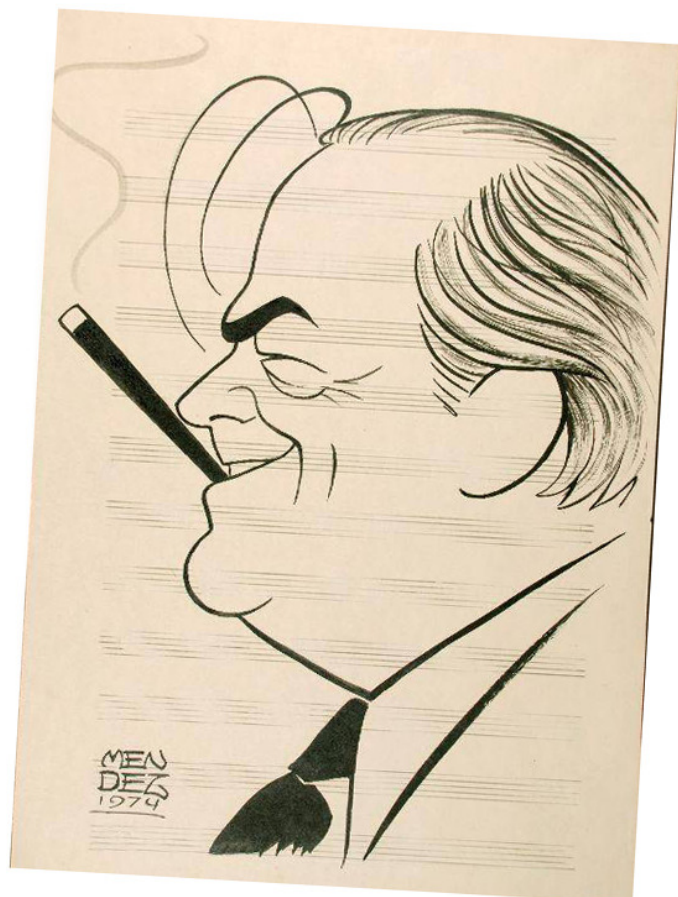


Villa-Lobos antes de Paris, ou: como era gostoso o meu francês



Villa-Lobos. Caricatura de Mário Mendez, 1974, fotografia (detalhe).

Paulo de Tarso Salles

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor da Escola de Comunicações e Artes e do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP). Autor, entre outros livros, de *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018. ptsalles@usp.br

Loque Arcanjo Junior

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do Departamento de Teoria Musical e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg). Pesquisador PQ/Uemg. Autor, entre outros livros, de *Heitor Villa-Lobos: os sons de uma nação imaginada*. Belo Horizonte: Letramento, 2016. loque.arcanjo@uemg.br

Villa-Lobos antes de Paris, ou: como era gostoso o meu francês*

Villa-Lobos before Paris, or: how delicious my French was

*Paulo de Tarso Salles
Loque Arcanjo Junior*

RESUMO

Este artigo pretende rediscutir a hipótese de Paulo Guérios, para quem a) Villa-Lobos passou a se construir como compositor brasileiro após sua primeira visita a Paris; b) as eventuais obras nacionalistas de Villa-Lobos, antes disso, foram apenas “projetos temporários” e seu principal objetivo era “demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista”. A partir de documentação obtida em jornais de época e dados oferecidos pelo próprio Guérios, é proposta uma interpretação distinta desses dados que aponta o compositor como um músico que vivenciou a cultura popular como um jovem periférico, recorrendo à assimilação “antropofágica” da cultura europeia para obter apoios suficientes que possibilitaram sua ida a Paris, onde, após o reconhecimento de sua poética, pôde dar vazão à representação musical da cultura brasileira, da qual se tornou uma espécie de “embaixador”.

PALAVRAS-CHAVE: Villa-Lobos; Semana de Arte Moderna; modernismo.

ABSTRACT

This article intends to rediscuss Paulo Guérios's hypothesis, for whom a) Villa-Lobos started to build himself as a Brazilian composer after his first visit to Paris; b) the eventual nationalist works of Villa-Lobos, before Paris, were only “temporary projects” and his main objective was “to demonstrate to others and to himself that he was an artist”. Based on documentation obtained from periodicals and data offered by Guérios himself, a different interpretation of those data is proposed, which points out the composer as a musician who experienced popular culture as a young man from the outskirts, resorting to the “anthropophagic” assimilation of European culture to obtain sufficient support that made it possible for him to go to Paris, where, after the recognition of his poetics, he was able to give space to the musical representation of Brazilian culture, of which he became a kind of “ambassador”.

KEYWORDS: Villa-Lobos; Week of Modern Art; modernism.



Este texto tem como propósito rediscutir a hipótese central sustentada pelo antropólogo Paulo Renato Guérios em sua dissertação de mestrado defendida em 2001 no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRJ. Ela foi posteriormente publicada sob o título *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. As publicações de Guérios tornaram-se, ao longo do tempo, referências para diversas pesquisas sobre a trajetória e a obra de Villa-Lobos. Dentre os méritos do trabalho, nota-se a relevante pesquisa documental que trouxe dados importantes sobre a trajetória biográfica de Villa-

* Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq.

Lobos, mas, em especial, a proposta de interpretação do processo de construção da nacionalidade musical do compositor. Sobre este ponto, Guérios contribuiu de modo decisivo para a desnaturalização do nacionalismo musical de Villa-Lobos, demonstrando como as articulações entre o compositor e as vanguardas europeias, principalmente aquela vinculada a cidade de Paris, foram decisivas para a sua identidade musical. Para o autor, foi sob o filtro do “olhar” parisiense sobre sua obra, em meio aos fluxos culturais no contexto dos anos 1920, que se forjou a imagem e a musicalidade do “compositor brasileiro”.

Guérios sintetiza seus argumentos no artigo “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”, publicado pouco antes de sua dissertação. No seu entendimento, após chegar em Paris em 1923, o compositor se convenceu da “imperiosa necessidade de sua conversão, de sua transformação em um compositor de músicas de caráter nacional. Como consequência, ele deixaria de tentar compor de acordo com as regras estéticas de compositores franceses, tão valorizadas no Brasil, para tentar retratar sua nação musicalmente, um projeto especialmente valorizado na França”.¹

O teor de seu artigo é complementado na biografia de Villa-Lobos que escreveu em seguida, onde refina sua hipótese: “foi em Paris e não ao longo da Semana de Arte Moderna que Villa-Lobos descobriu-se brasileiro. Até sua ida para a Europa [...] ele buscava demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista. Já havia composto algumas obras de caráter nacional, mas apenas como projetos temporários. A partir de sua viagem, descobriu-se e passou a construir-se como artista brasileiro”.²

Guérios chega a essa conclusão após um bem detalhado resumo da trajetória do compositor até o momento de seu encontro com o poeta Jean Cocteau no estúdio de Tarsila do Amaral em Paris. Cocteau “não gostou da música que Villa-Lobos lhe mostrou”³; na interpretação de Guérios, a opinião de um nome forte da vanguarda francesa teria revelado a Villa-Lobos o quão defasada estava sua informação sobre o desenvolvimento da arte musical europeia. Além disso, a consciência de pertencer à “periferia” de uma tradição importada pelo Novo Continente somou-se à observação do interesse pelo exótico, “que encontrava eco em todos os círculos artísticos da capital francesa”.⁴ Em consequência, ainda segundo Guérios, “Villa-Lobos começou enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivía fora dos teatros no Brasil, mas que não tinha incorporado em suas criações devido ao valor negativo atribuído à estética popular pelos músicos eruditos brasileiros”.⁵

Com uma perspectiva semelhante à do artigo, a divisão dos capítulos do livro de Guérios aponta para um “sentido histórico” atribuído pelo autor à trajetória de Villa-Lobos, principalmente em “Anos de formação”, “A sociogê-

¹ GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2003, p. 97.

² *Idem*, Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. 2. ed. Curitiba: Editora do autor, 2009, p. 165.

³ *Idem*, *ibidem*, p. 90.

⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 94.

⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 98.

nese da música nacional”, “A produção do músico brasileiro” e “O novo lugar do músico brasileiro”. Nota-se, no encadeamento dos capítulos, o argumento de que o nacionalismo de Villa-Lobos possuiria um período de formação, outro de desenvolvimento e, por fim, o ápice, alcançado especialmente após sua viagem a Paris e concretizado na produção dos “Choros” e das “Bachianas brasileiras”, obras que permitiram ao compositor consolidar a imagem de “embaixador musical brasileiro”.

O problema que enxergamos na hipótese de Guérios e que está essencialmente conectado aos contextos socioculturais aos quais Villa-Lobos se vinculava no início do século XX, bem como à construção de sua nacionalidade musical, é sintetizado no parágrafo no qual o antropólogo nos conta que “Villa-Lobos passou a tirar seu sustento atuando como músico de orquestra em sociedades sinfônicas, cinemas e cafés. Ao mesmo tempo, conviveu com os músicos de rua da cidade, os chorões, em sua maioria funcionários públicos de baixo escalão que tocavam à noite [...] nas casas de periferia”.⁶

Apesar de a interação do compositor com músicos populares ser reconhecida, é feita a ressalva de que “não é possível saber a intensidade e a qualidade do contato de Villa-Lobos com os músicos populares de sua cidade”, mesmo que ele convivesse “nos mesmos espaços”, ocupasse “a mesma posição socioeconômica” e aprendesse a tocar violão (“o instrumento dos chorões”); Guérios sentencia que “sua formação erudita e seu trabalho em orquestras separavam-no dos músicos amadores populares”.⁷

Observa-se, neste e em outros relatos biográficos, o apagamento de um período crucial na formação musical e pessoal do compositor, que vai desde a morte de seu pai, Raul Villa-Lobos, em 1899, quando Heitor contava com 12 anos de idade, até 1915, quando realizou o primeiro concerto com obras de sua autoria, contexto no qual se iniciou de modo mais evidente o processo de difusão de sua obra. Nesse ínterim, alguns temas não considerados por Guérios podem trazer à tona a complexidade musical de Villa-Lobos.

Tal período foi decisivo para a invenção da nacionalidade musical em suas composições antes de 1923, bem como para suas composições mais originais produzidas em outros contextos. Vários fatores concorreram para tanto, dentre os quais destacam-se: a apropriação dos estudos de seu pai, Raul Villa-Lobos, referentes à fauna e à flora brasileiras; a presença de Villa-Lobos na região amazônica em 1912; as conexões entre Villa-Lobos, os chorões e a música urbana carioca, a exemplo de sua atuação nas bandas de carnaval nesse mesmo contexto.

O papel de Raul Villa-Lobos na construção da musicalidade do filho é um tema que ainda está para ser estudado. Em 1890, Raul Villa-Lobos foi nomeado funcionário da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, publicou a segunda edição de seu livro *A República Brasileira em 1890: ensaio chorográfico-histórico do Brasil*, pela Laemmert & C. Pela mesma editora, Raul havia lançado *Compêndio elementar de chorographia do Brasil, Pontos de História do Brasil, Lições de História Universal, Noções de astronomia, Phonologia, Botanica e Dicionário Geographico-Postal do Brasil*.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 87.

⁷ *Idem*.

Entre essas obras, ressalte-se o seu *Ensaio chorográfico-histórico*, cujos temas podem ser associados à produção artística de Villa-Lobos, tais como a fauna e a flora brasileiras. Nele se apresentam longas descrições da geografia da região amazônica que irão reverberar posteriormente nas temáticas musicais de Villa-Lobos: “a vegetação que acompanha das margens brasileiras o Amazonas [...], as matas dos alagadiços marginaes [...] a fisionomia vegetal dos terrenos altos. [...] As matas que compõem-se alternativamente de lindas palmeiras e de árvores robustas”.⁸

É sintomático que no intervalo cronológico entre 1899, ano da morte de Raul, e 1915, pouco se saiba sobre a trajetória de Villa-Lobos. Como consta de uma nota do *Jornal do Brasil* de 3 de abril de 1901, dois anos após a perda do pai, Villa-Lobos tentara a continuação de seus estudos no Internato do Gymnasio Nacional, nome dado ao Colégio Pedro II depois da Proclamação da República, em 1889.⁹ A escola era uma instituição tradicional no contexto do Império e tornara-se o espaço para o processo de inserção dos membros da classe média e da elite, enquanto intelectuais atuantes, no cenário político. Não temos relatos nem documentação que ateste a presença de Villa-Lobos matriculado no internato, o que reforça a constatação sobre a condição social desfavorável na qual se encontrava o jovem músico.

O registro mais antigo conhecido, relatando sua atuação como violoncelista, é de janeiro de 1903 (aos 15 anos)¹⁰, quando tocou uma obra de Schumann com acompanhamento da pianista Hortência Leal em um clube. Outro registro, de 1904, apresenta-o como integrante de uma orquestra. É significativo notar que esses concertos demonstram a necessidade de Villa-Lobos de se inserir no ambiente da música erudita do Rio de Janeiro.

As narrativas de Villa-Lobos sobre esse contexto expressam a necessidade de pensarmos outros espaços de sociabilidade nos quais ele transitou e articulou diálogos musicais importantes para sua obra. Nas palavras dele, em 1901, aos quatorze anos de idade, “frequentava as rodas boêmias dos chorões de rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão”. Além disso, o compositor afirmou que aos dezenove anos “conviveu com interessantes poetas folcloristas como Catulo Cearense, o maior poeta da terra do Brasil, Sátiro Bilhar e outros”.¹¹

A busca por espaço no âmbito da música de concerto na capital da República não significa que Villa-Lobos estivesse rompido com a música popular: em 1910, ele acompanhou ao violão as modinhas cantadas por Catulo.¹² As

⁸ VILLA-LOBOS, Raul. *Ensaio chorográfico-histórico do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lemmert & C. Editores, 1890, p. 16.

⁹ Ver *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1901. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/6028>. Acesso em 20 jan. 2022.

¹⁰ Cf. SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos, do maxixe moderno à forma cíclica: convertendo-se em um músico francês no Rio de Janeiro. *Música Hodie*, v. 21, Goiânia, 2021, p. 233. Disponível em <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/61997>>. Acesso em 20 jan. 2022. O registro de *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1903 foi encontrado no acervo da Hemeroteca Digital.

¹¹ VILLA-LOBOS, Heitor. Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida. Carta enviada por Villa-Lobos a Francisco Curt Lange. Acervo Curt Lange. Biblioteca Central/UFMG, Dossiê 2.2 S15.1097, s./d. (datilografado).

¹² Ver anúncio de duas conferências, a primeira delas sobre a modinha, a cargo de Alvarenga Fonseca, com referência à ilustração musical de Catulo da Paixão Cearense, que “acompanhado pelos Srs. Heitor Villa-Lobos e Arthur Alves, cantará as seguintes modinhas: ‘Os olhos dela’, ‘Meu ideal’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1910.



canções apresentadas por Villa-Lobos, Catulo e Arthur Alves têm muito a dizer sobre a trajetória do compositor e suas redes de sociabilidades no Rio.¹³ “Meu mystério” foi escrita por Catulo Cearense em parceria com Guilherme Cantalice, parceiro, entre outros músicos, de Pixinguinha; “O sertanejo enamorado” e “Você não me dá” são obras em parceria com Ernesto Nazareth¹⁴; “O que tu és”, música de Anacleto de Medeiros (1886-1907); “Os olhos d’ela” e “Meu ideal”, em parceria com Irineu de Almeida (1890-1916), e “Tu passaste por este jardim”, em parceria com Alfredo Dutra (1820-1930).¹⁵

Nessas circunstâncias, Magaldi assinala que Ernesto Nazareth tocava na luxuosa sala de espera do novo Cineteatro Odeon. Sua habilidade de oferecer ao público que a frequentava público gêneros tais como valsas, polcas, *schottisches* e mazurcas e atender a um gosto musical internacionalmente consolidado, fazia de suas composições obras transnacionais que respondiam às demandas cosmopolitas da plateia carioca na Primeira República.¹⁶

Em janeiro de 1912, outra matéria de jornal o mostra como regente de uma inflamada banda dos marinheiros, em um baile carnavalesco, no qual foram inclusive executados dois “maxixes modernos” de sua autoria: “Zabumbático oligarcha” e “Batuta”.¹⁷ Ou seja, o convívio de Villa-Lobos com músicos populares é bem documentado dos 12 aos 25 anos de idade. Entre as salas de espera do Cine-Odeon e os bailes de carnaval, esses “maxixes modernos” evidenciavam a simbiose entre os gêneros musicais afro-brasileiros, como o maxixe, e os gêneros musicais europeus como a polca. Representavam a mistura própria ao cosmopolitismo do Rio de Janeiro que desafiava a dicotomia “centro/periferia” sob a qual Guérios percebeu a obra de Villa-Lobos. Esses gêneros conectados aos fluxos culturais envolviam uma cultura musical local e os diálogos com os estilos musicais consagrados internacionalmente.

¹³ Seguindo as indicações de Mônica Velloso, em relação ao estudo dos modernismos no Brasil, a noção de “redes de sociabilidades” implica o estudo das diversas estruturas das organizações, que muitas vezes não se davam de maneira formal, como no caso paulista, mas constituíam lugar de trocas e de construção de uma dinâmica própria, baseada nas práticas e na circulação de saberes. Ver VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, e *idem*, *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

¹⁴ As obras para violão escritas por Villa-Lobos entre 1908 e 1920, tal como a “Suíte popular brasileira” (1908-1912), expressam essa leitura do popular por parte do compositor brasileiro. “Choros nº 1”, escrito para violão solo, em 1920, por exemplo, além de constituir uma mistura de ritmos que se aproximam de uma polca amaxixada, foi dedicado a Ernesto Nazareth.

¹⁵ Sobre a música popular no Brasil nas primeiras décadas do século XX, Marcos Napolitano afirma que “a consolidação do campo musical popular expressou novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso técnico e novos conflitos sociais, daí resultantes. [...] Se na tradição europeia, com o sistema musical erudito dominante, esse processo já se fazia sentir, nas Américas o lugar social da música popular e a fragilidade do sistema de música erudita tomaram-no mais complexo e, ao mesmo tempo, mais rico, na medida em que a música popular atraía alguns músicos muito talentosos e desgarrados de suas vocações eruditas e elitistas [...] Assim, ao longo das décadas de 20 e 30, assistimos à consolidação histórica de um campo “musical-popular”. Alguns fatores, tecnológicos e comerciais, foram fundamentais para a consolidação deste processo, sobretudo as inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933)”. NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 18 e 19.

¹⁶ Ver MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, ano 1, v. 2, Campinas, jan.-jun. 2013, p. 53.

¹⁷ Cf. SALLES, Paulo de Tarso, *op. cit.*, a partir de matéria no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1912. O Museu Villa-Lobos incorporou essas composições esquecidas, cujas partituras estão desaparecidas, no catálogo de obras do compositor. Ver MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2021.

Essa musicalidade aparece nas “Danças características africanas” presentes no repertório da Semana de Arte Moderna de 1922, como será tratado a seguir.

A especificidade da trajetória de vida de Villa-Lobos e de sua inserção no universo cultural carioca em relação à modernização da capital brasileira se manifestou em meio a negociações e simbioses sonoras realizadas no contexto da *Belle Époque* e aos debates estéticos suscitados por historicidades entre o local e o global. Como frisa Quintero-Rivera, ao se referir a São Paulo e Havana das décadas de 1920 e 1930, esses universos culturais revelavam a efervescência de discussões, polêmicas, tramas estéticas e políticas com suas contradições, sinuosidades e representações sobre o nacional. A produção artística se expressava na busca de novas linguagens e redescobertas de tradições locais que marcaram uma ruptura com o “eurocentrismo acadêmico” da *Belle Époque* e promoveu a elaboração de novos paradigmas estéticos que “engendraram representações mais inclusivas do nacional”.¹⁸

Naquele mesmo ano de 1912, Villa-Lobos empreendera uma viagem de pelo menos sete meses a Belém e Manaus. O repertório apresentado pelo compositor nessas cidades se restringia ao estilo romântico do século XIX. Porém, as suas experiências na região amazônica não podem ser reduzidas a isso. Suas invenções musicais posteriores associadas à floresta amazônica exprimem referências musicais locais representadas, por exemplo, pelo uso de instrumentos típicos e de temáticas relacionadas às vivências pessoais naquele contexto.¹⁹ Musicalidades que procuram representar a paisagem sonora amazônica vinculada à flora e fauna brasileiras, e/ou aludindo à cultura dos povos indígenas, aparecem em algumas de suas obras que integraram o repertório da Semana de 1922, como o “Quarteto simbólico”, sobre o qual falaremos mais adiante.

Ainda em 1912, Villa-Lobos deu os primeiros passos como compositor do gênero operístico. Nesse ano, ele passou a compor sua ópera “Izaht”. É importante salientar que Villa-Lobos já havia esboçado duas óperas, intituladas “Aglaia” e “Elisa”. “Izaht”, obra em quatro atos, foi resultado da reelaboração dos materiais das outras duas.

*O libreto de Fernando Azevedo Júnior e do próprio Villa-Lobos, que assinou Epaminondas Villalba Filho (uma referência a seu pai, que assinou livros como Epaminondas Villalba), narra a história de Izaht, uma bailarina de cabaré que vive nas cercanias de Paris, no século XIX. Orquestrada em 1914, a primeira apresentação pública de um trecho da obra aconteceu em agosto de 1918, em concerto promovido pelo próprio compositor no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O prelúdio e o quarto ato foram apresentados sob o título de Eniht-Izaht. Em 1921, com o apoio do presidente da República, Epitácio Pessoa, Villa-Lobos consegue organizar uma segunda apresentação com trechos da obra, dessa vez o prelúdio e o terceiro e quarto atos.*²⁰

¹⁸ QUINTERO-RIVERA, Mareia. La crítica como mediación cultural: Mário de Andrade y Alejo Carpentier en diálogo con los compositores contemporáneos. *Em Pauta*, v. 19, n. 32/33, Porto Alegre, 2008, p. 23.

¹⁹ Sobre isso, ver ARCANJO, Loque. Villa-Lobos e sua “viagem maravilhosa” à Amazônia: uma cartografia sonora do Brasil. *Anais do VI Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo, ECA/USP, 2021, v. 1.

²⁰ FRESCA, Camila e TONI, Flavia Camargo. Algumas considerações sobre a ópera “Zoé” de Villa-Lobos a partir da análise de seus manuscritos. *Anais do VII Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, ECA/USP, 2022, v. 1, p. 127. Disponível em <<https://sites.google.com/usp/br/simposiovilla-lobos/anais-svl>>. Acesso em 3 dez. 2022.

Entre 1899 e 1912, Villa-Lobos esteve, no mínimo, dividido entre os campos popular e erudito. Guérios ainda menciona que o então jovem estudante de música não pôde prosseguir com os estudos no Instituto Nacional de Música (INM), que frequentou apenas em 1904.²¹ Assim, a “intensidade e qualidade” da convivência de Villa-Lobos com músicos eruditos nesse período parece ter sido sensivelmente menor do que sua interação com os músicos populares, embora a narrativa de Guérios sugira o contrário. A carreira de Villa-Lobos se orientou exclusivamente para a composição dentro da estética erudita somente em 1913, aos 26 anos, após seu casamento com Lucília Guimarães, uma pianista, compositora e professora formada pelo INM.

Não é possível reduzir a importância ou menosprezar a “qualidade” da convivência de Villa-Lobos com os chorões. Muitos desses músicos populares sabiam ler partituras e tocavam com destreza outros repertórios além do estilo popular, integrando as orquestras que atuavam em cinemas e cafés. É o caso do flautista Agenor Bens, por exemplo, chorão que tocou com Villa-Lobos e Lucília no primeiro recital que o compositor logrou realizar apenas com suas obras, em Friburgo, na região serrana do estado do Rio de Janeiro, em 1915.²² Por sinal, os instrumentistas de sopro, em geral, especialmente os dedicados aos metais, participavam com naturalidade dessa transição entre esses ambientes, gerando redes de sociabilidade. O regente e compositor Anacleto de Medeiros, diretor da Banda do Corpo de Bombeiros, foi outro desses músicos com trânsito entre os universos popular e erudito.²³

A subavaliação desse momento da vida de Villa-Lobos despreza a distância social e econômica entre ele e os demais integrantes do movimento modernista. Anita Malfatti foi estudar em Berlim e Nova Iorque com recursos da família²⁴; Tarsila do Amaral, filha de fazendeiros proprietários de terras na região de Itu (SP), foi morar e abrir um estúdio na capital paulista e viajou a Paris em 1920 para estudar, com recursos próprios²⁵; Oswald de Andrade era filho de portugueses radicados em São Paulo, de classe alta. Também foram membros da elite econômica nomes como Ronald de Carvalho, Victor Brechere, Di Cavalcanti, Graça Aranha e Menotti del Picchia; Mário de Andrade, por sua vez, nasceu em uma família de classe média e teve uma existência um pouco mais modesta que os demais, porém bem mais confortável que a de Villa-Lobos.²⁶

Portanto, a trajetória inicial de Villa-Lobos não se resume simplesmente em “demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista”, como propõe

²¹ A mudança de direção do INM, sob a gestão do compositor Henrique Oswald, encerrou o curso noturno, horário que o compositor poderia comparecer às aulas. Cf. GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos, o caminho sinuoso da predestinação*, op. cit., p. 165.

²² Cf. SALLES, Paulo de Tarso. Estreias e intérpretes dos quartetos de cordas de Villa-Lobos: algumas anotações complementares. *Anais do VI Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo, ECA/USP, 2021, v. 1. Disponível em <<https://sites.google.com/usp.br/simposiovilla-lobos/anais-svl/anais-vi-svl-2021>>. Acesso em 20 nov. 2022.

²³ Até mesmo no território da ópera houve interação entre Villa-Lobos e músicos populares, como na apresentação do Prelúdio, 3º e 4º atos de “Izalt” em 11 jun. 1921 no Municipal do Rio, com Vicente Celestino no papel do Conde Makian. Cf. MUSEU VILLA-LOBOS, op. cit., p. 156 e 157.

²⁴ Anita Malfatti foi financiada por seu padrinho Jorge Krug. Cf. BATISTA, Marta R. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2006.

²⁵ Cf. AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4.ª ed. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2010.

²⁶ Mário de Andrade mantinha conexões com os círculos mais abastados, a quem chamava de “os donos da vida”. Cf. JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 12.

Guérios, mas principalmente em garantir os meios de subsistência para si e sua família – considerando sua mãe e irmãos, bem como o começo de sua vida conjugal com Lucília Guimarães. Tocar em restaurantes, casas de chá e em cinemas era uma atividade profissional mal remunerada com que constituía sua renda, complementada com o trabalho de sua esposa. O relato de Lucília é bastante revelador:

A 12 de novembro 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 nº 7, em S. Cristovão.

Apesar das dificuldades que atravessávamos, o Villa (assim o chamava) começou a compor suas primeiras obras, com afinco e, como não tocasse piano ainda, era eu quem fazia as primeiras execuções, parciais.²⁷

Villa-Lobos e Tarsila do Amaral

Quando Guérios cita Tarsila (em carta de 1923), que diz se sentir “cada vez mais brasileira” e agradece “por ter passado na fazenda a minha infância toda”²⁸, certamente está selecionando um ponto de convergência com Villa-Lobos, que naquele momento era amigo próximo da pintora, frequentava seu estúdio em Paris e dedicara a ela e a Oswald o magnífico “Choros n. 3”. Mas considerar que a experiência de ambos com a cultura popular seja equivalente é um equívoco enorme, não devido a uma hierarquia quantitativa, e sim pelas diferenciações qualitativas que foram obliteradas por Guérios.

Não há como equiparar a formação artística de uma filha de fazendeiros, nos tempos áureos do café no estado de São Paulo, com a de um filho de uma viúva que lavava panos de prato para uma confeitaria no centro do Rio de Janeiro.²⁹ Isso não diz respeito à qualidade, representatividade ou relevância da produção desses artistas, mas é um elemento que diferencia suas trajetórias e possibilita compreender melhor o significado da adoção de uma estética nacionalista quando ambos compartilhavam a atmosfera da vanguarda parisiense.

Para Tarsila, foi uma revelação do potencial criativo que ela pôde entrever em suas reminiscências como observadora com interações pontuais com a vida rural e as pessoas que viviam nesse ambiente; para Villa-Lobos, isso tornava possível escancarar sua própria formação musical, as técnicas que aprendeu nas rodas de choro, o retorno ao violão, instrumento que precisou deixar de lado quando optou pela carreira de compositor erudito. Se ambos

²⁷ GUIMARÃES, Lucília *apud* GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos, visto da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: Moderna, 1972, p. 224. Pode-se inferir que o fato de Villa-Lobos não possuir, então, habilidades com o piano, mas, por outro lado, haver tomado contato com as rodas de choro e com os instrumentos próprios a este universo musical, vai ao encontro das críticas de Mário de Andrade ao cenário musical paulista, caracterizado por um repertório menos versátil que aquele no qual Villa-Lobos se formou musicalmente. Ver ANDRADE, Mário de. *Pianolatria*. *Revista Klaxon*, n. 1, São Paulo, 1922.

²⁸ AMARAL, Tarsila do *apud* GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense*, *op. cit.*, p. 96.

²⁹ A oposição entre Tarsila e Villa-Lobos não pretende entrar pela questão de gênero; tão somente reproduz a aproximação feita por Guérios; todavia, os resultados não seriam muito diversos se ao invés de Tarsila fosse tomado como exemplo qualquer outro integrante do movimento modernista.



vivenciaram a experiência de se sentirem “periféricos”, as vias que levam a essa conclusão são bem distintas: o “desrecalque localista”³⁰ para Tarsila tem o sabor de reminiscência estética; para Villa-Lobos, representava a possibilidade de abandonar o disfarce bem-comportado das convenções formais e assumir suas origens musicais; além disso, ele experimentou o tratamento dado à “periferia” ainda em seu próprio país, ao ver-se diante da contingência de esconder aquilo que era justamente o que o meio artístico parisiense buscava: a expressão de uma cultura “nova”, de uma musicalidade não acomodada às convenções clássicas.

Em uma publicação de 1939, Tarsila fala sobre as cores vistas nas festas populares que presenciou no interior paulista, durante sua infância na fazenda: “Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante [...]. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna”.³¹

Compare-se com uma recordação de Villa-Lobos, em entrevista de 1954, sobre um episódio de sua juventude: “Sabe o que aconteceu uma vez? Estávamos tocando nas proximidades da casa de um juiz. Veio a polícia e pediu para que nós a seguíssemos. Mas na esquina, o policial convidou-nos a ir tocar em outro bairro que ele pagaria tudo. [...] Esses policiais [...] que nós chamávamos de ‘secretas’, foram nossos perus por muito tempo. Aliás, a polícia sempre nos prendia como capoeiras!”³²

Ao propor a perspectiva teórica e metodológica de sua análise das “práticas e relações estabelecidas entre os diferentes atores sociais” com os quais Villa-Lobos manteve contato em Paris, Guérios diz:

*Não traçaremos, contudo, um “contexto” global no qual os personagens estariam “imersos”. Tal abordagem empobreceria as possibilidades analíticas, visto que, como afirma Bensa (1998:46), “o contexto é imanente às práticas, e faz parte delas”. Enfocaremos, sim, as práticas e as relações estabelecidas entre os diferentes atores sociais envolvidos, determinando através da pesquisa empírica suas propriedades sociais, suas aspirações e o momento que viviam em suas trajetórias de vida.*³³

Considerando “os diferentes atores sociais envolvidos”, os pontos de vista de Tarsila e de Villa-Lobos não poderiam ser mais diversos. Apesar de a interação de ambos com a cultura popular ter sido vívida e duradoura, em Tarsila havia a mediação do distanciamento social; essa separação não houve para Villa-Lobos devido a sua realidade socioeconômica, na qual a intervenção policial como agente regulador da segregação é naturalizada. Essa convivência o levou a produzir obras com caráter popular, às quais ele se viu constrangido a renunciar, aprendendo novas técnicas para ser aceito por um outro

³⁰ Expressão cunhada por Antonio Candido no ensaio *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. Ver CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

³¹ AMARAL, Tarsila do *apud* AMARAL, Aracy A., *op. cit.*, p. 150.

³² VILLA-LOBOS, Heitor. Graças a Deus já fui muito vaiado. *Manchete*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1954, p. 47 e 48 (entrevista).

³³ GUÉRIOS, Paulo Renato. Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 82.

círculo, dedicado à música erudita.³⁴ A consequência, nas duas trajetórias, é semelhante: a representação de uma sensibilidade nacional na obra pictórica de Tarsila e nos sons estilizados na obra musical de Villa-Lobos³⁵, fluindo sem restrições após a aceitação dessa poética brasileira pela crítica francesa.

A música de Villa-Lobos na Semana de 22

Outro argumento utilizado por Guérios é o de que a produção musical de Villa-Lobos, antes de ir a Paris, só faz alusões pontuais à música popular. Isso parece ser válido, considerando as obras programadas durante a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922. Um estudo relevante e de grande repercussão escrito por José Miguel Wisnik observa que as obras apresentadas nesse evento são pouco representativas do estilo nacional do compositor³⁶; adverte também que nada foi composto especialmente para aquele acontecimento. De fato, o repertório então selecionado praticamente repete um concerto do compositor em 1921 no Rio de Janeiro, ao qual compareceram Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que, naquela ocasião, conheceram e aprovaram o trabalho de Villa-Lobos, sacramentando o convite para ele ir a São Paulo a fim de participar da Semana de 22.

Embora seja aceitável dizer que as obras villa-lobianas na Semana pouco tinham de “nacional”, não se trata de algo conclusivo do ponto de vista analítico-musical. Algumas delas, como certas canções sobre poemas de Ronald de Carvalho no idioma francês, são obviamente associadas com canções de Debussy a partir de poemas de Paul Verlaine; determinadas críticas vão além da constatação dessa influência para apontar supostas imperfeições em relação a esse modelo, sem admitir que tais “desvios” ou “erros” possam ser justamente uma ação deliberada do compositor para afirmar seu estilo.

Os três concertos ocorridos durante a Semana ofereceram uma amostragem bem variada da produção de Villa-Lobos para formações camerísticas: os trios para piano e cordas e as sonatas para violino ou violoncelo, com acompanhamento de piano, bem como o “Quarteto de cordas nº 3” (1916), ilustram a aproximação com o método cíclico definido no *Cours de composition musicale* de Vincent d’Indy (1909), livro que Villa-Lobos estudava desde 1914. Levando isso em conta, ficaria a impressão de que Villa-Lobos, afinal, não estava muito distante do pensamento acadêmico e buscava o domínio das formas clássicas. Contudo, um exame mais minucioso dessas composições pode trazer revelações surpreendentes.³⁷

³⁴ Poderíamos fantasiar e acrescentar que Villa-Lobos viveu na própria pele a experiência da “antropofagia” proposta por Tarsila e Oswald nos anos 1920, “devorando” rapidamente a música europeia para sobreviver na “selva erudita” brasileira.

³⁵ Cabe ressaltar que a estilização é um aspecto da maior importância em Villa-Lobos, que, na verdade, não pretendia ser popular, embora se apropriasse de elementos populares e muitas vezes os cristalizasse em figurações simbólicas de nacionalidade musical.

³⁶ Wisnik anota: “segundo a ótica do nacionalismo modernista posterior, há pouco particularismo nas suas manifestações – apenas alguns impulsos característicos, mesmo assim recobertos e desfigurados pela técnica utilizada”. WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 141.

³⁷ Villa-Lobos emprega, no “Quarteto de Cordas nº 3”, redes pentatônicas com base em uma estratégia bastante pessoal, criando um sistema de modulações em torno da coleção pentatônica. Ver SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018. Em que pese boa parte da crítica destacar o pentatonismo como referência à música de Debussy, a escala pentatônica é encontrada

As “Danças características africanas”

Além das canções “francesas” e das peças cíclicas, a programação trouxe canções em português, algumas peças características para piano solo e música de câmara em formações mais inusitadas e sem forma preestabelecida. Nessa porção do repertório, é mais fácil identificar sinais do estilo que Villa-Lobos iria desenvolver nos anos seguintes. E certos problemas da crítica musical ficam mais nítidos. Wisnik, por exemplo, avalia as “Danças características africanas” tomando como referência a versão para piano solo – mas a obra foi apresentada na Semana de 1922 com um octeto instrumental que inclui flauta, clarinete, piano, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.³⁸ A escolha metodológica de Wisnik é perfeitamente compreensível, pois não havia outra opção quando ele escreveu e publicou o seu livro. O primeiro registro gravado das “Danças” com o octeto só foi lançado em 2021.³⁹ Assim, a partitura para piano solo é uma aproximação válida para analisar alguns aspectos da obra, mas insuficiente para a compreensão de todo seu potencial.

Condicionado pela uniformidade timbrística do piano, Wisnik pondera que “as próprias alusões folclóricas são dúbias”, considerando que o título mudou de danças “africanas” para “indígenas”⁴⁰; em sua opinião, a rítmica sincopada ainda “recorre ao estado de suspensão tonal do impressionismo francês”.⁴¹ E ele prossegue sua descrição: “ao quadro de uma rítmica maciçamente reiterativa, altamente periódica e, portanto, marcada pela regularidade, insere-se uma harmonia que foge à tonalidade pelas alterações modais, pelo caráter não resolutivo dos acordes, pelo uso, em alguns pontos, da escala de tons inteiros [...]. A harmonia procede por suspensão e ruptura de expectativa, [...] a sequência rítmica reveste-se de alta previsibilidade”.⁴²

As “Danças características africanas” contêm muitos elementos que remetem ao maxixe, sobretudo na versão para oito instrumentos que foi apresentada na Semana de Arte Moderna; a versão original para piano perde a riqueza de colorido que lembra as orquestras que animavam as antessalas dos cinemas nas quais Villa-Lobos tantas vezes atuou como violoncelista. As reinterpretações apontadas por Wisnik são valorizadas, saltando de um instrumento a outro. O primeiro movimento, “Farrapos”, uma espécie de “maxixe modernista” em três partes, permite até especular se não reaproveita algo dos maxixes já mencionados, tocados no carnaval de 1912.

em diversas culturas no mundo, dos indígenas brasileiros aos gaitistas escoceses, dos guitarristas de *blues* ao teatro Nô japonês, das zamponhas andinas aos cantares aborígenes da Austrália. O uso de ostinatos no movimento final do quarteto de Villa-Lobos reforça a ideia de uma representação estilizada de dança indígena. As demais peças em forma sonata trazem elementos que mostram a apropriação que o compositor fez dela dentro de seu estilo.

³⁸ A versão para octeto das “Danças características africanas” foi apresentada por Villa-Lobos em Paris em 11 abr. 1924.

³⁹ Ouvir o CD *Toda semana: música e literatura na Semana de Arte Moderna*. Produção e idealização de Flávia Toni, Camila Fresca e Claudia Toni. Direção musical de Claudio Cruz. Sesc, 2021.

⁴⁰ Os índios karypunas (ou karipunas) do Amapá uniram-se à população negra que conseguiu escapar do cativeiro ou foi alforriada, o que justifica o título “africana” dado por Villa-Lobos. Ver *site* do ISA. Disponível em <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/karipuna-do-amapa/379>>. Acesso em 22 out. 2022. A dubiedade de Villa-Lobos, nesse caso, expressa justamente uma característica dessa etnia.

⁴¹ WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 146.

⁴² *Idem*.

O segundo movimento é “Kankukus”, igualmente com três partes, no formato ABACA, no qual a seção A assume a característica de uma polca (como no terceiro movimento do “Quarteto simbólico” ou no segundo movimento do “Quarteto de Cordas nº 1”). As fermatas dessa seção inicial, interrompendo alguns gestos melódicos ascendentes que levam a acordes de quinta aumentada, a um só tempo remetem tanto ao “Choros nº 1”, do próprio compositor, quanto à valsa para piano “La plus que lente” (1910), de Debussy, peça que costuma ser criticada por seu caráter “popularesco”.

No movimento final, “Kankikis”, vemos um enérgico tema principal com elementos que mesclam marcações indígenas (quartas paralelas, notas repetidas, articulação em *staccato*) com a acentuação sincopada afro-brasileira, cuja sonoridade “selvagem” não tem absolutamente nada a ver com o “impressionismo francês”.

Ao citar as “Danças características africanas” (1914/1915), Guérios afirma que “a ‘modernidade’ de Villa-Lobos – uma ‘modernidade’ debussysta – fez com que ele fosse o único compositor convidado para apresentar suas obras na Semana de Arte Moderna de São Paulo”.⁴³ Porém, as três “Danças características africanas” deveriam ser apreciadas sem o filtro francês atrelado a Villa-Lobos. No âmbito da Semana de 22, a obra é uma inegável contribuição para a construção de uma “sonoridade nacional”. Sua “rítmica maciçamente reiterativa”⁴⁴ não destoa das produções de Les Six⁴⁵, daí que sua “negra beleza” foi apreciada pela crítica parisiense.⁴⁶

Elementos nacionais no “Quarteto Simbólico”

O “Quarteto simbólico” (1921), também conhecido como “Quatuor”, cujo subtítulo é “Impressões da vida mundana”, é obra ainda mais subavaliada. Sua formação instrumental, com flauta, sax, harpa (ou piano)⁴⁷, mais celesta e coro feminino, remete diretamente a algumas obras significativas do impressionismo francês, como os “Nocturnes” (com coro feminino e orquestra, de 1892-1899) e a “Sonata para flauta, viola e harpa” (1915), ambas de Debussy.

A despeito disso, os termos de comparação entre Debussy e o “Quarteto simbólico” de Villa-Lobos se concentram na superfície das composições: a óbvia semelhança na instrumentação – a combinação harpa/celesta foi muito valorizada na primeira metade do século XX, tanto no repertório camerístico como no sinfônico⁴⁸; o uso do coro feminino entoando vogais é uma sonorida-

⁴³ GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴ WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁵ Entre os jovens compositores franceses da época, surgiu o movimento do “Grupo dos Seis”, reunindo Darius Milhaud (que morou no Rio de Janeiro entre 1917 e 1918), Germaine Tailleferre, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey e Arthur Honegger, cujo referencial estético era a música de Eric Satie, além da poesia e ideias de Jean Cocteau.

⁴⁶ Luiz Guimarães reproduz crítica do *Monde Musical* de 1 abr. 1924: “peças violentamente coloridas como o *Ottetto* de M. Villa-Lobos, cujas três partes com os sugestivos títulos Farrapos, Kankukus e Kankikis são, se ousar dizer, da mais negra beleza”. GUIMARÃES, Luiz, *op. cit.*, p. 100 (tradução do autor).

⁴⁷ Na apresentação na Semana de 22, foi utilizado o piano, em vez da harpa. Coube a Frutuoso Vianna tocar essa parte e a Ernani Braga, a da celesta. Cf. TONI, Flávia e FRESCA, Camila. “Três festas de arte”, ou a semana que sacudiu São Paulo. In: *Toda semana*, *op. cit.*, p. 40 (libreto do CD).

⁴⁸ A combinação de harpa e celesta pode ser encontrada ainda em obras sinfônicas dos anos 1950, como em “Formel” (1951) de Stockhausen, ou em “Pli Selon Pli” (1957-1962) de Boulez.



de bastante evocativa – que no caso de Debussy serviu para representar sereias, mas que no quarteto de Villa-Lobos ganha outras proposições menos definidas. A diferenciação entre essas poéticas está na estrutura, sobretudo nas figurações rítmicas e melódicas, no gestual e no fraseado.

Mário de Andrade estudou “fórmulas melódicas brasileiras” no *Ensaio sobre música brasileira*.⁴⁹ No capítulo dedicado ao ritmo, ele desenvolve a questão da síncopa, um dos aspectos definidores da música brasileira que resulta do conflito entre a métrica musical portuguesa e a prosódia musical indígena e africana. Mais recentemente, Carlos Sandroni defende que a noção de síncopa parte de um princípio eurocêntrico segundo o qual a métrica europeia é vista como “normal” e os elementos provenientes de outras culturas seriam “deformações” ou “irregularidades”.⁵⁰ Grosso modo, isso ajuda a entender por que o uso de ritmos afro-brasileiros ou inspirados na música indígena eram malvistas em um ambiente inspirado exclusivamente na tradição europeia, como os conservatórios e orquestras brasileiras.

É compreensível que os elementos nacionalistas estejam em segundo plano nas obras que Villa-Lobos escreveu para as salas de concerto entre 1911 e 1921. Atuante como músico popular (pelo menos até 1912), tocando violão nas rodas de choro e serestas, regendo maxixes diante de bandas de carnaval, a aceitação de sua música nos redutos “clássicos” demandava a supressão de elementos populares. Era preciso demonstrar “erudição” e dialogar com a tradição musical europeia. Sua estratégia foi a assimilação da sonata cíclica de d’Indy, da harmonia modernista de Franck e Debussy e a utilização de timbres mais suaves e evanescentes da chamada “música impressionista”. Com isso, o compositor ainda desafiava o cânone musical romântico predominante no Rio, dividido entre o lirismo da ópera italiana e o sinfonismo germânico. Essa atualização estética, por meio da moderna música francesa, seria a porta de entrada para outra “revolução” de caráter cultural que iria trazer para o plano de frente a valorização da música popular feita no Brasil.

Nesse sentido, o “Quarteto simbólico” é sutil, com características francesas na superfície sonora (especialmente pela combinação dos timbres), mas adotando uma estrutura formal livre, rapsódica, na qual os temas vão se encaixando sem um esquema predeterminado – ocasionalmente, com elementos primitivistas claramente inspirados em ritmos ameríndios e afro-brasileiros e na paisagem sonora das florestas. Villa-Lobos retomou esse procedimento formal em uma de suas obras mais importantes, composta em 1923 e estreada em Paris: o *Noneto*.

No “Quarteto simbólico”, sob a superfície sonora quase “penumbrista”⁵¹ resultante da combinação de harpa e celesta, deparamo-nos com vários exemplos de melodia primitivista, alguns com muita semelhança com o estilo indígena mais ostensivo que Villa-Lobos apresentou nos “Choros” ou no

⁴⁹ Ver ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira* [1928]. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 2020.

⁵⁰ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar/Editora UFRJ, 2001.

⁵¹ O chamado “penumbrismo” literário no Brasil é associado a Ribeiro Couto, referindo-se a um gênero posicionado entre o simbolismo e o modernismo. Esse poeta discorre sobre a origem dessa tendência estética em carta a Rodrigo Octavio Filho, reproduzida no acervo digital do Instituto Moreira Salles. Disponível em <<https://correio.ims.com.br/carta/o-que-e-o-penumbrismo/>>. Acesso em 24 set. 2022.

“Noneto”. O caso mais curioso – e estereotipado – é o canto com percussão labial empregada no terceiro movimento.⁵² Embora a partitura não tenha nenhuma alusão explícita ao indígena, o efeito é bastante associado com a representação pejorativa consagrada pelo cinema estadunidense, frequentemente reproduzida no carnaval brasileiro ou em certas comemorações (muito) equivocadas do Dia do Índio.

Os três movimentos do “Quarteto simbólico”, “Allegro con moto”, “Andantino” e “Allegro deciso”, estão descritos no quadro abaixo, que contém algumas passagens marcantes e seus possíveis significados interpretativos.⁵³

Descrição	Localização
<p>No início do “Allegro con moto” são apresentados dois temas que se assemelham ao estilo “francês” de Debussy, impressão reforçada pelo timbre dos instrumentos, especialmente a melodia a cargo da flauta e o acompanhamento com harpa e celesta (temas 1 e 2); uma rápida escala ascendente abre espaço para um tema mais “brejeiro” de caráter sincopado (tema 3), com jeito de música brasileira.</p> <p>A atmosfera volta a ficar mais intimista, mas um novo tema parece evocar a típica modinha carioca (tema 4), com as síncopas na flauta e melodia no sax.</p> <p>O tema principal é reapresentado, com algumas transformações. Um novo tema surge à flauta, com acompanhamento da harpa. Sua estrutura melódica lembra certos cantos rituais afro-brasileiros, comuns no culto de Xangô. Após um complexo solo de harpa, a flauta repete a melodia de caráter ritual.</p> <p>Na <i>coda</i>, as intervenções entrecortadas de flauta e sax, com acentos bruscos, evocam o primitivismo que pode ser associado à música indígena ou afro-brasileira. O encerramento é feito com nova melodia com elementos do tema de Xangô e cantos indígenas.</p>	<p>1º movimento: Tema 1 (“francês”): de 0’30 a 2’00.</p> <p>Tema 2 (“serenata”): de 2’18 a 3’09.</p> <p>Tema 3 (“brasileiro”): de 3’10 a 3’30.</p> <p>Tema 4 (“modinha”): de 3’45 a 4’13.</p> <p>Tema de Xangô: de 6’09 a 6’47.</p> <p>Tema “primitivista”: de 8’52 a 9’04. Antecipa a paisagem sonora de floresta em <i>Uirapuru</i> e <i>Amazonas</i>.</p>
<p>O início do “Andantino” retoma o tema principal do primeiro movimento, de acordo com a estratégia cíclica proposta por D’Indy. Mas o ostinato inicial, com acordes repetidos por celesta e harpa e pela nota Si, apoiada reiteradamente pela flauta, já se parecem com as paisagens sonoras que Villa-Lobos utiliza para evocar a selva brasileira (por exemplo, em <i>Amazonas</i> e <i>Uirapuru</i>).</p>	<p>2º movimento: tema cíclico (sax) e ostinato (até 1’00).</p>

⁵² A passagem pode ser ouvida na gravação do “Quarteto simbólico” conduzido pelo maestro Claudio Cruz no CD *Toda semana*, *op. cit.*, entre 2’00 e 2’30.

⁵³ As gravações podem ser ouvidas no endereço <<https://sesc.digital/colecao/todasemana>>. Acesso em 22 set. 2022. Os comentários e indicações de tempo feitos neste quadro remetem a esse registro.

<p>A entrada do coro feminino, repetindo o tema cíclico, afeta o ostinato, que se torna um pouco mais variado, concluindo em um <i>glissando</i> (efeito bastante explorado na escrita para coro no <i>Noneto</i>). Outro aspecto importante é a evocação do timbre de um dos <i>Nocturnes</i> para orquestra de Debussy, no qual o coro feminino representa o canto das sereias.</p> <p>Após um dueto sinuoso entre flauta e sax, ouve-se uma variação do tema de Xangô, reforçando o caráter cíclico da obra; até mesmo o coro reforça a melodia, com valores mais longos e solo de uma das sopranos.</p> <p>O coro, em seguida, realiza um efeito fantasmagórico, com um glissando que sobe e desce, após três acordes atacados por celesta e harpa.</p> <p>O sax entoa uma melodia usando apenas quatro notas da escala pentatônica, um pouco à maneira indígena. O coro responde, com uma versão mais densa, evocando o pentatonismo de Debussy.</p> <p>Segue-se um complexo solo da flauta, sobre o qual o coro entoa uma melodia mais lenta em contraponto.</p> <p>O coro retoma o tema cíclico principal, com acompanhamento da harpa (valendo-se do recurso de sons harmônicos); a cadência é marcada por outro glissando nas vozes.</p> <p>Melodia de caráter brejeiro na flauta. Conclusão com melodia na região grave da harpa.</p>	<p>Tema cíclico (coro feminino), de 1'00 a 1'55.</p> <p>Duo flauta e sax (1'55 a 2'40). Variante do tema de Xangô (flauta), de 2'41 a 3'58.</p> <p>Glissando fantasmagórico, de 3'58 a 4'19.</p> <p>Melodia pentatônica no sax, de 4'19 a 4'45. Resposta do coro, até 5'10.</p> <p>Solo de flauta, com contraponto do coro, até 6'01.</p> <p>Tema cíclico no coro; cadência em glissando, até 7'01.</p> <p>Melodia sincopada na flauta, de 7'27 a 8'01.</p>
<p>O "Allegro deciso" abre com um ostinato à maneira de uma polca (harpa e celesta); sobre essa textura, a flauta toca uma melodia de caráter primitivista com notas repetidas em <i>staccato</i> e ritmo sincopado. A celesta e, depois, o sax, imitam a melodia em cânone.</p> <p>O ostinato permanece, mas o caráter muda com a figuração mais plana da flauta, entrecortada por glissandos da harpa; flauta e celesta repetem a melodia com uma variante em trêmulo, que passa para o segundo plano; o sax assume a melodia principal.</p> <p>A flauta retoma o tema cíclico principal, ouvido nos movimentos anteriores. O coro repete o tema, com um efeito interessante, com o qual as cantoras percute os lábios, à moda do canto "indígena" estereotipado pelo cinema hollywoodiano. A cadência, mais uma vez, é feita com glissando vocal. Segue-se um solo de harpa, à maneira de uma <i>cadenza</i>.</p> <p>Repetição modificada da polca inicial, com a melodia iniciando na celesta, passando para a harpa; o sax faz acentuações apoiadas, quase percussivas, que desencadeiam um contraponto ágil na flauta (lembrando</p>	<p>3º movimento: melodia sincopada na flauta, até 0'30.</p> <p>Melodia mais plana: flauta e sax (até 1'12).</p> <p>Tema cíclico principal na flauta (até 2'04). Repetição do tema pelo coro, com percussão labial (até 2'29).</p> <p>Solo de harpa (até 2'55).</p>

<p>mais uma vez certas passagens do <i>Noneto</i>). A flauta retoma a melodia da polca, encerrando com uma nota sustentada.</p> <p>O sax toca uma melodia mais plana, repetida e desenvolvida pela flauta, concluindo com um glissando mais agressivo da harpa.</p> <p>Na coda, a flauta entoia enfaticamente o tema da polca em versão resumida, seguida por glissandos descendentes da harpa, que se sucedem vertiginosamente até o acorde dissonante com coro e instrumentos.</p>	<p>Repetição da “polca”, com melodia começando na celesta, passando por harpa e flauta (até 3’36).</p> <p>Melodia com notas longas de sax, passando para a flauta (até 4’02).</p> <p>Coda: tema da polca, glissandos da harpa e acorde com coro e instrumentos.</p>
--	---

As sonoridades das “Danças características africanas” e do “Quarteto simbólico” expressam uma “interação semiótica” por intermédio da qual ocorrem “várias formas de recuperação do passado como intenção de construção de um diálogo”. Esse passado pode ser recuperado, “como poética-política ou estratégia artística face a um projeto construtivo do presente”. E, assim, como “imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica”.⁵⁴

A reverberação das paisagens sonoras que irão aparecer em obras como “Choros 6, 8, 9, 10”, “Amazonas” e “Uirapuru” já estava, de modo embrionário, presente no “Quarteto simbólico”. Essa obra configura operações poéticas que apontam para diversos mecanismos de traduções entre linguagens sonoras e imagéticas, tais como “a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens”.⁵⁵ A modinha e a serenata compartilhadas com Catulo da Paixão Cearense no referido sarau apresentado em parceria com Villa-Lobos em 1910, como demonstrado anteriormente, seriam incorporadas ao “Quarteto simbólico” em sincronia com os temas franceses e cíclicos, operando como bricolagens e apropriações musicais, evidenciando como, na produção de Villa-Lobos, “o passado pode ser incorporado como estilização”.⁵⁶

Com relação às “Danças características africanas”, o maxixe e os seus elementos “sincopados” podem ser associados às reminiscências das suas atuações nas bandas carnavalescas e das polcas amaxixadas presentes, por exemplo, no “Choro n. 1” para violão (1920). Em conformidade com um modelo determinado, próprio ao momento no qual Villa-Lobos buscava se reafirmar como compositor que sabia manejar a musicalidade europeia, ele trazia consigo a complexidade dos universos musicais populares nos quais transitou ao longo de sua trajetória.

Reavaliação

⁵⁴ PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 12.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 7.

O objetivo deste texto consistiu em rediscutir a tese de Guérios, que se alicerça em dois pontos que podem ser expressos, grosso modo, da seguinte maneira: a) a construção, por Villa-Lobos, de sua imagem como compositor brasileiro se deu, fundamentalmente, após sua primeira visita a Paris; b) antes dessa viagem, as eventuais obras nacionalistas do compositor não passaram de “projetos temporários”, pois seu principal propósito, até então, era provar – aos outros e a si mesmo – que era um artista.

É indiscutível que Villa-Lobos e os demais modernistas, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, entre outros, adotaram a cultura popular como inspiração para o modernismo brasileiro ao perceberem o interesse dos europeus por temas exóticos. Porém, Villa-Lobos vivenciou o desrespeito nacionalista de forma diferente da de seus pares modernistas; entre os 12 e 25 anos, ele conviveu com músicos populares, de quem foi aluno, colega e vizinho, partilhando experiências e estratégias de subsistência. Embora conservasse algo do verniz burguês remanescente da vida familiar sob a tutela de Raul Villa-Lobos, sua condição social foi abalada com a queda de *status* econômico após a morte do pai.

A aprendizagem musical de Villa-Lobos oscilou entre dois mundos: a cultura popular, nas ruas do Rio, e a tradição europeia, cultuada nos teatros cariocas. Uma carreira como compositor erudito só seria viável com a assimilação das convenções formais e o manejo de gêneros consagrados na Europa, como sinfonias, óperas e formações camerísticas clássicas. Depois do casamento com Lucília Guimarães em 1913, ele se afastou do violão e das rodas de choro, serenatas e bailes de carnaval. Mesmo assim, na música em estilo “europeu” que Villa-Lobos compôs entre 1912 e 1916 encontram-se indícios de cunho nacionalista, que está explícito nas “Danças características africanas”. Criações como “A prole do bebê nº 1” (1918), “O carnaval das crianças” (1919) e “Quarteto simbólico” (1921) ilustram a tendência de valorização da cultura popular, prestes a galgar o primeiro plano.

A tese de Paulo Guérios não é incorreta quando aponta que em Paris surgiram condições, não existentes no Brasil, para que Villa-Lobos passasse a se apresentar como um compositor inspirado pela cultura popular; seu principal problema é a sugestão de que isso foi apenas questão de oportunismo, desprezando o pertencimento dele àquela classe social e artística. O juízo de que Villa-Lobos, antes de ir a Paris, “buscava demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista” apaga a trajetória de luta do jovem músico autodidata para sair da periferia artística no Rio de Janeiro. Sem “devorar” Debussy, Villa-Lobos jamais teria ido a Paris. Lá, finalmente, ele pôde “regurgitar” as técnicas que assimilou dos europeus e revelar o que aprendeu dos cho- rões.⁵⁷ Somente após obter a chancela da crítica parisiense, sua música começou a ser aceita pela crítica brasileira. Villa-Lobos foi um jovem pobre que conseguiu transformar suas supostas “deficiências” em sua maior virtude –

⁵⁷ Isso justifica a alusão feita no título ao filme *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos, baseado nas histórias de Hans Staden, nas quais um aventureiro francês é devorado pelos Tupinambás após conviver com eles durante algum tempo na selva brasileira. Debussy não teve melhor sorte, diante de Villa-Lobos!

sob esse aspecto, sua trajetória é uma alegoria da vida de muitas pessoas periféricas.

Desse modo, outro objetivo deste artigo foi demonstrar que Villa-Lobos não se tornou um músico brasileiro em Paris. Sua formação musical, cristalizada nas rodas de choro, em meio aos maxixes modernos e ao carnaval carioca, e seu contato com os sons e as imagens da fauna e da flora brasileiras permitiram ao músico “deglutir” a música francesa de Debussy e D’Indy, referências centrais da música erudita ocidental no início do século XX.

Da mesma maneira que o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso meu Francês*, mobiliza o repertório literário construído por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928), Villa-Lobos, ao tentar se colocar como músico de concerto, mostrou, “contra todas as catequeses”⁵⁸, que a “civilização europeia” pode ser devorada musicalmente. Esse “outro”, devorado e misturado à cultura do antropófago, converte-se em algo original, não “retorna” apenas sob o signo do exotismo.

As sonoridades “brasileiras” produzidas por Villa-Lobos foram reforçadas no período posterior à sua viagem a Paris. Porém, o que emerge da sua paleta sonora após 1923 não é produto do processo de exotização, mas sim resultado da “deglutição” da música europeia realizada por ele ao tomar como referência suas experiências musicais no universo cultural brasileiro entre 1910 e 1920. Foram o desrecalque e a recuperação dessa musicalidade que possibilitaram a construção de sua poética contra “todos os importadores de consciência enlatada”.⁵⁹

Artigo recebido em 11 de dezembro de 2022. Aprovado em 23 de janeiro de 2023.

⁵⁸ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 49.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 51.