delimitadas no manuscrito vê-se: uma Introdução; uma primeira grande seção em Mi Maior (que chamarei de A); uma segunda seção, em Lá Maior (que chamarei de B) e os primeiros compassos de uma terceira seção em Lá Menor. Apesar de inconclusa, a peça revela a habilidade técnica que o compositor já possuía na época e a sua inclinação a utilizar alguns dos recursos composicionais que se tornariam marcas de sua escrita violonística, como já notou Humberto Amorim (*op. cit.*, p. 57-59). São eles: a utilização de acordes paralelos (acorde de 7ª Diminuta) na escala do instrumento aproveitando as cordas soltas (Mi₂ e Mi₄) como pedais dissonantes (ver Figura 1):

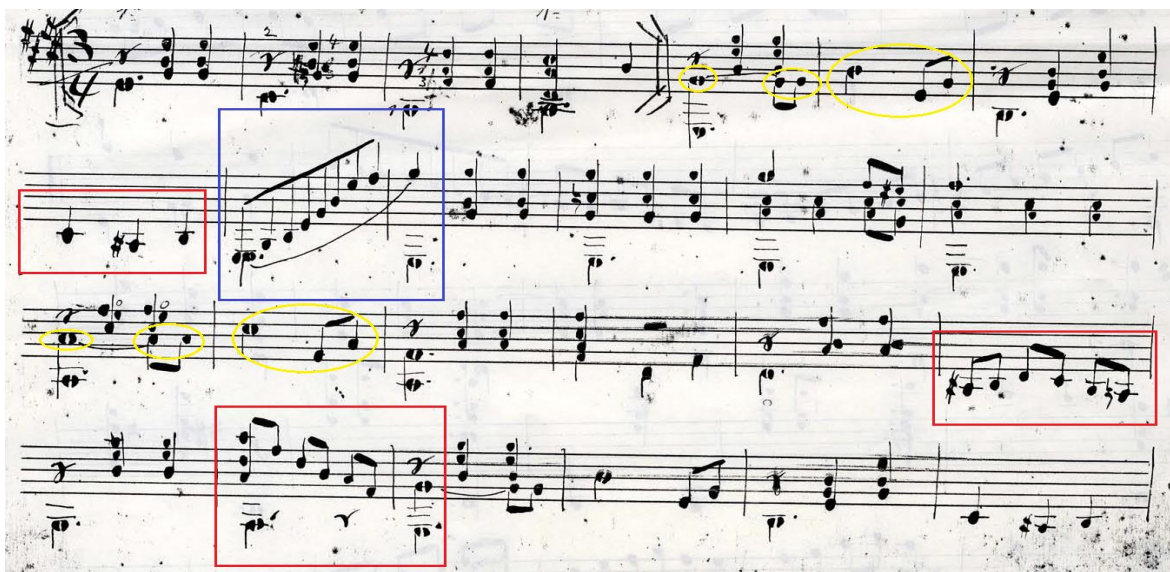


Figura 2. *Valsa de Concerto n. 2*, trecho do tema da seção A.

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos. Recorte e destaques feitos pelo autor.

E, finalmente, a utilização de harmônicos naturais na finalização de seções (destaques em azul no exemplo abaixo).

Figura 3. *Valsa de Concerto n. 2*, fim da seção B.

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos. Recorte e destaques feitos pelo autor.

Além desses aspectos, vale ressaltar a propensão de Villa-Lobos, nesta peça⁵⁶, a explorar ao máximo as cordas graves como pedais, aproveitando a riqueza dos harmônicos e a sonoridade “aberta” que daí deriva, e a dar uma liberdade “contrapontística” às vozes internas da harmonia, o que às vezes resulta no encadeamento de acordes bastante inusitados (e interessantes), que, a despeito disso, guardam uma relação bem lógica entre si. É o que vemos ocorrer com os acordes destacados da Figura 3: as dissonâncias dos primeiros miram a resolução no Lá Menor que precede a Meia Cadência.

Contudo, algumas características menos “admiráveis” dessa valsa chamam a atenção. Primeiro, o desenvolvimento um tanto quanto “amarrado” dos temas, reflexo de um ritmo harmônico e um discurso melódico lentos e envoltos, ademais, por uma textura um tanto quanto vazia em dadas passagens. O compositor hesita em concluir enfaticamente os temas (não há nenhuma Cadência Perfeita no manuscrito), o que enfraquece em grande medida o discurso harmônico de uma peça indiscutivelmente tonal. A valorização de trechos intertemáticos (transições) resulta em trechos mais monótonos do que o compositor provavelmente esperaria. Na manutenção da dominante que precede a seção B, em Lá Maior, por exemplo (ver Figura 4), o prolongamento do V de Lá não é enriquecido com acordes de passagem, nem compensado com invenções melódicas mais ousadas, embora o trecho se estenda por nada menos que 20 compassos.

⁵⁶ Assim como nas peças da *Suíte Popular Brasileira*, como veremos mais adiante, e em boa parte de sua obra posterior.



Figura 4. *Valsa de Concerto n. 2*, fim da seção A.

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos. Recorte feito pelo autor.

Que fatores concorrem para os “problemas” musicais dessa valsa? A pequena experiência de Villa-Lobos com composição⁵⁷, motivo principal, suponho, da pouca solidez formal da peça; os limites de sua técnica violonística, considerando que a obra tenha sido feita para ser executada pelo próprio compositor; e, ironicamente, a intenção de fazer uma obra “própria” às salas de concerto. Esse último ponto, contudo, precisa ser melhor esclarecido. Que deveria ter, naquela época, uma peça solo para que sua aparição *in concert* fosse possível, isto é, para que pudesse cumprir a “função de fruição estética” inerente ao meio da música erudita? Se pensarmos que, naquele tempo, o piano era o instrumento solista mais apreciado pelo público e que o repertório pianístico para concerto se concentrava em torno da tradição Clássico-Romântica europeia (de Mozart, Haydn e Beethoven a Chopin e Liszt), vemos pelo menos duas exigências surgirem: longa duração (característica básica, desde que a sonata se fez o gênero pianístico mais usual) e virtuosismo. Sobre esta última fala Mário de Andrade, quando critica na década de 1920 a “pianolatria” paulistana: seu questionamento se direcionava à inclinação geral do público brasileiro de música erudita a desejar *virtuosis*, a procurar no concerto mais a habilidade e tónus demonstrados pelos instrumentistas do que a própria qualidade da música. Ora, a *Valsa de Concerto n. 2* não parece “querer” essas duas características? Não é plausível supor que o alargamento das seções, ainda que por recursos pouco efetivos, almejasse fazer da

⁵⁷ Não esqueçamos que esta é uma de suas primeiras obras.

valsa uma grande peça (no sentido literal do termo)? E as longas passagens escalares, assim como os arpejos constantes, não parecem uma tentativa de valorizar a técnica do instrumentista? Estou inclinado a responder positivamente a essas questões.

De todo modo, a intenção de enfatizar o “caráter de concerto” de uma peça para violão reflete a necessidade de afirmação do instrumento no meio da música erudita. A historiadora Márcia Taborda (2011) afirma, no estudo que virou referência sobre a história do violão no Brasil, que esse instrumento, especialmente querido pelas camadas médias da população, fazia parte do cotidiano do Rio de Janeiro e já era, inclusive, considerado por alguns estudiosos das tradições populares brasileiras, como Melo Moraes, um dos símbolos da cultura nacional. Contudo, não havia ainda muito espaço para ele nas salas de concerto, nos salões, nos bailes, enfim, nos lugares onde Villa-Lobos circulava como violoncelista. Isso se devia, dentre outros fatores, à sua potência sonora relativamente pequena, ao ainda incipiente desenvolvimento da técnica violonística no Brasil, mas, especialmente, ao fato de ele estar intimamente relacionado à cultura popular e distante, portanto, dos padrões de “refinamento” que a elite buscava cultivar em seus hábitos de interação com a música. As poucas tentativas no sentido de mostrar o potencial concertista do popular instrumento encontravam resistência de parte da crítica e do público ao qual ela se dirigia. É o que diz Márcia Taborda (*op. cit.*: p. 84-85) ao se deparar com o seguinte comentário publicado no *Jornal do Commercio* a respeito do concerto de violão promovido por Brant Horta e Ernani Figueiredo em maio de 1916:

Os reclamos na pompa de sua fértil adjetivação levam às culminâncias de concerto artístico uma audição de violão. Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve neste sentido. *O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas*. E quando algum virtuose quer dele tirar efeitos *mais elevados* na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado, ou mesmo resultado seriamente depreciado (grifo nosso).

Se em 1916 o cenário parecia desfavorável ao instrumento, não deveria ser nada diferente 1904, quando Villa-Lobos fazia uma de suas primeiras tentativas de compor música “séria” para o instrumento “acompanhador de modinhas”. Essa dificuldade de levar o violão aos “círculos onde a arte paira” é, como já mencionei, efeito da barreira que a elite, de modo geral, e parte da classe média abastada do Rio de Janeiro construía em relação à cultura popular na virada do século. Uma barreira tão simbólica quanto material, concreta.

No início do século XX, as principais capitais brasileiras passaram por profundas reformas sanitárias e urbanísticas destinadas a libertar o país do que as elites emergentes consideravam as mazelas do período imperial – ainda que a intensificação de tais mazelas fosse consequência dos processos sociais e econômicos (abolição da escravatura, migração estrangeira e liberalismo econômico) que acompanharam a proclamação da república e a obtenção do poder de decisão sobre os rumos do país por essas mesmas elites (Sevcenko, 2012b). Buscava-se, com isso, organizar “a confusão dos espaços urbanos, povoados de ruas populosas e barulhentas, habitações superlotadas, de epidemias que se alastravam com rapidez pelos bairros” (Marins, 2012, p. 132).

Por sua importância econômica e política, o Rio de Janeiro, sob a administração de Pereira Passos, foi pioneiro nesse processo de “modernização” que se traduziu em uma verdadeira limpeza social:

[Pereira Passos] Além de abrir avenidas e destruir casas populares, (...) quis extirpar os vários costumes “bárbaros” e “incultos” do Rio de Janeiro: o comércio de leite em que as vacas eram levadas às portas das casas, a criação de porcos, as exposições de carnes nas portas dos açougues, a venda de alimentos por ambulantes ou em quiosques, e também manifestações musicais como o entrudo e os cordões (Guérios, *op. cit.*, p. 70).

Como se vê, as manifestações culturais populares eram incompatíveis com esse “processo civilizador” por que passava o Rio de Janeiro e com a constituição de sua imagem de vitrine do país no exterior e grande metrópole-modelo brasileira, ditadora das “novas modas e comportamentos, mas acima de tudo [d]os sistemas de valores, [d]o modo de vida, [d]a sensibilidade”, que as demais capitais deveriam cultivar (Sevcenko, 2012a, p. 522). Mesmo o Choro, que não fazia parte das práticas musicais mais “rústicas” daquele tempo, e se encontrava, por isso mesmo, acima dos entrudos e cordões na tácita hierarquia das manifestações culturais populares, sua informalidade e a boemia dos chorões certamente não escapavam à aversão que esse ambiente elitista criava sobre tudo o que não remetesse aos hábitos europeus que a administração carioca tentava implementar. A serenata das ruas, que, segundo Mariz, Villa-Lobos admirava quando criança, passou a ser ostensivamente policiada.

Com os espaços públicos proibidos (senão de fato, pelo menos de “direito”) a *la musique pas civilisée*⁵⁸, os músicos populares se refugiaram em pequenos redutos privados como a famosa casa da Tia Ciata, que abrigava, de acordo com uma organização espacial também hierárquica, tanto o Choro (na sala de visitas), quanto o Samba (nos fundos) e os Batuques (no terreiro). Enquanto isso, nos salões organizados pela elite, vez ou outra o mais “fino” da música popular era oferecido à apreciação, como mostra das particularidades da cultura nacional, que, por essa mesma época, uma parcela da intelectualidade preocupada com a integração do país por meio da cultura tencionava conhecer. Disso é paradigmático o exemplo do poeta e musicista Catulo da Paixão Cearense.

Segundo o seu biógrafo, Carlos Maul (1971), as modinhas e lundus compostos e executados por Catulo fizeram grande sucesso entre o fim do XIX e início do XX no Rio; e, de fato, não foram raros os anúncios dos livros de canções organizados pelo poeta com os quais topei ao pesquisar a imprensa da época, anúncios que sempre procuravam enfatizar a qualidade “nacional” do repertório e o violão como “paixão brasileira”. Catulo fez sucesso inclusive entre os membros da elite, fato comprovado pelas suas festejadas apresentações nos salões de Mello Moraes Filho e de Rui Barbosa. Mas não foi sem uma boa dose de desconfiança que o poeta se fez reconhecer pela ilustre plateia desses eventos. Em sua primeira apresentação na casa de Mello Moraes, Catulo foi chamado ao palco sob os olhares descrentes dos convivas, que, segundo o relato de Rocha Pombo, não esperavam ouvir mais do que “um desses boêmios chefes de ‘lira’, bardo de violão ao luar, sabendo gemer entre um pigarro e outro, uma porção de banalidades sobre o velho e estafado tema do amor” (Pombo *apud* TABORDA, *op. cit.*, p. 185). Tamanha foi, porém, a impressão causada pelo cantor, que a plateia mal esperou terminar a primeira peça e já lhe cobriu de aplausos. O próprio Catulo, lembrando a sua história, expõe o motivo de semelhante redenção: foi “civilizando” a modinha e o violão, “moralizando-os”, que o poeta pôde levá-los “aos salões mais nobres” daquela capital (*apud* MAUL, *op. cit.*, p. 39). É sob o véu da civilização que o violão e a música popular poderiam ser ouvidos pela elite.

Não seria também uma tentativa de civilizar o “bardo instrumento” a composição de uma “valsa *de concerto*”? De mostrar que ele pode ser mais que “mero acompanhador de modinhas”? Seria, quem sabe, uma tentativa de “redenção” da própria música popular, já que a valsa é um dos gêneros de dança que constituíam o repertório do Choro? As duas primeiras

⁵⁸ Segundo Sevcenko (2012b), era tamanha a europeização ideológica no Rio de Janeiro, depois de concretizadas as reformas, que os transeuntes do novo *bulevar* da Avenida Central se cumprimentavam, às vésperas da Primeira Guerra, dizendo “*Vive la France!*”.

hipóteses parecem mais plausíveis, já que Villa-Lobos trabalhava, por essa época, como músico de orquestra e lidava, portanto, com o repertório sinfônico e camerístico europeu e brasileiro – isto é, com os conceitos e critérios musicais eruditos em vigor –, com a obra dos compositores canônicos e com as expectativas do público em relação à escuta no ambiente de concerto. Ele estava, pois, em pleno contato com os parâmetros da “boa música”, e nada mais natural que se empenhasse em compor para um instrumento de sua predileção, embora estigmatizado (ou por isso mesmo), músicas que seguissem em alguma medida tais parâmetros.

Quanto à questão da música popular, é preciso dizer, em primeiro lugar, que a valsa, assim como a mazurca, era um gênero polivalente e constituía, por força dessa característica, um “mediador cultural” entre os universos erudito e popular. Valsas de compositores Românticos europeus, como Chopin e Lizt, eram ouvidas com frequência em recitais de piano, tanto em salas de concerto quanto nos salões da elite. Valsas para piano de compositores como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga eram ouvidas e dançadas nas festas da classe média, assim como nos eventos onde tocavam os chorões, se bem que com uma instrumentação diferenciada. Valsas eram compostas pelos próprios chorões para ser por eles mesmos executadas nas festas para as quais fossem convidados. Valsas faziam-se canções pela imaginação e invenção de cantores populares, como o já mencionado Catulo. Enfim, a valsa estava presente em uma infinidade de contextos e com características instrumentais e construções musicais as mais diversas. Seria, portanto, muito precipitado resumir a *Valsa de Concerto n. 2* à vertente popular do gênero e fazer desta redução um parâmetro para interpretar o “discurso social” que Villa-Lobos pretendia proferir ao compô-la.

Se não é possível afirmar que essa valsa seja uma espécie de “homenagem” à música popular (homenagem que seria de fato prestada em outras obras do compositor), fica ainda a dúvida de como e por que Villa-Lobos se aproximou de um instrumento tão popular. Villa-Lobos mesmo afirmaria (*apud* CARVALHO, *op. cit.*), anos mais tarde, que ninguém teve, no Rio de Janeiro, a técnica que ele adquiriu ao violão, e que essa técnica passava pelo estudo dos métodos de Dionísio Aguado (1784-1849), Fernando Sor (1778-1839), Ferdinando Carulli (1770-1841) e Matteo Carcassi (1792-1853). Refletindo sobre essa mesma questão, Humberto Amorim (*op. cit.*) lembra de quatro circunstâncias que podem ter concorrido para a aquisição da técnica violonística por Villa-Lobos: o fato de ser violoncelista e, portanto, ser treinado em uma técnica de mão esquerda parecida com a do violão; o conhecimento já adquirido da leitura musical, o que facilitaria o aprendizado; a circulação comprovada de alguns dos métodos acima mencionados no Rio de Janeiro daquela época; e o contato com os violonistas do Choro, como

Quincas Laranjeiras, Sátiro Billar, João Pernambuco e Américo Jacomino, com os quais – presume o autor – Villa-Lobos deve ter aprendido muito. Também, quanto aos porquês da aproximação entre Villa-Lobos e o violão, a resposta de Amorim entrelaçará os universos erudito e popular. Baseado no relato de Vasco Mariz, o autor afirma que tal aproximação se deve a uma dupla atração que o violão exercia sobre o jovem compositor: ele oferecia a possibilidade de fazer experimentos harmônicos e composicionais, numa casa, como a da família Villa-Lobos, onde não havia a “paleta de possibilidades harmônicas” do piano; e ainda representava um elo possível entre o jovem músico e os “seus ídolos” Chorões, já que o vilão era um instrumento básico desse meio.

As hipóteses parecem bastante prováveis, exceto esta última, que parece se basear somente na narrativa oficial. O violão como instrumento para a composição e para o estudo de harmonia, bem como o interesse pelo aperfeiçoamento técnico por meio do estudo dos métodos disponíveis são, penso eu, compatíveis com aqueles anos de formação, de aquisição de novos conhecimentos, que levaram Villa-Lobos a inscrever-se no Instituto Nacional de Música. É fato de fácil comprovação, aliás, as marcas deixadas pelo violão em obras posteriores, e com instrumentações diversas, de Villa-Lobos. Difícil é, contudo, saber exatamente quando o jovem músico começou a estudar violão. A julgar pela dificuldade técnica da *Valsa de Concerto n. 2*, já deveria fazer alguns anos que Villa-Lobos tangia o instrumento. Quanto ao contato com a música popular e com os violonistas populares, isso parece ter ocorrido sim, porém de maneira muito mais incidental (sem nenhum “interesse folclórico” decisivo por parte de Villa-Lobos) e, talvez, mais tardiamente do que normalmente se pensa. Essa última suposição, baseio principalmente na escrita da valsa da qual tenho falado: o baixo contrapontístico do Choro – que toma a frente da música quando a melodia silencia ou repousa em notas longas, ou que acompanha passo a passo o desenvolvimento melódico por meio de acordes invertidos – não é ouvido nessa peça como será em obras de alguns anos depois. O baixo trabalha sim, na condução melódica de certas passagens, mas não dialoga constantemente com a outra voz externa, algo que parece básico ao violão chorístico.

Quanto ao incidental encontro com a música popular, afirmo-o porque parece-me que tal encontro vem a reboque de processos mais amplos de “circularidade cultural” – de “influxo recíproco entre cultura a cultura subalterna e cultura hegemônica” (GINZBURG, 2010, 15) que podem ser identificados no Rio de Janeiro daquela época, especialmente no que tange à música. Para melhor elucidar esse ponto, vale a pena resgatar as ideias de alguns autores a respeito da

gênese sociomusical do choro, que parece ter sido o meio popular com o qual Villa-Lobos mais interagiu em seus anos de juventude.

3.2.2. O choro: dinâmica cultural no Rio de Janeiro

O surgimento do choro enquanto criação e prática musical “bem definidas” ainda é uma zona de litígio na historiografia brasileira. Na verdade, quando se trata de datar o nascimento de um “gênero” de música, enfrenta-se logo problemas como a determinação de um “tipo musical ideal”, dotado de certo “grau de pureza”, no qual deve se basear futuras classificações. E, como os teóricos da hibridação alertam, esse tipo ideal simplesmente não existe, e nenhum artefato cultural pode ser completamente puro. Classificações estritamente musicais, além disso, desconsideram o que as próprias pessoas que praticam ou praticavam certo estilo de música diziam a respeito dela, como a classificavam, etc. Ao mesmo tempo, uma análise apenas sociológica do gênero tende a resumir suas características singulares em termos de “função”, ou “origem social”, isto é, a conceitos que pouco ou nada dizem a respeito de como a música de fato *soa*.

Mesmo com todas essas dificuldades, e levando em consideração a heterogeneidade que sempre estará implicada quando se fala em gêneros musicais específicos, é certo, porém, que pensar sobre o “choro” é pensar sobre uma manifestação cultural surgida no Rio de Janeiro ao longo da segunda metade do século XIX, cultivada por músicos e amadores (sobretudo) e profissionais e por um grande número de pessoas que de alguma maneira interagiam com esses performers nas ocasiões em que eles se apresentavam. Essa “sociedade” do choro configurava-se no seio das camadas médias da população, nos lares dos bairros periféricos, sempre neles houvesse alguma ocasião festiva. Aos poucos, porém, alguns de seus integrantes e os conjuntos instrumentais que ali se formavam foram galgando outros espaços, para além do ambiente doméstico, alcançando os diversos setores da “indústria” do entretenimento musical (se já podemos utilizar tal expressão para falar dessa época) que ora surgiam, os mesmos setores, aliás, que contribuíram, no princípio, para constituição do choro enquanto prática musical: as operetas, as primeiras gravações mecânicas, o mercado de partituras, as confeitarias e sua “música ambiente”, as salas de espera dos cinemas, etc. O choro está, portanto, como ressalta a análise de Tinhorão (1998), associado ao surgimento da classe média no Rio e à modernização da cidade.

A urbanização do Rio de Janeiro, iniciada com a transferência da família real para cá em 1808, intensifica-se consideravelmente no Segundo Reinado pela confluência de dois fatores econômicos fundamentais. O fim do tráfico de escravos, concretizado em 1850, que desmobilizou uma enorme quantidade de capital imediatamente reaproveitada em atividades econômicas realmente produtivas, e o crescimento da lavoura cafeeira no Sudeste, que, a partir de então, seria a maior responsável pela manutenção da marcha segura de crescimento da economia do país até o início do século XX. Já na década de 1860, o volume de investimento nos setores financeiro e de infraestrutura conheceria um incremento expressivo, o comércio se expandiria em todas as frentes enquanto a agricultura, carro chefe de todo esse desenvolvimento, caminhava a todo vapor. O Rio de Janeiro, enquanto sede administrativa e principal centro comercial do país, onde, ademais, residiam as famílias de proprietários de terra que se aninhavam na corte em busca de representatividade política, passaria por uma série de melhoramentos urbanos que esse momento de intensa atividade econômica ao mesmo tempo demandava e presidia.

Após as novidades do telégrafo em 1852, das comunicações a cabo submarino em 1855, e das primeiras linhas de estrada de ferro (...) inaugura-se o sistema de *tramways* (bondes puxados a burros) em 1859, o gasômetro para iluminação da cidade a gás em 1860, dá-se início às obras de canalização dos esgotos em 1864, vem-se a saber pelo primeiro senso geral que a corte tem duzentos e setenta e quatro mil e novecentos habitantes em 1872 e, finalmente, após falar-se por telefone desde 1877, pode assistirse em 1879 – prova definitiva de modernidade – à primeira experiência com a luz elétrica (TINHORAO, 1998, p. 194).

A mão de obra recrutada para a realização e administração dos empreendimentos de infraestrutura, para o provimento de serviços públicos, para o comércio e para a germinal atividade fabril acabou por modificar a simplicidade da estrutura social do Rio de Janeiro. Além do binômio senhor-escravo, aparecia agora as figuras do operário, do pequeno burocrata, dos funcionários públicos de baixo escalão e dos empregados de empresas estrangeiras das áreas de “transportes urbanos, da produção de gás e da iluminação pública” (*Ibidem.*). Como mostra o relato do primeiro etnógrafo do choro, o chorão Alexandre Gonçalves Pinto ([1937] 1978), são os homens menos abastados dessa classe média⁵⁹, cultivadores, em seu tempo livre, de alguns dos instrumentos mais populares no Brasil, o violão, o cavaquinho e a flauta, que começarão a

⁵⁹ Segundo o levantamento feito por Tinhorão (*idem*) a partir das informações do livro *O Choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto, os músicos do choro eram, em sua maioria, carteiros, funcionários do telégrafo e empregados da alfândega.

aprender “de ouvido” e executar algumas das melodias dançantes mais tocadas nos salões da elite. Melodias que, com o crescente mercado de partituras e a incipiente indústria do entretenimento, alcançaram as festas da classe média remediada (aqueles que tinham piano em casa) e as casas de espetáculo, e cujo eco, naquela segunda metade de século, fazia-se ouvir pelas ruas da cidade e, assim, seriam captadas por aqueles trabalhadores-artistas. Eram melodias das nossas já conhecidas danças de origem europeia como, valsas, quadrilhas, mazurcas, polcas (especialmente) e o *Schottisches*, algumas de autoria de compositores europeus, outras já compostas por nomes conhecidos da música brasileira, como Carlos Gomes e Henrique Alves de Mesquita.

À prática desses músicos amadores se juntariam instrumentistas também de origem humilde (boa parte deles com ascendência negra), mas de sólida formação musical e de atuação como concertista, como os flautistas Antônio da Silva Callado e Viriato Figueira da Silva (ambos alunos do Imperial Conservatório de Música); músicos que se profissionalizaram mesmo sem ingressar em instituições formais de ensino de música e que se inseriram no mercado de partituras e de espetáculos teatrais, como Chiquinha Gonzaga; instrumentistas e compositores de bandas militares, como Anacleto de Medeiros, as quais, por essa mesma época, já faziam daqueles gêneros de danças parte de seu repertório. Foi-se consolidando, em meio a essa confluência de músicos de origem social semelhante, mas de formações musicais e atuações profissionais algo diversas, pequenas e variadas orquestras ou “grupos de câmara” cuja base era sempre composta pelo conjunto básico de flauta, violão e cavaquinho e cujo repertório era sempre formado pelas mencionadas danças de salão (PINTO, *op. cit.*; ARAGÃO, 2001). Estas, ao passarem pelo crivo do heterogêneo universo da cultura popular em transformação, e pela criatividade e individualidade dos artistas populares, davam origem a novos modos de concebê-las enquanto música e enquanto dança, e de nominá-las enquanto “gêneros” específicos, como “maxixe”, “tango”, “tango brasileiro” e “choro”: nomes que vão surgindo em meio à própria prática musical e se consolidando nas prensas das casas editoras de partituras, mesmo que, musicalmente falando, esses termos não indicassem particularidades gerais de estilo e fossem, por isso mesmo, intercambiáveis (SANDRONI, 2001; MACHADO, 2007).

As orquestras e os “grupos de câmara” dos chorões formavam-se nas (e por ocasião) das festas da classe média (batizados, casamentos, aniversários, e assim por diante) que eram, elas mesmas, chamadas de “choro”. Alguns desses grupos assumiram feições profissionais, com integrantes fixos, que recebiam pagamento por suas apresentações, como o famoso grupo O

Choro, de Antônio Callado, do qual fez parte Chiquinha Gonzaga. A maioria deles, porém, sobretudo a partir da década de 1880 (TINHORÃO, s. d.), era formado por um número variável de músicos conforme as ocasiões aparecessem e conforme a disponibilidade dos instrumentistas: o repertório era conhecido por quase todos, a improvisação, parte constituinte das apresentações – quem quer que estivesse à frente da música deveria fazê-la soar com a devida maestria. O pagamento era, no mais das vezes, a própria festa: as bebidas, as comidas (os “pirões”) e as diversões proporcionadas pelos anfitriões. Não raramente, as orquestras terminavam suas apresentações perambulando pelas ruas da cidade até o amanhecer.

Apesar de a maior parte do repertório dos chorões ser instrumental, eles também acolhiam em seus grupos cantores solistas e tratavam de acompanhá-los na execução de modinhas, lundus, serenatas e, eventualmente, até árias de óperas famosas, que aumentavam o brilho das festas e o encanto das perambulações desses boêmios pelas ruas do Rio de Janeiro.

Esse pequeno mundo, no seio do qual a música da diversão da elite transformava-se em música nova e original, repleta do “balanço” que a cultura afro-brasileira das camadas mais pobres, donde vinham os chorões, emprestava aos gêneros de dança europeus, cheia de improvisos desafiantes dos solistas virtuosos, tocada tanto por profissionais laureados quanto por amadores apaixonados, ouvida e dançada nas salas de visitas dos lares de classe média e nas ruas – enfim, esse mundo plural, intercultural, estava, por força mesmo dessas características, aberto ao ingresso de novos e diversos integrantes. Os músicos profissionais que frequentavam o choro trabalhavam também em óperas e operetas, em pequenas orquestras, formavam-se, às vezes, nas instituições formais de ensino de música da capital, assim, em suas *veredas musicais* pela cidade (para recuperar Ruth Finnegan), entravam em contato com músicos de outros meios, de outros gostos (de outros caminhos); contato que poderia, eventualmente, despertar, nestes colegas de trabalho, curiosidade sobre aquele mundo de música, virtuosismo, criação e diversão do choro.

Um episódio ilustrativo da atuação desses chorões “bi-musicais”⁶⁰ – interessante principalmente porque tangencia à distância a trajetória de Villa-Lobos – é flagrar Patápio Silva, um dos flautistas mais famosos daquele início de século XX, intérprete de algumas das primeiras peças gravadas mecanicamente pela Casa Edison, compositor e solistas das rodas de choro, executar o *Improviso* para flauta, op. 7 de Joachim Andersen, no mesmo recital dos alunos do Instituto Nacional de Música em que a jovem pianista Lucília Guimarães (futura

⁶⁰ Para além daqueles famosos do maestro Henrique Alves de Mesquita e do professor Antônio Callado.

esposa de Villa-Lobos) tocava o *Rondó Capriccioso* de Mendelssohn. É em ocasiões como esta que, acredito eu, Villa-Lobos deve ter entrado em contato com os músicos do choro e, a partir daí, se aproximado daquela “música buliçosa” que, segundo Vasco Mariz, ele ouvia, desde criança, invadir as ruas do Rio de Janeiro. Há registros, como veremos mais adiante, de concertos em que o compositor dividia o palco com o próprio Patápio Silva e outros instrumentistas (flautistas, sobretudo) acostumados a frequentar o meio do choro. Vale mencionar, ainda, que, além de sua profissão e de sua classe social tornarem propício esse contato, o fato do repertório do choro ser constituído dos gêneros de dança europeia ouvidos por todos os estratos da sociedade carioca concorria para a possibilidade de diálogo musical entre Villa-Lobos e os chorões. Além de conhecidas de todos, essas danças, ainda que transformadas pela “pererequice” dos ritmos africanos (como gostava de dizer Mário de Andrade) e pela invenção contrapontística dos conjuntos populares, não perdiam a estrutura formal e a harmonia tradicional herdada do Classicismo europeu. Mantinham em sua base, portanto, um discurso musical compreensível aos ouvidos de quem fosse educado musicalmente de acordo com os parâmetros da tradição Clássico-Romântica europeia, como parece ter sido o caso de Villa-Lobos⁶¹. É esse mesmo parentesco musical, aliás, que tornava bastante possível, desde o século XIX, a incursão de músicos eruditos no meio do choro.

Os autores clássicos da etnomusicologia abordam esse tipo de situação quando tratam da dinâmica cultural dos povos por eles estudados. Merriam (*op. cit.*) e Blacking (*op. cit.*) partem de uma concepção holística de cultura, como um conjunto estável de práticas, conceitos, comportamentos, símbolos, constituintes da cosmologia engendrada por uma dada sociedade. Essa estabilidade, porém, não significa que as culturas sejam estáticas, mas sim que a dinâmica cultural se dá em processos lentos, intermediados pelo quadro de referências da tradição. Toda cultura é estável e toda cultura está sujeita a mudanças. A profundidade, a frequência e a origem dessas mudanças variam de uma cultura para outra; elas podem, além disso, ocorrer tanto por movimentos internos à estrutura social-cultural quanto por meio do contato entre universos culturais diferentes. Com relação a esse último caso, os dois autores concordam que a similaridade entre as categorias imanentes aos “universos”, em particular, facilita os processos de compreensão e de incorporação de aspectos de um pelo outro. Isso é o que explica, por exemplo, a “popularidade de algumas músicas indianas nos EUA e na Europa” – diz Blacking (*op. cit.*, 33). Nesses dois lugares, interesse por tais músicas se fundamenta na complexidade e

⁶¹ Digo isso pensando, logicamente, na influência que teve em sua formação o “diretor de concertos sinfônicos” Raul Villa-Lobos.

na perícia técnica relacionada a essas músicas, características que também são cultivadas pela tradição musical erudita do ocidente. Mesmo que não encampemos a concepção de cultura um tanto estática e coerente dos dois autores, podemos nos valer desse raciocínio para ver a interação de Villa-Lobos com o meio sociomusical do choro – e a eventual incorporação, em sua música, de padrões sonoros inerentes a tal meio – como aproximações possíveis entre constelações musicais e (portanto culturais) semelhantes, ou, melhor seria dizer, *tangenciais*, no interior da teia de relações que compõe uma sociedade complexa.

Não há, contudo, como comprovar a participação de Villa-Lobos nas rodas de choro já em 1904, embora isso fosse possível. Muito mais difícil seria inferir que a *Valsa de Concerto n. 2* pretendesse, em alguma medida, fazer referência à música popular ou, o que é ainda mais improvável, provar o valor dessa música aos ouvintes das salas de concerto. Os primeiros registros da aproximação do compositor com músicos populares que teve acesso, datam de 1909, mas há alguns indícios de que suas incursões no mundo do choro, como veremos, começaram alguns anos antes.

3.2.3. Choros no Rio e viagens pelo Brasil?

Segundo Vasco Mariz (*op. cit.*, p. 34), a “febre de ver coisas novas” levou Villa-Lobos, em 1905, a vender alguns dos títulos raros da biblioteca que herdara do pai para, com o dinheiro das vendas, empreender uma viagem pelo interior do Brasil. Já nessa primeira viagem, o jovem músico teria conhecido:

Espírito Santo, Bahia e Pernambuco e lá extasiou-se diante da riqueza folclórica. Meteu-se pelos bairros do Recife, em busca de aspectos curiosos do populário local, embrenhou-se nos sertões daqueles estados, passou temporadas nos engenhos e fazendas do interior. A experiência recolhida nessa viagem foi bastante grande. A música dos cantadores, a empostação (ou desempostação) no cantar, a afinação de seus instrumentos primitivos, os aboios dos vaqueiros, os autos e as danças dramáticas, os desafios, tudo interessou-o vivamente e despertou-lhe o sentido de brasilidade que trazia no sangue (*Ibidem*, p. 34-35).

Não se tem documentada nenhuma informação sobre Villa-Lobos no ano de 1905. É possível que ele tenha feito, de fato, alguma viagem nesse ano, mas é impossível saber qual teria sido o motivo, embora o mais provável seja o surgimento de alguma oportunidade de

trabalho fora do Rio. Essa, com efeito, seria a razão de suas comprovadas viagens para Paranaguá (1908) e para Norte e Nordeste do país (1911). A intenção de coletar material folclórico, conhecer o “populário”, etc., parece pouco crível pelo que vimos da trajetória de Villa-Lobos até aqui. Pode ser, como ponderou Paulo Guérios (*op. cit.*), que o ouvido atento do compositor tenha gravado aspectos da paisagem sonora dos lugares por onde esteve, mas atribuir a essa escuta uma inclinação “científica”, conscientemente “composicional”, é algo que não pode ser afirmado sem grande dose de precipitação. Tenha ou não viajada em 1905, fato é que, no ano seguinte, ele estava no Rio de Janeiro tocando nos *clubs* da cidade, como já era de seu hábito. A *Gazeta de Notícias* noticiou, no dia 26 de setembro de 1906, o concerto que teve lugar no Colony-Club no sábado anterior e no qual Villa-Lobos tocou *Adagio e Tarantela* de S. Gottermann e a *Berceuse de Jocelyn* de B. Godard.

Em 1907 Villa-Lobos também estava (ou esteve, considerando-se a possibilidade de alguma de suas viagens ter realmente sido realizada) trabalhando no Rio de Janeiro, pois o *Correio da Manhã* do dia 28 de agosto anunciou uma nova cartada do jovem músico em sua incipiente carreira: “Do sr. Heitor Villa-Lobos recebemos uma linda *Valsa Romântica*, composição de sua lavra, editada pela casa de músicas Vieira Machado & C.” Era a primeira vez que Villa-Lobos publicava uma de suas obras e a primeira vez que se dirigia à imprensa para tentar divulgar o seu trabalho. É significativo que essa primeira entrada no mercado da composição tenha sido feita com uma “legítima” dança de salão⁶²: agora não se tratava de uma “obra de concerto”, mas de uma graciosa porém simples valsa para piano, de fácil execução, que fora, com toda a probabilidade, pensada com o violão em punho⁶³. O público almejado era menos “ilustre”: a simplicidade da música a aproximava de um vasto mercado consumidor de partituras – dos estudantes sérios ou amadores de piano (a maioria mulheres) aos próprios músicos do choro, que, como observaram Frydman (2008) e Tinhorão (s. d.), costumavam incluir em seu repertório algumas das peças para piano lançadas tanto pelos periódicos do rio quanto pelas casas editoras. Villa-Lobos fazia, agora, o que fizeram compositores populares como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga ao longo de toda a carreira, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Guerra-Peixe (e vários outros músicos eruditos do Brasil) no início de suas caminhadas: compor músicas populares e vendê-las às editoras.

⁶² Ver Figura 5 na próxima página.

⁶³ A parte da mão direita da seção A (ver Figura 5) é facilmente executável no violão.

A *Valsa Romântica* está estruturada em três seções organizadas da seguinte maneira: A (Ré Menor) – B (Ré maior) – C (Fá Maior) – A⁶⁴. A primeira e a terceira seções utilizam basicamente o mesmo material motivico-melódico e a mesma estrutura temática – um tema composto de duas sentenças simétricas, a primeira das quais terminando em Meia Cadência, a segunda em Cadência Perfeita. A seção B contém dois temas simétricos (duas sentenças), com materiais motivico-melódicos diversos, as duas terminando em Cadência Perfeita sobre Ré maior.

Formalmente falando, a *Valsa Romântica* é mais sólida do que *Valsa de Concerto n. 2*: não há, nela, nada que escape em demasia das estruturas temáticas clássicas e das progressões harmônicas que as sustentam. O material melódico também é mais criativo e melhor desenvolvido, a textura, melhor construída⁶⁵. A harmonia conta com um certo colorido em dados acordes, pela adição de 6^{as} e 9^{as}. Vale ressaltar, ainda, que, na *Valsa Romântica*, vemos a utilização do baixo contrapontístico, típico do choro, dialogando com a voz principal⁶⁶.

Ora, se algo do choro fazia-se ouvir na música de Villa-Lobos em 1907 é sinal de que o universo sociomusical dessa prática já era, em alguma medida, familiar ao compositor. Teriam começado, finalmente, as visitas de Villa-Lobos à casa do pai Pixinguinha, como relata o flautista no depoimento que citei no capítulo anterior? Estaria Villa-Lobos tocando nas rodas de choro exigentes de que falava Donga a Hermínio Bello de Carvalho? Que Villa-Lobos estivesse frequentando o meio do choro parece-me, agora, algo muito mais provável, ainda que permaneça uma incógnita o tipo de relação que ele estabelecia com os músicos de lá. Tendo a crer, contudo, que se tratava menos de uma integração ao grupo (como dá a entender a fala de Donga) do que uma “observação” e curiosidade pelo que aqueles músicos populares faziam de diferente com gêneros de dança tão comuns no Rio de Janeiro.

⁶⁴ É a mesma estrutura que encontramos nos *Prelúdio n. 5* para violão, composto na década de 1940.

⁶⁵ Talvez essa “evolução” se deva ao fato de que no piano é muito mais fácil construir padrões de acompanhamento harmônico para uma linha melódica principal do que no violão.

⁶⁶ Ver compassos 4-6 na Figura 5.

VALSA ROMANTICA

Tempo 2:000 H. V. LOBOS

PIANO

Prop: Reservada. V. M. a C: 616. 8-907.

Figura 5. Seção A da *Valsa Romântica*, primeira obra publicada de Villa-Lobos.

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos.

O depoimento Pixinguinha não se restringe ao elogio, como o de Donga: há nele uma *avaliação* do desempenho de Villa-Lobos no choro de acordo com *o pensamento do próprio grupo* e a indicação de que as diferenças de “formação” entre ele e os outros músicos interferia nesse desempenho: “as vezes até fazia acompanhamento no violão”, disse Pixinguinha, “mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna, *por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava.*” (CARVALHO, *op. cit.*, p. 75, grifo meu). Pixinguinha não parece comprometido em exaltar a memória de Villa-Lobos: o relato é objetivo. A formação erudita é posta em evidência, como ocorre na fala de Donga: “sempre foi o técnico, *sempre procurou o negócio direito*” – dizia este. Mas, na voz de Pixinguinha, a evidência não quer destacar a competência de Villa-Lobos no choro (ou mesmo atestar a sua superioridade, como dão a entender as palavras de Donga), ao contrário, quer marcar as diferenças que existiam entre eles. Donga concilia essa diferença, Pixinguinha explicita o descompasso. De todo modo, fica claro que Villa-Lobos não era um indivíduo “comum” no mundo do choro, muito embora esse mesmo mundo possa ter sido, para ele, algo familiar. Pixinguinha diria, aliás, em outro trecho do depoimento já citado, que “todo mundo achava ele [Villa-Lobos] meio esquisito”, fosse gente do choro, fosse gente da música erudita (*apud* BESSA, 2005). Um *outsider* em todos os meios. Para admiradores ou possíveis desafetos, o Villa-Lobos “chorão” era um sujeito diferente.

Aqui, cabe perguntar se, como sustenta o discurso oficial, esse “estranhamento” que permeava a relação de Villa-Lobos com os chorões não era um estranhamento inerente à “pesquisa de campo” do folclorista no trato com os seus “informantes”. Estaria ele empreendendo uma espécie de “observação participante” nas rodas de choro para angariar “matéria-prima” composicional? Não creio. Nem me parece coerente afirmar que Villa-Lobos já estivesse decidido a levar adiante a carreira de compositor nessa época, embora Mariz (*op. cit.*) afirme que:

Em 1907, estava Villa-Lobos de novo [depois das supostas viagens pelo interior] no Rio de Janeiro e, ao completar 21 anos [no ano seguinte, portanto], atingiu também a maturidade artística ao escrever a sua primeira obra típica, os *Cânticos Sertanejos*, para pequena orquestra, onde procurou reproduzir o ambiente musical brasileiro por meio dos processos técnicos musicais regionais (p. 36).

Ora, aquela diferença no modo de fazer música ou de se relacionar com os músicos populares de modo algum significava que Villa-Lobos não precisasse lidar com as mesmas

exigências da vida material que assaltavam qualquer instrumentista ou compositor em início de carreira no Rio de Janeiro daquela época. Se isso já parece claro quando sabemos da venda da *Valsa Romântica* e do trabalho de Villa-Lobos em pequenas orquestras e em grupos de câmara, as últimas dúvidas se desvanecem quando descobrimos que, em setembro daquele mesmo ano de 1907, o violoncelista parecia cogitar dar outros rumos para sua vida, ao inscrever-se no concurso para guarda da Alfândega. O nome de Villa-Lobos aparece numa lista de candidatos divulgada pelo *Correio da Manhã* no dia 19.

Essa busca por caminhos profissionais alternativos é característica de um jovem vacilando diante de um futuro incerto. É possível que Villa-Lobos tivesse ambições estéticas nesse momento, mas certamente as necessidades materiais falavam mais alto. O que o teria motivado a fazer o concurso para guarda da alfândega senão a oportunidade de arranjar um meio seguro de subsistência? É curioso notar, aliás, que, se tivesse de fato ingressado nessa carreira de guarda da alfândega, Villa-Lobos teria se enquadrado perfeitamente no extrato socioeconômico ao qual pertencia a maioria dos músicos do choro do Rio de Janeiro daquela época: o de funcionário público de baixo escalão.

Villa-Lobos, contudo, não virou funcionário público, como não formara-se médico: continuou trabalhando com música, que era o que melhor sabia fazer. Entre 1908 e 1912 seguiu em busca de oportunidades para tocar no Rio de Janeiro e (agora comprovadamente) em outras cidades. Ficou-se sabendo, pela obra de Paulo Guérios (*op. cit.*), que ele passou boa parte do ano de 1908 em Paranaguá, onde trabalhou como instrumentista em orquestras locais e realizou alguns concertos próprios. É interessante notar que, nessa passagem pelo Paraná, Villa-Lobos se empenhou pela primeira vez (a primeira documentada, pelo menos) a tocar peças suas e promover como pôde suas apresentações. No dia 15 de abril de 1908, o jornal curitibano *A notícia* anunciou em nota que o sr. “Heitor Villa-Lobos” realizaria um concerto no dia 25 próximo e que convidara a redação do jornal a comparecer. O concerto contava com obras de outros autores e com a concorrência de uma orquestra e de solistas, mas boa parte do programa passava pelo arco ou pela batuta de Villa-Lobos, que ali regeu a sua hoje perdida *Ricouli?...* (*melodia característica*)⁶⁷, dedicada à “estudantina paranaguense” (ver Figura 6).

⁶⁷ Uma “melodia característica” com sotaque francês, sem os brasileirismos que viriam décadas mais tarde a dotar de sentido essa expressão.

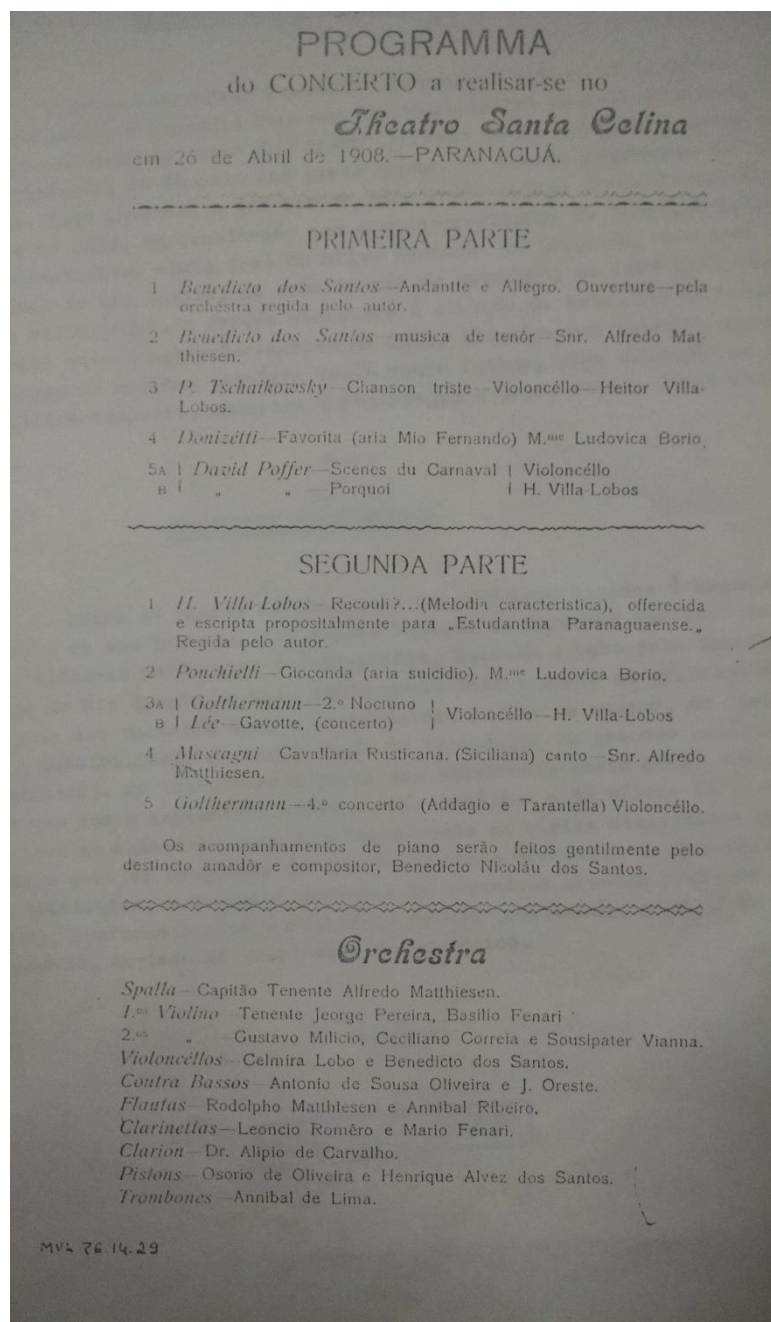


Figura 6. Programa do Concerto de Villa-Lobos em Paranaguá.

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos.

Em maio do mesmo ano, Villa-Lobos esteve em Curitiba e foi à redação do *A Notícia* para comunicar sua intenção de realizar um concerto seu na capital. O jornal divulgou em nota do dia 4 que:

Esteve hoje em nossa redação o sr. Heitor Villa-Lobos, que em palestra nos disse que em meados do próximo mês de junho pretende dar um *grande concerto* em um dos

teatros desta capital. O sr. Villa-Lobos é, segundo informações que tivemos, um exímio artista amante do violoncelo. Sabemos que para esse concerto [ele] *vai solicitar o concurso de várias senhoritas desta capital.*

O “exímio” violoncelista era um exímio estrategista na produção de seus concertos: não apenas fazia questão de subscrever seu próprio talento e a “grandiosidade” dos espetáculos que intentava realizar, como procurava atrair o público da elite com iniciativas como esta de “solicitar o concurso” de “senhoritas da capital”. Villa-Lobos conhecia de perto os hábitos das altas lides cariocas (e brasileiras, se pensamos que o Rio era o modelo de *civilization* seguido pelas outras mini-metrópoles do país); estava ciente de que, como observou Needell (*op. cit.*), a maior parte do público dos eventos de música erudita marcava presença neles menos para “fruir esteticamente” a música do que para *mostrar que o faz*, para mostrar-se distinto frente a seus pares: música erudita, para a “elite inculta” constituía um evento social (no sentido mundano da expressão). Convidar as “senhoritas” significava, nesse sentido, chamar a atenção para o “evento social” em torno do concerto que pretendia realizar e, assim, fisgar o público com aquilo pelo que este mais se interessava. Esse tipo de estratégia, como já notou Paulo Guérios (*op., cit.*), foi utilizada por Villa-Lobos ao longo de toda a década seguinte, enquanto o compositor, ainda desconhecido, procurava conquistar o seu espaço.

Não consegui encontrar registros do concerto de Villa-Lobos em Curitiba. As oportunidades no Paraná não parecem ter sido muito frutíferas, aliás, posto que o compositor chegava novamente ao Rio já no dia 24 de agosto e voltava às atividades de instrumentista de pequenas orquestras e grupos de câmara. Em 1909 algum espaço lhe foi aberto para tocar no Instituto Nacional de Música: a primeira vez, em junho, num concerto do qual também tomou parte Ernesto Nazareth, um dos mais famosos e talentosos compositores populares da época, autor de algumas das polcas e “tangos brasileiros” mais “emboladamente” sincopados de que já se teve notícia, mas que almejava, contudo, conquistar espaço e reconhecimento no meio da música “séria”⁶⁸. E foi justamente “música séria” que Nazareth e Villa-Lobos tocaram juntos nesse concerto de junho: *Le Cygne* de Saint-Saëns. Paulo Guérios (*op. cit.*), ao falar dessa ocasião no Instituto ressalta o fato de Villa-Lobos se apresentar como músico independente apesar de estar na mesma faixa etária (22 anos) das estudantes que com ele dividiram o palco.⁶⁹ Em setembro de 1909, Villa-Lobos esteve outra vez tocando no Instituto, num concerto

⁶⁸ As ironias da vida desse “homem célebre” que sonhava com a “glória” já foram estudadas por vários pesquisadores. Destaco, dentre eles, Wisnik e Cacá Machado.

⁶⁹ De fato, como vimos, Villa-Lobos colocava-se à frente de suas apresentações musicais desde 1903, em seu *début* como instrumentista nos *Clubs* do Rio.

organizado por Athos Duque Estrada Meyer, do qual também tomou parte o flautista “bi-musical” Patápio Silva.

Essa parceria de ocasião com músicos populares nos faz lembrar que o momento da trajetória de Villa-Lobos de que se trata agora é aquele do surgimento, segundo os dados oficiais, das primeiras peças da *Suíte Popular Brasileira*: a *Mazurka-Choro* e o *Schottisch-Choro*, datam de 1908. Não há, entretanto, nenhum documento de época que comprove, sem espaço para dúvidas, que essas peças tenham de fato surgido exatamente naquele ano. Acredito, porém, que entre os anos de 1907 e 1912 haja indícios bastante significativos de que peças próximas ao universo do choro tenham sido concebidas por Villa-Lobos. O aparecimento de uma “popular” *Valsa Romântica* é um deles. Mas há outros ainda mais eloquentes.

Até agora, o violão não apareceu nesta narrativa senão como sombra da atuação documentada de um violoncelista e compositor iniciante. Em 1910, porém, há um episódio sobre o qual ainda não se falou na literatura e que comprova cabalmente o envolvimento do Villa-Lobos violonista com a música popular. No dia 19 de novembro daquele ano, *A Imprensa* anunciava:

O salão da Associação dos Empregados do Commercio vai, esta tarde, regurgitar. O nosso colega Alvarenga Fonseca faz, pela segunda vez, a sua palestra sobre a “Modinha brasileira” com o brilhante concurso do cantor brasileiro Catullo Cearence, que, acompanhado ao violão pelos professores Heitor Villa-Lobos e Augusto Alves, cantará algumas das suas produções. [...] o programa a executar pelo mavioso Catullo é o seguinte:

I – Os olhos d’Ella, II – Meu ideal, – III – Sertanejo enamorado, IV – O pé, V – Meu Mistério, VI – Você não me dá, VII – Tu passaste por este jardim, VIII – O que es tu, IX – Juramento.

Villa-Lobos acompanhando Catulo num evento sobre a *modinha brasileira*, no mesmo salão da Associação dos Empegados do Commercio onde o compositor dos *Choros* realizaria mais tarde alguns de seus primeiros concertos sinfônicos, diz muito sobre as ambiguidades daquele período. Catulo já surpreendera a plateia na casa de Mello Moraes em 1906, como mencionei páginas acima. Em 1908, enquanto Villa-Lobos dava concertos em Paraguá, o poeta conseguiu glória ainda maior: apresentou-se no Instituto Nacional de Música. Naquele ano, Nepomuceno estava de volta à direção do INM; e, entusiasta, como era, da criação de uma escola *brasileira* de composição e das canções em língua nacional (o que, no meio tradicionalmente europeizado da música erudita, ainda era raridade), foi, com toda a probabilidade, o principal responsável pela organização do recital Catulo, como sugere Márcia

Taborda (*op. cit.*). Sobre essa “ascensão” do popular ao palco institucionalizado da “arte” falou o próprio modinheiro:

Em 5 de julho de 1908 dei uma audição de modinhas e violão no Instituto Nacional de Música, de que era diretor o maestro Alberto Nepomuceno. Foi uma das maiores enchentes daquela casa. Fiz, como já disse Hermes Fontes, uma reforma na modinha, civilizando-a. Está ganha a primeira batalha. Penetramos na fortaleza dos clássicos... (*apud MAUL, op. cit., p. 67*).

A redenção do popular, novamente. O modinheiro civilizado da casa de Mello Moraes, era também aquele do instituto e do Salão dos Empregados do Commercio. A *modinha civilizada* representava a identidade cultural almejada por boa parte da intelectualidade do país. É, talvez, esse contexto de afirmação de Catulo, de sua obra e da modinha que encorajaram Villa-Lobos a também superar o estigma de “tocador de violão” e a acompanhar o cantor na mostra do dia 19 de novembro, executando algumas das músicas populares mais conhecidas e celebradas tanto pela historiografia quanto pela tradição vindoura do choro: *Sertanejo Enamorado* é uma adaptação cancionista de nada menos que o *Brejeiro* de Ernesto Nazareth; *O que es tu* tem letra de Catulo, mas a música é uma das mais famosas polcas de Anacleto de Medeiros, as *Três estrelinhas*⁷⁰.

Essa apresentação de Villa-Lobos também torna muito mais passível e crível a sua relação com outros tantos músicos ilustres do choro que, como nos informa Alexandre Gonçalves Pinto (*op. cit.*), andaram em companhia de Catullo: “Anacleto de Medeiros, Souza Pistão, Irineu Batina, Pernambuco, Patricio, Lica, Carramona, Quincas Laranjeira, Néco, Irineu Pianinho, João dos Santos, Mario Cavaquinho, Macario, João Salgado e muitos outros” (p. 74). Além destes, vale mencionar o companheiro de todas as horas de Catulo, o violonista Sátiro Bilhar⁷¹, para quem Villa-Lobos dedicaria na década de 1920 a fuga da *Bachianas n. 1*. É curioso, aliás, que essa dupla não estivesse completa no Salão dos Empregados do Commercio. O fato de Villa-Lobos ser um músico erudito e, por isso mesmo, já circular, vez ou outra, na “fortaleza dos clássicos”, teria pesado para que ele ocupasse o “lugar” de Bilhar na apresentação?

⁷⁰ Outra peça que consta na apresentação, *Tu passaste por este Jardim*, seria, na década 1920, arranjada por Villa-Lobos e incluída na série *Canções típicas brasileiras*, publicada em 1929 pela Max Eschig em Paris.

⁷¹ Em “todo choro que estava Catullo, estava o Bilhar”, segundo Alexandre (*idem*).

Seja como for, o envolvimento de Villa-Lobos com o meio da música popular tornou-se, nessa ocasião, “publicamente” comprovado. Tal envolvimento, contudo, não eclipsava os interesses “sérios” do músico, como ele mesmo dissera a Vasco Mariz. No final de 1911 “amigos e discípulos” do “aplaudido violoncelista Villa-Lobos” organizaram “um grande concerto” no mesmo Salão dos Empregados do Commercio, como anunciou no 28 de outubro o *Correio da Manhã*. O programa do concerto era composto de vários números de câmara, a maioria dos quais contava com a participação do homenageado. Interessante é notar que, entre esses amigos e discípulos, não houvesse nenhum músico popular, nem mesmo aqueles com passagens pelo meio da música erudita, como Patápio ou Nazareth, que tocaram com Villa-Lobos dois anos antes no INM.

Desse mesmo ano data, também, um dos mais antigos registros das obras para violão do compositor: uma peça chamada *Simples*, cujo manuscrito encontra-se no acervo do MVL (ver Figura). A peça é uma mazurca composta de uma introdução e de três seções dispostas sucessivamente em uma estrutura formal bastante incomum que pode ser assim representada: Intro-A-B-C. A tonalidade da primeira seção é Lá Menor e a das demais são Dó Maior (relativa maior) e em Lá Maior (mudança de modo) respectivamente; a seção A (c. 5-13) é formalmente organizada em um tema de 8 compassos (em forma de sentença) e as seções B (c. 14-23) e C (c. 24-39) um tema de 16 compassos (período composto) cada uma. Digo que a estrutura formal da peça é incomum porque os repertórios com os quais ela se comunica (os gêneros de dança de salão encontrados nas festas do Rio, da elite às rodas de choro) primam por duas formas básicas: o ternário (A-B-A) ou o Rondó de cinco partes (A-B-A-C-A) com inclusão ou não de introduções ou codas. É básico à estrutura tonal desses gêneros de danças a reiteração da tonalidade principal com a repetição da primeira seção, o que ocorre na *Valsa Romântica*, por exemplo, mas não acontece em *Simples*.

Mazurka Simples. Villa-Lobos
Rio, 12/3/11

Andante

Mazurka

10 corde

ral

3

7

2^a Corde

2^a Baixo

humano

Finis

Esta musica é para si dar como estudo; não considero absolutamente musica séria. Villa-Lobos

Figura 7. Manuscrito autógrafo de *Simples*.

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos.

O porquê dessa particularidade pode estar na intenção de Villa-Lobos ao compor a peça. No final da página única desse manuscrito há uma importante anotação do punho de Villa-Lobos: “essa peça é para si [sic] dar como estudo, não considero absolutamente música séria”. A anotação indica que ela fora escrita com fins didáticos e que, portanto, Villa-Lobos dava aulas de violão naquele tempo. A habilidade do compositor ao instrumento, ao que parece, já

despertara o interesse de outros amantes do pinho. Certamente as incursões nas rodas de choro e a apresentação pública ao lado de Catulo fizeram a “propaganda” do professor, que, trabalhador da música como era, não dispensaria a oportunidade de ganhar uns trocados nesse popular magistério. Pois bem, se a obra foi pensada para “se dar como estudo”, a omissão do retorno à tônica menor (a repetição da seção A) pode ser reflexo da própria ligeireza da composição: não era preciso dar a ela um formato musical lá muito coerente, posto que tal coerência não seria avaliada por nenhuma plateia especializada. É interessante notar também a discriminação muito clara na anotação de Villa-Lobos entre “música séria” e “outras músicas”, a mesma que podemos inferir que estivesse presente na “Valsa *de concerto*”. Estaria a música popular, as modinhas de Catulo ou a *Valsa Romântica* entre os tipos de música considerados “sérios” por Villa-Lobos? A julgar pelo contexto histórico e pela ausência de peças “populares” nos programas dos concertos realizados por Villa-Lobos, a resposta deve ser negativa.

Em 1912 Villa-Lobos fez sua segunda viagem (documentada), desta vez para Manaus e, segundo Paulo Guérios (*op. cit.*), como integrante de uma companhia de operetas que deveria se apresentar no Norte e Nordeste do Brasil, mas que se desfez, por falta de recursos, já na primeira parada. Trata-se, provavelmente da companhia Alves da Silva, que se apresentava no Rio até o início daquele ano, já que alguns de seus integrantes participaram dos mesmos concertos em que Villa-Lobos tomou parte na capital do Amazonas. O primeiro desses concertos realizou-se no dia 22 de maio, no Teatro Amazonas: Villa-Lobos foi um dos convidados pelo pianista Manoel Augusto dos Santos a participar de seu recital. Nesse mesmo dia, o violoncelista foi até a redação do *Jornal do Commercio* do AM para apresentar-se e anunciar que desejava organizar concertos próprios (como fizera em Curitiba)⁷². O segundo concerto foi no dia 3 de junho, organizado desta vez pelo tenor Santos Moreira, integrante da referida companhia. No dia 23 do mesmo mês, finalmente, teve lugar o primeiro concerto *de* Villa-Lobos, cujo programa encontra-se acervo do MVL. O *Jornal do Commercio* do dia seguinte elogiou a apresentação e, em especial, a interpretação da *Abertura do Guarani* de Carlos Gomes. Em setembro, finalmente, o “grande concerto” que Villa-Lobos anunciara logo que chegou em Manaus aconteceu, mas não sem antes ser estrategicamente anunciado por ele no *Jornal do Commercio* como uma homenagem a alguns dos figurões da política local (ver

⁷² Curioso é que Villa-Lobos aparece descrito pelo jornal como “sul-riograndense”. Se foi Villa-Lobos quem deu essa informação, o porquê disso escapará até ao mais arguto historiador... Mas é possível que o entrevistador tenha apenas ouvido errado e transcrito o erro às páginas do jornal.

Figura 7). E na abertura da apresentação, o hino nacional executado por 100 músicos. Patriotismo de ocasião para exaltar os políticos homenageados e conquistar a sua simpatia?

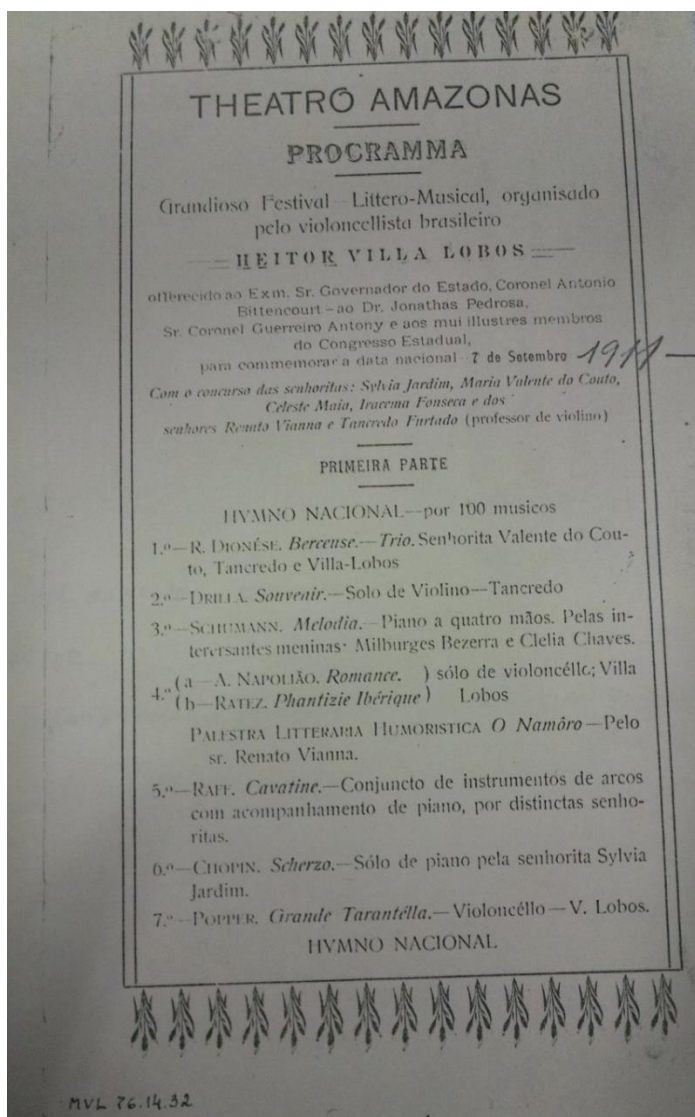


Figura 8. Programa do segundo concerto de Villa-Lobos no Teatro Amazonas.

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos.

Esse é o último registro disponível referente à atuação de Villa-Lobos fora do estado do Rio na década de 1910. A próxima notícia que se tem dele em periódicos da época é o anúncio de seu casamento com a pianista laureada pelo Instituto Nacional de Música, Lucília Guimarães, em novembro de 1913. Sobre a aproximação do casal de músicos nos fala a própria pianista, em depoimento citado por seu irmão Luiz Guimarães (1972):

Foi no dia de TODOS OS SANTOS (1/11/1912) que recebemos a visita de Villa-Lobos. Trazido por um amigo de meus pais, Arthur Alves, o motivo era que íamos ouvir um rapaz que tocava muito bem violão.

[...] A noitada de música correu muito bem, extremamente agradável, e, para nós, foi um sucesso o violão nas mãos de Villa-Lobos. Terminando sua exibição, Villa-Lobos manifestou o desejo de ouvir a pianista e toquei, a seguir, alguns números de CHOPIN, cuja execução me pareceu ter impressionado bem, na técnica, e na interpretação.

Villa-Lobos, porém, se sentiu constrangido; talvez mesmo inferiorizado, pois naquela época o violão não era instrumento de salão, de música de verdade, e sim instrumento vulgar de chorões e seresteiros.

Subitamente, vencendo como que uma depressão, declarou que seu verdadeiro instrumento era o violoncelo, e que fazia questão de combinar uma reunião em nossa casa, para se fazer ouvir em seu violoncelo.

Ficou marcada nova reunião e combinado que enviaria, antecipadamente, as partes de piano para que eu as pudesse estudar e pudesse acompanhá-lo, logo no sábado seguinte.

No dia referido repetiu-se a audição, agora com Villa-Lobos ao violoncelo. Outras reuniões se sucederam. Os contatos repetidos, a afinidade artística, e uma atração natural e crescente, culminaram em nosso noivado.

A 12 de novembro de 1913 nos casamos. Continuei lecionando, e o Villa tocando, de dia, na Confeitaria Colombo, e, à noite, no Assírio, restaurante localizado no Teatro Municipal.

Ficamos morando com minha família, já então em uma casa da Rua Fonseca Teles n. 7, em S. Cristóvão.

Apesar das dificuldades que atravessamos, o Villa (assim o chamava) começou a compor suas primeiras obras, com afinco e, como não rocasse piano ainda, era eu quem fazia as primeiras execuções, parciais (p. 23-24).

Com razão esse longo depoimento de Lucília foi citado por boa parte dos estudiosos de Villa-Lobos nos últimos 15 anos. Ele expõe a relação ambígua de Villa-Lobos com o violão: amava o instrumento, mas não convivia facilmente com os estigmas que ele trazia; exhibe um testemunho de época sobre tais estigmas (o de Lucília); e indica o fim de um ciclo: a vacilação de Villa-Lobos com relação a sua carreira – agora ele seguirá, com todas as suas forças, a carreira de compositor. É claro que a generalização de Lucília sobre o violão deve ser relativizada: os estigmas dividiam espaço com a opinião de todos aqueles que se enamoravam do instrumento, acreditavam em seu valor artístico, em seu papel de símbolo da cultura nacional (com todas as ambiguidades e hierarquias que, apesar de tudo, se mantinham ou se reconfiguravam em tais opiniões⁷³). O convite ao violonista Villa-Lobos e o deleite dos convivas com sua apresentação é reflexo dessa dialética, assim como a postura de Villa-Lobos na reunião (dos aplausos à “depressão”).

Mas o peso da “música séria” era, de fato, difícil de conciliar com o violão. Se no amplo contexto da sociedade carioca era possível flagrar tal dialética, no âmbito mais restrito das salas de concerto ela parecia dar lugar à completa discriminação. Na narrativa que o leitor teve a

⁷³ Vide o exemplo paradigmático de Catulo.

paciência de acompanhar até agora, não se viu nenhuma vez o violão nos concertos de Villa-Lobos. E, no decorrer da trajetória do artista nos anos seguintes, não se verá o violão nem mesmo marginalmente. A busca pelo novo e ambicioso projeto de vida (ser um grande compositor) exigiria esforços criativos e, sobretudo, habilidade no trato com o público e com os demais integrantes do campo artístico do Rio. Villa-Lobos teria que mostrar a eles sua “genialidade civilizada”. Seria preciso compor quartetos, peças para piano solo, sinfonias, poemas sinfônicos, ópera, gêneros ditos “sérios” na cena da música erudita carioca daquele tempo.

Aqui, chegamos a uma questão essencial: será que antes dessa nova caminhada rumo à glória teria uma *Suíte Popular Brasileira* passado pela imaginação do artista?

3.3.4. O não ser da *Suíte Popular Brasileira*

O leitor percebeu que a *Suíte Popular Brasileira* aparece apenas como sugestão nas páginas precedentes. Isso ocorre porque não há nenhum documento de época que comprove, sem espaço para dúvidas, que o conjunto publicado em 1955 tenha sido de fato concebido na década de 1900. Na verdade, não há nem mesmo como afirmar (como já enfatizei anteriormente) que Villa-Lobos estivesse decidido a seguir a carreira de compositor antes do casamento com Lucília. Villa-Lobos cogitou tornar-se até mesmo um empregado da alfândega para conseguir alguma estabilidade financeira e sua atividade musical documentada mostra mais o empenho de um instrumentista em provar-se virtuoso do que o de um compositor em provar-se genial. O público das salas de concerto também não estava lá muito disposto a apreciar obras para violão, assim como Villa-Lobos não se sentia completamente seguro a se mostrar um cultivador do popular instrumento.

Mas se admitirmos, ainda assim, que as peças da *Suíte* surgiram nessa época (o que é sim possível), não podemos supor que isso se deva a um precoce “projeto artístico nacionalista”, como estaria disposto a afirmar Vasco Mariz. Não havia *nenhum* projeto artístico bem elaborado e seguido à risca por Villa-Lobos até a década de 1910. As versões germinais da *Suíte Popular Brasileira* só parecem críveis se não forem relacionadas nem a uma “suíte” da qual todas fariam parte desde o início, nem a um almejado sentido de “brasilidade”. Afirmo-o porque, além de todos esses argumentos, o único registro da origem da *Suíte* que temos notícia aparece com a indicação significativa de que não se trata de “música séria”. Qual seria esse

registro? A peça que comentei há alguns instantes, aquele “estudo” que Villa-Lobos denominou *Simples*. Como veremos no momento adequado, essa peça é, sem dúvida, uma primeira versão da *Mazurka-Choro*, o primeiro movimento da *Suíte Popular Brasileira*. Aqui, contudo, no início da década de 1910, ela não é nem de longe uma “peça característica”, uma “mazurca à brasileira”. É, isso sim, uma peça de trabalho, feita por um instrumentista, por um trabalhador da música em sua luta pela sobrevivência e pela *possibilidade de viver na arte*. A partir de 1913 essa possibilidade de *vida na arte* dará sentido à trajetória do compositor, mas fechará, parcialmente, as portas ao “popular”, ao “brasileiro” e ao violão.

É verdade que no início do século XX, um cenário musical erudito relativamente independente começava a ser estruturado no Rio de Janeiro graças ao apoio político e financeiro que o substituto do Imperial Conservatório, o Instituto Nacional de Música, recebeu durante o processo de consolidação do regime republicano (VERMES, 2004). Queria-se expandir o ideal de “modernização” que orientava as reformas na infraestrutura, na economia e na política do país para o âmbito cultural de modo a promover uma renovação tanto física quanto “espiritual” em relação ao período do Império. O encarregado da parte musical dessas mudanças, Leopoldo Miguez, procurou organizar o currículo e as atividades promovidas pelo Instituto a partir do modelo dos conservatórios Europeus. Seu intuito era aumentar a abrangência dos cursos, estimular formação de instrumentistas profissionais para todos os naipes de orquestra e aumentar a frequência das atividades musicais com a abertura do auditório do Instituto a concertos extraordinários. Surgiam, com essas reformas, novas possibilidades de formação (inclusive os “cursos noturnos” em que se inscreveu Villa-Lobos) e de atividade profissional além de um ambiente propício a debates estéticos entre os partidários da música operística italiana que reinava sob os auspícios do Imperador (cujo principal representante era o crítico Oscar Guanabara) e os defensores da música de Wagner e do Romantismo francês, correntes que constituíam o componente propriamente artístico das reformas de Miguez.

Esse esboço de um campo artístico-musical independente, no entanto, não foi suficiente para garantir às novas gerações de músicos brasileiros a possibilidade de ascensão e estabilidade financeira e profissional, como já foi dito. O sucesso de quem quisesse seguir a carreira de “compositor sério” ainda dependia fundamentalmente da oportunidade de estudar e apresentar-se nos grandes centros artísticos europeus, um empreendimento que não podia ser financiado facilmente pelos ganhos obtidos no trabalho como músico profissional no Rio de Janeiro daquela época. Recorrer à subvenção do Estado ou ao apoio de integrantes da elite que tivessem, por ventura, uma inclinação ao mecenato era uma necessidade que não desapareceu do meio

musical brasileiro com a proclamação da República. E, levando em conta a coincidência histórica entre poder político e elite econômica no Brasil e o caráter extremamente personalista das relações que, segundo afirma Jeffrey Needell (*op. cit.*), os membros da elite carioca mantinham entre si no início do século XX, era imprescindível ao músico que almejasse altos voos construir um bom relacionamento com esses ilustres ouvintes, tanto pela música que produzisse e oferecesse a eles quanto pelo modo de se portar em sociedade.

Com efeito, Villa-Lobos soube lidar com tais exigências. Munido de um admirável espírito empreendedor, contando sempre com os conselhos e a dedicação de sua primeira esposa, Lucília Guimarães, e recebendo a ajuda de amigos musicistas, sempre dispostos a executar suas obras, o compositor chegou mesmo a conquistar um lugar de destaque na cena musical carioca entre o fim da década de 1910 e o início da década seguinte. Ainda que não implicasse nem em prestígio unívoco entre seus pares e muito menos em sucesso financeiro, essa proeminência lhe abriria oportunidades importantes e acenaria para um futuro mais livre em termos criativos bem como para uma reviravolta estética e ideológica em sua carreira, no bojo da qual aquele “simples” artefato escrito para violão poderia tornar-se memória viva e ganhar um novo significado.

CAPÍTULO 4. DO ERUDITO COMPOSITOR AO “COMPOSITOR BRASILEIRO”: RECONFIGURAÇÕES DO POPULAR NA TRAJETÓRIA DE VILLA-LOBOS E O NOVO SER DA *SUÍTE POPULAR BRASILEIRA*

Dei especial ênfase aos primeiros anos da carreira de Villa-Lobos por três motivos principais: trata-se do período mais pobre em documentação e, por isso mesmo, o mais obscuro da trajetória do músico; é também a época em que se diz que sua relação com a música popular foi a mais estreita, embora essa afirmativa se baseasse nos depoimentos de Villa-Lobos e de terceiros e estivesse, portanto, carregada de imprecisões; finalmente, porque é ali que se situa oficialmente a gênese da obra em torno da qual circulam as minhas discussões.

A partir de agora, falarei dos períodos melhor conhecidos da vida de Villa-Lobos, períodos que já foram estudados com atenção por um bom número de autores e sobre os quais falei, ainda que sumariamente, nos dois primeiros capítulos desta dissertação. A narrativa que se segue, portanto, não será tão detalhada quanto aquela que construí no capítulo anterior. Aproveito-me dos argumentos bem estabelecidos na literatura sobre Villa-Lobos e procuro complementá-los ou discuti-los com base sobretudo nos resultados de minha pesquisa documental. Tentarei, ademais, direcionar o debate para o tema que me é mais caro neste trabalho: o popular e a *Suíte Popular Brasileira* na trajetória de Villa-Lobos. Isso significa, antes de tudo, dar voz ao compositor, isto é, mostrar como ele mesmo, enquanto construía a sua carreira, se manifestava sobre o “popular” e sobre a importância do “popular” para sua possibilidade de vida intelectual.

4.1. FAZENDO-SE UM COMPOSITOR “ERUDITO”

É apenas no final da década de 1910 que Villa-Lobos desponta como um dos principais compositores cariocas. Para chegar a tanto, ele se valeu daquele mesmo espírito empreendedor que vimos na realização dos concertos em Paranaguá e Manaus, da ajuda de amigos que se dispunham a executar suas obras sem cobrar nada por isso e, principalmente, dos conselhos e do empenho de sua esposa, Lucília Guimarães, primeira intérprete de várias de suas composições.

Data de 1915 a sua primeira aparição no Rio de Janeiro como compositor. Nesse ano ele trabalhava como violoncelista na Sociedade de Concertos Sinfônicos, e foi numa das apresentações desta entidade dirigida pelo maestro Francisco Braga, no dia 31 de julho, que a *Suíte Característica* de Villa-Lobos foi executada. O concerto rendeu os primeiros elogios da crítica ao jovem compositor e deu a ele a primeira oportunidade de dizer ao público e a seus pares o artista que era. Ao anunciá-lo, *O Paiz* publicou, naquele mesmo dia 31, uma nota biográfica ditada, sem dúvida, pelo próprio compositor:

Heitor Villa-Lobos pertence à geração promissora de que se destacou Glauco Velasquez. Filho desta capital [...], Villa-Lobos estudava os preparatórios para o curso de médico, quando faleceu o pai [...]. A morte do progenitor, ao passo que o fazia interromper os estudos, abriu-lhe o caminho para sua verdadeira vocação, que era a música; ainda que com a oposição da família, que não desistia de vê-lo um dia médico. Heitor Villa-Lobos se dedicou à arte querida com afinco, preparando-se, como a dificuldade de meios lh'o permitia, cheio de tenacidade e fé. Com Brenno Niederberger aperfeiçoou-se no violoncelo; matriculou-se no Instituto de Música, em 1904, curso que interrompeu algum tempo, sendo mais tarde discípulo de harmonia de Agnelo França. É um filho exclusivo do próprio esforço.

Heitor Villa-Lobos tem até agora, em oito anos de trabalho, uma bagagem de cento e tantos trabalhos, dos quais alguns muito elogiados por autoridades em música. O trecho de estreia hoje é considerado de grande beleza.

Nessa primeira autobiografia, Villa-Lobos expõe algumas convicções a respeito de si mesmo que serão muitas vezes reiteradas por ele em momentos futuros: a necessidade de afirmar-se discípulo de algumas notoriedades do meio, isto é, de mostrar-se familiar à tradição instituída, ao mesmo tempo em que nega qualquer interferência delas em sua formação (o aluno do Instituto, de Niederberger e Agnelo França, que, no entanto, é “filho exclusivo do próprio esforço”); e a ênfase em sua precoce e gigantesca produção, ainda que boa parte dela não tenha sobrevivido ao tempo ou, talvez, nem tenha chegado a concretizar-se, como afirmaria, irônica, Lisa Peppercorn (*op. cit.*). Por outro lado, há nela a significativa omissão de qualquer referência à música popular como parte de sua formação ou como experiência vivida e de qualquer menção ao Brasil como fonte de inspiração para suas obras. Por mais intensa que possa ter sido a experiência de Villa-Lobos com o choro, ou a impressão causada pela paisagem sonora do Brasil ao longo das viagens que empreendeu, nada disso vem à tona nesse momento. E não apenas porque o meio “europeizado” da música de concerto não fosse propício, mas, porque, vivendo nesse meio, Villa-Lobos incorporava em alguma medida as suas regras. É preciso não esquecer que o maior compositor da época, Alberto Nepomuceno, era um dos maiores entusiastas da “música nacional”, que havia intelectuais interessados na “brasilidade” da música

popular: o caminho do nacionalismo não era impossível de ser seguido por Villa-Lobos, embora não fosse uma corrente majoritária e nem, provavelmente, a mais segura a um compositor em início de carreira. Escolher não segui-lo é um resultado difícil de comensurar entre o *não querer* e o *não ousar*.

Depois dessa primeira apresentação, Villa-Lobos continuou trabalhando na Sociedade de Concertos Sinfônicos, em cafés e cinemas do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que compunha assiduamente e lutava, com poucos recursos, para realizar seus concertos, quase sempre pouco concorridos e financeiramente pouco compensatórios (GUÉRIOS, *op. cit.*). As obras que compôs de 1915 a 1920 refletem o seu desejo (e necessidade) de provar, para a crítica, para seus pares e para si mesmo, que dominava tanto as tradições hegemônicas no meio musical carioca – o melodismo dos compositores italianos do século XIX, o cromatismo e dramaticidade das óperas de Richard Wagner, a música descritiva de Franz Liszt e as invenções formais e estilísticas do pós-romantismo francês – quanto as tendências inovadoras que começavam a aparecer – as experiências politonais, as escalas exóticas, a ressurreição dos modos litúrgicos e as inovações harmônicas do modernismo francês em sua primeira fase (LAGO, 2010). De fato, como observou Paulo Guérios (*op. cit.*), conhecer e explorar as possibilidades do tradicional e do moderno era um imperativo para um *outsider* como Villa-Lobos, um compositor pouco ajustado às convenções socioculturais que regiam o seu meio: ele não possuía o diploma do Instituto Nacional de Música nem de qualquer outra instituição de ensino para atestar a sua formação e legitimar o seu talento; sem falar que sua atividade como instrumentista em espaços informais deveria pesar negativamente sobre sua reputação no meio tradicionalmente elitista da música erudita. Em tais circunstâncias, sua tentativa de sucesso exigia, além de demonstrações de originalidade, a comprovação da bagagem cultural em que fundamentava suas criações originais.

No início da década de 1920, os esforços que Villa-Lobos empenhara para provar-se um “inovador consciente” se traduziram numa obra de vulto, variada e audaciosa para os padrões da época, que despertou a atenção de “intérpretes ilustres – como os maestros Felix Weingartner, Gino Marinuzzi, Alberto Nepomuceno e solistas de projeção internacional como Vera Janacópulos e Arthur Rubinstein” (LAGO, *Ibidem*, p. 219); rendeu-lhe admiração da ala mais “progressista” da crítica e certa antipatia de críticos conservadores, como Oscar Guanabara. De fato, para a ascensão definitiva do compositor ao centro dos debates, Arthur Rubinstein contribuiu significativamente. Com os holofotes voltados para si, o pianista polonês,

que em 1920 deu uma série concorridíssima de recitais no Rio de Janeiro, soltou um elogio a Villa-Lobos, que causou alvoroço na imprensa da época:

É justo, porém, já que se me apresenta esta oportunidade, declarar que me surpreendeu o sr. Villa-Lobos. Um grupo de amigos desse compositor brasileiro proporcionou-me o ensejo de ouvir trabalhos seus e, dessa audição, ficou-me a convicção de que o seu país tem nesse compositor um artista eminente, em nada inferior aos maiores compositores modernos da Europa (*A notícia*. “A arte musical brasileira”. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1920).

Em 1922, em mais uma passagem pelo Brasil, Rubinstein incluiria em seu programa a *Prole do Bebê n. 1* de Villa-Lobos, obra que faria parte do seu repertório ao longo de toda a sua carreira.

4.1.1. Nota sobre Villa-Lobos e a Semana de Arte Moderna

A “eminência” e a “modernidade” de que falava a pianista não passaram despercebidas por um certo grupo ainda disperso de intelectuais paulistas e cariocas que almejava sintonizar os rumos da arte brasileira com as novidades trazidas à baila pelas vanguardas daquele início de século na Europa. Tanto que, ao final de 1921, quando esse grupo se articula em torno do escritor Graça Aranha e do “milionário esclarecido” Paulo Prado na organização do evento emblemático do modernismo no Brasil, a Semana de Arte Moderna, o único compositor brasileiro chamado por eles para apresentar-se no evento é Villa-Lobos.

As particularidades da carreira do compositor dificilmente não seria notadas pelos militantes paulistas e cariocas que queriam combater o *status quo* “tradicionalista”, “passadista”, do meio artístico brasileiro – Villa-Lobos era uma figura pouco convencional nesse *status quo*: jovem, sem vínculos com instituições tradicionais de ensino de música, autor de uma audaciosa produção por vezes contestada pelo mais famoso crítico conservador do Rio de Janeiro e pouco prestigiada por grande parte do público. Não por acaso, Elizabeth Travassos afirma que o “espaço privilegiado que Villa-Lobos teve nos programas da Semana como único compositor brasileiro convidado deve-se à posição que ocupava na cena musical” (2000, p. 27) – sua carreira parecia sintonizada com os desejos de ruptura e contravenção que moveram a organização da Semana.

Segundo José Miguel Wisnik (1977), Luciano Gallet era outro compositor gabaritado a participar da Semana: talentoso, um pouco mais jovem que Villa-Lobos, autor de uma obra ousada à sua maneira, ele bem poderia figurar no evento se seu “francesismo” não o distanciasse do critério nacional-modernista daquele momento. Mas de Villa-Lobos mesmo não se pode dizer que não fosse “afrancesado”, como Mário de Andrade diria ao refletir sobre o papel da Semana na história da música brasileira (vimos isso no capítulo anterior). Por isso, talvez devêssemos levar em conta uma outra particularidade da trajetória de Villa-Lobos que pode ter facilitado o seu ingresso no evento: a sua proximidade com alguns personagens de destaque do período de construção do movimento.

Na década de 1910 Villa-Lobos já conhecia pessoalmente e talvez tivesse mesmo laços de amizade com Renato Almeida, Ronald de Carvalho e Graça Aranha⁷⁴, o principal articulador da Semana (AZEVEDO, 2002). Ronald de Carvalho, aliás, fora parceiro seu em duas obras para canto e piano, cedendo-lhe o poema *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie* para as *Historietas* (1920), obra executada no festival de 1922, e o *Festim pagão* para a peça homônima apresentada em 1919 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Acredito, aliás, que mais do que mero convívio, Villa-Lobos mantinha com os três uma certa afinidade intelectual⁷⁵.

Ronald de Carvalho e Renato Almeida integravam na década de 1910 a corrente simbolista do meio literário carioca, assim como Graça Aranha, corrente que “ênfatizava, no plano temático, ideias como as da morte, da transcendência espiritual, da *integração com o cosmo, o mistério e o sagrado*, os conflitos entre o espírito e a matéria, angústia e sublimação dos apetites sexuais, etc.” (NEUNDORF, 2009, grifo nosso). O “mistério”, o “sagrado”, o “espiritualismo” e o próprio movimento simbolista parecem estar relacionados a algumas das obras de Villa-Lobos anteriores a 1922: o *Sexteto Místico* (1917), em cujo manuscrito aparece, sintomaticamente, uma dedicatória a Graça Aranha, e o *Quarteto Simbólico*, cujo título, por si só, indica alguma inspiração simbolista. O misticismo, o espiritualismo, também são tendências encontradas nas obras de Debussy, compositor que exercia forte influência em Villa-Lobos nessa época. Não por acaso, Ronald de Carvalho, em uma conferência intitulada *O simbolismo e os simbolistas* (1915), afirma que este movimento literário aproxima a palavra de um “sentido

⁷⁴ Na biografia que escreveu de Graça Aranha, Azevedo (*op. cit.*) menciona a amizade do biografado com Villa-Lobos, mas diz ignorar a origem da aproximação entre os dois. Essa origem, é possível supor que venha do tempo em que o pai do compositor, Raul Villa-Lobos, colaborava para a *Revista Brasileira*. Citei, no capítulo anterior, uma das reuniões dos intelectuais envolvidos com a revista na qual tanto Raul quanto Graça estavam presentes.

⁷⁵ Wisnik (1977) já havia ressaltado *en passant* tal afinidade intelectual de Villa-Lobos com os poetas simbolistas e parnasianos das duas primeiras décadas do século XX.

espiritualista, manejando instrumentais que buscavam comover, ‘tocar’ o público, como na música de Debussy, em que ouvir é ‘sentir’” (GOMES, 1999, p. 38-39 *apud* Martins, 2009).

Um testemunho ainda mais eloquente sobre tal afinidade intelectual encontra-se no texto poético e, como bem observou Paulo Renato Guérios (2009), “autobiográfico” que o compositor adicionou ao programa do concerto de 30 de agosto de 1920 no Instituto Nacional de música, em que seria executada a sua *1ª Sinfonia* (1916). O texto chama-se *O imprevisto*; foi assinado com o pseudônimo Epaminondas Villalba Filho; serviu, segundo o compositor, de “motivo” para a citada sinfonia; e procura descrever o fenômeno do surgimento do “artista” – que não é outro senão ele mesmo: Villa-Lobos. Eis o início do texto:

No turbilhão dos mundos, como remota sombra da Terra, surge a velha Consciência.
Diante dela desenrola-se a Visão misteriosa do Cosmo.
Envolve-a a poalha do Além.
E dentro desse turbilhão que nunca se acalma e rodopia na vertigem do movimento infinito, a velha Consciência descobre a Alma do Artista, perdida na voragem que a impele [;] separa-a do tumulto das coisas, arranca-a do abismo, conduzindo-a cuidadosamente ao solo. Mostra-lhe, então, a majestade do Tempo e do Espaço, a beleza das coisas criadas e incriadas.
A Alma do Artista, voltada para si mesma, contempla serenamente o painel formidável.
Assiste à queda dolorosa das cintilações dos outros mundos, à reverberação da matéria transitória [...].
Unindo-se, lentamente, à silenciosa harmonia da Natureza, à sua alegria e ao seu sofrimento, deixa cair gotas e gotas do Prazer e da Dor, na muda ascensão dos sentidos extasiados...

Diz-nos Villa-Lobos que o artista, ou sua “alma”, está associada à “Consciência” diante da qual se desenrola a “Visão misteriosa do cosmos”. Essa “consciência” é que percebe como o cosmos verdadeiramente *é* e transmite essa percepção arguta à “alma do artista”, tirando-a do tumulto das “coisas” e fazendo com que ela veja a “majestade do Tempo e do Espaço, a beleza das coisas criadas e incriadas”. Por meio dessa contemplação, a alma do artista se une à “*silenciosa harmonia da Natureza*”, na “muda ascensão de seus sentidos extasiados”. Ora, o tema filosófico do texto de Villa-Lobos não é senão o da “união com o cosmos”, com a “harmonia da natureza”, de que fala Neundorf em sua caracterização do simbolismo brasileiro. O artista aparece ali como um indivíduo especial, predestinado – como observa Guérios (*op. cit.*) – a se integrar ao cosmos e, com isso, perceber a verdade transcendente do universo, que foge à vulgaridade das coisas mundanas, e, assim, transmitir essa verdade por meio de sua obra. A percepção aguçada do artista o distingue do resto da humanidade que, como diz Villa-Lobos

ao final do texto, “não se curva nem se adapta, não vibra e não se move...”. O resto da humanidade são:

Vultos, massas e coisas que se equilibram na atração mútua da própria gravidade (pretendentes talvez a imagens, seres, e almas) movem-se, no ritmo doloroso de bonecos ridículos, incapazes de se elevarem acima do nível cósmico, onde vagueiam as almas do Dom...

O “artista”, ao contrário da “massa de coisas”, possui o “Espírito fugitivo”, por isso é capaz de se esquivar à vulgaridade, àquilo que é passageiro, e, assim, tornar-se “uma vez imortal” – conclui o compositor. Essa narrativa do surgimento do “artista” é extremamente similar à que encontramos no monismo da *Estética da Vida* de Graça Aranha: “um artista selvagem complexo e total, um arquiteto, um escultor, um dançarino, um músico, surgiam ao mesmo tempo da *consciência metafísica desse terror inicial, que marca a separação do homem e do Universo*” (2014, p. 17). Para Graça Aranha, a arte seria capaz de superar essa separação e revelar “o sentimento da unidade infinita do Todo, [...] fato supremo do espírito humano”; ela permite “chegar à totalidade transcendente da emoção estética” (*Ibidem*, p. 16). E, falando especificamente sobre a música, diz-nos o autor que:

Nenhuma outra arte poderia exprimir com mais segurança e mais emoção os sentimentos vagos determinados pela intuição da unidade do Todo infinito do que a música, que é a mais vaga e a mais emotiva das artes. Pela sua fluidez ela transforma a natureza em sentimento; não se imitando a interpretar, ela realiza a Unidade universal (*Ibidem*, p. 18).

É claro que o texto de Villa-Lobos reflete menos uma filosofia da vida do que uma filosofia *de* vida, mesmo porque ele nunca teve pretensão de ser um “homem de letras”, apesar de gostar de afirmar que havia estudado humanidades quando jovem (MARIZ, 1983). Mas isso não muda o fato de que o modo como via o “artista” unificado ao cosmos e a si próprio na imagem do artista estava em notável consonância com as ideias de Graça Aranha e com as tendências simbolistas das quais Ronald de Carvalho e Renato Almeida também participavam. Não me parece nada improvável inferir que tal consonância intelectual tenha pesado a favor de Villa-Lobos quando os organizadores da Semana decidiam quem iria se responsabilizar pela parte musical do evento. Afinal, foi o próprio Graça Aranha quem o convidou para o festival de 1922.

As obras apresentadas por Villa-Lobos na Semana não foram as mais “modernas” que já havia escrito, como já observaram Wisnik (1977), Travassos (*op. cit.*) e Paulo Guérios (*op. cit.*). Tanto foi assim, que, apesar dos conflitos com a plateia que marcaram os três dias de apresentações, as músicas de Villa-Lobos, e os intérpretes convidados a executá-las, saíram ilesos: foram ouvidas, aplaudidas e angariaram críticas positivas a Villa-Lobos, vindas de setores da crítica sem vínculos explícitos com os modernistas. Quanto à “nacionalidade” das obras – algo que parte da *intelligentsia* modernista em ascensão já elencava entre suas exigências artísticas, ainda que não com o mesmo ímpeto que se veria nos anos seguintes –, também ela não se mostrou de maneira “explícita” ou programática. A única obra que se poderia supor “nacional” (no sentido que essa palavra adquire no pensamento musical modernista⁷⁶), dentre as que constavam nos programas da Semana, são as *Danças Características Africanas*⁷⁷, cujo título poderia ser relacionado à cultura afro-brasileira⁷⁸, e cuja insistência em células rítmicas sincopadas e acentos contramétricos fazem lembrar os tangos de Ernesto Nazareth (ver. Figura 9).

Mas haveria, no já volumoso *corpus* de obras de Villa-Lobos, outras peças de inspiração nacional que ele, se quisesse, poderia incluir nos programas do evento?

⁷⁶ Que é, de modo geral, o mesmo sentido que desde o final do século XVIII foi sendo incorporado aos movimentos de afirmação das “músicas nacionais” na Europa (no Leste europeu especialmente), e, desde o final do século XIX, no Brasil: a aliança entre aspectos da “música popular”, enquanto “fonte racial da nacionalidade”, a técnicas de composição eruditas (ver Capítulo II).

⁷⁷ Escritas originalmente para piano entre 1914-1915 e apresentadas numa versão para cordas na Semana de Arte Moderna.

⁷⁸ Embora pareça mais dizer respeito à África, apenas, do que aos “negros do Brasil”.

Figura 9. *Danças Características Africanas, I Farrapós* (c. 4-19).

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos. Recorte feito pelo autor.

4.1.2. Villa-Lobos e a música nacional antes da Semana de Arte Moderna

No seu estudo de referência sobre Villa-Lobos (tantas vezes citado ao longo deste trabalho), Paulo Guérios (*op. cit.*) resumiu da seguinte maneira o *discurso social* que o compositor proferiu com suas obras (aquilo que ele queria *dizer* com elas ao mundo que o rodeava) até 1923:

A música nacional era apenas uma das possibilidades de realização de Villa-Lobos enquanto compositor até sua primeira viagem à Europa. Villa-Lobos chegou a compor algumas músicas de declarada inspiração nacional, utilizando elementos estéticos da música urbana, para festejos do centenário da Independência; mas o prioritário para ele, nesses primeiros anos, era afirmar aos outros e a si mesmo que era um grande artista, empregando uma importância cósmica ao termo. Para tanto, dispôs-se a compor para as mais diversas formações de instrumentos com as mais diversas técnicas. (p. 152).

De fato, se atentarmos para o catálogo de obras do compositor, os títulos de suas obras até 1923 apenas esporadicamente fazem menção ao Brasil ou à música popular ou ao folclore;

e destas músicas declaradamente “brasileiras”, muito poucas chegaram a ser conhecidas pelo público até 1923: as já mencionadas *Danças características africanas*, executadas parcialmente em 1915, 1917, 1919; a *Prole do bebê*⁷⁹, estreada por Rubinstein em 1922; *Lenda do caboclo*, *Viola* (da série *Miniaturas*) e *Sertão no estio*, interpretadas em junho de 1921 no Teatro São Caetano (Rio de Janeiro), no mesmo concerto em que a ópera *Izaht* (de Villa-Lobos) também foi parcialmente executada.

Assim como a maior parte das composições de Villa-Lobos ainda não mostravam aquela declarada inspiração brasileira que seria marca de sua obra anos depois, o próprio Villa-Lobos, quando tinha oportunidade de falar sobre si e sobre sua obra, não se dizia “um nacionalista fervoroso”, ainda que, em certas ocasiões, parecesse simpatizar com a causa da música “nacional”. Vejamos o que ele disse numa entrevista concedida no dia anterior à citada apresentação de *Izaht*. A ópera, assim como aquelas outras peças “nacionais” que mencionei acima, seria executada num dos primeiros eventos de “afirmação da nacionalidade” que já começavam a se avolumar no Rio por ocasião do centenário da independência (1922). Por isso mesmo a apresentação foi inteiramente destinada à música de compositores brasileiros. Perguntado sobre a sua ópera, Villa-Lobos fez questão de assinalar que ela era escrita em português e que seria executada por artistas brasileiros. Mas observa, com cuidado, em seguida:

Não pense, o amigo, que sou um destes nacionalistas desorganizados. No meu modo de ver, quem faz nacionalismo em arte, diretamente, é o artista criador individual e não o povo ou a coletividade nacional, que tão somente fornece [...] o principal material de trabalho, que é o canto e a melodia popular nacional.

Villa-Lobos nem chega a se incluir no grupo dos nacionalistas “organizados”, embora sua fala pareça dar margem a tal interpretação. Fica claro, porém, que, para ele – assim como para a grande maioria dos intelectuais contemporâneos a ele e para boa parte dos teóricos do “canto popular” dos séculos XVIII e XIX – este “canto do povo” só pode virar “arte nacional” se passar pelo crivo do artista (do “gênio”) individual. Mas Villa-Lobos achava ainda difícil o desabrochar dessa arte nacional porque “o nosso povo” – completou ele na mesma entrevista – “ainda não é verdadeiramente nacional ou definitiva e perfeitamente brasileiro, porque ainda está em formação e tem seu progresso muito retardado pela sua péssima formação social-

⁷⁹ Na qual o compositor utiliza melodias folclóricas do Brasil, apesar do título e da própria obra lembrar, em seu aspecto geral, a *Children's Corner* de Debussy.

artística”. O povo brasileiro “inconcluso biologicamente” fora mesmo um problema incontornável para pensadores brasileiros como Sílvio Romero e seria, a partir da década de 1920, um problema “a solucionar” pelos teóricos do nacionalismo musical, como vimos no Capítulo II. A má formação “social-artística” à qual se refere o compositor parece estar ligada a influências estrangeiras, como – disse ele – às “torpes saladas de ritmos americanos” e as “banais melodias italianas” de “nossas modinhas”⁸⁰.

Sem a nacionalidade definida não haveria como colocar, na música erudita brasileira, aquele toque nacional que vem do trato do canto de um “povo musicalmente inteligente [...] por um burilador inteligente como foram Schubert, Beethoven, Brahms, Wagner, Grieg, Musorsky, Dvorak” – continuou Villa-Lobos. Mas, apesar de notar esse entrave “biológico” e “social”, o compositor acreditava que já estava na hora de se delimitar o que é verdadeiramente nacional no canto do povo para poder fazer proveito disso na “arte”. É, de fato, um tanto confusa a opinião de Villa-Lobos sobre o tema. Parece haver nela, contudo, um misto entre o “complexo de inferioridade” do pensamento social brasileiro daquele tempo e, por outro lado, o reconhecimento da importância de afirmar a nacionalidade. De todo modo, não era nas canções populares do Rio que ele esperava encontrar o “nacional”, já que, quando perguntado pelo entrevistador sobre que expressão da “alma brasileira” se poderia cantar ao estrangeiro por ocasião do centenário da independência, ele respondeu em tom de lamento:

Pelo que parece, nada poderemos cantar senão o *Vem cá mulato*, *O boi no telhado*, *O meu boi morreu*, *A cabocla de Caxangá*, enfim, todas essas canções cujos autores conhecemos como as palmas das nossas mãos, e que se tornaram célebres em consequência das loucuras do carnaval.

Mas o que, então, se poderia achar de interessante do ponto de vista popular para atrair a atenção do estrangeiro nos festejos da independência brasileira – quis saber o jornalista? Villa-Lobos respondeu, surpreendentemente, “o canto dos nossos remotos e atuais indígenas, gravados em pedras em pergaminhos”, que, segundo ele, lhe deram a esperança de fazer surgir uma “música legitimamente brasileira” quando por ele ouvidos em sua passagem pela

⁸⁰ Numa outra entrevista, concedida dias antes, Villa-Lobos diria que “as nossas cantigas são uma longínqua e deplorável reminiscência de sensaborias italianas e parisienses”.

Amazônia⁸¹. Eram esses cantos que – completou Villa-Lobos – o inspiravam a começar um projeto sinfônico nacional ao qual chamaria de “Sinfonias Regionais”.

Seria isso o início da ideia dos *Choros*? Seria apenas uma ideia vaga, mas oportuna, surgida nas circunstâncias “nacionalistas” da própria entrevista? A referência à gravação em pedras e papiros é fantasiosa... Seja como for, a música nacional não parecia ainda, em 1921, a obsessão de Villa-Lobos. Nem mesmo a música popular do Rio, que daria nome a algumas de suas principais obras, se lhe afigurava como algo “aproveitável” em termos de arte. É significativo, aliás, que as modinhas que um dia ele tocou ao lado de Catulo, não passassem, agora, de reminiscências de “sensaborias italianas”. Villa-Lobos conduzia a sua carreira segundo outros (vários) pressupostos, como ele mesmo fez questão de anunciar, no jornal *A noite*, no dia 11 de novembro de 1922, pouco antes de sua viagem a Paris:

As eras assírias, as relíquias da Coreia, o misticismo da Índia, o amor abnegado ao culto da beleza, entre os Visigodos, a Melopeia romana, a Epopeia grega, as excursões gregorianas, que legaram à humanidade essa beleza eterna do canto-chão, incluíram fortemente sobre minha estética. [...] O motivo desse fatigante comentário, é simplesmente para que seja divulgado de uma vez para sempre, toda a minha opinião artística e, desse modo, não me julguem nem [me] classifiquem como autor de escolas, de “ismos” como também desconhecedor das bases que sustentam uma orientação.

4.1.3. A primeira viagem a Paris

Depois da realização da Semana de Arte Moderna, no final de 1922, Villa-Lobos organizou uma série de quatro concertos sinfônicos no Rio de Janeiro em homenagem a ilustres personalidades da época⁸², como o então presidente Epiácio Pessoa e o milionário Arnaldo Guinle. O programa do primeiro desses concertos, além de anunciar as peças que serão executadas em toda a série, apresenta uma biografia resumida do compositor, um catálogo com suas principais obras e um breve comentário de Ronald de Carvalho sobre sua produção. O comentário é um prenúncio do que seria dito sobre Villa-Lobos e sobre sua obra na historiografia musical modernista:

⁸¹ Refere-se, provavelmente, à viagem a Manaus, em 1912.

⁸² Homenagear grandes figuras era uma estratégia de que se valia Villa-Lobos desde, pelo menos, sua estada em Manaus, como vimos no Capítulo III.

A música de Villa-Lobos é uma das mais perfeitas expressões da nossa cultura. Anima-a a chama interior da nossa raça, do que há de mais original e particular na raça brasileira. Ela não representa um estado parcial na nossa psique. Não é a índole portuguesa, africana ou indígena, ou simples simbiose dessas qualidades étnicas que percebemos nela. O que ela nos mostra é uma entidade nova, o caráter especial do povo que principia a se definir moralmente, e que precisa rir e chorar livremente, num meio cósmico digno dos deuses e dos heróis.

Apesar da preleção de Ronald, o catálogo de obras e a biografia que Villa-Lobos tornou públicos nessa ocasião mostravam pouco ou nada desse “sentido” caráter nacional. Como já observaram Paulo Guérios (*op. cit.*) e Humberto Amorim (*op. cit.*), nem na biografia nem no catálogo há qualquer menção à música popular ou à convivência com músicos populares. O violão não é mencionado: nenhuma obra para o instrumento consta no catálogo. A desconfiança com o seu velho companheiro de músicas e composições permanecia mesmo após as primeiras experiências exitosas de violonistas *virtuosi* estrangeiros no Rio de Janeiro: a do paraguaio Agustín Barrios em 1916, e a da espanhola Josefina Robledo em 1917. Villa-Lobos queria mesmo mostrar o erudito que era (sem a “mácula” do violão) e queria ser visto como tal.

É assim, comedido no trato com o público e moderno à sua maneira, que Villa-Lobos conseguirá, no ano seguinte, dar um passo essencial para o sucesso de sua carreira. Com ajuda financeira de amigos e conhecidos, como o próprio Ronald de Carvalho, Arnaldo Guinle, Olívia Guedes Penteado, e com a subvenção de vinte contos de réis concedidos pelo governo, o compositor viaja a Paris. Praticamente todos os compositores brasileiros de destaque até aquele momento haviam passado pela Europa antes de confirmar o seu prestígio. Com Villa-Lobos não foi diferente.

Apesar desta sua primeira estada em Paris não lhe render dinheiro e tampouco ter significado um grande sucesso artístico, ao retornar para o Brasil no ano seguinte, sua linguagem musical começaria a tornar-se mais “parisiense” moderna, por meio da incorporação da métrica aditiva das composições de Stravinsky, e tematicamente “brasileira”, pela utilização de procedimentos estilísticos oriundos do choro, pela citação ou reelaboração de melodias folclóricas e pela evocação de “atmosferas” ritualísticas que pretendiam fazer referência à música indígena – temas que muito atraíam o público francês da época. Esse novo desvio na trajetória do compositor foi sumariamente descrito por Guérios da seguinte maneira:

Ao inserir-se concretamente nas microrredes de sociabilidade do ambiente artístico parisiense, e, ao apresentar suas composições “de vanguarda” debussyistas, Villa-

Lobos rapidamente descobriu que estava defasado no cenário da música erudita parisiense. [...] Villa-Lobos percebeu que nestes meios, sendo oriundo do Brasil, deveria mostrar músicas “brasileiras”. Críticos, compositores, artistas de outras áreas e o público – todos pareciam ávidos por ouvir o que poderia ser uma música erudita deste país que inspirava tanto “exotismo”. Os depoimentos de Villa-Lobos, as cartas de artistas com os quais conviveu, as críticas aos concertos que apresentou, as publicações de seus pares franceses do campo da música erudita – todas estas evidências empíricas obtidas a partir de um trabalho microhistórico indicam claramente como Villa-Lobos converteu-se, nesta viagem, em um músico “brasileiro” (2011, p. 22).

Guérios afirma, ainda, que a obra de Villa-Lobos depois da primeira viagem a Paris é o maior testemunho dessa mudança.

Até o final da década de 1920, ele criaria um estilo musical inconfundível, resultado de uma habilidosa síntese da estética sinfônica “primitivista” de Stravinsky com a música popular carioca e a música indígena brasileira, por ele ouvida em gravações feitas pelo antropólogo Edgar Roquette-Pinto. A “música brasileira” feita por Villa-Lobos agrega assim em sua substância tanto estéticas musicais diversas quanto as características das redes de interdependências a que estava ligado: seu “Brasil” é uma síntese da música sinfônica de vanguarda em Paris com a música popular que conheceu em sua juventude, e ainda com o “tempero” do exotismo indígena, tão caro aos franceses que lhe indicaram o caminho da “música nacional” (*Ibidem*, p. 23).

Porém, como mostrou Paulo de Tarso Salles (2011), análises mais detalhadas das obras de Villa-Lobos, tanto do período anterior quanto posterior a 1923, mostram que essa síntese é muito mais complexa do que parece à primeira vista e que o diálogo com as músicas de Wagner e Debussy não cessaria ao longo da década de 1920 e nem em momentos posteriores. O analista procura enfatizar, aliás, que o diálogo com outros compositores, sejam “modernos” ou “românticos”, não pode ser confundido com mera imitação: Villa-Lobos vivia o mesmo “problema” que a maioria dos compositores brasileiros e europeus de seu tempo – a expansão ou dissolução do sistema tonal – e, ao lidar com tal problema, se valeu de técnicas e procedimentos composicionais que estavam à disposição dos artistas de sua geração e não eram patentes de ninguém. A “libertação do ritmo”, a bitonalidade e a politonalidade, a manipulação de padrões intervalares para produzir estruturas simétricas e depois desfazê-las, a incorporação de estruturas musicais de outras tradições (populares inclusive) como pontos de partida para elaborações melódicas e formais, eram todas ferramentas à disposição do compositor. O que se deve buscar, segundo Salles, é, antes, *como* ele se valeu delas do que *sob a influência de quem* ele chegou até elas.

De todo modo, a “brasilidade” que Villa-Lobos procura, a partir da década de 1920, colocar em sua música e fazer seu ideal artístico, mesmo sendo o elemento mais superficial de sua obra (ou por isso mesmo), é o que mais chama atenção tanto do público quanto dos interlocutores do compositor (além, é claro, da indiscutível “modernidade” que a permeia). A profundidade da escuta do especialista anda de mãos dadas com o seu isolamento⁸³: são pouquíssimos os ouvintes que atentariam para tantas nuances originais que há (e descobrimos por meio da análise) na música de Villa-Lobos. E, mesmo que a plateia não compreendesse em detalhes a nova produção do compositor, em 1924 não havia no Brasil ninguém reconhecidamente mais “experimentalista” nem tão programaticamente nacionalista quanto ele.

Quanto à conversão de Villa-Lobos em “compositor nacional”, é preciso ter em mente que, mesmo que sua passagem por Paris tenha sido decisiva, havia já alguma inclinação do compositor à feitura de musical nacional antes de 1923 e, depois da Semana de Arte Moderna, essa inclinação passa a ter como suporte possível as ideias modernistas a respeito da arte, principalmente as de Mário de Andrade.

4.2. VILLA-LOBOS DE VOLTA AO BRASIL: DISCURSOS E COMPOSIÇÕES NACIONAIS

Não há dúvidas de que depois da eclosão do movimento modernista os laços entre Villa-Lobos e os demais participantes da Semana se estreitaram e o círculo de relações do compositor se expandiu. Data daí, por exemplo, o início de sua amizade com Mário de Andrade. Também começam, nos anos que se seguem à Semana, as preocupações com a construção da “arte brasileira” e da “música brasileira”, no sentido modernista dos termos – posto que o evento era mais um manifesto pela renovação do que a apresentação de um projeto artístico bem definido –, bem como a organização das ideias sobre a história da música que discutimos no Capítulo II. O protagonismo de Villa-Lobos nessa história, se talvez já estivesse bem encaminhado por conta de seus vínculos com o movimento artístico donde ela surge, torna-se ainda mais óbvio com os desenlaces de sua trajetória que se seguiram e com a participação do compositor nos debates musicais da década de 1920.

⁸³ Como observou Adorno na *Introdução à sociologia da música* (2011).

Enquanto Villa-Lobos se adequava às novas exigências estéticas que lhe impunham o meio artístico parisiense, Renato Almeida sistematizava suas ideias para redigir a primeira edição de sua *História da música brasileira*. Em dezembro de 1923 sai na revista *Ariel* um artigo seu intitulado *A música no Brasil*, que trata da formação de uma “música brasileira”. Desse artigo cito abaixo um excerto extremamente representativo do que viria a ser o seu livro e – o que é ainda mais interessante – da influência que no autor exerceram as ideias de Graça Aranha sobre arte e, ousou supor, aquele *Imprevisto* de Villa-Lobos:

A história da nossa música é a busca incessante de uma expressão própria. Nessa tortura o músico brasileiro sente a forma passageira de sua criação, enquanto não dominar o efêmero das adaptações, ou o rebuscado da cultura, pois a arte precisa de material eterno, para sua construção perpétua. Esse material é a alma de cada povo, é a soma das suas alegrias e de suas dores, as inclinações secretas e as ânsias violentas, os desejos insofridos e as decepções amargas, enfim a experiência humana no sofrimento da vida [...]. *A alma do artista está sempre presente na sua obra*, tanto mais forte quanto mais pessoal e mais diferente. A sensibilidade dominará a matéria, mas da fragilidade desta depende por igual a grandeza criadora. *O artista é pois o acontecimento mais sutil da natureza, realizando a união maravilhosa da alma coletiva com o imprevisito pessoal* (apud MARTINS, op. cit., p. 41-42, grifos nossos).

Se interpretasse da maneira mais... surpreendente as palavras de Renato Almeida – a “alma do artista” como “acontecimento mais sutil” da natureza, o “imprevisito” que o artista representa – diria que elas mostram Villa-Lobos interferindo diretamente na redação da história da música que viria a consagrá-lo. Mas nada impede que o processo de influência tenha sido contrário – que tenha sido Renato Almeida quem, na década de 1910, sugeriu a Villa-Lobos as ideias para seu *Imprevisto*. Ou pode ser, ainda, que os dois tenham bebido na mesma fonte – os escritos de Graça Aranha. Seja como for, parece-me impossível negar a sintonia dos dois intelectuais. Uma outra prova eloquente disso é uma entrevista que os dois concederam ao jornal *Correio da Manhã*, publicada em 12 de agosto de 1925. A entrevista nos oferece uma preciosa oportunidade de explicitar a relação pessoal e os vínculos ideológicos entre o compositor e o musicólogo nos bastidores da elaboração da *História da música brasileira* (1926).

Villa-Lobos acabava de regressar de uma viagem oficial a Buenos Aires, onde realizara um concerto “triunfal”, segundo o jornalista de um dos jornais da época – isso mostra como o papel de representante do Brasil no exterior começava a ser atribuído a ele pela imprensa carioca, e assim continuaria a fazer ao longo da década de 1920. O compositor já ocupava, então, um lugar de destaque no meio musical. Era reconhecido como músico “moderno”, a

crítica já debatia acaloradamente a qualidade de suas obras, participara da Semana de Arte Moderna, já havia viajado a Paris e, como prova cabal de seu “modernismo” no cenário internacional, teve o “privilégio” de, em 1925, ser nomeado delegado da América do Sul junto à Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Diz o *Correio Paulistano* de 31 de março de 1925:

Villa-Lobos, o notável compositor brasileiro, que é uma glória legítima da arte nacional, *mereceu do estrangeiro* a honra invulgar de ser nomeado delegado especial do Brasil na Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Para quem se preocupa com as coisas da arte internacional, a distinção feita ao nosso ilustre patrício toma aspecto de uma consagração.

Os triunfos de Villa-Lobos mostravam que ele tinha requisitos suficientes para responder às perguntas que, no dia 12 de agosto, o *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro queria lhe fazer e que a *intelligentsia* musical brasileira punha no centro de seus debates: “podemos criar uma música brasileira?” e “nosso canto popular oferece um elemento básico para tal formação?”. O entrevistador encontrou, para sua surpresa (mas não a nossa), Villa-Lobos em companhia de Renato Almeida. A pergunta, que a princípio seria destinada apenas ao compositor, foi oportunamente lançada também ao musicólogo. E as respostas convergem integralmente para a ideia de música nacional modernista, para o elogio ao momento que Villa-Lobos representa e para a crítica das tentativas “falhas” de nacionalização que precederam o compositor. Vejamos as palavras de Renato Almeida:

A música não é arte que se possa criar pela cultura apenas, mas tem de aurrir no fundo do espírito de cada povo a inspiração viva e segura, que se transforma na emoção do artista criador. Toda música repousa no inconsciente racial [...] a música é uma lenta maturação no espírito popular. [...] entre nós, a matéria musical de que se pode valer o artista é prodigiosa e criaremos uma música brasileira, sem regionalismos, mas integrada na cultura universal.

É interessante notar na resposta de Renato Almeida, primeiro, a reafirmação da “música do povo” como “matéria prima musical de que se pode valer o *artista*”; o músico popular, ele mesmo, como já dera a entender Villa-Lobos em 1921, jamais faria música nacional. Isso revela uma das características mais marcantes da distinção entre “música popular” e “música artística nacional” que os modernistas vão utilizar em seus escritos e que já fizera uma longa carreira na

história do pensamento musical europeu⁸⁴: a oposição entre natureza e cultura. A música popular, na medida em que emana da própria “essência” da “raça”, é algo “natural”, nascida das características psicofisiológicas da raça; a segunda é uma reelaboração “universalizante” de tal essência pelas mãos de indivíduos que possuem a sensibilidade requerida à percepção da essência e a “cultura” – entendida como conjunto de técnicas e saberes da tradição musical erudita do Ocidente – necessária à tarefa de universalizá-la: a música erudita nacional aparece aí como um produto “cultural”, humanístico, não mais “natural”. A oposição natureza-cultura alicerça, assim, a distinção entre as duas concepções de música. O segundo ponto que chama atenção na resposta do musicólogo é que, na relação entre o “artista” e suas “fontes populares”, há um fundamento filosófico que aparecerá de forma mais latente na primeira edição de seu livro do que na edição de 1942: a “sensibilidade aguçada” do artista. Como observou Martins (2009), da ideia de “sensibilidade” decorre a “descoberta” da nacionalidade pelo compositor erudito como consequência de uma postura “contemplativa” deste em relação ao mundo, à vida, etc. – algo que se lê também na *Estética da vida* de Graça Aranha.⁸⁵

Mas, continuando a entrevista, que seriam os “regionalismos” que o artista nacional deveria evitar? Villa-Lobos complementa a resposta de Renato Almeida nesse ponto. Segundo o compositor, a música europeia recebeu aqui a “influência do meio” e do “caldeamento do sangue”:

[...] e se fez música popular, cujo ritmo inconfundível é de uma incomparável riqueza. Com esse ritmo é que se há de criar a nossa música, mas é preciso que o tomemos em sua essência, para revelá-lo, para traduzi-lo pela emoção criadora que o universalizará. O essencial, porém, é não o estilizar, não fazê-lo “leit motiv” de uma composição clássica enquadrando-o nos moldes conhecidos dos outros povos. Precisamos tratá-lo como elemento próprio e fundamental e não como detalhe pitoresco.

Villa-Lobos reitera o vocabulário filosófico-racial de Almeida e acrescenta que a eficácia da universalização do popular-nacional depende da utilização deste como “elemento fundamental”. Se, ao contrário, ele se tornar “detalhe pitoresco” enquadrado em “moldes conhecidos”, ele resulta inútil: transforma-se no “regionalismo”, no “exotismo” de que fala

⁸⁴ Ver Gelbart (*op. cit.*).

⁸⁵ Ao longo de sua carreira, Renato Almeida abandonará significativamente a ideia de “sensibilidade” em prol do pragmatismo que rege as pesquisas folclóricas de Mário de Andrade e o manual prático de composição nacionalista que este desenha em linhas gerais em seu *Ensaio sobre a música brasileira*. Assim, na década de 1940, Almeida defenderá, mais do que mera “contemplação” da música popular, o conhecimento cientificamente embasado, por parte dos compositores, sobre aquilo que essa música tem de particular.

Renato Almeida. Note-se, aqui, a significativa “transformação” de Villa-Lobos das vésperas da apresentação de *Izaht* para agora: como o regionalismo transforma-se agora em acusação no modernista pós-Semana, as possíveis “Sinfonias Regionais” de que falava o compositor anos antes não servem mais, dão agora lugar à exclusividade de obras *nacionais*.

Como vimos no Capítulo II, é precisamente essa “deficiência” que Renato Almeida e seus companheiros intelectuais viam nas obras dos compositores do século XIX e início do XX no Brasil. Para eles, as principais tentativas de elaboração de música nacional anteriores à década de 1920, capitaneadas por Alexandre Levy e Nepomuceno, perdiam-se na incorporação do “pitoresco” a moldes europeus “inadequados”, ao invés de fazerem da matéria-prima popular o “fundamento” de suas composições. Esta acusação se sente na metáfora do “caboclinho enfarpelado com roupas de Paris” que Luiz Heitor utilizou para ilustrar o passado com o qual Villa-Lobos teria heroicamente rompido.

Se ao leitor parece um tanto confusa a diferença entre “regionalismo pitoresco” e “nacionalismo autêntico”, também assim ocorreu ao jornalista do *Correio da Manhã*. Após o pronunciamento de Villa-Lobos, ele perguntou “não seria isso [fazer do ritmo popular o fundamento da composição] cair no regionalismo?”, ao que Renato Almeida replica, numa defesa apaixonada do pioneirismo villalobiano:

Em absoluto [...] o regionalismo se contenta com dar emoções locais, o pitoresco, ou esquisito, enquanto Villa-Lobos procura universalizar o elemento básico que é o ritmo do povo, sem traí-lo, *mas despertando o que nele há de humano*. [...] Eis o que clama Villa-Lobos e eis o que realiza em sua música, que podemos chamar de brasileira, por que nela tudo marca o ambiente em que se cria. [...] A música do nosso memorável Villa-Lobos revela o espírito brasileiro em toda a sua sugestão, no seu ritmo, no seu ambiente, mas isso sem deixar de ser humana, com a agudeza das preocupações que agitam o seu pensamento. [...] *Villa-Lobos justifica que falemos de música brasileira* (grifo nosso).

O musicólogo reitera aí a dualidade natureza-cultura ou natureza-humanidade com a qual ele caracteriza os procedimentos do compositor: haveria na música deste o “espírito brasileiro em toda a sua sugestão, no seu ritmo, no seu ambiente”, em sua própria “natureza”. Por outro lado, essa “natureza” divide espaço com a “humanidade” do compositor (com sua “cultura”) responsável por transformar a natureza do brasileiro em coisa “universal”, responsável por “despertar” a “humanidade” do ritmo popular, mas sem “traí-lo”, etc. Tal síntese é que destaca, segundo esse raciocínio, Villa-Lobos de todos os compositores que o

precederam, muito embora saibamos que Carlos Gomes, Levy, Nepomuceno e tantos outros artistas buscaram sínteses semelhantes a essa em suas obras. A arbitrariedade do juízo de Almeida aparece em toda a “sua sugestão” quando afirma que Villa-Lobos não “traí” o ritmo popular. O que permite dizer que os compositores anteriores traíram a “entidade nacional” senão a própria definição que os modernistas criaram para essa “entidade”? Olhando com o devido distanciamento para este tema, vê-se com clareza que o que de fato diferencia Villa-Lobos dos compositores que o precederam não é a sua maior fidelidade ao nacional, mas a ideia de nacional e a ideia de música nacional que encontrou em sua época. Os nacionalistas do passado foram nacionalistas ao seu modo; a convicção de que o nacionalismo modernista é o único que corresponde à “verdade” é que, em primeiro lugar, sustenta a argumentação de Renato Almeida. Por isso é tão confusa e pouco convincente a sua explicação sobre os “regionalismos” que se deveriam evitar, por isso o repórter do *Correio da Manhã* “confundiu” o regionalismo “torto” com o nacionalismo “fiel” de Villa-Lobos.

A conversa de Renato Almeida e Villa-Lobos, estampada como foi na primeira página de um dos jornais de maior circulação no Rio de Janeiro, coloca em evidência as discussões do meio musical brasileiro na década de 1920, discussões marcadas pela influência da Semana de Arte Moderna, pelo nacionalismo que novamente aflorava na sociedade brasileira, pela busca por uma “nova” identidade nacional, pela (re)incorporação do “povo” na forja dessa nova identidade, pela dialética entre erudito e popular e pela centralidade do nome e da obra de Villa-Lobos⁸⁶.

4.2.1. De volta à música popular e... à música indígena

Ao final da entrevista que comentava acima, Villa-Lobos fala ao jornalista sobre um caminho possível para composição de música nacional: a incorporação de ritmos indígenas. É provável que em 1925 o compositor já tivesse iniciado os estudos da parte musical do material coletado por Roquete Pinto entre indígenas da região amazônica. Villa-Lobos faz até uma demonstração da “pureza” do ritmo indígena ao repórter e afirma ter incentivado “alguns de nossos mais interessantes compositores populares” a colocar em suas músicas motivos

⁸⁶ A partir de 1926, esses temas, sempre entrelaçados, começam a sua longa carreira na historiografia da música brasileira. Daí para frente a imagem do compositor ganha novos matizes, sempre mais heroicos, sempre mais “brasileiros” e sempre mais “populares”, como vimos anteriormente.

indígenas, o que, segundo ele, ajudaria a renovar a música brasileira. Renato Almeida não pareceu muito entusiasmado com a ideia de Villa-Lobos, limitando-se a dizer que a música indígena era uma “riqueza nova a desbravar”. Antes de resgatar a musicalidade indígena, acrescentou o musicólogo, era preciso olhar para a música dos negros “o batuque, o samba e o choro”, além da “portuguesa” modinha, que, apesar de “italianizada” (como disse Villa-Lobos anos antes), “é ainda o nosso canto de melancolia interior”.

No prefácio à edição de 1929 do *Choros n. 3* (Editora Max Eschig), Villa-Lobos explica ao público o que são os *seus* choros:

Choros representam uma nova forma de composição musical, no qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original.

A explicação é uma síntese do que se disse na entrevista que acabo de comentar. Personalidade do artista, música popular, música indígena: música nacional. E, dentro da categoria do “popular”, se enquadram tanto os gêneros que Almeida menciona, quanto melodias folclóricas como aquelas que Villa-Lobos já utilizara na *Prole do bebê n. 1*. É interessantíssimo que em coisa de alguns anos o olhar do compositor sobre o “popular” enquanto fonte de inspiração para música tenha ido da desconfiança à segurança total; do desprezo aos tangos e cantigas populares, à sua incorporação à música; e, a reboque de tudo isso, da desconsideração ao “autor” popular, à lembrança dos “mais interessantes” dentre eles. Pode-se dizer que tenha sido mesmo uma redenção das experiências do próprio artista: suas primeiras incursões no meio do choro, suas apresentações com Catulo, passam agora a ter um sentido para o desenvolvimento de sua carreira.

A mudança de postura de Villa-Lobos acompanha não apenas as expectativas do meio musical parisiense, mas o interesse dos modernistas pela música nacional e o papel importante que a música popular desempenha nesse projeto. Em 1924, pouco antes da entrevista de Almeida e Villa-Lobos, Mário de Andrade, num artigo publicado na revista *Ariel*, dissera que a música brasileira já se mostrava nacional no seio do povo e que para tal nacionalidade concorriam dois criadores populares, Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá (MARTINS, *op. cit.*). Não é isolado o novo olhar de Villa-Lobos sobre os compositores não eruditos e sobre a categoria do “popular”. 1924 também é o ano em que Villa-Lobos compõe o *Choros n. 2* para

flauta e clarinete, dedicado a Mário de Andrade, e cuja seção central é uma conversa das mais “emboladas” entre os dois instrumentos, um contraponto dos mais nazarethianos (ver Figura 10).

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of music. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, and *f cresc. espressivo*. There are also markings for *mf cresc.* and *f cresc. espressivo*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A circled number 5 is above the first system, and a circled number 6 is above the fourth system. A measure number 14 is also present.

Figura 10. *Choros n. 2* c. 29-40.

Fonte: Editions Max Eschig, 1927

É a volta de Villa-Lobos ao choro, e não apenas a volta por um esforço de memória, mas a reinserção do compositor no meio, porém não mais como curioso violonista, mas sobretudo como o compositor em busca de “matéria” para suas obras. Hermano Vianna abre o seu *Mistério do Samba* (*op. cit.*, p. 19-20) com o episódio emblemático da presença, em 1925,

de Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos, Luciano Gallet e Gilberto Freyre numa “noitada de violão e cachaça” com “os brasileiríssimos [expressão de Freyre] Pixinguinha, Patrício e Donga”. Intelectuais, um jurista e jornalista (Prudente de Moraes), compositores eruditos e músicos e compositores populares, todos juntos: uma alegoria do momento de afirmação da brasilidade que se (re)vivia no Rio de Janeiro e da volta de Villa-Lobos ao meio da música popular.

Não surpreende que, em 1925, numa entrevista profética, em que o compositor fala da necessidade de construção no Brasil de programa de educação voltado para a prática do canto coral – prática que ele vira dar ótimos resultados patrióticos na Europa (na Itália e na Alemanha, sobretudo) – a singularidade da música brasileira é contraposta, por ele, à rigidez do gosto “educado e disciplinado” dos músicos eruditos daqui. Villa-Lobos afirma, na entrevista, que essa singularidade é, por essa disparidade, pouco compreendida no Brasil e que isso se nota na fria acolhida que sua própria música vinha recebendo no país: na medida em que ela se vale da “rusticidade popular”, a “gente de salão”, “comportada” e europeizada que é, não a compreende. Villa-Lobos enaltece o “povo rústico” e diminui a elite esnobe⁸⁷! Essa reação à elite parece ser uma resposta às acusações de “falta de preparo” que parte da crítica fazia em relação a ele desde a década de 1910. Não foi senão para provar que era sim preparado, isto é, “erudito”, que Villa-Lobos trabalhou com afinco até 1923, como já sabemos. Agora, no entanto, ele não precisava mostrar-se erudito: a sua “brasilidade” transforma-se em seu manto protetor. Quem quisesse acusá-lo de “ignorante” e despreparado, quem virasse as costas à sua música, era um antibrasileiro, um ignorante das coisas nacionais. A modernidade, a rusticidade de sua música refletia, para ele, o próprio ser do brasileiro: que escola de música poderia ensinar-lhe isso?

Esse também é o contexto da volta de Villa-Lobos ao violão, tanto por ser este um instrumento representativo da música brasileira, quanto porque gozava de grande prestígio no ambiente em que a música nacional tornou-se, para o compositor, o projeto de vida a ser perseguido. Na década de 1920:

[...] a capital francesa, aliás, testemunhou uma série de circunstâncias que tiveram um impacto fundamental sobre o desenvolvimento do repertório moderno de violão. A estreia do violonista espanhol Andrés Segóvia (7 de abril de 1924), a atividade musicológica e didática de Emilio Pujol, a presença de vários guitarreros (luthiers) que se mudaram para Paris da Espanha, e tantas notáveis iniciativas editoriais como a

⁸⁷ A entrevista foi concedida ao *Correio da Noite* do Rio de Janeiro e publicada no dia 3 de novembro de 1925.

Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare publicada pelas Éditions Max Eschig, eram apenas as mais significativas manifestações de um interesse no instrumento que provavelmente nunca murchou completamente desde o começo do século XIX, quando Paris gozou da presença dos mais ilustres violonistas na Europa: Fernando Sor, Ferdinando Carulli, Napoléon Coste, Matteo Carcassi, e Dionysio Aguado (ZIGANTE *in* VILLA-LOBOS 2006, p. VII, tradução minha).

É muito provavelmente por esse tempo também que surge o *Choros n. 1*, escrito para violão e dedicado a Ernesto Nazareth. A peça é datada de 1920, mas, como observou Amorim (*op. cit.*), é difícil de crer que ela tenha sido pensada como a abertura da nova série de obras antes de 1923⁸⁸. A composição do *Choros n. 1* é o primeiro sinal desse ressurgimento do violão da música popular. Ele é composto dentro dos moldes formais das progressões harmônicas comuns no choro: um Rondó de 5 partes (A-B-A-C-A), cada uma das seções contendo um tema, harmonia funcional, contraponto constante do baixo (as baixarias do choro). Utiliza síncopes em abundância, lembra Nazareth, e na seção C, há uma citação (ou uma paráfrase) da peça de um desconhecido músico popular: trata-se da *Solicitadora* de Pedro Galdilho, peça que consta nos cadernos do flautista e chorão João Jupiaçara preservados pelo Museu da Imagem e do Som (Ver Figura 11 e 12). A *Solicitadora* também faz parte da coleção *Princípios do choro* elaborada em 2003 a partir da pesquisa de Maurício Carrilho.

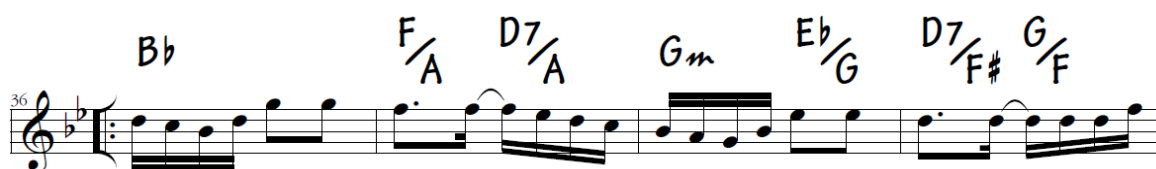


Figura 11. *Solicitadora* c. 36-39.

Fonte: *Cadernos do Choro: Princípios do Choro* (2003), transcrição e harmonização de Maurício Carrilho. Recorte feito pelo autor.

⁸⁸ Com efeito, na entrevista de 1921 de que comentei, Villa-Lobos não menciona nem “choros”, nem “violão”, apenas “sinfonias regionais”.

The image shows a musical score for two staves. The first staff is marked 'Moderato un poco' and 'mf'. It contains several measures of music with chords and some triplets. The second staff is marked 'a Tempo' and 'f'. It continues the piece with more complex rhythmic patterns and chords. The key signature is G major (one sharp).

Figura 12. *Choros n. 1 c. 89-94.*

Fonte: Editions Max Eschig, 1960.

Entretanto, nem tudo são flores nesse reencontro de Villa-Lobos com a música popular. O *Choros n. 1* constitui também um testemunho das hierarquias e preconceitos que o novo momento de “inclusão do povo” na música nacional não apaga. Segundo o próprio Villa-Lobos, a peça foi escrita:

[...] propositalmente, como se fosse *produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos musicais populares*, para servir de simples ponto de partida e alargar-se mais tarde na forma, na técnica, na estrutura e nos casos psicológicos que encerram todos esses gêneros de música. O tema principal, as harmonias e modulações, apesar de pura criação, são moldados em frequências rítmicas e fragmentos celulares melódicos dos cantores e tocadores populares de violão e piano, Sátiro Bilhar, Ernesto Nazareth e outros (VILLA-LOBOS *apud* HORTA, 1987, p. 25, grifo meu).

Como Nazareth, que tanto sofreu por não ter conquistado a “glória” de ser um erudito, se sentiria se lesse a descrição da peça com a qual Villa-Lobos o homenageia? Instinto, ingenuidade, isso é o que caracteriza, para o compositor, as invenções populares, mesmo as mais “interessantes entre elas”, como as elaborações de Nazareth. Não há *trabalho*, não há *obra*. Fica muito claro, assim, que a volta à música popular se faz através das lentes superiores do compositor erudito. A música popular aparece aí como a vida nua de que fala o filósofo Giorgio Agamben: só é incluída na arena da arte por meio da sua exclusão.

Também nessa época (década de 1920) Villa-Lobos compõe o *Chorinho*, peça que viria a integrar, anos mais tarde, a *Suíte Popular Brasileira*. Escolhido para ser o último movimento

do conjunto, o *Chorinho*⁸⁹ é, no entanto, a primeira dentre as peças da *Suíte* a surgir sem deixar muitas dúvidas sobre a data de sua criação: seu manuscrito autógrafa, presente no Museu Villa-Lobos, data de 1923. De fato, se o violão retorna à cena com a peça de abertura dos *Choros* e com o *Chorinho*, se a música popular volta a fazer sentido para as criações de Villa-Lobos, se a música nacional está em voga, se o público europeu e os modernistas estavam de acordo com isso, não seria o momento de Villa-Lobos pensar, agora sim, em compor uma *Suíte Popular Brasileira*? Nos aproximamos, agora sim, do momento em que a ideia dessa obra ocorrerá a Villa-Lobos. Há, contudo, um outro motivo bastante relevante para o surgimento dessa nova ideia: o olhar de Villa-Lobos sobre sua própria trajetória.

4.2.2. A reedição da vida

No início de 1925, o *Jornal do Commercio* do Rio publicou uma matéria intitulada *Villa-Lobos e o Folklore*, na qual o já famoso compositor faz um resumo de sua carreira até ali e do papel que nela cumpriu o folclore:

De todas as entrevistas que tenho dado à imprensa do Brasil e do estrangeiro, em duas somente abordei o assunto do regionalismo musical [...]. Nem aqui no Rio tive jamais a oportunidade de externar publicamente minhas ideias sobre o nosso folclore [na verdade, já vimos, em 1921, Villa-Lobos falar sobre o “popular nacional”...], porque, filho do Rio mais ou menos conhecido de muita gente que naturalmente tem acompanhado a minha carreira, desde o tempo em que eu era chorão do irresistível pinho (instrumento que, com maiores e particulares razões, ainda hoje prefiro, numa pequena audição, a qualquer concerto de gala) [...] já desde muitos anos antes de partir para a Europa, eu estudava fervorosamente o problema da estilização de todo o nosso folclore musical, dos índios até os chorões, como também de todos os movimentos materiais e comuns das coisas que produzem sons. Embora reconhecendo esses elementos por mim utilizados constituíam apenas uma produção trivial, uma manifestação espontânea da natureza, comecei a empregá-los definitivamente desde 1916, sem nenhuma preocupação premeditada de fazer nacionalismo. Sim, mas sentindo maquinalmente a espiritualização do nosso ambiente tropical, isso não só devido à minha origem como também pela necessidade de mostrar o que a natureza criou misteriosamente e me destinou para produzir. Essas preciosidades, que arranquei do seio das florestas, das rochas brutas, dos rudes fizeram-me alvo de grande curiosidade nos centros artísticos da Europa (grifo meu).

O novo rumo tomado por Villa-Lobos a partir da década de 1920 significou, também, pelo que vemos, uma reconfiguração da maneira como o compositor percebia a sua própria

⁸⁹ Analisarei o *Chorinho* quando for tempo de analisar toda a *Suíte*.

vida. Ele não se limita a afirmar que agora sua preocupação primeira era fazer música nacional, mas que esta *sempre* foi a sua ambição, ainda que se manifestasse de maneira “inconsciente”. Não bastava para Villa-Lobos mudar sua música: a mudança na música implicava, para ele, uma mudança na vida. A música nacional já não era mais um possível porém complicado projeto, como parecia na entrevista de 1921, também as “eras assírias”, os visigodos ou o “misticismo da índia” não inspiravam mais as suas composições: todo o sentido de sua vida-obra se concentrava agora na música nacional. Por isso a afirmação inédita das suas experiências com o violão, com o choro, e até com a música dos índios, mesmo que ele não tenha de fato conhecido a música indígena até a década de 1920. Villa-Lobos acreditava-se predestinado a ser um grande artista, como ele já dissera no seu *Imprevisto*, e, se o sentido de sua obra era agora o “nacional”, seu “destino” também era ser uma *grande artista nacional*.

Com efeito, é também como um predestinado que Renato Almeida, na *História da música brasileira* de 1926, parece ver Villa-Lobos destacar-se da geração anterior de compositores brasileiros:

[A obra de Nepomuceno foi] a manifestação de uma personalidade ardente e inquieta, que não atingiu a suprema energia criadora da arte nacional, nessa síntese admirável em que o artista é um predestinado, mas foi um precursor, deixando em sua obra a gênese desse esforço ousado e trágico, que já sentimos vingar (p. 115, grifo meu).

A partir de então será tão difícil para Villa-Lobos conceber a sua vida apartada de seu projeto artístico nacional que ele se disporá a recompor algumas de suas obras anteriores à década de 1920, de modo a inseri-las em tal projeto. É assim que os poemas sinfônicos de argumentos gregos *Tédio da Alvorada* e *Myremis*, se tornarão, entre o final dos anos 1920 e o início da década de 1930, *Uirapuru* e *Amazonas*, ganharão argumentos amazônicos e aspectos “primitivistas” como os que encontramos em alguns dos *Choros*. As peças mudam, mas suas primeiras datas de composição são conscientemente mantidas em 1917.

É possível interpretar a mudança como estratégia de inserção *das obras* em novos contextos estéticos. Com efeito, Villa-Lobos esteve sempre atento às exigências conceituais, estéticas e mesmo às exigências do mercado que encontrou ao longo da carreira e sempre procurou dialogar com elas da maneira mais proveitosa. Se Canclini (2015) me permite a liberdade, diria que Villa-Lobos não se furtou a *reconverter* suas composições, isto é, a modificá-las de modo a reinseri-las em “novas condições de produção e mercado” (p. XXII).

O antropólogo entende por “reconversão” o processo pelo qual um indivíduo ou um grupo de indivíduos modificam conscientemente seus “saberes, estruturas e práticas” para adequá-los às exigências impostas por novas conjunturas econômicas e socioculturais. O conceito é utilizado pelo autor para pensar, dentre outras coisas, as estratégias de que se valem os integrantes de setores tradicionais da produção de bens simbólicos para se manterem no mercado frente ao avanço dos projetos modernizadores na América Latina. Reconversão está presente, por exemplo, na aquisição de conhecimentos tecnológicos pelo pintor que quer trabalhar como *designer* ou na estratégia dos “migrantes camponeses que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos” (*Ibidem*). Não seriam, portanto, as reelaborações villa-lobianas processos de reconversão em alguma medida? Apesar de não extrapolarem os limites técnicos inerentes ao campo da composição de música erudita, elas também não constituem estratégias de adaptação de produtos culturais a novas condições do mercado de bens simbólicos ou, pelo menos, à nova posição que o nome de Villa-Lobos ocupava nesse mercado? Parece-me possível arriscar aqui uma resposta afirmativa.

Mas essa mudança não acompanha apenas o deslocamento da posição do compositor no meio musical e as reconfigurações do próprio meio: *ela constitui uma verdadeira operação do passado, um ajuste de contas com o vivido a partir do “musicado”*. Com *Uirapuru* e *Amazonas* Villa-Lobos reedita a própria trajetória ao implantar no período de sua afirmação “erudita” obras declarada e substancialmente nacionais.

Pois bem, retomemos as considerações feitas há pouco: se Villa-Lobos estava agora tão envolvido pelo seu projeto de vida-e-obra nacional, se, como vimos na entrevista citada acima, ele afirmava pela primeira vez as suas incursões como “chorão do pinho” do meio da música popular, se provava a si e seus interlocutores que procurou desde sua juventude incorporar à sua produção os sons da nacionalidade, uma *Suíte Popular Brasileira* não se tornava bastante possível?

4.3. A SEGUNDA VIAGEM A PARIS: SURGE A SUÍTE POPULAR BRASILEIRA

Em 1927 Villa-Lobos viajou novamente a Paris, dessa vez às expensas do magnata Arnaldo Guinle. O contexto que se desenhava era completamente outro. O compositor “sério” já era muito mais familiar aos parisienses do que em 1923, estava em vias de concluir a sua famosa série de *Choros* e construía um estilo de compor original, no qual as “atmosferas” da

música popular do Rio e do “primitivismo ameríndio” tinham um lugar todo especial. Podia mostrar-se, assim, um “compositor nacional” para a França e o mundo verem – seguia, decidido, o caminho que o fazia conhecido como “intérprete da alma sonora do Brasil”. Nessa segunda viagem, além de apresentar algumas de suas principais obras em concertos exclusivamente dedicados a elas, Villa-Lobos assinou seu primeiro contrato com a editora Max Eschig para publicar algumas de suas composições. E, em meio a essa efusão de brasilidade, estando ele em terra estrangeira sedenta por novidades tropicais, havendo, como se sabe, um ambiente muito receptivo ao violão na cena musical parisiense, não seria interessante aproveitar o ensejo e publicar algumas peças para este instrumento tão representativo da cultura brasileira? Mas quais seriam essas peças?

É possível que Villa-Lobos já trabalhasse desde 1923 na série dos *12 Estudos*, como frisou Amorim (*op. cit.*). Essa, que talvez seja sua maior contribuição para a literatura violonística, era a escolha mais óbvia. Mas, segundo Zigante (*op. cit.*), sobreveio-lhe ainda uma outra ideia, a ideia que mudaria a história daquela “simples” peça de trabalho que mencionei no capítulo anterior: ele resolveu reunir (ou lembrar) algumas de suas primeiras peças para violão sob um título bem representativo do seu “novo destino” e incluí-las no projeto de publicação. É assim que, no final da década de 1920, emerge, paralelamente aos *Estudos*, o arquetipo inicial da *Suíte Popular Brasileira*.

Como já sabemos, os trâmites de publicação da obra só foram revelados recentemente, em 2006, quando a Éditions Durand (sucessora da Max Eschig) lançou dela uma nova edição, organizada por Frédéric Zigante. A partir daí, soube-se que a primeira compilação da *Suíte* surgira no final da década de 1920. O conjunto escolhido nesse primeiro momento, contudo, não foi o mesmo que foi publicado em 1955. Retomemos a síntese feita por Humberto Amorim (*op. cit.*):

- 1 – A *Mazurka-Choro* e a *Schottisch-Choro* estiveram em ambas as versões;
- (...) 2 – A *Gavota-Choro* (...) [foi] adicionada apenas em 1948;
- 3 – O *Chorinho* esteve na versão de 1928, foi preterido inicialmente em 1948, sendo reconsiderado, finalmente, pouco antes da publicação de 1955.
- 4 – E (...) a *Valse-Choro*, que consta na versão da década de 1920, é uma peça completamente distinta da *Valsa-Choro*, que aparece na revisão de 1948 (p. 68-69).

Além das diferenças no formato do conjunto, é certo que o texto de cada uma das cinco peças eleitas para figurar na versão final da obra sofreu modificações, ainda que isso seja difícil

de verificar dada a ausência de manuscritos anteriores aos que foram entregues à editora na década de 1920. A única exceção a essa regra é mesmo a *Mazurka-Choro*. Como ficou dito na Introdução, as diferenças entre *Simplex* e a versão publicada da *Mazurka-Choro* abriu, aos autores que já se debruçaram sobre o tema, a possibilidade de questionar o caráter “juvenil” imputado às peças da *Suíte* pelos primeiros analistas da obra para violão do compositor. Se houve intervenção de Villa-Lobos, no auge de sua consagração internacional (1940-1950) – e “maduro” portanto –, no sentido de dar às peças do conjunto uma nova dimensão, como insistir na afirmação da “juventude” da obra? Mas em que medida se podem sentir as modificações na *Suíte*? Como sua organização intrínseca dialoga com o momento em que foi oficialmente concebida? Como parece refleti-lo ou contrariá-lo? Como se pode sentir a dialética erudito-popular em sua escrita e no destino final que ela teve: a publicação no fim da vida do compositor?

É tempo, pois, de nos debruçarmos sobre a *Suíte Popular Brasileira* enquanto *música*, de compreender sua escrita, de explorar os questionamentos já levantados pelos autores acima citados e tentar trazer à luz novas ideias. Estas novas ideias, contudo, não se restringem aos aspectos musicais das peças: elas procuram se comunicar com as mudanças na carreira do compositor e com a dialética entre o erudito e o popular que marca a caminhada do artista.

4.3.1. Suíte Popular Brasileira: lembrança

O conjunto imaginado por Villa-Lobos no final da década de 1920 era o seguinte: *Mazurka-Choro*, *Schottisch-Choro*, *Valse-Choro*, *Chorinho*. Não é possível saber porque a obra não foi publicada já naquele primeiro momento, embora o mais provável, como sugeriu Amorim (*op. cit.*), seja que Villa-Lobos privilegiasse a divulgação de obras maiores e mais efetivas, que demonstrassem de modo mais evidente as suas habilidades composicionais. Mesmo os *12 Estudos* tiveram sua publicação adiada para a década de 1950. Mas, como veremos no final deste capítulo, esse atraso em nada diminuiu a eficácia do *discurso social* que o compositor pretendia proferir com a *Suíte Popular Brasileira*, ao contrário, contribuiu para torná-lo ainda mais significativo.

Valse-Choro

A peça excluída do conjunto publicado em 1955, a *Valse-Choro*, se assemelha àquela que a substituiu (a *Valsa-Choro*) apenas em características “gerais”: a tonalidade principal (Mi Maior), a condução melódica em vozes intermediárias⁹⁰ utilizando os bordões (um dos “clichês” da escrita de Villa-Lobos para violão) e o padrão de diálogo entre a voz mais aguda e o baixo (ou voz intermediária) melódico em certos trechos⁹¹.

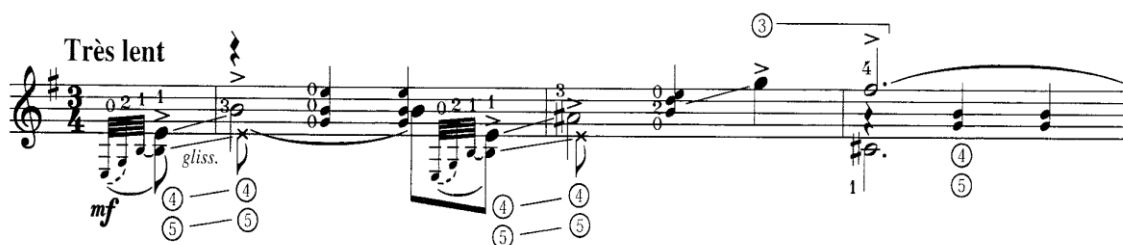


Figura 13. *Valse-Choro* c. 1-3.

Fonte : Éditions Durand, 2006

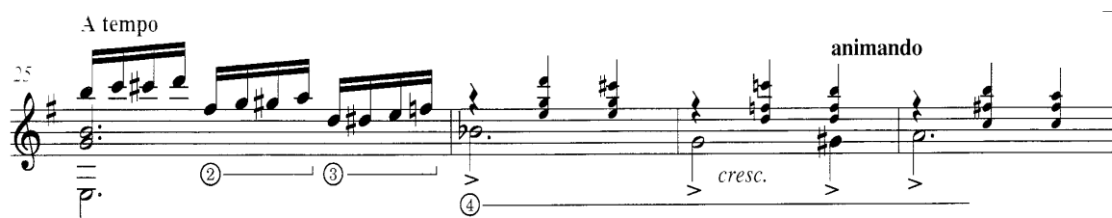


Figura 14. *Valse-Choro* c. 25-28

Fonte : Éditions Durand, 2006

É possível encontrar na organização dos temas *Valse-Choro* formas bastante semelhantes aos tipos temáticos tradicionais que Villa-Lobos emprega na maioria das peças da *Suíte* (sentenças e períodos e suas variantes), mas a harmonia que subjaz a elas é muito mais dissonante (e ainda ornamentada por escalas cromáticas, como mostra a Figura 14) embora não

⁹⁰ Ver Figura 13.

⁹¹ Ver. Figura 14. A voz intermediária conduz a melodia em destaque enquanto, nos segundos e terceiros tempos do compasso, a voz mais aguda faz um movimento de 2ª descendente. Isso ocorre em abundância na *Valsa-Choro*.

Essas singularidades da *Valse-Choro* explicam, talvez, porque ela foi preterida na publicação de 1955: elas destoam em grande medida das melodias cantáveis e da harmonia funcional das demais peças da *Suíte*. Exceção feita, até certo ponto, ao *Chorinho*, que também apresenta certas características “anti-funcionais” e “anti-melódicas”. De todo modo, a seção C da *Valse Choro* é uma pista evidente de que a *Suíte Popular Brasileira* passou por transformações significativas antes de vir a público; transformações que, se não deixam perder de vista a atmosfera da música popular do início do século XX, dão a ela, todavia, um colorido harmônico singular, como se verá mais à frente. Sobre isso, Humberto Amorim (*op. cit.*) lança uma hipótese interessante que tentarei explorar e que vai ao encontro da análise feita acima da *Valse-Choro*:

As peças da *Suíte* [são provavelmente] páginas musicais que Villa-Lobos guardava na memória como reminiscências de seu tempo de “chorão”. Tal possibilidade explicaria a volatilidade na reconstrução de algumas datas: guardadas na memória, o compositor não sabia ao certo, se o ano de concepção de determinada peça seria 1906 ou 1908, por exemplo (p. 70).

De fato, a “rememoração” pode explicar a confusão das datas de composição (da qual falarei no decorrer do texto) e também instigar as recriações e modificações de dadas passagens das peças. O lembrar, nesse caso, pode também ser interpretado como “reconverter”: transformar para reinserir em novos contextos estéticos antigas criações.

Mazurka-Choro

A *Mazurka-Choro* aparece, na compilação de 1920, datada de 1906, e, em 1955, de 1908. A dedicatória que a acompanha nas duas versões é a Maria Thereza Téran, esposa do pianista Tomás Terán, duas pessoas que Villa-Lobos conheceu em Paris, na década de 1920. Já sabemos, entretanto, que a peça é uma versão retrabalhada de *Simples*, composta em 1911. Mas que diferenças ou semelhanças podemos ver entre a nova mazurca e a sua precedente?

Simples é feita de uma introdução e de três seções dispostas sucessivamente em uma forma bastante incomum que pode ser assim representada: Intro-A-B-C. A tonalidade da primeira seção é Lá Menor e a das demais são Dó Maior (relativa maior) e em Lá Maior

Fonte: o autor

O gráfico nos mostra que a primeira seção é um tema simetricamente organizado em duas frases: uma de apresentação e outra continuação+cadência. A primeira frase apresenta (sobre a harmonia de tônica) e repete (sobre a harmonia de dominante) a ideia básica (α) da seção (seu material melódico básico) que é auditivamente percebida como uma “coisa só”, muito embora contenha entre seus componentes alguns motivos (micro ideias) que serão reiterados ao longo das outras seções da peça: “a” (nota repetida) e “b” (arpejo).

Harmonicamente, a frase de apresentação prolonga a tônica inicial (Lá menor) por meio de acordes subordinados (VII^o7 e V7) até o início do quarto compasso. A segunda frase “continua” (desenvolve brevemente) o material apresentado na frase anterior por meio da fragmentação das unidades melódicas (de 2 para 1 compasso apenas) e do aumento do ritmo harmônico (um compasso para cada grau da progressão cadencial I-II-V-I⁹³). Os últimos dois compassos aproveitam o impulso rítmico do final da ideia básica fragmentada (três colcheias) e encaminham o tema para o fim (cadência autêntica perfeita) com uma escala descendente (ideia cadencial).

Se olharmos novamente para o manuscrito de *Simples*, veremos que a construção de sua primeira seção é praticamente idêntica à da seção correspondente da *Mazurka-Choro*, as únicas diferenças evidentes são o movimento do baixo no comp. 8 do manuscrito e a conclusão cadência perfeita no comp. 12 num intervalo de 8^a seguido do ataque no acorde Lá Menor numa região mais aguda do instrumento, semelhante ao que ocorre na última repetição do refrão na *Mazurka-Choro*. O que marquei como “c?”⁹⁴, a reiteração da nota Fá4⁹⁵ e sua resolução descendente no Mi4, parece ser um gesto derivado de “a” e será, como veremos a seguir, reutilizado na seção B.

⁹³ *Apresentação, continuação e cadencial* são *funções formais* derivadas das funções temporais básicas de início, meio e fim respectivamente: iniciam, continuam e finalizam uma dada unidade formal, neste caso, um tema. Essa “lógica temporal” é o fundamento primeiro da teoria das *funções formais* de W. Caplin (1998).

⁹⁴ O porquê do sinal de interrogação nessa legenda será explicado mais adiante.

⁹⁵ Consideramos como Dó central o Dó 3.

Antecedente

apresentação
ideia básica

rep.

fragmentação

frag.

continuação+cadencial
ideia cadencial

c' b' c''

C: V⁷ — I V⁷/VI — VI II V⁷/IV V⁷/V

Consequente

rep. [apresentação]

continuação

ideia cadencial (nova)

M.C.

C.A.P.

V⁷ V⁷ — I V⁷/VI — VI II V⁷/IV I

Figura 17. Análise da seção B da *Mazurka-Choro*

Fonte: o autor

A seção B da *Mazurka-Choro*, (Dó maior), é um tema de 16 compassos, mais precisamente, um “período composto” de duas sentenças: uma antecedente, que apresenta o tema mas evita, com uma meia cadência (M.C.), a conclusão definitiva; e outra consequente (que reitera e conclui o tema com uma cadência autêntica perfeita). As sentenças seguem a mesma organização fraseológica do tema da seção A e contêm os mesmos procedimentos formais e progressões harmônicas que esta (prolongamento de tônica⁹⁶ por 4 compassos e progressão cadencial também por 4). A nova ideia básica é uma reelaboração de motivos precedentes (“c?” e “b”), fato auditivamente perceptível: o início da seção B nos remete ao motivo “c?” ouvido poucos instantes antes, na ideia cadencial da seção precedente. A bem dizer, é apenas com a apresentação da nova ideia básica que se tem, retrospectivamente, a confirmação de “c?” como motivo a ser explorado pelo compositor. O símbolo de interrogação se destina, com efeito, a enfatizar essa interpretação retrospectiva. O material desta seção guarda também notável semelhança como o que se vê em sua correlata no manuscrito de *Simples*. A principal divergência fica por conta da supressão da anacruse do motivo “c?” na repetição da ideia básica

⁹⁶ A progressão (V)-I-(V/VI)-VI é um dos tipos de *prolongational progressions* elencados por Caplin, 1998.

e em sua fragmentação na versão final na *Mazurka-Choro*, o que confere maior fluidez melódica no desenvolvimento do tema; em *Simple*s tal motivo é reiterado sem alterações.

Vale ressaltar que a progressão inicial do tema (V-I-V/VI-VI) é característica das segundas seções de peças em modo menor presentes no repertório dançante dos salões do Rio em princípios do século XX, bem como da tradição do choro carioca de modo geral. Veja-se a respeito deste último parentesco as seções B de *Yara*⁹⁷, de Anacleto de Medeiros, e de *Santa Morena*, de Jacob do Bandolim. Ademais, a própria dança mazurca e a forma rondó são “lugares comuns” nos dois mencionados repertórios. Como já sabemos, a música de salão e choro constituíam uma boa parcela do que as classes médias ouviam na *belle-époque* carioca, possuíam mais ou menos a mesma função social (embalavam ocasiões festivas normalmente em espaços privados), eram normalmente peças curtas e mantinham estruturas musicais herdadas do Classicismo (as formas rondó e ternária principalmente, a quadratura, a harmonia tradicional, etc.). Na verdade, como já ficou dito no capítulo precedente, a distinção entre danças de salão e o choro no início do século XX diz mais respeito às suas *práticas*, ao modo como se tocava e se *vivia* determinadas músicas, do que às suas respectivas superfícies musicais. Ou, dito de outro modo, as expressões “dança de salão” e “choro” não delimitavam propriamente gêneros musicais discretos, mas sobretudo modos de execução e escuta socialmente diversos.

Villa-Lobos não se aproxima desses moldes apenas no caso em questão, mas em maior ou menor grau em toda sua produção violonística oficialmente datada entre 1900 e 1920: o *Choros n. 1* (1920) e as demais peças da *Suíte Popular Brasileira* não deixam dúvidas sobre isso.

Vejamos, por fim, a seção C da *Mazurka-Choro*.

⁹⁷ Esta particularmente parecida melodicamente com a seção de B da *Mazurka-Choro*. Lembremos, aliás, que Villa-Lobos deve créditos a Anacleto por ter incluído *Yara* na última seção do famoso *Choros n. 10*.

The image displays two musical staves with detailed annotations. The top staff, labeled 'Antecedente', shows a melodic line starting with a 'Meno' dynamic. It is divided into sections: 'apresentação' (subdivided into 'a' and '1/b'), 'rep.', 'continuação' (subdivided into 'frag.' and 'frag.'), and 'i. b.'. The harmonic progression below the staff is I, V⁷/II, II, (p), V⁶, 7, and I. The bottom staff, labeled 'Consequente', begins with 'a tempo' and 'rep.' markings. It features an 'ideia contrastante' section marked 'rit.'. The harmonic progression is I, V⁷/II, II, 6, (p), V(4 7), and I. The piece concludes with a 'CAP' (Coda) symbol.

Figura 18. Análise da seção B da *Mazurka-Choro*

Fonte: o autor

Trata-se de mais um período de 16 compassos, dessa vez na tonalidade de Lá maior. O antecedente, contudo, possui uma frase de continuação pouco característica, harmonicamente pelo menos, de uma sentença: as unidades rítmicas são condensadas em 01 compasso (fragmentação) mas a harmonia se mantém sempre na dominante (V) até o retorno da tônica. O consequente substitui essa frase de continuação por uma “ideia contrastante”, um contorno melódico novo, sem muita relação com o material motivico do restante da peça, que se desenrola sobre uma progressão cadencial (II-V-I). É possível interpretar as duas unidades de oito compassos como duas longas progressões cadenciais (I-II-V-I), sendo que a segunda é a única que traz um fim “satisfatório” (a primeira seria uma cadência evitada). Vale notar que a “ideia básica” (1/α) desta seção é uma inversão daquela que aparece na seção A; assim como ocorre na seção precedente, Villa-Lobos reutiliza aqui o material apresentado no início da peça. Em comparação com *Simples*, a última seção é a que apresenta maiores alterações harmônicas, destinadas a dar mais densidade a certos acordes e mais variedade na condução das vozes; melodicamente, a única alteração significativa diz respeito aos dois compassos finais, que, na *Mazurka-Choro*, ganham um contorno descendente mais *cantábile* e menos “dançante” do que o arpejo ascendente seguido de salto de 3ª Menor que vemos no manuscrito.

A exclusão da introdução presente no manuscrito e as modificações empreendidas na harmonia que apontei acima não foram drásticas o suficiente para falarmos em uma total reformulação de conteúdo ou mesmo de uma “sofisticação” demasiada da simplicidade que caracteriza o manuscrito de 1911. O mesmo não se pode dizer sobre a Coda que lhe foi adicionada, por volta de 1950. Entre as décadas de 1920 e 1950, Villa-Lobos teve tempo de reelaborar o conjunto da *Suíte* e deixá-lo um pouco mais “interessante”, sem, contudo, *alterar suas datas de composição*. Nesse processo, foi criada a Coda (Figura 19), que, apesar de conter procedimentos formais tradicionais, soa muito mais “moderna” do que o restante da peça. A melodia cantábile no topo de uma sucessão de acordes paralelos formados por intervalos de quarta, que prolongam o I grau, e a interessante cadência final, em que se embaralham o acorde de II grau e as notas do V grau, dão um ar de particular originalidade à singela criação inicial de Villa-Lobos.

The figure displays three staves of musical notation for the Coda of the Mazurka-Choro. The first staff, labeled 'ideia básica', shows a melodic line with dynamics 'd' and 'f' and a 'rep.' section. Below it are chord symbols: I, (IV), I, (IV). The second staff, labeled 'fragmentação (f)', 'frag.', and 'Cadencial', shows a melodic line with dynamics 'p.' and 'f.'. Below it are chord symbols: I, (II⁶), I, V(4/4), PCE. The third staff shows a melodic line with dynamics 'd' and 'f.', and a cadence. Below it are chord symbols: I, II⁶, IV, I CAP.

Figura 19. Análise da Coda da *Mazurka-Choro*

Fonte: o autor

Schottisch-Choro

Como a *Marzurka-Choro*, o *Schottisch-Choro* aparece nas duas compilações da *Suíte* com datas distintas (1907, depois 1908) e com dedicatória endereçada a um amigo conhecido em Paris: Francis Boyle. Indicação de que talvez a peça seja mais recente do que dizem as datas oficiais? De todo modo, se não podemos afirmar com certeza que esse *schottisch* seja mesmo da década de 1910, as características musicais parecem lembrar aquele tempo.

Também a estrutura formal *Schottisch-Choro* é um Rondó de 5 partes: A (Mi Maior) – B (Dó# Menor) – A – C (Lá Maior) – A; entre as seções A e B há uma pequena “retransição”⁹⁸. Os procedimentos formais e as formas temáticas que Villa-Lobos utiliza na peça são os mesmos que vimos na peça anterior, com algumas variações apenas. Não é preciso, portanto, detalhá-los desta vez como fiz há pouco: concentremo-nos no que há de mais particular em sua escrita e nos aspectos que, nela, remetem à música popular e aos primeiros anos da caminhada de Villa-Lobos.

O baixo contrapontístico do choro aparece nas duas primeiras seções de modo bem claro e influencia, inclusive, no encadeamento de acordes (ver marcação pontilhada na Figura 20).

The musical score shows two systems of music. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The melody is written in the treble clef. The bass line is indicated by a bracket labeled 'i. b.' above it. Chord symbols are written below the bass line: I, (4), 6/5, I, V⁴/II, II, V, (p), V, (VII⁶, VI⁴, V⁴, p), I... A dashed line connects the bottom notes of the chords in the second system, showing a chromatic descent.

Figura 20. *Schottisch-Choro* c. 1-8

Fonte: o autor

⁹⁸ *Retransition*, na terminologia de Caplin (*op. cit.*).

Em certos trechos da seção B a linha melódica explora as notas do acorde, transitando entre os registros agudo e grave (ver Figura 21). O repertório do choro está repleto desse tipo de figuração melódica⁹⁹.

The image shows a musical score for a section of a choro piece. It features a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is characterized by a wide range, with a dashed line above the staff indicating a melodic line that starts in the upper register and descends to the lower register. The chord progression below the staff is: c#: V7, I, V7 / V, V.

Figura 21. *Schottisch-Choro*, c. 21-24

Fonte: o autor

Há uma passagem no *Schottisch-Choro* que parece lembrar a *Valsa de Concerto n. 2* quase literalmente, como mostra a Figura 15. A progressão harmônica global nas duas passagens é a mesma e o gesto melódico é praticamente idêntico. Esse tipo de lembrança de outras peças aparecerá em abundância na *Valsa-Choro*, como veremos mais adiante.

⁹⁹ Apenas para citar um exemplo significativo, vejam-se as seções B e C do *Um a Zero* de Pixinguinha.

Schottisch-Choro c. 10-12

I VI V⁷ /IV IV

Valsa de Concerto n. 2 c. 9-13 da seção A

I IV

Figura 22. Comparação entre passagens do *Schottisch-Choro* e da *Valsa de Concerto n. 2*

Fonte: o autor

Na seção C do *Schottisch-Choro*, Villa-Lobos se vale da construção melódica em voz intermediária, utilizando a sonoridade característica da 4^a corda (bordão) e explorando os portamentos¹⁰⁰. O compositor não perde de vista a funcionalidade da harmonia, mas constrói acordes e o padrão de “acompanhamento-resposta”¹⁰¹, sem dúvida, a partir das possibilidades topológicas surgidas da condução melódica exclusivamente na 4^a corda¹⁰². O desenho melódico também determina a forma do tema construído na seção, que não se enquadra perfeitamente em arquétipos temáticos, embora o compositor utilize nele as funções formais que já nos são conhecidas (apresentação, continuação, cadência). As progressões harmônicas são todas subordinadas a dois grandes pedais: tônica (c. 65-72), dominante (c. 73-78).

¹⁰⁰ O deslizar do mesmo dedo sobre uma corda do instrumento.

¹⁰¹ Destacados em azul na Figura 23.

¹⁰² Notas destacadas em amarelo na Figura 23.

Entretanto, o que me parece que Villa-Lobos faz nas duas primeiras seções da *Valsa-Choro* é construir a linha melódica no diálogo entre dois planos: o soprano e a voz intermediária. Diálogo esse intermediado pelo contracanto do baixo “chorístico”. Os cromatismos de que fala Amorim (que aparecem já nos primeiros compassos da música) são, penso eu, a apresentação da ideia melódica-contrapontística básica (diálogo entre o soprano e a voz intermediária) a partir da qual Villa-Lobos construirá a primeira seção. Mas nessa apresentação, o primeiro e o segundo planos estão dispostos inversamente ao que ocorrerá nos compassos seguintes: destaque no soprano, resposta na voz intermediária.

O contraponto parece surgir das características do instrumento: construir uma linha melódica repleta de saltos e, ao mesmo tempo, montar os acordes que a acompanham, sem recorrer a mudanças contínuas de posição, implica em fazer a melodia transitar pelas notas intermediárias dos acordes. Mas ele (o contraponto) também parece derivar de um padrão de resposta do acompanhamento quando há notas longas da melodia. Essas duas possibilidades, aliás, estão presentes numa peça de Villa-Lobos provavelmente anterior à *Valse-choro*¹⁰⁴. Trata-se de uma outra valsa, escrita para piano, mas, com toda a probabilidade, pensada, como já vimos ocorrer ao longo desta narrativa, com o violão em punho: a *Tristorosa*. Veja-se, por exemplo, como os compassos que terminam sua primeira seção (em Lá Menor) são praticamente idênticos ao início da *Valsa-Choro*:



Figura 25. *Tristorosa*, c. 34-35

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos. Recorte feito pelo autor

Nota longa no soprano, movimento de segunda descendente nas vozes intermediárias: padrão de acompanhamento. Agora, vejamos outra passagem da mesma peça, na qual o salto do soprano parece “passar o bastão” da melodia para uma voz interna, a mesma que, logo em

¹⁰⁴ Não é possível confirmar a data de composição desta valsa, como já mencionei.

seguida, parece continuar o gesto melódico deixado no ar pela nota longa do soprano (em amarelo na Figura 26, abaixo). Nos compassos 19-20 da *Tristorosa*, o resultado sonoro é extremamente semelhante ao que ouvimos nos compassos 5-6 da *Valsa-Choro*. Note-se, aliás, que nos compassos 23-24 (figura abaixo) as duas vozes da mão direita se fundem numa só por força do salto melódico:

The image displays two systems of musical notation for the piece *Tristorosa*. The first system covers measures 15 to 19, and the second system covers measures 20 to 24. The notation is in treble and bass clefs. A yellow rectangular box highlights the final measure of the first system (measure 19) and the first measure of the second system (measure 20). In these highlighted measures, the right hand of the piano accompaniment features a melodic leap that causes the two voices to merge into a single line.

Figura 26. *Tristorosa*, c. 15-24

Fonte: Acervo do Museu Villa-Lobos. Recorte e destaques feitos pelo autor

A lembrança que a *Valsa-Choro* evoca me parece menos a da sua antecessora na *Suíte*, do que a da *Tristorosa*. De todo modo, é ao início da carreira do compositor – às incursões no meio do choro, à composição de valsas para o mercado de partituras, para os salões – que a obra nos remete, mesmo sendo ela, ao que parece, uma criação muito mais tardia do que indicam as suas datas de composição.

A estrutura formal da peça é a mesma das anteriores, mas os temas das seções A e B são estruturados de maneira diversa: são dois “pequenos ternários”, constituídos de um tema principal, um “meio contrastante”, e uma recapitulação (encurtada) do tema principal. O tema da seção C é um tradicional período composto.

Gavotta-Choro

Outro Rondó, outra peça sem dedicatória, outra que consta apenas na compilação da década de 1950, mais uma que provavelmente foi composta (ou relembra) nos últimos anos da carreira do compositor. Os temas das três seções são períodos compostos, um mais conciso da seção B, dois mais extensos nas seções A e C. Como ocorre em maior ou menor medida em todas as peças do conjunto, o principal mote da *Gavotta-Choro* é a construção de linhas melódicas bem cantáveis, graciosas, emocionalmente muito efetivas. É a manipulação de ideias motivico-melódicas que determina, em primeiro lugar, a sua construção (ver Figura 28). A despeito da simplicidade da peça, ou por causa mesmo disso, é ela a que mais me comove. De fato, John Blacking afirmou em seu livro famoso (*op. cit.*) que aqueles que acreditam que, quanto mais complexa, melhor é uma música jamais conseguirão explicar como nos tocamos com singelas páginas de música tanto quanto passamos, por vezes, indiferentes pelas criações mais ousadas da música do século XX. E dizer, como Adorno (2011), que isso é uma questão sociológica de “níveis de audição” é uma redução elitista, difícil de ser sustentada quando conhecemos os desenvolvimentos das pesquisas atuais sobre música popular.

Vale ainda mencionar que, também nessa *gavota*, Villa-Lobos lança mão dos paralelismos horizontais que tanto chamam atenção em sua obra (ver figura abaixo).



Figura 27. *Gavotta-Choro*, c. 25-29

Fonte : Éditions Durand, 2006

Antecedente

Consequente

Figura 28. *Gavotta-Choro*, c. 1-20, análise formal e motívica

Fonte: o autor

Chorinho

Peça que consta nas duas compilações do conjunto, dedicada também a “Madeleine Reclus” e datada, no manuscrito autógrafa, de 1923. É a única peça “assumidamente” composta na década de 1920. É também a que mais apresenta características harmônicas derivadas de processos composicionais menos habituais tanto na literatura violonística daquele tempo quanto no repertório instrumental da música popular (choro, salão). Formalmente, é a peça menos coesa, a que apresenta maior grau de liberdade em sua organização. Villa-Lobos usa, principalmente na seção A (Dó Maior), acordes paralelos no braço do instrumento, abrindo mão da funcionalidade harmônica e, ao mesmo tempo, explorando ritmos pontuados que conferem um balanço bem “popular-carioca” às passagens (em amarelo na Figura 29).

The image shows two staves of musical notation for a piece titled 'Chorinho'. The top staff is numbered '24' and contains several measures of music with various rhythmic values and articulations. A yellow box highlights a section of the top staff towards the right, which includes a triplet of eighth notes and a glissando marking. The bottom staff is a continuation of the piece, also featuring complex rhythmic patterns and a yellow box highlighting a section. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 29. *Chorinho*, c. 24-3

Fonte: Éditions Durand, 2006. Destaques feitos pelo autor

Os paralelismos aparecem entre fim do tema principal da seção A; o tema é repetido com pequenas variações mais duas vezes e, em cada uma delas, a construção sobre acordes paralelos é alargada até que, no fim da seção, são esses acordes paralelos que configuram a transição para a seção B. Esta, em Lá Maior, começa também com paralelismos, acompanhado de acentos contramétricos (no baixo e nos acordes repetidos), mas dá a vez à construção de um tema tradicional (período composto) e bem nazarethiano: acordes repetidos, acentos constantes e contramétricos, baixo fazendo contracantos (ver Figura 30)¹⁰⁵. A reiteração recapitulação da seção A rerepresenta, mas numa versão encurtada, o tema principal e o conclui (como não ocorrera na primeira seção) com uma cadência perfeita sobre a tônica (Dó Maior).

¹⁰⁵ É difícil ouvir essa parte do *Chorinho* sem lembrar da última seção do tango mais famoso de Nazareth, *Odeon*.

Più mosso

Figura 30. *Chorinho*, c. 69-80

Fonte: Éditions Durand, 2006

O *Chorinho* é a mais rítmica e menos melódica das peças da *Suíte*: a única em que se vê a tão famosa síncope da música popular carioca (do repertório do choro especialmente). É também a que soa, de modo geral, mais “moderna”, pela fuga à funcionalidade e ao desenvolvimento conciso, ou pelos menos linear, de temas (na seção A).

O conjunto

A *Suíte Popular Brasileira* não foi pensada como “suíte”. É apenas quando surge o projeto da obra que Villa-Lobos vai atrás de rememorar (ou criar pela primeira vez) as peças que constituiriam. O conjunto não ficou, por isso, “desajustado” como se poderia supor à primeira vista: é notória a unidade de estilo entre os movimentos que a compõem e mesmo a unidade de *éthos*, por assim dizer. Todos eles têm andamento entre moderado e lento, em todos, exceção feita ao *Chorinho*, o compositor preza pela invenção melódica e a coesão formal; todas têm nível técnico violonístico acessível. Mas é possível, contudo, interpretar essa mesma unidade como uma fraqueza: a falta de contraste pode diminuir o interesse de sua escuta integral. Essa é, contudo, como se diz no jargão da crítica, uma questão mesmo de interpretação.

Há, contudo, que se registrar algumas ausências. As “danças” da *Suíte*, como já sabemos, faziam parte do cotidiano sonoro em que Villa-Lobos viveu em seus anos de juventude. Nesse sentido, é bastante curioso que não conste entre elas nenhuma polca, o gênero

dançante mais popular da época, e haja, por outro lado, uma gavota, um gênero sem dúvida menos comum. Talvez “sinta-se” a polca no *Chorinho*, uma vez que é precisamente a polca que oferece a “matéria básica” (o compasso binário, o andamento mais ligeiro, o acento na metade do tempo) que a contrametricidade da música afro e as baixarias dos chorões transformariam no arquétipo da “forma choro” que se vai consolidando no Brasil pelo menos da década de 1910 em diante.

Também é interessante perceber que a ênfase no elemento rítmico característico do choro, a síncope, só apareça na última peça do conjunto. Se assumíssemos que as peças da *Suíte* foram mesmo imaginadas entre 1906 e 1912, e se utilizássemos essa informação para tentar interpretar a relação de Villa-Lobos com as práticas musicais populares da época, ficaríamos tentados a afirmar que a assimilação da música presente em tais práticas estava bastante condicionada à rigidez rítmica da música europeia com a qual o compositor sempre conviveu. É certo que valsas, mazurcas e schottisches, com a rigidez rítmica que lhes é característica, também faziam parte do repertório dos chorões; mas a primazia desses gêneros sem “balanço” entre as peças (talvez) mais antigas da *Suíte* revela pouca simpatia, pouco interesse, ou pouca compreensão da característica mais marcante da música popular carioca daquele tempo. Revela, portanto, e sobretudo, que a vereda percorrida por Villa-Lobos no território da música popular parava mesmo nas salas de visita, na música que se tocava na parte mais “nobre” das casas da classe média (o choro): o “samba” tocado nos fundos e os batuques do terreiro, enfim, os núcleos da cultura dos mais pobres (da maior parte dos negros, portanto) na geografia musical hierárquica cujo exemplo mais marcante é a casa da tia Ciata, não parecem ter sido frequentados pelo compositor¹⁰⁶, e, se o foram, não deixaram nele impressões positivas o suficiente para que viessem a figurar em suas primeiras peças para violão. Isso não é um detalhe incompreensível. Quando, no capítulo anterior, lembrei o que dois etnomusicólogos clássicos disseram a respeito de “dinâmicas culturais”, enfatizei que a proximidade musical preexistente entre dois grupos (que por vezes é também uma proximidade socioeconômica e simbólica) facilita a interação e a mútua influência entre eles. Essa proximidade preexistente (o pertencimento à classe média, o cultivo de músicas oriundas da Europa, o trabalho como músico em espaços formais e informais) tornava tanto mais possível o encontro de Villa-Lobos com o choro quanto menos provável a sua imersão na cultura musical da parcela mais pobre da população.

¹⁰⁶ Sobre a música dos negros, aliás, Villa-Lobos teria algo bastante esclarecedor a dizer alguns anos mais tarde, como veremos adiante.

Outro ponto interessante dessa “suíte popular brasileira” é o fato de ela parecer mais uma “suíte popular carioca”, já que as tangências com a música popular que se podem notar nelas dizem respeito quase exclusivamente ao que havia de popular no Rio de Janeiro. Entretanto, como todos sabem há muito tempo, é precisamente no Rio que vão ser buscadas as “músicas brasileiras por excelência” a partir da década de 1930: o samba e o choro. Identificar o popular brasileiro com o Rio não é coisa só de Villa-Lobos: é a manifestação de uma tendência histórica geral, emanada do próprio Rio de Janeiro (enquanto capital e principal cidade do país durante muito tempo), a *dizer o Brasil com sotaque carioca*.

4.3.2. Suíte Popular Brasileira: ressignificação

Entre os autores que já se debruçaram sobre a história em torno da *Suíte Popular Brasileira*, nenhum cuidou de refletir sobre a principal transformação por que passaram as peças que vieram a constituí-la. A passagem das primeiras versões dessas peças à *Suíte* enquanto *obra acabada* envolve mais do que mero acréscimo ou supressão de notas, imaturidade ou maturidade: ela constitui uma mudança no significado dessas produções enquanto *discursos sociais*, enquanto criações às quais Villa-Lobos conferiu um certo sentido social, histórico e estético no diálogo com seus interlocutores.

Vejamos o exemplo paradigmático da *Mazurka-Choro*. Quando Villa-Lobos elaborou a primeira compilação da *Suíte*, aquela longínqua música “para se dar como estudo” – *Simples* – que o compositor não “considerava absolutamente música séria”, foi incluída com algumas alterações estritamente técnicas e com um nome muito mais atraente: *Mazurka-Choro*, uma peça “característica”, mais uma produção do “compositor nacional”, do criador dos *Choros*, do *brasileiro* que despertava o interesse dos parisienses.

Eis aí a principal novidade da *Mazurka-Choro* em relação a *Simples*: o sentido que ela adquire em meio à produção de Villa-Lobos da década de 1920 em diante. De “peça de trabalho” ela se transforma, por meio de um procedimento consciente de ressignificação, em *uma das primeiras obras daquele que se via e era visto como o compositor brasileiro por excelência*. Esta é uma mudança que não pode ser subestimada. É verdade que a publicação da *Suíte* foi postergada para 1955, mas esse fato apenas corroborou a eficácia do *discurso social* que o compositor emite com ela.

Na década de 1950, Villa-Lobos já havia conquistado um enorme prestígio internacional, compunha concertos encomendados por renomados instrumentistas, era convidado a reger suas obras em algumas das salas de concerto mais famosas dos EUA e da Europa, recebia títulos e homenagens de órgãos internacionais, dava palestras sobre sua produção, sobre seus posicionamentos estéticos – enfim, tratava de disseminar o seu legado. Não por acaso, esse é também o momento em que uma narrativa de sua história de vida transformava-se em documento para a posteridade com a publicação, em 1949, da biografia *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro* de Vasco Mariz.

Como já sabemos, o objetivo primordial desse livro é dar coerência à principal tese que Villa-Lobos mesmo elaborara para dar sentido à sua vida, qual seja, a de que o “nacionalismo musical” ao qual ele adere a partir da década de 1920, naquela efervescência cultural que se seguiu à organização da Semana de Arte Moderna (e no ambiente musical europeu, bem entendido), é, na verdade, um traço natural de sua personalidade. Em sua argumentação, Mariz apresenta “documentos” e “fatos” (a maioria dos quais ditados pelo próprio biografado) que explicam e comprovam que Villa-Lobos *sempre* foi nacionalista e sempre transmitiu seu nacionalismo à música que fazia. Dentre os “fatos” encontram-se as já célebres histórias que o compositor gostava de contar (sobretudo depois de sua segunda viagem a Paris) sobre suas supostas viagens pelo interior do Brasil em busca de material folclórico, durante as quais teria entrado em contato com índios da Amazônia, com os sertanejos do Nordeste, com colonos do Sul, e assim por diante. Além disso, o contato de Villa-Lobos, em seus primeiros anos de carreira, com a música popular do Rio ganha especial destaque: ali o biógrafo (assim como o próprio Villa-Lobos) vê surgirem as ideias germinais dos *Choros*, das *Bachianas Brasileiras*, etc. Evidentemente, a *Suíte Popular Brasileira*, que viria à luz poucos anos depois da biografia, não deixa de constar como parte dessa história. Afinal, ela é, desde o título, uma obra “nacional”, e possui a particularidade ímpar de ter sido composta, segundo os dados oficiais, quando o artista era jovem, entre 1908 e 1912¹⁰⁷.

Se Villa-Lobos logrou fazer-se o maior e mais duradouro mito da música erudita no Brasil, isso não se deve somente à sua vasta e inovadora produção, ou ao sucesso que essa produção alcançou internacionalmente – o mito se construiu fundamentalmente sob o signo da “brasilidade” como narrativa épica da descoberta da “identidade musical” brasileira, como já

¹⁰⁷ Mesmo o manuscrito autógrafa do *Chorinho* sendo datado de 1923, do livro de Mariz até o início da década de 2000, todas as publicações e todos os catálogos de obras de Villa-Lobos apontavam a data de composição da *Suíte* como anterior a 1913.

sabemos.

[O mais importante para Villa-Lobos] foi a procura de uma consciência nacional em matéria de música erudita, um modo próprio de ser. Durante vários séculos, ser erudito em música significava aqui conhecer, desejar e imitar a música europeia; significava, pelo menos a partir do século passado, estar alienado em relação à produção musical do povo que, bem antes dos eruditos, tinha nacionalizado músicas europeias como a valsa, a polca [...], etc. (KIEFER, 1986: 111).

Assim como fazem Bruno Kiefer e Mariz, a esmagadora maioria dos trabalhos musicológicos sobre Villa-Lobos tomam a “procura de uma consciência em matéria de música nacional” como principal instrumento heurístico e o nacionalismo inato como traço mais característico da existência do compositor. Dentro dessa linha de pensamento, o aparecimento da *Suíte Popular Brasileira* caiu como uma luva. Para o próprio Bruno Kiefer, essa obra representa o primeiro passo no “caminho que conduziu Villa-Lobos a ele mesmo” (*Ibidem*: p. 45); para Gerard Béhague (1994) ela é “historicamente significativa” na medida em que “atesta” que Villa-Lobos, ainda jovem, já tinha “consciência” da estilização de danças europeias pelos músicos das rodas de choro como importante “fonte da música popular” (p. 134) – como se o futuro compositor estivesse precocemente preocupado em coletar “matéria prima” para sua música nacional. É impressionante notar que esse raciocínio tenha influenciado inclusive um historiador como Jeffrey Needell, comprometido com a tese de que a cultura erudita do Brasil no início do século XX não passava de reprodução colonizada de correntes europeias. Diz o historiador que “(...) no que diz respeito à obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), sua bem-sucedida e característica adaptação da tradição musical brasileira se anuncia nos ‘choros’ de sua primeira obra publicada [sic], a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912)” (NEEDELL, 1993: p. 209, grifo nosso).

Todos esses autores, no entanto, não levaram em consideração o que procurei mostrar no terceiro capítulo deste trabalho¹⁰⁸: que não havia nenhum projeto artístico-estético-ideológico empreendido por Villa-Lobos na década de 1900, que suas principais preocupações nessa época eram de ordem material, que a *Suíte* é feita de peças *avulsas e remodeladas* (ou inventadas mesmo pouco antes da publicação), uma das quais (a *Mazurka-Choro*) não passava, em sua primeira versão, de um “estudo” ao qual o compositor não imputava o *status* de “música séria” nem tampouco o epíteto de “obra nacional”.

¹⁰⁸ E, é sempre bom lembrar, como Guérios (*op. cit.*) já fizera em seu livro sobre o compositor.

Esse exemplo torna extremamente improvável que os outros movimentos da *Suíte* tenham surgido como “obras nacionais” (ou mesmo como “obras sérias”) entre 1906 e 1912. E, no entanto, elas também vêm à luz na década de 1950 para comprovar não o que foram no princípio, *mas o que se tornaram para a história* que Villa-Lobos criou para si. Elas fazem parte das operações conscientes do passado que ele tantas vezes levou a cabo em sua vida para uni-la, sem frestas, à sua obra.

Em suma, a alteração fundamental nas peças da *Suíte* é esta: o seu significado enquanto discurso social (que é também histórico, que é também, diria eu, filosófico). Do nada que poderia ter sido (peças que, se compostas de fato, foram esquecidas, relegadas ao ostracismo pelo “compositor erudito” – um discurso não proferido totalmente), elas se transformam no início de tudo (as primeiras obras nacionais do “compositor brasileiro”: testemunhos de sua nascente orientação artística).

4.3.3. A dialética erudito-popular: uma suíte à brasileira

E quanto à dialética erudito-popular na *Suíte Popular Brasileira*? Como podemos senti-la? O que poderíamos supor que o “artista” tenha inscrito de sua imaginação na obra para torná-la devidamente “arte”, no sentido que ele mesmo emprestava a essa palavra? A distinção entre “arte” e música popular era, como vimos nas entrevistas de Villa-Lobos que comentei acima, algo essencial para o compositor: se a música popular volta à cena em sua vida-obra a partir da década de 1920, esse regresso é revertido pelo manto redentor da “arte”. Tal distinção se torna cada vez mais clara da década de 1930 em diante, quando, como já sabemos, Villa-Lobos se envolve com o governo de Vargas, capitaneando o projeto de educação musical e canto orfeônico que teria início em 1932.

Ao falar desse projeto, numa entrevista publicada pelo jornal *O Globo* no dia 19 de outubro de 1932, Villa-Lobos resume seus propósitos – educar as futuras gerações para que possam apreciar a música artística nacional e, eventualmente, contribuir como compositores, cantores e instrumentistas, para o seu progresso –, diz que é sim possível fazer o brasileiro cantar, mas expressa seu descontentamento com o descaso que se tem dado ao “elemento negro” na música no Brasil, que a educação do povo pode consertar:

Dizem que o brasileiro não tem voz [...]. É exagero. De certo, não será tão fácil como na Itália, na Rússia, na Espanha, na Alemanha e outros países achar-se aqui indivíduos capazes de cantar bem. Mas as vozes que se definem em nossa terra revelam um timbre original, absolutamente de tudo quanto tenho ouvido na Europa. Só na América do Norte e nas Antilhas há coisa parecida. E não será nenhuma audácia atribuir esses pontos de semelhança à existência do africano no passado daqueles povos e no nosso próprio passado. Entretanto vale notar que, enquanto lá fora se faz um movimento intenso de educação artística, aprimorando sem prejuízo da essência emotiva, a música negra importada da África, no Brasil nós nos fomos abandonando a uma passividade incompreensível, deixando que permanecesse, com todos os estigmas de arte inferior, a música trazida dos ares do cabo, adotando-a como “música brasileira”, quando na verdade é que isto, sendo desculpável no terreno chamado “popular”, representa, entretanto, uma dolorosa humilhação no terreno “artístico”.

[...] Procuram para o caso uma desculpa. É folk-lore – dizem. Ora, folk-lore não é nada disto. Eu compreendo e aplaudo, mesmo, que o artista vá buscar nas lendas, nos costumes, nas florestas, nos mares [...] a inspiração de uma arte que fale de tudo isto, de toda a grandeza dessas coisas, e narre através de melodias e harmonias e ritmos bem nacionais o estado da alma do povo que o inspirou. [Entretanto] Tudo por aí são chromos, coisinhas passageiras, sem finalidade, sem elevação. [O remédio é] educar a criança, repito. Dizer-lhe que isto está errado. E mostrar-lhe o bom caminho.

O que se nota com nitidez na fala de Villa-Lobos, apesar da afirmação da originalidade nacional, é a manutenção de alguns dos preconceitos mais arraigados na sociedade brasileira da época. A dificuldade do “cantor brasileiro” em relação ao de países europeus reflete o “complexo de inferioridade” em relação a outros povos que marca o pensamento social do país do final do século XIX e início do XX. A ambiguidade na visão da matriz africana da música brasileira revela a “inclusão exclusiva” do negro no Brasil e a necessidade de um “branqueamento” da cultura do país: ao mesmo tempo em que tal matriz empresta à música brasileira a sua originalidade, ela ainda é uma “dolorosa humilhação”, apenas aceitável no terreno “popular”. A educação musical de Villa-Lobos vem cumprir esse papel civilizatório em relação aos sons “negros” e “populares”: as futuras gerações saberão que isto, a barbárie, está errado e caminharão nas trilhas da “arte”.

É interessante notar, aliás, que o próprio folclore não parece, para Villa-Lobos, ser aceitável em sua pureza “bárbara”. São os artistas que devem ir ao terreno “popular”, colher fontes, civilizá-las e transformá-las em “folclore” brasileiro. Essa civilização é o que elevará, no futuro, a “mentalidade musical dos brasileiros à altura da dos grandes centros de cultura mundiais”, como o compositor diria dois anos depois¹⁰⁹. É da civilização que surgirá o verdadeiro folclore. Diferente do que havia dito Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Villa-Lobos parece crer, agora, que a música popular não é a essência musical do Brasil, mas apenas o germe dessa essência que só será forjada após a arte tornar o

¹⁰⁹ Essa frase está em uma entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* (RJ) em 1934, que consta nos recortes de jornais preservados pelo Museu Villa-Lobos.

povo mais... branco. (Daí, quem sabe, o sentido da frase famosa do compositor: “o folclore sou eu!”). Nesse ponto, Villa-Lobos parece muito mais próximo do pensamento do século XIX do que de seus contemporâneos militantes da música nacional.

Talvez isso explique, em alguma medida, por que a *Suíte Popular Brasileira* não tenha lá tanto “balanço negro”: é mesmo a *civilização* do brasileiro, a música da “sala de visitas”, o que mais se aproxima da essência nacional villa-lobiana, pelo menos a essência que vemos descrita nesse momento – que é também o momento em que surge o protótipo da obra (fins da década de 1920) em diante. Não é à toa que as homenagens a músicos populares que o compositor por vezes prestou explicitamente em suas composições não ultrapassem o âmbito do choro: Sático Bilhar, nas *Bachianas n. 1*, Nazareth nos *Choros n. 1*. E, como sabemos, até mesmo os homenageados não estão imunes a certas ressalvas: que dizer da “ingenuidade” dos “tocadores populares” na descrição do *Choros n. 1*? Com efeito, numa outra entrevista, concedida em maio de 1935 na Argentina, Villa-Lobos contaria os sucessos já adquiridos em seu programa de educação no Rio: “cento e cinquenta mil crianças das escolas sabem quem são Bach, Beethoven, Wagner, e desligam o rádio em suas casas quando toca algum *maxixe* ou outra música popularesca”¹¹⁰. Curiosas vitórias de uma empreitada em prol da “música nacional”...

Aparentemente, aquele elogio da “rusticidade” e “inquietação” do popular, que vimos Villa-Lobos proferir em 1925, dá lugar ao seu oposto: ao elogio da disciplina, da compostura, dos saberes europeus. É certo que, mesmo na década de 1920, jamais houve uma completa aliança entre o “erudito” compositor e as “coisas” do povo, embora a relação parecesse ali muito menos elitista do que agora. A mudança de postura, a reafirmação da “cultura” em oposição ao populário se comunica – suponho – com o novo rumo para onde se direciona a trajetória de Villa-Lobos. Nos anos 1920, o compositor não era bem aceito entre ouvintes da música de concerto porque, dizia ele, tais ouvintes (“a gente dos salões”) não estavam preparados para apreciar a singularidade rústica da essência musical do país, que era a mesma singularidade evocada para caracterizar suas obras francamente “modernas”, como a série de *Choros*. O “primitivismo rústico” do popular combinava com a “modernidade” de suas obras naquele momento. Daí que Villa-Lobos se abraçasse ao “povo” para se defender dos ataques da elite

¹¹⁰ Não há, no recorte em que se encontra essa entrevista (também pertencente ao acervo do referido Museu), a indicação do periódico. A tradução e o grifo são meus.

“comportada”, “passadista” e esnobe. Faltava, segundo Villa-Lobos, a elite conhecer o povo para poder apreciar a música do compositor nacional.

De 1930 para frente, Villa-Lobos assume o lugar maior na hierarquia do campo musical e os ouvintes das salas de concerto e os críticos “tradicionalistas” já não são mais seus algozes; ele tem apoio estatal para impor sua música. Ao mesmo tempo, o compositor se faz o “tutor” das novas gerações e, como tal, “precisa” ser explicitamente rígido com seus pupilos, a fim de evitar a degeneração-popular de seu gosto musical: eles precisariam ser aptos a apreciar a “música artística”. Agora que Villa-Lobos se dirigia ao povo, era o povo que precisava conhecer a cultura de elite para poder entender as obras do compositor nacional. A relação se inverte no mesmo momento em que a música de Villa-Lobos perde boa parte de sua “rusticidade” e se torna neoclássica, mais tradicional, mais romântica (das *Bachianas* em diante). O “primitivismo” perde força estética na mesma medida em que o “rústico” popular perde valor de brasilidade: agora que Villa-Lobos é um neoclássico culto a pagar tributo a Bach, não é mais a elite que precisa se popularizar, é o povo que precisa se “civilizar”.

Diante dessa “volta à elite”, a proclamação do valor de toda a música popular” que Villa-Lobos faz na década de 1940 (citada no Capítulo I), enquanto se fazia símbolo nacional, não soa muito próxima à demagogia de um “educador populista”? E essa volta à elite não parece completar-se no tempo daquela entrevista concedida a Louis Witznitzer em 1951 (que citei no fim do Capítulo II), quando Villa-Lobos já não tem quaisquer amarras estatais, nem quaisquer obrigações educacionais e se empenha sobretudo na difusão de seu legado? Não é isso o que as palavras que seguem parecem nos dizer?

Outrora, a arte não se dirigia senão a uma elite culta e preparada para recebê-la. Sem dúvida, o povo sempre gostou de divertir-se, é um direito seu que ninguém lhe tira, e para ele compunha-se um ritmo adequado ou canta para disfarçar a tristeza. Mas a arte, na sua própria essência, tem necessidade de um público refinado. Hoje a tendência é para endereçar toda arte ao povo. (...) A chamada música popular não é verdadeiramente música. (...) O nível musical do Brasil é dos mais baixos do mundo inteiro. Mesmo inferior ao da China. (...) E é a música popular que impera por toda parte. Até as elites cuidam dela.

Se Villa-Lobos “regressa” à elite, não deixa, contudo, de construir a sua vida-obra com a publicação da *Suíte Popular Brasileira*: início (no fim) de sua carreira de compositor nacional. Mas isso nos faz retornar à pergunta que fiz no início desta seção: o que poderíamos supor que o “artista” tenha inscrito de sua imaginação na obra para torná-la devidamente “arte”, no sentido

que ele mesmo emprestava a essa palavra? Peças tão próximas da música popular não poderiam ser “confundidas” com música popular, isto é, não poderiam passar por algo que não fosse “verdadeiramente música”? Musicalmente é impossível negar que houve nas peças da *Suíte*, como já ficou dito, modificações no sentido a torná-las mais “interessantes” e mesmo “modernas”: a Coda da *Mazurka-Choro*, os acordes paralelos em algumas passagens dos outros movimentos, a composição de peças completamente “desconhecidas” (a *Valsa-Choro* e a *Gavotta-Choro*), uma construção harmônica repleta de “coloridos”. Não há como não ver, entretanto, que a obra é uma lembrança de tempos idos, do encontro com músicos populares, da composição de danças de salão, do “músico trabalhador”, ainda que esse passado só reapareça aos olhos dos pesquisadores contemporâneos.

A publicação da *Suíte* parece mostrar que, na elaboração da vida-obra que já findava, Villa-Lobos se via às voltas com as contradições constitutivas de sua singularidade: o valor e o não valor do popular, o eruditismo e o não eruditismo, o brasileirismo e a posse da tradição. Mostrar suas raízes populares no mesmo momento em que lamenta a atenção dada pela “elite culta” à música popular é um retrato da complexidade que foi o compositor. Essas “raízes”, no entanto, talvez devam ser vistas como “nacionais” antes que como “populares”. Pois uma “suíte”, gênero da tradição ocidental Barroca e Romântica, não é, quem sabe, uma maneira de revestir de nobreza, de “civilização” o conjunto? O nome não confere à obra uma intenção (*a posteriori*, claro) *criadora* que marca a intervenção do artista na “matéria prima popular”? A rubrica “choro” em cada um dos movimentos não reflete a intenção do artista em “retratar” o popular, ao invés de mostrar-se *parte dele*? É como músico popular ou como compositor nacional que Villa-Lobos quer se ver quando olha para o início de sua caminhada?

Vejamos o que Hermínio Bello de Carvalho (1963 *apud* AMORIM, *op. cit.*, p. 61) diz a respeito da denominação “suíte” dada ao conjunto de que falamos:

Villa-Lobos afirmou, num encontro que tivemos em sua casa, que a denominação de **Suíte** a essas cinco obras foi dada a sua revelia, e que não tolerava isso: - ‘Suíte coisa nenhuma’. Posteriormente, através de Mindinha [a segunda esposa do compositor], soube que foi o próprio Maestro quem pôs essa denominação. Contradições, enfim, que ajudam a fazer a história e a conhecer melhor essa engrenagem complicada que é o compositor erudito.

A “Suíte coisa nenhuma” parece uma reação ao elitismo “esnobe” e uma afirmação do caráter “popular” das peças. A “Suíte” que Villa-Lobos de fato criou e nominou como tal é a

(re)conciliação com a “elite culta” e a afirmação do olhar do artista sobre a “matéria-prima popular”. A contradição ajuda de fato a compreender o compositor, mas não como “engrenagem”, como máquina bem arranjada ainda que complexa, e sim como gente, que vê a si e ao mundo complexos e contraditórios como são. A contradição é a própria “suíte à brasileira”, é a alegoria da inclusão exclusiva do povo na arte pela qual tanto lutou, e em meio a qual construiu sua vida-obra, o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dia 14 de dezembro de 2006, num conhecido fórum digital brasileiro sobre violão¹¹¹, teve lugar uma longa discussão entre estudantes do instrumento e violonistas bem conhecidos e estabelecidos em seu meio sobre a adequação da *Suíte Popular Brasileira*, obra para violão de Heitor Villa-Lobos, à “formalidade” de um concerto erudito. Eis algumas das questões ali levantadas: se essa obra é encarada por certos estudiosos do instrumento como “popular”, musicalmente simples e tecnicamente pouco exigente, isso significa que sua inclusão em concertos eruditos deve ser evitada? A *Suíte Popular Brasileira* deve ser encarada como música “popular” ou como música “erudita”? A música popular é apropriada às salas de concerto? O que o próprio compositor, Villa-Lobos, tinha em mente quando compôs a obra? Havia ela sido concebida como música “séria” ou como música “informal”, despretensiosa? Várias foram as posições assumidas pelos debatedores em relação a tais perguntas; e embora a opinião dominante fosse a de que a obra em questão é *sim* apropriada às salas de concerto, não houve sobre isso um consenso geral. Mais inconclusiva ainda foi a questão sobre se ela se configura como obra erudita ou popular.

A conclusão é, nesse caso, menos reveladora do que o próprio debate.

Em nenhum momento a pertinência de uma discussão de teor, diria eu, “inquisitório” sobre uma peça de música foi veementemente questionada: o que *deve* ou não entrar numa “sala de concerto” aparece ali como um tema de fato relevante. Isso mostra que, no mundo violonístico brasileiro, assim como ocorre em outros setores especializados da produção musical (mesmo naqueles ditos “populares” ou “massivos”), vive-se com bastante naturalidade a cisão social, espacial e estética entre “o que é próprio do meio” (nesse caso, a música erudita) e o que não é (as “outras músicas”, ou, nesse caso, a música popular)¹¹². Mostra, também – e agora me refiro mais especificamente ao mundo da música erudita –, que os juízos musicais contemporâneos ainda são constituídos em boa medida pelas oposições que historicamente baseiam a distinção entre “música artística” e “música popular” e que estabelecem entre elas uma marcada hierarquia. Desde o final do século XVIII até pelo menos a primeira metade do século XX, como mostra Gelbart (*op. cit.*), a música de elite e a música popular foram majoritariamente definidas, pelos intelectuais que se encarregavam dessa tarefa, em sistemas

¹¹¹ www.violao.org

¹¹² Certamente seria chocante e extremamente discutível incluir uma canção de Alberto Nepomuceno ou de Schubert num *show* de *heavy metal*, ou de *punk rock*, ou de “sertanejo universitário”.

binários de características opostas: erudito/popular, culto/inculto, complexo/simples, elevado/comum, universal/local, liberdade/funcionalidade. Tratava-se de dois conceitos que pareciam significar apenas quando contrapostos um ao outro e cuja substância dizia respeito menos ao que essas músicas tinham de “musicalmente próprio” do que ao modo como eram produzidas (qual a intenção daquele que compõe? Que qualidades técnicas ele possui?), ao lugar social (quem é ou quem são seus criadores?) donde provinham e em que se manifestavam. Nessa perspectiva dual esbarra a discussão sobre a *Suíte Popular Brasileira*.

Contudo, a vigência dessa dualidade nos dias de hoje divide espaço com um corpo de questionamentos cada vez mais robusto à sua validade, especialmente no âmbito dos estudos culturais, dos estudos sobre música popular, da etnomusicologia e da história social. Canclini (2015) e outros autores que tratam de processos de hibridação e interculturalidade procuram mostrar que a busca por entidades culturais “puras”, como “erudito” e “popular”, é inadequada: a cultura está sempre em movimento, sempre em transformação, e nenhum conceito fechado sobre si mesmo, sobretudo no mundo globalizado em que vivemos, pode sobreviver a essa dinâmica. Diz Canclini, que, na modernidade, “o que se desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos auto-suficientes” (*Ibidem*, p. 22). Daí a necessidade, postulada pelo antropólogo, de fugir às definições estanques de “popular”, “erudito” e “massivo” e investigar os modos como essas sedimentações culturais se inter-relacionam, compartilham ideias, conceitos, lidam com as exigências do mercado, e constituem entre si fronteiras às vezes tão tênues que escapam às amarras de qualquer classificação.

As reflexões de autores como Simon Frith (2001) sobre juízos estéticos na música popular contemporânea vão além da ortodoxia de críticos como Theodor Adorno e questionam as convenções historicamente construídas em torno do binômio erudito-popular. O valor atribuído à música clássica já não é, nessa perspectiva, imune a análises voltadas às condições sociais de sua circulação e de seu consumo, e a música popular já não serve “apenas para fazer teoria sociológica com ela” (*Ibidem*, p. 413, tradução nossa). Por isso, segundo Frith:

Quando analisamos a música séria, devemos trazer à luz as forças sociais se ocultam por de trás dos discursos sobre valores “transcendentes”; ao analisar o *pop*, devemos levar seriamente em consideração os valores desdenhados nos discursos sobre funções sociais (*Ibidem*, p. 413-414).

O estudo da música de povos distantes da cultura ocidental levou a etnomusicologia, desde a segunda metade do século XX, a abandonar por completo qualquer hierarquia entre expressões musicais diversas. A simplicidade que a musicologia tradicional via nas músicas não eruditas revelou-se, aos etnomusicólogos, uma complexidade incompreendida (BLACKING, *Ibidem*); a fruição estética que parecia distinguir a música culta das demais foi recolocada, por eles, em seu contexto sociocultural e observada em termos funcionais (MERRIAM, *Ibidem*); a superioridade da música erudita ocidental tornou-se etnocentrismo; e os termos “música culta”, “música popular” e “música folclórica” chegaram a ser vistos como meros rótulos comerciais (BLACKING, *Ibidem*).

Na história social, como ressalta Martha Abreu (2003), desde a década de 1970 os conceitos de cultura erudita (ou cultura das classes dominantes, cultura oficial) e cultura popular foram redimensionados, no sentido de evitar a hierarquia historicamente construída entre eles, sem, no entanto, inviabilizar a abordagem da cultura popular em sua complexidade peculiar, enquanto rede de significados, comportamentos e valores compartilhados pelos integrantes das classes subalternas. Essa tentativa de fazer uma história “vista de baixo” dará igualmente atenção à interação da cultura popular com a cultura oficial (os seus modos de resistir a ela e seus modos de incorporá-la) e, de modo recíproco, à interação desta com a cultura popular. Os novos conceitos de “cultura popular” (e de música popular, como consequência) no campo da história enfatizam, assim, a legitimidade da cultura não hegemônica e, ao mesmo tempo, a sua dinâmica, a dialética que existe entre ela e a cultura erudita; dialética na qual as duas se constituem como universos culturais diferentes, mas nunca completamente definidos e sempre inter-relacionados. É dessa perspectiva que Carlo Ginzburg aborda a cultura popular do século XVII a partir do processo movido pela Santa Inquisição contra o moleiro Menóquio (2015); é também nela que se situa o trabalho de Peter Burke sobre a cultura popular na Europa da Idade Moderna (2010).

De todo modo, ainda que esses olhares contemporâneos sobre as culturas popular e erudita ressaltem os intercâmbios entre elas e questionem relações hierárquicas estabelecidas, jamais lhes escapa as tensões inerentes a esse campo de discussão. Nunca foi e provavelmente nunca será completamente harmônica a convivência entre culturas diversas, e os processos de hibridação entre elas sempre deixará vestígios de incompreensão, intolerância e marcas de resistência. Como enfatiza novamente Canclini (*op. cit.*):

É útil advertir sobre as versões excessivamente amáveis da mestiçagem. Por isso, convém insistir em que objeto de estudo [da teoria da hibridação] não é a *hibridez* e, sim, os *processos* de hibridação. Assim é possível reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se. Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado (p. XXVII).

A interação entre culturas envolve o encontro de indivíduos particulares e de grupos de indivíduos que dela participam, com suas ações, escolhas e as intenções, bem como exige a existência de espaços e eventos nos quais tal encontro seja possível. É na dinâmica desses fatores e nas novas ideias, novos costumes, novas crenças, objetos, músicas que dela surgem que se verificará quais elementos de fato se fundem e quais não se deixam conciliar. Na discussão sobre a *Suíte Popular Brasileira* que mencionei acima também se vê essa dinâmica: é a inclusão do “diferente” que ali estava em jogo, a medida dessa diferença e de que maneira um meio como o da música erudita se abre a novas experiências.

A obra e trajetória de Heitor Villa-Lobos nos convidam a analisar processos similares de interculturalidade e hibridação. Elas nos permitem ver como a “música artística” e a “música popular” se comunicam constantemente e fazem essa dualidade perder força. Ao mesmo tempo, nos mostram que nessa aproximação sempre há uma boa dose de resistência, que impede uma síntese completa e mantém sempre presente a tensão e a hierarquia entre o que é “arte” e o que é criação popular. A *Suíte Popular Brasileira* é um exemplo paradigmático dessa dialética. Não é à toa que ela suscitou a discussão à qual venho me referindo. Discussão que atesta a atualidade do problema do qual tratei nesta pesquisa e em torno do qual construí o presente trabalho.

Como procurei mostrar ao longo desta dissertação, a história em torno dessa obra constitui um valioso testemunho da relação de Villa-Lobos com a música popular: daquilo que há de complexo e contraditório nela e da maneira como o próprio Villa-Lobos e os intérpretes de sua trajetória procuraram abrandar essa complexidade inconciliável para dar sentido à vida do compositor. Estudar a *Suíte Popular Brasileira* significou, aqui, revisar e repensar boa parte daquilo que já havia sido dito a respeito do compositor e apontar para novos caminhos e perspectivas de abordagem e compreensão de sua trajetória.

No primeiro capítulo, tentei identificar certos fatores históricos e político-ideológicos que participaram da construção da imagem de Villa-Lobos enquanto símbolo da nação. Vimos que o compositor participou diretamente da consolidação das identidades nacionais hegemônicas nos campos políticos e artísticos brasileiros entre as décadas de 1920 e 1950,

ideias que em maior ou menor medida continuam vigendo no Brasil contemporâneo e emprestando sua força ideológica à imagem que ainda hoje temos de Villa-Lobos. É a união entre o erudito e o popular, o hegemônico e o subalterno, o que fundamenta: 1) a identidade nacional cientificamente elaborada na obra de Gilberto Freyre e utilizada como bandeira no primeiro governo de Vargas, 2) a música nacional modernista e 3) o mito Villa-Lobos enquanto vértice entre essas duas construções históricas. A corrente musicológica que surge nesse período é aquela que se encarregaria de contar a história da música no Brasil na qual tal confluência entre política entre ideologia e música – e com Villa-Lobos no centro dela – aparece como o momento mais importante e decisivo. Nas páginas dessa musicologia é que se consolida e se transmite às gerações futuras o “cantor da alma sonora do Brasil”, o patriarca da música nacional Villa-Lobos.

No Capítulo 2 tratamos de mostrar como tal imagem canônica de Villa-Lobos vai se construindo na musicologia e ganhando contornos cada vez mais representativos de um Brasil ideal. Das obras pioneiras de Mário de Andrade e Renato Almeida, passando pela contribuição gigantesca de Vasco Mariz e pelas românticas visões de Hermínio Bello de Carvalho e Ermelinda Paz, vimos como o lugar central de Villa-Lobos na histórica musical brasileira se consolidou e como a relação do compositor com a música popular participa diretamente disso, como traço crucial de um indivíduo visto como símbolo de um país imaginado: o Brasil multicultural e sem preconceitos.

Nos Capítulos 3 e 4 tratei da trajetória de Villa-Lobos procurando repensar a sua relação com a música popular e situando os rastros da *Suíte Popular Brasileira* ao longo de tal trajetória como testemunhos mesmo dessa complicada relação. Vimos que a história dessa obra, desde sua gênese imaginada até sua publicação efetiva, reflete as veredas musicais pelas quais andou Villa-Lobos, as reconfigurações de suas possibilidades profissionais, de suas ambições artísticas, *de seu olhar sobre o que é popular*, do sentido que ele imputava à sua própria vida e *do lugar que a música popular ocupava na construção desse sentido*.

É possível que boa parte do que ficou dito neste trabalho já tenha sido afirmado por outros autores. Contento-me em ter contribuído para iluminar um outro ponto que tivesse permanecido nas sombras no grande *corpus* de produção intelectual já dedicada ao compositor. O tema Villa-Lobos – música popular, entretanto, carece de estudos mais aprofundados, do levantamento de um conjunto mais robusto de fontes primárias, e de discussões mais detidas e cuidadosas. Com esta dissertação pretendi dar um passo nesse sentido. A caminhada, contudo, é longa e, desde já, me inclino e convoco outros pesquisadores a trilhá-la. A riqueza daquilo

que o popular Villa-Lobos nos tem a contar sobre a história do Brasil só poderá vir à tona por meio desse esforço.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011.
- _____. Cultura popular: um conceito e várias histórias. ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- _____; GOMES, Ângela. *A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia*. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 1-14, 2008.
- ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Edunesp, 2011.
- ADNET, Mário. “Villa-Lobos é pai da música brasileira contemporânea!”. *Álbum Itaú Cultural* 14 nov.2012. Disponível em: < <http://albumitaucultural.org.br/notas/villa-lobos-e-o-pai-da-musica-brasileira-contemporanea/>>.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. O ditado da poesia. In: AGAMBEN, Giorgio. *Categorias Italianas: estudos de poética e literatura*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.
- _____. *História da Música Brasileira*. Primeira edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.
- _____. *História da Música Brasileira*. Segunda edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. London-New York: Verso, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1928]. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. Evolução Social da Música no Brasil. [1939]. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.
- _____. de. O perigo de ser maior. In: “Mundo musical”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 out. 1944.
- _____. de. *Pequena história da música*. [1929]. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1987.
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro*. 2011. 333 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2011.
- ARANHA, Graça. *Estética da Vida*. [1921]. São Paulo, Poeteiro Editor Digital, 2014
- ARCANJO JR., Loque Arcanjo. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. 2013. 221 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2013.
- _____. *O ritmo da mistura e o compasso da História: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

- AZEVEDO, Luiz H. C. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- AZEVEDO, Maria H. C. *Um senhor modernista: biografia de Graça Aranha*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.
- BÉHAGUE, Gegard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: Ilas, University of Texas, 1994.
- BESSA, Virginia de A. "*Um bocadinho de cada coisa*": trajetória e obra de Pixinguinha. 2005. 262f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2005.
- BLACKING, John. *How musical is man?* London: University of Washington Press, 1975.
- BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BRAGA, Luiz O. R.. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de Doutorado. UFRJ/IFCS/PPGHIS. Rio de Janeiro, 2002.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2015.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 2v.
- CAPLIN, William. *Classical form: a theory of a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CARVALHO, Hermínio B. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2000.
- CHERNAVISKI, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. 2003. 243 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Campinas. Campinas: 2003.
- CLÍMACO, Magda de M. *Alegres dias chorões: o choro como expressão cultural de Brasília – anos 1960-presente*. 2008. 487 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas Universidade de Brasília.
- COLARUSSO, Osvaldo. "Abertura da Olimpíada: no país de Villa-Lobos quem aparece é Wesley Safadão". *Gazeta do Povo*, 2 ago. 2016. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica?s=no+pais+de+villa+lobos&ok=>>>.
- CONTIER, Arnaldo D. *Brasil Novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988.
- COSTA, Juliana R. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. *In: Orfeu*, n. 1, p. 45-73, jun. 2016.

- SANTOS, Daniel Z. *Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Villa-Lobos*. 2015. 179 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós Graduação em Música. Florianópolis, 2015.
- EGG, André A. *O debate no campo do nacionalismo musical do Brasil nos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. 2004. 221 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Departamento de História, Pós-Graduação em História. Curitiba, 2004.
- FERNANDEZ, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus/Edusp, 1965.
- FINNEGAN, Ruth. Senderos em la vida urbana. Tradução de Francisco Cruces. In: CRUCES, Francisco (Org.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta S. A., 2001.
- FONSECA, Gondim. *Santos Dumont*. Rio de Janeiro, Casa Vecchi Ltda, 1940.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.
- FRITH, Simon. Hacia una estética de la música popular. In: CRUCES, Francisco (Org.). *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta S. A., 2001.
- FRYDMAN, Cláudio. A Música do Leitor: Partituras publicadas em revistas cariocas (1900-1920). In: *Músicos do Brasil: uma enciclopédia*. 2008-2009.
- GALINARI, Meliandro M. *A era Vargas no pentagrama: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos*. 2007. 447 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2007.
- GELBART, Matthew. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2007.
- GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília, DF: Fundação Alexandre Gusmão, 2009.
- GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- _____. O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas. In: *Campos* (UFPR), v. 12, p. 9-34, 2011.
- _____. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, Rio de Janeiro - RJ, v. 9, n.1, p. 81-107, 2003.
- GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos visto da plateia e da intimidade*. Rio de Janeiro: s. ed., 1972.
- GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HOBBSAWM, Eric J. *Age of Extremes: the short twentieth century 1914-1991*. London: Abacus, 1995.
- _____; RANGER, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- HORTA, Luiz. P. *Villa-Lobos, uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

- _____. *Villa-Lobos e o modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- LAGO, Manoel A. C do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.
- LEITE, Dante. M. *O caráter nacional brasileiro: História de uma ideologia* (2a ed.). São Paulo: Pioneira, 1969.
- LEVI, Giovani. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2007.
- MARINS, Paulo C. G. Habitação e Vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, Nicolau (Orgs.). *História da Vida Privada no Brasil 3: República – da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 131-214.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- _____. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- MARTINS, Marcelo A. *Duas trajetórias, um modernismo musical?* Mário de Andrade e Renato Almeida. 2009. 120 f. Dissertação (mestrado) – UFRJ / IFCS / Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro 2009.
- MAUL, Carlos. *Catullo; sua vida, sua obra, seu romance*. Rio de Janeiro, s. ed., 1971.
- MEIRINHOS, Eduardo. Primary Sources and Editions of Suite Popular Brasileira, Choros No. 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: a comparative survey of differences. *Electronic Theses, Treatises and Dissertations*. Paper 2500.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1980.
- MOTA, Carlos. G. *Ideologia da Cultura Brasileira: 1933-1974*. São Paulo: Ática, 1974.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.
- NEEDELL, Jeffrey. D. Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NEUNDORF, Alexandre. O estudo do simbolismo no Brasil: como uma história possível para lugares de interações culturais. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 4, 2009. Maringá. *Anais...* Maringá, 2009.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. [1985]. Taubaté: Editora Brasiliense, 2012.
- PAVÃO, Eduardo N. A. “O Asylo de Meninos Desvalidos (1875-1894): Uma instituição disciplinar de assistência à infância desamparada na Corte Imperial”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: conhecimento histórico e diálogo social, 27, 2013, Natal. *Anais*. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364660408_ARQUIVO_Infanciadesvalida.pdf.
- PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 2004.

- PEREIRA, Avelino R. *Música sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, 1984.
- PIEIDADE, Acácio T. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. In: *Revista eletrônica de musicologia*, vol. XI. 2007.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1978.
- PRADO, Paulo. *Paulística etc*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- RIBEIRO, Marília A. O modernismo brasileiro: arte e política. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan.-jun. 2007
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: fatores da literatura brasileira*. S. e. [1988] S d. Disponível em < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000117.pdf>>.
- ROSA, Roberval L. *Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana do Rio de Janeiro – dos anos 50 do Império aos 60 da República*. 2012. 331 f. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília – Instituto de Ciências Humanas.
- SALLES, Paulo de T. Villa-Lobos, 125 anos depois. In: SALLES, Paulo de Tarso; OLIVEIRA, Ísis Biazioli de (Orgs). *Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos*. São Paulo : ECA/USP, 2012.
- _____. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- _____. Villa-Lobos: desafiando a teoria e a análise. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, 4, 2012. Ribeirão Preto. *Anais...* 2012.
- SANDRONI, Carlos. *Feição descente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Editora UFRJ, 2001.
- SANTOS, Daniel Z. *Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917) de Villa-Lobos*. 2015. 179 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós Graduação em Música. Florianópolis, 2015.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, Nicolau (Orgs.). *História da Vida Privada no Brasil 3: República– da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a, p. 513-619.
- _____. O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: *História da Vida Privada no Brasil 3: República – da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b, p. 7-48.
- SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- SOUZA, Ricardo L. História regional e identidade: o caso de São Paulo. In: *História & Perspectivas*. Uberlândia (36-37):389-411, jan.dez.2007.
- TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TEIXEIRA, Ana L. F. *Modernismos em confronto: as literaturas modernistas brasileira e portuguesa*. 2009. 351 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, FFLCH, Departamento de Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. São Paulo, 2009.

TINHORÃO, José R. *A história social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro S. A., s. d.

TOTTI, Marcelo A. Intelectuais e educação no Estado Novo: Fernando de Azevedo, um intelectual cooptado pelo estado novo? In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 2, 2002. Natal. *Anais...* 2002.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VERMES, Mônica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez e os conservatórios europeus. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, vol. VIII, dez. 2004.

VELLOSO, Mônica P. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. [1995]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editora UFRJ, 2014.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Suite Populaire Brésilienne: nouvelle édition revue et corrigé par Frédéric Zigante*. Paris: Éditions Durand, 2006.

WIESE, Bartholomeu. Heitor Villa-Lobos: o demolidor índio de casaca. In: *Em Pauta*, v. 6, n. 24, p.291-301, dezembro. 2009.

WISNIK, José M. Música. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: *O Nacional e o Popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 129-191.

_____. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977

_____. Machado maxixe: o caso Pestana. In: *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira. nº 4-5, 2003. p. 13-79.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil*, n. 12. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006. p. 79-85.