

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós-Graduação em História

LOQUE ARCANJO JÚNIOR

OS SONS DE UMA NAÇÃO IMAGINADA:
AS IDENTIDADES MUSICAIS DE HEITOR VILLA-LOBOS

Tese de doutorado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em História na Faculdade
de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal de Minas Gerais

Orientadora: Dr^a. Adriana Romeiro

**Belo Horizonte
2013**

LOQUE ARCANJO JÚNIOR

OS SONS DE UMA NAÇÃO IMAGINADA:
AS IDENTIDADES MUSICAIS DE HEITOR VILLA-LOBOS

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do grau de doutor em História.

Orientadora: Dr^a. Adriana Romeiro

Belo Horizonte
2013

R Loque Júnior, A. 2013-
 Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais
de Heitor Villa-Lobos / Loque Arcanjo Júnior – UFMG/Fafich. 2013.
 221 p.

 Tese – (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
 Orientadora: Adriana Romeiro
 Bibliografia: p. 203-216

 1.
 1. Título. II. Romeiro, Adriana. III. Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

CDD-

Catálogo da Fonte: Biblioteca

Tese intitulada: Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos, de autoria do doutorando Loque Arcanjo Júnior, avaliada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. José Newton Coelho Meneses
Substituindo a Prof^a. Dr^a. Adriana Romeiro – História/UFMG

Prof^a. Dr. José Carlos Reis – História/UFMG

Prof^a. Dra. Kátia Gerab Baggio – História/UFMG

Prof^a. Dra. Mônica Pimenta Velloso – História/Casa Rui Barbosa

Prof. Dr. Paulo Sérgio M. dos Santos – Música/UEMG

Belo Horizonte, 19 abril de 2013.

Ao pequeno Heitor, meu filho querido!

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós Graduação em História da FAFICH/UFMG, em especial à orientação da professora Dr^a. Adriana Romeiro, por ter acreditado nas ideias apresentadas no projeto inicial da pesquisa. Agradeço-lhe pela paciência e pelas palavras de incentivo nos momentos mais difíceis, que não foram poucos, durante a orientação deste doutorado. Nossa convivência, desde o mestrado foi muito prazeroso e além de orientadora se transformou numa amiga para todas as horas.

Ao professor Dr. José Carlos Reis por ser uma referência intelectual fundamental em minha formação. Desde as primeiras aulas de teoria e metodologia cursadas durante o mestrado, passando pela leitura de suas obras. A interpretação que faço do nacionalismo musical de Villa-Lobos carrega muito de suas reflexões acerca das diversas formas de interpretar a nação brasileira. Suas considerações durante o processo de qualificação foram fundamentais.

À professora Dr^a. Kátia G. Baggio, por aceitar o convite para compor a banca e indicar alguns caminhos tomados por esta tese durante a qualificação. Tanto no campo dos estudos sobre o modernismo no Brasil, quanto no que diz respeito aos estudos sobre as relações entre o Brasil, América Hispânica e Estados Unidos, seu auxílio foi muito importante para a construção desta tese.

Ao professor Dr. Flávio Barbeitas, da Escola de Música da UFMG, que indicou caminhos importantes para a reflexão sobre as relações entre História e Música.

Ao professor Dr. Paulo Sérgio M. dos Santos, por compor a banca, mas também pelas conversas na Escola de Música da UEMG. Além de aprender muito sobre música durante estas conversas, sua leitura sobre Mário de Andrade me auxiliou neste trabalho.

À professora Dr^a. Mônica Pimenta Velloso, por aceitar o convite para compor a banca. A leitura de suas reflexões historiográficas sobre o modernismo no Brasil foi decisiva para a construção da problemática que culminou com as ideias sobre a música de Villa-Lobos presente nesta tese.

Aos professores Dr. Eduardo França Paiva, Dr. Magno Moraes Mello, pela amizade e fonte constante de inspiração.

Agradeço a toda equipe do *Acervo Curt Lange*/UFMG onde fui recebido com a máxima presteza e dedicação. O acervo, por meio de uma rica documentação, foi fundamental para a concretização desta tese.

Aos colegas e alunos do Curso de História do Uni-bh e do Curso de Música da UEMG em especial ao professor e amigo Domingos Sávio Lins Brandão pelo companheirismo e pelo aprendizado que nossa convivência me proporcionou.

Ao amigo Ronaldo Cadeu, companheiro de longa data. Amigo de todas as horas e referência fundamental no compartilhar as relações entre História, Filosofia e Música.

À querida amiga Margareth Duval, pela revisão minuciosa desta tese e pelas conversas sobre o tema do trabalho. Sua leitura da tese também me trouxe muitas ideias e me mostrou outros caminhos para a reflexão sobre a escrita.

À Alexandra, fonte de inspiração que trouxe felicidade e amor para a vida toda, sem os quais seria muito difícil compreender o lado mais sensível do fazer musical e pensá-lo de forma mais leve, porém densa e apaixonada.

A Rosangela, mãe dedicada, por cuidar do pequeno Heitor, na ausência que a escrita da tese demandava.

À Izamara, Izabela, Lucimara e ao Maurício, meus queridos irmãos que passaram longos anos me ouvindo falar sobre a tese e me deram o apoio e o incentivo durante a pesquisa.

À minha mãe querida, pelas palavras doces, pelos olhares ternos, pela voz confortante, por existir e por minha vida...

Agradeço à memória de meu pai, que me proporcionou o primeiro contato com o violão, com a música e com os livros. Durante a escrita deste texto, sua presença foi se intensificando de forma terna, amorosa e carinhosa. Muita saudade daquilo que ele me trouxe de melhor... a vida, a música, os livros e ele próprio!

RESUMO

A presente tese tem como objetivo central o redimensionamento do estudo historiográfico das identidades musicais de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Para tanto, concentra-se na análise dos novos estudos sobre o modernismo no Brasil. Os historiadores observaram a construção de uma centralidade, a partir dos eventos da Semana de Arte Moderna de 1922, por parte dos atores paulistas – o *mito da paulistanidade* – como marco para a construção de uma consciência nacional. Ao relativizar esta centralidade, redimensionou-se o modernismo, que se apresentou bem mais complexo. Diante de dinâmicas históricas, construídas em outros espaços e tempos, perceberam-se outras formas de construção do conceito de *moderno*. Mesmo reconhecendo os pontos comuns com o modernismo paulista, o modernismo carioca emergiu desta historiografia como uma construção histórica particularizada no exercício de imaginar a nação brasileira. Como parte do redimensionamento dos estudos sobre as relações entre os modernismos e as diferentes formas de imaginar a nação, a historiografia atual reavaliou os espaços. Na tentativa de pensar as diferentes identidades modernistas, passou a se interessar cada vez mais pelo reestudo das relações dos modernismos no Brasil com a Europa (em especial com a França e com Alemanha), com a América Hispânica e com os Estados Unidos. É nesta perspectiva que as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos são trabalhadas. Em meio ao desenhar de suas redes de sociabilidade ao longo de sua trajetória artística, o compositor estabeleceu alianças, aproximações, amizades, mas também, distanciamentos, desafetos, inimizades e detratores. A construção destas redes é percebida através da presença/ausência de linguagens musicais que, no caso da história das representações, não podem ser vistas apenas do ponto de vista estético ou técnico. A linguagem musical, representada pelas partituras e fonogramas, está carregada de um conjunto de significados que lhe é atribuído pelos atores que compõem as diversas redes construídas por Villa-Lobos. Apesar de a linguagem musical ser uma fonte privilegiada para o estudo da composição destas redes identitárias, outras fontes são fundamentais – como cartas, jornais, revistas, obras musicológicas etc. Desta forma, o personagem Heitor Villa-Lobos emergiu das fontes, desenhando-se e sendo desenhado: como o modernista carioca da *Belle Époque* das rodas de choro cariocas; o modernista *bandeirante* da Semana de Arte

Moderna; e, o conciliador *bachiano* dos anos 1930 e 1940. Dentro da perspectiva historiográfica, que indica a necessidade de rever o modernismo no Brasil, a relação de Villa-Lobos com os projetos musicológicos e as linguagens musicais trazidas para o Brasil por dois alemães, Franz Kurt Lange e J. Koellreuter, mostrou certo distanciamento. Distanciamento este que se configurava a partir do contexto histórico dos anos 1930 e 1940, envolvendo a Segunda Grande Guerra, a Guerra Fria e a emergência dos Estados Unidos como potência hegemônica. Neste sentido, o afastamento de Villa-Lobos em relação aos projetos dos músicos germânicos e sua aproximação com os Estados Unidos, compõem o quadro de si mesmo e de sua obra ao longo de sua trajetória, feita por escolhas que implicaram em aproximações e distanciamentos com significados próprios, fundamentais no exercício de imaginar uma nação musical brasileira.

Palavras-Chave: Villa-Lobos. Nacionalismo. Modernismo. Música brasileira.

ABSTRACT

This thesis is objecting to the central historiographical study of musical identities of Heitor Villa-Lobos (1887-1959). For this, the thesis focuses on the analysis of new studies on modernism in Brazil that are currently looking for a more complex understanding of the meanings of "modern" in Brazil. These studies looked at building a centrality, by the actors São Paulo and also by the history surrounding the events of Modern Art Week 1922 and the "myth of paulistanidade" as a framework for building a national consciousness. To relativize this centrality, this same historiography re-sized modernism in Brazil who presented much more complex. This complexity has made historians realize other ways to build the concept of "modern", from the perception of historical dynamics built in other places and times. While recognizing the commonalities with São Paulo modernism, modernism carioca this historiography emerged as a particular historic building in the exercise of imagining the Brazilian nation. As part of the downsizing of the studies on the relationship between modernism and the relations with the different ways of imagining the nation, the current historiography re-sized spaces and, in trying to think about the different identities modernist became increasingly interested in re-evaluating the study of the relationship of modernism in Brazil with Europe (especially with France and Germany), with Hispanic America and the United States. It is in this perspective that the musical identities of Heitor Villa-Lobos are here worked. Amid the design of their social networks throughout his artistic career, the composer has established alliances, approaches, friendships, but also distancing, hostility, hatred and detractors. The construction of these networks will here be perceived by the presence / absence of musical languages in which case history of the representations can be viewed not only from the aesthetic point of view or technician. The musical language, represented by scores and sound recordings, presents a set of loaded significados assigned to it by the actors that make up the various networks built by Villa-Lobos. Although a typology of privileged source for the study of the composition of these identity networks other sources, such as letters, journals, magazines, concert programs, works musicológicas are fundamental. Thus, the character, Heitor Villa-Lobos, emerged from sources drawing and being drawn as the modernist Carioca Belle Époque-wheels Choro Carioca, the modernist "pioneer" Week of Modern Art,

and conciliatory Bachian the years 1930 and 1940. Inside the historiographical perspective that indicates the need for resizing the study of modernism in Brazil's relations with Villa-Lobos projects musicological and musical languages brought to Brazil by two Germans, Franz and Kurt J. Lange Koellreuter made explicit a detachment that was configured based on the historical context of the 1930s and 1940s, involving the Second World War, the Cold War and the emergence of the U.S. as hegemonic power. In this sense, the distance of Villa-Lobos in relation to the projects of the two German musicians and rapprochement with the United States make up the picture of himself and his work painted by Villa-Lobos along its trajectory of choices that resulted in approximations own meanings and differences with the fundamental exercise of imagining a nation Brazilian music.

Keywords: Villa-Lobos. Nationalism. Modernism. brazilian music

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Capa do <i>Boletim Latino Americano de Música</i> , dedicado ao Brasil	157
Figura 2	Programa de concerto dirigido por Villa-Lobos, no Uruguai, sob o apoio de Franz Curt Lange	167
Figura 3	Caricatura de Villa-Lobos <i>carregando</i> as partituras de Rasga o Coração e de outras peças de sua autoria	186

LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1	Trecho inicial de <i>Le Cigne</i> – Saint-Saëns	48
Partitura 2	Trecho inicial de O Canto do Cisne Negro – Villa-Lobos	49
Partitura 3	Trecho Epigramas Irônicos e Sentimentais – Villa-Lobos	54
Partitura 4	Início da Sonata-Fantasia nº 1 – Villa-Lobos	57
Partitura 5	Trecho Choros nº 1 para violão solo – Villa-Lobos	78
Partitura 6	Trecho <i>Mazurca-Choro</i> da Suíte Popular Brasileira – Villa-Lobos	82
Partitura 7	Trecho <i>Mazurca-Choro</i> da Suíte Popular Brasileira – Villa-Lobos	83
Partitura 8	Estudo 11 op. 6 No. 3 para Violão de F. Sor	84
Partitura 9	Trecho do Quarteto Simbólico – Villa-Lobos	95
Partitura 10	Choros nº 2	102
Partitura 11	Trecho Bachianas Brasileiras nº 5 – Villa-Lobos	133
Partitura 12	Trecho Bachianas Brasileiras nº 6– Villa-Lobos	136

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 HEITOR VILLA-LOBOS: O MODERNISTA CARIOCA E O MODERNISTA PAULISTA	31
1.1 O modernista carioca entre a <i>Belle Époque</i> e as rodas de choro	31
1.1.1 Heitor Villa-Lobos e o modernismo musical da <i>Belle Époque</i> carioca	37
1.1.2 Heitor Villa-Lobos, Darius Milhaud e Igor Stravinsky: descoberta do <i>primitivo</i> como expressão de uma nação moderna	58
1.1.3 O modernismo carioca do violão de Villa-Lobos: entre as rodas de choro e os salões franceses	65
1.2 Modernista paulista e bandeirante da música brasileira	85
1.2.1 Heitor Villa-Lobos: modernista na Semana de Arte Moderna de 1922 – Bandeirante da Música Brasileira	89
1.2.2 Villa-Lobos: leitor do <i>Ensaio sobre a música brasileira</i> , de Mário de Andrade	109
1.2.3 <i>As Bachianas Brasileiras</i> : a conciliação musical no exercício de imaginar a Nação	118
2 VILLA-LOBOS: ENTRE O PANGERMANISMO E O PAN-AMERICANISMO	137
2.1 Villa-Lobos e a <i>modernidade</i> musical do grupo <i>Música Viva</i>	143
2.1.1 J. Koellreuter no Brasil: estabelecendo alianças	143
2.1.2 Rupturas e distanciamentos: o lugar de Villa-Lobos	150
2.2 Villa-Lobos e o americanismo musical de Franz Curt Lange	159
2.2.1 Mário de Andrade e Curt Lange	169
2.2.2 Dossiê <i>Villa-Lobos</i>	181
2.2.3 Um músico brasileiro em Nova York	189
CONCLUSÃO	199
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	202
ANEXO A – CONTEÚDO DO CD	216

INTRODUÇÃO

Os estudos históricos que elegem a música como objeto de análise encontram uma série de dificuldades. A incorporação da música como tema para a pesquisa histórica está ligada ao momento pelo qual passa a disciplina desde fins da década de 1980. Este momento é caracterizado pela “multiplicação dos objetos de pesquisa, especializações cada vez mais sofisticadas, uma produção abundante” (REIS, 2000, p. 127-130). De acordo com José Carlos Reis, neste mesmo período, os Annales reavaliaram o que sustentava seu projeto desde o início: a aliança com as Ciências Sociais. Este foi um tempo também marcado pela “crise dos sistemas de interpretação da sociedade como o marxismo, o estruturalismo, o funcionalismo” (Op. cit., loc. cit.). Desta forma:

[...] a História teria que repensar os métodos, organizar uma nova articulação entre indivíduo e sociedade, local e global, particular e geral. A escrita da História, anteriormente caracterizada por uma narrativa 'cifrada', passaria a ser, após esta articulação, 'demonstrativa'. Durante a chamada terceira fase da Escola dos Annales, situada entre os anos 1968 e 1988, constata-se uma crise de interdisciplinaridade, a qual, ainda hoje, é a orientação central da chamada *nouvelle histoire*. (Id.).

Chartier reavaliaria estas transformações em 1989, com seu artigo *Le monde comme representation*. Na concepção deste autor, as mutações da história não seriam produtos de uma crise das Ciências Sociais. Para o historiador francês,

As mutações da história nos últimos anos estão ligadas a um distanciamento dos princípios de inteligibilidade que comandaram a *nouvelle histoire* desde a sua origem: renunciou-se à descrição da totalidade social, à história global, ao modelo braudeliano, que se tornou intimidante; renunciou-se à primazia do corte social para dar conta do cultural, passando-se de uma história social da cultura a uma história cultural do social. (Ibid.)

As relações entre História e Ciências Sociais tomariam, assim, uma nova direção. Esta nova História não quer elaborar visões globais ou sínteses, mas ampliar o campo da História e multiplicar seus objetos. Entre estas transformações, a incorporação da música como objeto de pesquisa histórica é um dos traços marcantes. De acordo com Peter Burke (2005, p. 86), “para um estudo de caso na história das representações, a musicologia é uma disciplina em que alguns praticantes agora se definem como historiadores culturais”. Como exemplo da

relação entre a História Cultural e a música, Burke destaca o trabalho de Edward Said, *Culture and Imperialism*. Nesse texto, Said promove “uma discussão sobre *Aída*, de Verdi, em que sugere que a obra confirma a imagem ocidental do Oriente como um lugar essencialmente exótico, distante e antigo, onde os europeus podem ostentar certo poder”.

É desta forma que Peter Burke destaca:

É muito salutar essa reação construtivista contra uma visão simplificada, que considera as culturas ou grupos sociais como homogêneos e claramente separados do mundo externo. A crítica ao 'essencialismo' feita por Amselle e outros pode ser aplicada com proveito não apenas a culturas, como os fulani, ou as classes, como a burguesia, mas também a movimentos ou períodos, como o Renascimento ou a Reforma, o Romantismo ou o Impressionismo. (Op. cit., p. 128).

Ao analisar as relações entre a música de Mozart e a sociedade na qual estava inserida, em relação ao “processo civilizador”, Norbert Elias, ao se referir à periodização da história da música, afirma:

O problema é que tais categorias não nos levam muito longe. São abstrações acadêmicas, que não fazem justiça ao caráter-processo dos dados sociais observáveis a que se referem. Subjacente a elas está a ideia de que a metódica divisão em épocas, que normalmente encontramos nos livros de História, se adapta ao curso real do desenvolvimento social. (ELIAS, 1995, p. 15).

Os objetos musicais podem ser entendidos como objetos sociais e, em consequência, como representações sociais. É por esta razão que “o modo como indivíduos e grupos reagem ante eles [os objetos musicais] seria influenciado pelas representações que os indivíduos têm sobre música e sobre a instituição a que estão vinculados”. Assim, “a abordagem das representações sociais é um modelo conceitual capaz de explicar os processos de criação e apreciação artísticos, integrando aspectos históricos, sociais e culturais”. Esta abordagem permite “analisar o fenômeno musical em seu duplo papel, tanto como produto da realidade social quanto como parte do processo de construção da realidade” (DUARTE, 2002, v. 13, n. 20, p. 123-142).

Roger Chartier (1991, n.11, p.173-191) propõe uma análise histórica que desloca a atenção, tanto para o mundo do texto quanto para o mundo da leitura, destacando a importância das práticas de leitura e das construções de sentido a partir de diversas apropriações. A construção de sentido, que se efetua no processo de leitura (ou escuta), enquanto um processo histórico, altera-se de acordo com o

tempo e os lugares. As diversas significações de um texto dependem das formas por meio das quais ele é recebido por seus leitores (ou ouvintes). Acredita-se que esta perspectiva teórico-metodológica pode ser empregada para uma análise histórica que tem a música como seu objeto de investigação.

Na busca dos significados histórico-culturais das obras de Villa-Lobos e de suas metamorfoses identitárias, no campo de suas práticas musicais por meio de sua inserção em redes de sociabilidades diferenciadas, é indispensável ao historiador remontar a uma rede de escuta que perpassa o universo cultural no qual está inserido um possível recorte temático e temporal. Pois, no caso dos estudos musicais:

Qualquer que seja a problemática e a abordagem do historiador, fundamental é que ele promova o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticos, etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes). A partir desse procedimento, o historiador pode perceber quais parâmetros foram destacados numa canção ou peça instrumental, quais foram os critérios de julgamento de uma determinada época, como foram produzidos os sentidos sociais, culturais e políticos a partir da circulação social desta obra e de sua transmissão cultural como patrimônio cultural coletivo. (NAPOLITANO in PINSKY, 2005, p. 235-289).¹

Além da questão formal, o processo de recepção e o caráter representacional da música são, portanto, fundamentais para a pesquisa histórica. Em outros termos, é necessário ir além de uma análise que enfoque compassos, tonalidades, intensidades, grafia musical, entre outros aspectos formais. As possibilidades de trabalho do historiador ampliam-se a partir do mapeamento das “escutas históricas: crítica, públicos e os próprios artistas que são também ouvintes [...] [e] dão sentido histórico às obras musicais”, pois estes construíram diversas interpretações sobre sua obra que carrega muito destas construções (Op. cit., p. 259).

Nesta nova perspectiva, explicita-se a necessidade de “articular a linguagem técnico-estética das fontes e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas

¹É importante deixar claro que a perspectiva metodológica não envolve um mergulho na Análise Musical em suas diferentes Teorias. Não é nosso objetivo desenvolver uma análise musical de espécie alguma, mas sim destacar o uso da música como fonte histórica a partir da metodologia destacada por Napolitano. Da mesma forma, este trabalho se difere da musicologia. Se aproximando de uma História Social da Cultura, uma História das Representações.

(seu conteúdo narrativo propriamente dito)”. Assim, Napolitano (Op. cit., loc. cit.) enfatiza:

A primeira decodificação é de natureza técnico-estética: quais os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem cinematográfica, televisual, ou musical? A segunda decodificação é de natureza representacional: quais os eventos, personagens e processos históricos nela representados? Na prática, estas duas decodificações não são feitas em momentos distintos, mas à medida que analisamos a estrutura específica do material áudio-visual ou musical, suas formas de representação da realidade vão tornando-se mais nítidas, desvelando os fatos sociais e históricos nela encenados direta ou indiretamente.

Na primeira tipologia de análise intitulada de *técnico-estética*, para o estudo das obras de Villa-Lobos, adotou-se a análise dos *processos composicionais* ou *procedimentos composicionais* utilizados pelo compositor na escrita de suas obras. Entre estes procedimentos, Salles (2001) destaca: texturas, figurações em ziguezague, estruturas harmônicas, simetrias e processos rítmicos. Entretanto, este trabalho focou as três últimas tipologias de procedimentos, ou seja, estruturas harmônicas, simetrias e processos rítmicos. É importante lembrar que cada uma destas tipologias aparece ao longo do texto, de acordo com a necessidade de análise dos documentos musicais em relação à temática discutida e ao argumento histórico que se pretende sustentar, e não como “tópicos” que devem necessariamente ser discutidos como tema central, pois este trabalho não consiste numa análise musical, e sim histórica.

As fontes de natureza escrita não devem ser desvinculadas do material musical. Não se trata de menosprezar as fontes escritas *não-musicais*, ou colocá-las em segundo plano, mas de destacar a importância do material musical, em forma de partitura ou fonograma. É importante perceber que o caráter polissêmico do documento musical não é um obstáculo insuperável, ao contrário, permite-nos pensá-lo sob diversas perspectivas, pois sobre os objetos musicais, que por vezes são pouco inteligíveis para os não iniciados, observam-se diversas atribuições de significados ao longo do tempo. Nesta perspectiva, a documentação aqui levantada consiste em: programas de concerto, manifestos musicais, críticas, obras musicológicas, mas, fundamentalmente, as obras musicais representadas pelas partituras e pelos fonogramas que são responsáveis também pela circulação das obras. As partituras são documentos que carregam em sua linguagem diversas

tradições musicais que em diálogo com as outras fontes são problematizadas em seu contexto de produção e além dele.

Procedendo deste modo, o estudioso pode revelar, por meio das fontes musicais, os diferentes padrões estéticos de uma dada sociedade, bem como apresentar diferentes posições acerca das formas de compor, das sonoridades, das orquestrações e da difusão de diversos gêneros musicais por meio de concertos e circulação de partituras. Na maioria das vezes, o que acontece é a substituição destes documentos musicais por documentos escritos, desvinculando-se assim o material musical da análise. É o que acontece com bastante frequência nos estudos de canções, quando se leva em conta apenas a letra, ou seja, o texto ou a lírica.

Partindo do pressuposto de que a definição de *música* passa pela compreensão do elemento *som*, a proposta deste trabalho é fazer dialogar esta metodologia com uma tipologia de análise que busque a compreensão das diferentes *paisagens sonoras* nas quais as obras de Villa-Lobos foram produzidas.

O conceito de *paisagem sonora* diz respeito à compreensão dos aspectos dos sons de uma dada sociedade: suas semelhanças, suas diferenças, os sons lançados no ambiente; o estudo do simbolismo dos sons e da construção de diferentes ambientes sonoros, que passaram a se constituir a partir de uma gama de sons, no contexto pensado neste trabalho, com as tecnologias industrial e elétrica que transformaram também os diferentes materiais musicais. Para isto, é indispensável o cotejamento das fontes musicais com depoimentos, narrativas literárias e descrições de ambientes sonoros em geral que narram acerca dos ambientes. “Testemunhos auditivos” que dizem muito acerca da paisagem sonora na qual estão inseridas as composições musicais (SCHAFER, 2001).

Para Napolitano (2005), muitas obras que se propõem a escrever uma história da música são na verdade escritas por jornalistas, aficionados e outros diletantes no campo da pesquisa histórica. Estes textos promovem, na maioria das vezes, uma narrativa biográfica sobre o compositor, recheada com o que se convencionou chamar *contexto histórico*. Este contexto, não raramente, é descrito sem uma perspectiva crítica que discuta as relações entre a produção do músico abordado e o que se pretende chamar aqui – num novo conceito – de *universo histórico-musical*. Este conceito aporta-se em três diferentes abordagens, para constituírem numa nova história da música: a linguagem técnico-estética, o caráter

representacional e a linguagem que se constitui a partir do que se chamou anteriormente de paisagem sonora. Este universo consistiu-se num ambiente de construção de identidades musicais que são compreendidas por meio de uma perspectiva interdisciplinar entre história, musicologia, sociologia, antropologia e filosofia.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é certamente o músico brasileiro mais estudado pela historiografia e pela musicologia brasileiras. Analisar a produção musical deste compositor é uma tarefa árdua, pois são diversas tipologias de textos sobre o tema, tanto no campo da musicologia, da antropologia, quanto da história.

Entre os anos 1940 e 1960 foram publicadas algumas biografias que foram fundamentais para a difusão do compositor e sua obra enquanto expressões da *essência* do nacionalismo brasileiro. Entre estes, destaca-se Vasco Mariz, pois sua biografia serviu como referência para diversos outros textos sobre Villa-Lobos (GIACOMO, 1972 [1959]; MARIZ, 1982; RIBEIRO, 1987; SILVA, 2001).

A partir dos anos 1960, outra tipologia de trabalho passa a ser publicada, pois começavam a surgir textos que privilegiavam algumas obras do compositor brasileiro e a relação destas com o modernismo, com o nacionalismo e com a política do governo Vargas. Como exemplo, as pesquisas de Enos Palma, Ademar da Nóbrega e Bruno Kiefer. Porém, estes textos não apresentavam uma discussão histórica e crítica sobre o tema. Neles permanecia a ideia de uma nacionalidade que não se constituiria numa construção histórica. O nacionalismo musical de Villa-Lobos era visto numa perspectiva essencialista (KIEFER, 1981; NOBREGA, 1971; PALMA, 1971).

Nos anos 1980 e 1990, surgiram os trabalhos acadêmicos mais verticalizados sobre Villa-Lobos e sua obra. Estes passaram a privilegiar as relações do compositor com o nacionalismo e com o modernismo e, em especial, com a política do Estado Novo. Embalados pelo pioneirismo de José Miguel Wisnik (1982-1983)² e de Arnaldo Contier (1998; CONTIER in NOVAES, 1992) esta tendência se apresenta até os dias de hoje.

Entre os temas que variam em torno da política Varguista e do nacionalismo, estão presentes nos trabalhos acadêmicos atualmente: as relações entre Villa-Lobos e o projeto educacional do Estado Novo, vinculado à construção de uma cultura

² Ver também: WISNIK, J. M. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

política nacionalista; o nacionalismo representado em algumas de suas obras; o canto orfeônico e as atividades burocráticas do compositor; e, o impacto do pensamento de Anísio Teixeira e dos ideólogos do Estado Novo. Estes textos mais recentes concentraram-se na busca pelo estudo do papel da música na construção da identidade nacional entre os anos 1930 e 1940, seja por meio da relação de Villa-Lobos com a música popular, como nas pesquisas de José Miguel Wisnik; seja em sua atuação no projeto nacionalista do governo Vargas, como destacam os trabalhos de Arnaldo Contier e Anália Chernavsky (2003)³, que ressaltam o papel do canto orfeônico na busca pela unidade da nação.

Nos últimos anos, os historiadores vêm mostrando um grande interesse por atores históricos que são apanhados na tentativa de construir diferentes identidades para si ao longo de sua vida. Esta ótica vem reavaliando diversas biografias de músicos que, na verdade, foram construídas por meio de uma memória autobiográfica. No caso de Villa-Lobos, *Heitor Villa-Lobos*, livro de Vasco Mariz, é a primeira obra biográfica sobre o compositor e resultou de uma entrevista concedida pelo próprio Villa-Lobos, sendo a publicação que mais influenciou as produções posteriores. Esta obra contou com onze edições, incluindo seis no exterior.

Quando escreveu o texto, entre 1946 e 1947, Vasco Mariz era representante do Brasil na Iugoslávia. O diplomata correspondia-se regularmente com Villa-Lobos, seu amigo pessoal. De acordo com o próprio Vasco Mariz, suas entrevistas com o biografado causaram-lhe profunda impressão. Trinta e três anos depois, confessou que teria sido mais prudente reavaliar os adjetivos que havia atribuído ao compositor. Escreveu a biografia quando jovem e, de acordo com suas próprias ponderações, esta juventude influenciou o texto.

A obra recebeu uma nova edição norte-americana em 1959, ano em que faleceu o compositor. A terceira edição apareceu em Paris em 1967, e, em 1970, foi impressa nos Estados Unidos. Estas foram três de um total de onze edições da obra pioneira que mais influenciou os estudos biográficos sobre o compositor até o presente momento. Para Vasco Mariz (1982), seria necessário, ao reescrever seu livro trinta anos após a primeira edição, reavaliar o que fora escrito em 1947, “a fim de não ser dominado pela personalidade gigantesca do compositor”.

³ Entre outros, citamos: GALINARI, 2004 e LANA, 2005.

Em 1994, o autor confirmou o impacto das ideias do próprio Villa-Lobos em sua escrita, acrescentando:

Como é sabido, o mestre habituou-se desde cedo a dar entrevistas conflitantes, talvez até deliberadamente, para provocar debates, e dar-lhe, assim, publicidade. Urgia, portanto, fazer um esforço de investigação junto a familiares, amigos e instituições antes que desapareçam e tornem ainda mais difícil esta apuração de fatos duvidosos alusivos a Villa-Lobos. (MARIZ, 1999 [1994], n. 3, p. 2-5, sic.).

Sobre esta propriedade da escrita biográfica, Bourdieu afirma que, “o sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente de qualquer existência)”⁴ (BOURDIEU in FERREIRA e AMADO, 1998, p. 184).

Na tentativa de mapear estas construções de si mesmo por parte de Villa-Lobos, no trabalho de Paulo Renato Guérios (2003), a trajetória da vida do compositor transformou-se num objeto antropológico para se pensar como a reputação do músico foi, em larga medida, resultado da construção de um *personagem* por parte do próprio compositor.

Esta propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar esta criação artificial de sentido. (BOURDIEU, p. 1998, p. 185).

As informações dadas pelo músico, através desta maneira *macunaímica*⁵ de proceder sobre as informações acerca de suas composições, foram naturalizadas pelos seus estudiosos que não haviam pensado na relação existente entre o papel desempenhado por Villa-Lobos na construção de sua própria trajetória, alterando as datas de eventos e inclusive de composições. Porém, ao narrar sua própria existência, Villa-Lobos não se transformava apenas no *profeta do acontecido*. A construção do seu eu implicava na adesão identitária aos diferentes movimentos musicais e artísticos que se tornam claros a partir da compreensão mais ampla do modernismo brasileiro em suas diferentes perspectivas.

⁴ Para esta discussão sobre a biografia, ver também: ORIEUX, 1994, p. 37-49.

⁵ O termo é utilizado por Jorge Coli (1998) para caracterizar o papel desempenhado por Villa-Lobos na difusão de sua própria obra.

“Logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora” (VILLA-LOBOS, 1969 [1957], p. 98-99). Desta forma é que Villa-Lobos reagia quando questionado sobre as relações entre sua obra e a de outros compositores e outros movimentos musicais com os quais conviveu durante sua trajetória. Na luta pela originalidade musical, por sua *personalidade sonora*, esta autoafirmação representava a ansiedade de um indivíduo que sofria *bombardeio* de diversas direções.

Dos primeiros anos do século XX até fins da década de 1950, o compositor brasileiro fez dialogar em suas composições diferentes tradições musicais que o fizeram uma expressão musical marcante na História da Música. Ao buscar uma definição de si mesmo, suas falas expressam a tentativa de “saltar fora” das influências na busca deste si mesmo. Ainda que ocultado pelo discurso do músico, o *outro* estava presente.

Na esteira de Nietzsche, Foucault percebe que a tomada de consciência de um “eu” remonta ao “nascimento” da filosofia clássica com o Sócrates de Platão. O lugar da emergência da metafísica foi a demagogia ateniense, “o rancor plebeu de Sócrates, sua crença na imortalidade. Mas, Platão teria podido apoderar-se desta filosofia socrática, teria podido voltá-la contra ela mesma – e sem dúvida mais de uma vez ele foi tentado a fazê-lo. Sua derrota foi ter conseguido fundá-la.” Foucault (2002), ao se referir ao Sócrates de Platão, afirma que “é necessário desconstruir a filosofia da história por meio de um uso genealógico desta, um uso rigorosamente antiplatônico. “E então que o sentido histórico libertar-se-á da história supra-histórica.”

As construções de Villa-Lobos sobre si mesmo podem ser encaradas como uma estética do *eu*, própria do mundo contemporâneo e não através de uma dicotomia falso/verdadeiro. Esta nova concepção do *eu* não se caracteriza mais pela busca por uma essência definidora da natureza humana calcada nas ideias de *belo* e *bom* e, neste sentido, constitui outra estética da existência, que passa por uma nova leitura da própria existência: pós-essencialista, pós-metafísica, pós-cartesiana... A vida e a obra de Villa-Lobos foram percebidas por meio de suas falas “como se as palavras tivessem guardado seu sentido, os desejos sua direção, as ideias sua lógica, como se o mundo das coisas ditas e queridas não tivesse conhecido invasões, lutas, rapinas, disfarces, astúcias”, para usar os termos de Foucault.

Nesse sentido, as biografias de Villa-Lobos buscavam em suas pesquisas a origem, “um esforço para recolher nela [na pesquisa] a essência exata da coisa, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel, e anterior a tudo que é externo, acidental, sucessivo”. Consiste na tentativa ilusória de encontrar o “aquilo mesmo de uma imagem exatamente adequada de si na tentativa de querer tirar todas as máscaras para desvelar uma verdade primeira”. Já o genealogista, de acordo com Foucault, tem o cuidado de escutar a História, ao invés de acreditar na metafísica para descobrir que atrás das coisas há algo completamente diferente do seu “segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhes eram estranhas.” Por meio da visita crítica às narrativas de Villa-Lobos sobre si mesmo e às suas composições musicais, “lá onde a alma pretende se unificar, lá onde o Eu inventa para si uma identidade e uma coerência, o genealogista parte em busca dos começos” para desembaraçar, ou pelo menos apontar, uma rede complexa de identidades construídas no tempo (Foucault, 2002).

Numa perspectiva genealógica, e na tentativa de avançar historiograficamente, o panorama desta tese não é recuar no tempo para estabelecer uma grande continuidade para reanalisar as identidades musicais de Villa-Lobos. A tarefa da genealogia não é demonstrar que o passado ainda está lá, bem vivo no presente, mas sim demarcar os acidentes, os ínfimos desvios, as fissuras, as agitações, onde se pretendia encontrar ordenamentos. Pois a história *efetiva*, Foucault nos ensina, se distingue daquela dos historiadores e alguns musicólogos (diríamos aqui, das biografias de Villa-Lobos) pelo fato de que ela não se apoia em nenhuma constância. A história será efetiva na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser (Op. cit.).

Nesta mesma direção, ao discutir a temática identidade cultural, Stuart Hall (2003) distingue três concepções: do sujeito do iluminismo; do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. O sujeito do iluminismo seria aquele sujeito centrado, unificado, dotado de consciência e de ação. O sujeito que nasce dotado de uma identidade e se mantém essencialmente o mesmo, por meio de um *eu* que se manteria idêntico do nascimento até o final da vida. Concepção individualista do sujeito, e de sua identidade. A ideia de sujeito sociológico expressaria a crescente complexidade do mundo moderno e traria a ideia de que o sujeito é menos autônomo e autossuficiente, mas que se constrói em relação aos outros, à cultura e

ao mundo com o qual se relaciona. Mesmo que este sujeito fosse formado, moldado e construído em relação a *outro*, o sujeito ainda teria um *eu real*, modificado em diálogo contínuo com outras identidades que o mundo oferece. Já o sujeito pós-moderno, que surge em fins do século XIX e início do XX, não possui uma identidade fixa, essencial e permanente. A identidade torna-se uma *celebração móvel*: formada e transformada em relação às formas por meio das quais os sujeitos se autorrepresentam. O sujeito pós-moderno toma formas, assume identidades diferentes em momentos e lugares diversos, não possui um *eu* coerente. Dentro deste sujeito pós-moderno, existe um eterno *não ser* que se caracteriza por construir identidades contraditórias com identificações também contraditórias. Neste sentido, se o sujeito tem uma *narrativa do eu* é por que criou uma fantasia confortante, completa, segura, coerente, mas uma fantasia, parte da imaginação, de uma autorrepresentação.

Nesse cenário pós-moderno, além da reavaliação das construções narrativas autobiográficas, o nacionalismo é uma temática a ser repensada e que tem ocupado um bom número de páginas das revistas, teses e dissertações especializadas em História, tanto no Brasil, quanto em outras partes do mundo. Para Hobsbawm (2007, p. 86-97), “a partir da década de 1980 o debate acadêmico a respeito da natureza e da história das nações e do nacionalismo tem sido contínuo.” Quais seriam os motivos para esta preponderância dos estudos sobre o nacional? Para esse autor, esta presença marcante é fruto de uma era de instabilidade internacional iniciada em 1989, cujo fim, segundo suas convicções, não se pode prever. O fato é que esta era de instabilidade nos mostra que vivemos uma crise das identidades nacionais.

Porém, para Benedict Anderson, não se pode falar, hoje, no “fim da era do nacionalismo” que, segundo ele, foi por muito tempo profetizado. Como exemplo, o autor afirma que desde o fim da Segunda Guerra Mundial, todas as revoluções vitoriosas se definiram em termos *nacionais*. “Mas, se os fatos são claros, a explicação deles continua sendo objeto de longa discussão. Nação, nacionalidade, nacionalismo – todos provaram ser de difícilíssima definição, que dirá de análise.” Anderson aponta a presença de duas tradições presentes na historiografia e nas Ciências Sociais sobre o nacionalismo: a liberal e a marxista. Ele conclui que nenhuma das duas tradições apresentou interpretações satisfatórias para a compreensão do tema.

Ao abordar o nacionalismo como fenômeno cultural específico, Anderson acredita ser necessário, ao pensar suas origens históricas, compreender a maneira pelas quais os significados foram transformados ao longo do tempo. Este procedimento explicaria, segundo o autor, o porquê de sua legitimidade emocional tão profunda nos dias atuais. Os nacionalismos – enquanto produtos do cruzamento complexo de forças históricas – são capazes de “serem transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas” (2008, p. 30).

Anderson rejeita a formulação de Ernest Gellner, pois segundo ele, Gellner desliza para a tese de que o nacionalismo se mascara sob falsas aparências, ao identificar invenção com “contrafação” e “falsidade” e não com imaginação, sugerindo assim que existiriam comunidades verdadeiras. De forma inversa, as comunidades se distinguiriam, na perspectiva de Anderson, não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas (Op. cit, loc. cit.).

O livro de Benedict Anderson se destaca por dedicar boa parte de seus estudos sobre o nacionalismo às Américas e à Ásia. E, também, por perceber as raízes da *cultura do nacionalismo* não na teoria política, mas em atitudes inconscientes ou semiconscientes, dando importância ao veículo das publicações, especialmente aos jornais, à língua escrita e falada, na construção das novas comunidades imaginadas, como anação. Anderson valorizou, assim como os historiadores franceses do imaginário, o poder da imaginação coletiva, das imagens partilhadas⁶.

A questão da nacionalidade pode ser encarada a partir de dois polos destacados por Stuart Hall: *essencialismo* e *não-essencialismo*. Hoje, a visão essencialista do nacionalismo cede lugar às análises construcionistas, frutos deste presente descrente na existência de um *ser nacional*. Descrença esta conectada à pós-modernidade e ao cenário globalizado. Se, de acordo com Koselleck (2006, p. 305-327), “ao constatarmos que ao refletir sobre os fatos estamos relacionando com conceitos, [...] tornou-se impossível, embora ainda se tente com frequência, tratar a história sem que se tenha uma ideia precisa das categorias pelas quais ela se expressa”. Desta forma, é na distancia temporal que se percebe a historicidade das

⁶ Sobre o lugar da obra de Anderson nos quadros da História Cultural ver: BURKE, 2005, p. 86

diferentes concepções do conceito de nação defendidos no Brasil. Debate que se mostrou e ainda se mostra tão caro aos nossos pensadores, seja no campo da historiografia, da literatura e da pouco explorada musicologia.

Para compreender suas identidades musicais, o debate sobre seus vínculos com as diferentes práticas musicais desenhadas ao longo de sua trajetória são fundamentais. A historiografia mais recente sobre Villa-Lobos destaca o papel do músico como construtor de um imaginário sobre sua própria trajetória. Porém, não nos basta constatar o caráter *profético*, *falso* e autobiográfico de suas narrativas sobre si mesmo. Estes trabalhos, apesar de estudarem o universo cultural carioca do início do século XX, a Semana de Arte Moderna de 1922 e outros movimentos culturais, não perceberam as relações de suas diferentes identidades musicais com as particularidades dos modernismos no Brasil segundo uma historiografia mais recente sobre as complexas relações entre nacionalismo e modernismo no Brasil.

Seguindo a perspectiva de Ricoeur (1991) acerca da narrativa autobiográfica é possível afirmar que era no contato com o *outro* que Villa-Lobos compunha suas identidades musicais e suas narrativas sobre si mesmo. É a partir do estudo da dualidade da identidade, dividida entre a *identidade-idem* e a *identidade-ipse*, esta última sendo considerada a identidade construída a partir do olhar da alteridade, que se percebe a complexa construção das identidades musicais de Villa-Lobos: com os músicos da *Belle-Époque* carioca; com os chorões; com os idealizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo; com projetos musicológicos, como o desenvolvido pelo Grupo *Música Viva*; e, entre os anos de 1941 e 1950, com a difusão de sua obra nos Estados Unidos.

Ao pensar a escrita da história enquanto uma escrita historiográfica, Michel de Certeau (1976, p. 23) afirma:

[...] um texto histórico, um estudo em particular será definido pela relação que estabelece com outros contemporâneos, com um 'estado da questão, com problemáticas exploradas pelo grupo e os pontos estratégicos. Desta forma, o texto historiográfico, enquanto produção individual, enuncia uma operação que se situa no interior de um conjunto de práticas. Cada resultado individual inscreve-se num conjunto cujos elementos dependem estreitamente uns dos outros, cuja combinação dinâmica forma, num dado momento, a história.

Assim, se para Monica Velloso (2011), o modernismo abrigou um conjunto complexo de transformações que ocorreram no campo das artes, entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra mundial, envolvendo toda a Europa, Estados

Unidos e os países da América Latina, a ideia central desta tese é pensar como, a partir das diversas formas de imaginar a nação musical brasileira, Villa-Lobos e suas composições *nacionalistas* demonstram um conjunto heterogêneo de fragmentos identitários modernistas que o vinculam às mais diversas culturas musicais construídas em meio às suas redes de sociabilidades: o músico *francês* da Belle Époque carioca, que dialogou também com a música alemã; o músico-violonista chorão, que nasceu em contato com a perspectiva parisiense, ainda no Rio de Janeiro; o modernista paulista da semana de Arte Moderna; o nacionalista que se consolidou em relação a outros projetos musicais, em especial o *Música Viva*; e, o Americanismo Musical.

Num artigo publicado no *Correio da Manhã*, do dia 02 de fevereiro de 1938, Gilberto Freyre (1967 [1938]) comentava os protestos provocados por uma nota de sua autoria na qual ele falava sobre música e cultura, e na qual, também, criticava a obra de Villa-Lobos destacando a necessidade de um maior conhecimento do nordeste por parte do compositor nascido no Rio de Janeiro, em 1887. As críticas feitas por Freyre foram rebatidas pelo musicólogo Andrade Muricy, no *Jornal do Comércio*. Muricy escreveu tentando defender Villa-Lobos de um ataque que “eu teria feito ao *grande compositor brasileiro*”.

Gilberto Freyre, ao se defender, afirmou que apenas havia se referido a Villa-Lobos e a Cícero Dias como “as duas expressões mais autênticas de originalidades e ao mesmo tempo de poder poético na arte brasileira de nossos dias, no poder poético de interpretação do popular, do regional, do tradicional em termos universais”. Freyre afirma ter convidado Villa-Lobos para viajar ao nordeste. Deixar o Rio e viajar pelo interior para conhecer melhor a cultura musical brasileira, seria uma das sugestões dadas pelo sociólogo ao músico e que, num encontro entre eles, em Recife, no ano de 1931, Villa-Lobos disse: “preciso vir aqui outra vez, mas para demorar [...] queria ir a terreiros de pais de santo. Participar de xangôs. Ver as danças. Ouvir as toadas dos negros” (Op. cit., loc. cit.).

Sobre os temas que transitam no texto de Freyre sobre Villa-Lobos, é pouco conhecido o fato, destacado por Velloso (2011), de que o cenário do *Balé Jurupari*, escrito por Villa-Lobos, em 1937, foi produzido por Cícero Dias, defensor do regionalismo como expressão do moderno, posicionamento na contramão do projeto paulista de Mário de Andrade. O *Balé Jurupari* representava uma visão modernista rejeitada por Mário de Andrade, que propunha a “desgeografização” do modernismo

brasileiro em direção ao que chamava de modernismo nacional. Temas que ecoam nas falas de Gilberto Freyre ao associar Villa-Lobos a Cícero Dias e, conseqüentemente, ao universo modernista do Recife.

Tema central da primeira parte desta tese, este debate apresentado nas falas de Gilberto Freyre sobre Villa-Lobos aponta para a necessidade de reavaliação da centralidade do modernismo de São Paulo, construída pelos atores *paulistas* em relação a outras propostas de modernidade no Brasil. As identidades musicais de Villa-Lobos foram formadas em meio à construção de suas redes de sociabilidade tecidas tanto com atores sociais no contexto do modernismo carioca quanto do modernismo paulista. Porém, a centralidade da perspectiva paulista enquanto expressão do moderno, construiu e reafirmou o músico nacionalista da Semana de Arte Moderna como expressão máxima de nossa modernidade musical.

Porém, a partir do estudo das redes de sociabilidades construídas por Villa-Lobos que envolviam os modernismos no Brasil, as identidades musicais dele foram tecidas em meio às suas relações com modernismo carioca e o modernismo paulista e suas específicas formas de construção do imaginário em torno da nação. Devido à centralidade do modernismo de São Paulo, os anos anteriores às apresentações de Villa-Lobos na Semana de 1922 foram interpretados como um momento de gestação do músico nacionalista, uma pré-história de sua nacionalidade musical. Imagem construída por nomes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, por meio de diversos artigos em jornais no contexto da Semana, que ofuscou o músico carioca, boêmio, “chorão”, violonista, simbolista e que já havia escrito no cenário urbano carioca todas as peças executadas durante o evento em São Paulo.

A segunda parte abordará a construção do nacionalismo musical de Villa-Lobos a partir dos diálogos do compositor com projetos internacionais que envolviam as posições do Brasil em relação à América Hispânica e aos Estados Unidos. Sobre estes contatos, Kátia Baggio (1998, p. 9) afirma que “historicamente, nosso país se aproximou muito mais da Europa e, posteriormente, dos Estados Unidos do que dos seus vizinhos. Além disso, as relações entre o Brasil e os países hispano-americanos foram caracterizadas por desconfianças mútuas”.

A partir desta perspectiva historiográfica, as relações de Villa-Lobos com o Americanismo Musical, projeto musicológico de Francisco Curt Lange, com o dodecafonismo do *Grupo Música Viva*, dirigido por outro alemão, J. Koellreuter,

tomam um significado histórico muito particular. O americanismo, criado a partir de 1933, tinha como proposta central a integração musical das Américas por meio de uma intensa produção editorial e musical. Os diálogos com o Americanismo Musical apontam para uma clivagem da construção da identidade do compositor brasileiro e de sua obra, o que ainda não foi problematizado pela historiografia. Os posicionamentos de Villa-Lobos em relação ao Americanismo Musical e ao *Música Viva* são elementos significativos para o estudo de uma faceta do seu nacionalismo ainda não explorada. Sua relação com estes projetos estético-culturais esclarece diversos elementos sobre sua trajetória entre os anos 1930 e 1940.

O pensamento germânico e nietzscheano de Curt Lange, sua aliança com Koellreuter e as conflituosas relações entre o projeto de Lange e o Pan-americanismo dos Estados Unidos foram instrumentos para a construção da identidade musical de Villa-Lobos, que não aderiu ao projeto do musicólogo Curt Lange, demonstrando que este se tornou um *espelho* para a construção de sua identidade nacional. Para isto é fundamental a compreensão das aproximações e distanciamentos percebidos na correspondência entre Curt Lange e Mário de Andrade e de outros interlocutores brasileiros e entre os modernismos no Brasil e o projeto de Curt Lange.

Para se definir conceitualmente o Americanismo Musical de Curt Lange é fundamental perceber que ele correspondia às estratégias de atuação da União Pan-Americana. Neste sentido, Lange realizaria, na Biblioteca do Congresso de Washington, por solicitação do secretário de Estado dos Estados Unidos, a Primeira Conferência de Relações Interamericanas no campo da música. Como ressonância desses interesses, fundados em 1939, foi oficializado pelo governo do Uruguai, em 26 de junho de 1940, o Instituto Interamericano de Musicologia, consequência direta da iniciativa de Curt Lange; recomendação da VIII Conferência Internacional Americana de Lima, em 1938; do Congresso Internacional de Musicologia de Nova York; e, da já mencionada Conferência de Relações Interamericanas de Washington, estas duas últimas de 1939 (MOURÃO, 1990).

Neste sentido, é importante redimensionar o olhar da historiografia que, ao comparar o nacionalismo de Villa-Lobos com projetos musicais como o *Música Viva*, de Koellreuter, constatou um *retrocesso* na música de Villa-Lobos em relação à cultura musical alemã representada pelo dodecafonismo (Neves, 1981; Kater, 2001; Assis, 2005). A ideia de retrocesso teria sido, em larga medida, construída e

difundida dentro do embate daquele momento, entre os anos 1930 e 1940. Esta ideia de retrocesso está ligada a um *lugar* historiográfico, a uma noção de história da música calcada numa tradição musicológica que se difere da historiografia aqui proposta, são resquícios de uma história da música que supervaloriza a linguagem musical sem problematizar os significados atribuídos a ela. A autora foi traída pela subjetividade do arquivo de Lange. Ao se analisar o nacionalismo musical em relação a outros movimentos modernistas, não se deve perder de vista, ademais, as idiossincrasias sociais e culturais dos embates construídos pelos documentos presentes no Arquivo Curt Lange.

As representações construídas por Koellreuter e por Curt Lange, assim como ocorre com todo documento, são subjetivas e carregam intencionalidades e podem colocar o historiador em diversas armadilhas (LE GOFF, 1992, p. 535-553). O nacionalismo musical de Villa-Lobos aparece, muitas vezes, como ultrapassado em relação a outros movimentos “em direção à modernidade” (para usar os termos de Kater, 2001). Um desses movimentos que são colocados como vanguardas à frente do nacionalismo exacerbado de Villa-Lobos e Mário de Andrade é a música dodecafônica do *Música Viva*. Esta memória deve ser pensada dentro dos embates estéticos, mas também políticos, culturais e sociais presentes naquele contexto, numa perspectiva histórica que envolvia os modernismos no Brasil, a Segunda Grande Guerra, as relações entre Brasil e Estados Unidos e as representações construídas sobre o pangermanismo.

1 HEITOR VILLA-LOBOS: O MODERNISTA CARIOCA E O MODERNISTA PAULISTA

1.1 O modernista carioca entre a *Belle Époque* e as rodas de choro

Em uma autobiografia enviada a Francisco Curt Lange nos anos 40, Villa-Lobos, ao destacar a presença da música francesa em sua formação, afirmou que, em 1914, “aprofundou-se com muito interesse no Tratado de Composição de Vincent d’Indy, e, dois anos depois, em 1916, compôs sua primeira Sinfonia inspirada na *forma cíclica*⁷ do mesmo compositor” (VILLA-LOBOS, s/d). Além disso, Villa-Lobos confirmou seu contato com a música de Darius Milhaud, representante do *Grupo dos Seis*⁸, o que teria ocorrido, segundo ele, ainda em 1918, cinco anos antes de sua viagem a Paris. De acordo com Villa-Lobos, em 1918:

Ouviu pela primeira vez as obras de Debussy, por intermédio de Arthur Rubinstein e Darius Milhaud pelas quais muito se entusiasmou e procurou conhecê-las mais profundamente, impressionando-se com alguns processos originais e curiosos de combinações harmônicas e timbres *debussinianos*. (VILLA-LOBOS, s/d).

⁷ Expressão aplicada a obras musicais em que o mesmo material temático ocorre em diferentes movimentos. No século XIX, os compositores usaram princípios cíclicos em nome da unidade. Como será demonstrado à frente, o debate sobre a forma cíclica em Villa-Lobos pode ser encontrado em obras de Mário de Andrade (1963,2006) e, mais recentemente, Paulo de Tarso Sales (2011).

⁸ O grupo era formado por Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre e Darius Milhaud sob a liderança filosófica de Jean Cocteau. As suas músicas representavam uma reação ao Wagnerismo e a designação **Les Six** estabelecia uma relação com o Grupo dos cinco, de São Petersburgo, formado por Balakirev, Rimski-Korsakov, Borodine, Mussorgski e César Cui. O grupo foi batizado pelo crítico Henri Collet em um artigo intitulado *Les cinq russes, les six français et M. Satie* ("Os cinco russos, os seis franceses e o Sr. Satie"), publicado na edição de 16 de janeiro de 1920 do jornal *Comœdia*. Collet estava presente em uma das primeiras reuniões do grupo, que até então era conhecido como *les Nouveaux Jeunes* "" (Os Novos Jovens), como Satie os chamava.

É recorrente na literatura sobre a obra de Villa-Lobos que sua música nacionalista foi construída a partir de *choques externos*, ou seja, depois de suas duas viagens a Paris, em 1923 e 1927, e que a construção de sua brasilidade fora consolidada a partir do contato, na capital francesa, com a música do *Grupo dos Seis*. Para Paulo Renato Guérios (2003, p.85), por exemplo, Villa-Lobos chegou a conhecer Darius Milhaud no Rio de Janeiro, quando o compositor francês esteve na cidade, “o que fez com que alguns estudiosos atribuíssem a modernidade das obras do brasileiro ao contato com o francês.” Porém, na concepção de Guérios (2003, p. 85), teria sido somente após sua viagem à capital francesa (1923), que Villa-Lobos teria se transformado em um *compositor brasileiro*, pois mudaria, a partir daquele momento, sua forma de compor, em contato com o *Grupo do Seis* (grupo do qual Darius Milhaud fazia parte). De um músico *debussyniano*, impressionista e francês, a partir do contato com o *outro*, Villa-Lobos teria se transformado num músico brasileiro em meio ao impacto do universo musical parisiense para o qual as obras do impressionismo já haviam se tornado obsoletas face à valorização das alteridades musicais proposta pelos músicos modernos da capital francesa.⁹

Apesar de Guérios (Op. cit.) analisar o universo musical carioca do início do século, o autor valoriza em especial esta perspectiva do *choque externo*, como elemento cultural que levou Villa-Lobos a abandonar seu impressionismo afrancesado e a consolidar sua brasilidade musical sob a influência do *Grupo dos Seis*. Perspectiva que fica evidenciada no título do seu artigo intitulado “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”. Nesse texto, o autor afirma:

Ao lermos os escritos dos brasileiros que formavam o círculo inicial de relações de Villa-Lobos em Paris, percebemos o quanto uma atitude positiva em relação à produção de arte "nacional" passou a ser valorizada por todos eles na capital francesa. É fácil também perceber as mudanças que se deram em suas composições. Villa-Lobos começou enfim a utilizar amplamente em suas composições os ritmos da música popular, com os quais convivia 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 uma das características mais marcantes de suas obras seria a partir de então a riqueza rítmica, pouco utilizada anteriormente. Assim, quando Villa-Lobos chegou a Paris em 1923, toda uma série de pequenos contatos e interações, cujas pistas estivemos aqui perseguindo, agiu no sentido de convencê-lo aos poucos da imperiosa necessidade de sua conversão, de sua transformação em um compositor de músicas de caráter nacional. Como consequência, ele deixaria de tentar

⁹ O livro de Guérios é resultado de sua dissertação de mestrado em Antropologia. A mesma perspectiva pode ser vista na obra de Elizabeth Travassos (2000).

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.

É inegável a ascensão de Villa-Lobos à posição de *expoente da nova música* após as apresentações na Semana de Arte de 1922 e após sua primeira viagem a Paris no ano seguinte. Após a Semana, diversos convites foram feitos ao compositor para concertos na Capital paulista, patrocinados pelo governo municipal. Com o apoio de órgãos públicos e de homens influentes na sociedade daquele estado, Villa-Lobos conseguiu fundos para realizar sua primeira viagem à França. Para tanto, reuniram-se diversas personalidades do cenário artístico e político brasileiro que promoveram concertos para o jovem músico. Em função desses contatos, o compositor pôde organizar financeiramente a viagem. Fizeram parte dessas iniciativas em apoio a Villa-Lobos, o magnata Arnaldo Guinle, Olívia Penteadó, Antônio Prado, os compositores Francisco Braga e Henrique Oswald, e o poeta Ronald de Carvalho.

As apresentações de Villa-Lobos em 1922 foram consideradas pela historiografia como o marco na vida artística do compositor que, a partir daquele momento, se transformaria num músico *essencialmente brasileiro*. Os anos anteriores à década de 1920 são apontados como uma etapa preliminar na consolidação de Villa-Lobos enquanto *expoente máximo da música brasileira*. Um dos responsáveis pela criação desta imagem do músico nacionalista, que se firmou após a Semana de Arte Moderna de 1922, foi o próprio Mário de Andrade (1939 in 1991, p. 25). O musicólogo afirmava que “poucos anos depois de finda a guerra, e não sem antes ter vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna de São Paulo, Villa-Lobos abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da fase nacionalista”.

Após as apresentações na Semana paulista, Villa-Lobos partiu para Paris onde permaneceu no período de julho de 1923 a setembro de 1924, quando retornou ao Brasil. Nesse pouco mais de um ano na capital francesa, conseguiu promover a apresentação de algumas de suas peças como *Epigramas Irônicos e Sentimentais* e a *Prole do Bebê*, esta última interpretada por Arthur Rubinstein, um dos mais importantes pianistas do momento na Europa. De modo geral, este contato dos modernistas brasileiros com as vanguardas europeias é considerado, ainda

hoje, um marco na construção da nacionalidade no campo das artes e da cultura, como já afirmava Moraes (1978, p. 79):

Em suas linhas mestras a pesquisa de Aracy Amaral e a de diversos pesquisadores, como Antônio Candido e Benedito Nunes, para citar apenas os mais importantes, levam-nos a pensar que o nacionalismo literário que se esboça no ano de 24 e se amplia nos anos seguintes, num projeto de construção de uma cultura nacional, foi, mais uma vez, resultante do contato de nossa cultura dependente dos meios dominantes da Europa deste período. (GUÉRIOS, 2003, p.81-108).

Por um lado, podemos admitir que foi a partir do contato com o universo musical parisiense que o compositor passou a valorizar de forma mais intensa uma certa brasilidade em sua obra, pois o Tratado de composição de D`Indy e a música impressionista de Debussy tornavam-se obsoletos aos olhos dos salões parisienses com os quais o compositor passou a ter contato na Europa e que valorizavam as *alteridades musicais*. Neste sentido, concordamos com Guérios (op. cit.) quando afirma que:

Villa-Lobos era, enfim, mais um dos participantes desse regime de relações entre França e Brasil. Mediante o acompanhamento da trajetória de Villa-Lobos, podemos perceber como ele e uma série de produtores de uma "cultura brasileira" acataram as definições, opiniões e estéticas de artistas europeus, constituindo-se como brasileiros no espelho por eles fornecido.

Por outro lado, não podemos supervalorizar, como tende o trabalho de Guérios, o papel desempenhado pelas duas viagens a Paris e pelo contato, naquela cidade, com o *Grupo dos Seis*, para a construção de uma brasilidade musical em Villa-Lobos. Tomando um caminho diferente do trabalho antropológico de Guérios, as fontes musicais e não musicais produzidas no Rio de Janeiro apontam para outra direção. A análise do universo musical do modernismo carioca, descrito pelo próprio Guérios e por outros autores, como Bruno Kiefer e Correa do Lago, demonstra a atualização musical de Villa-Lobos em relação a Paris, o que se evidencia para esta pesquisa em especial a partir da configuração de suas redes de sociabilidade tecidas na cidade do Rio de Janeiro.

A cidade se mostrava, segundo Ângela de Castro Gomes, como centro da manifestação da nação por meio da construção de uma rede de intelectuais que representariam a expressão autêntica de uma nação moderna. Se, no caso do trabalho de Gomes (1999), a autora se aprofunda numa rede de literatos da cidade do Rio de Janeiro, nesta tese o estudo das relações de Villa-Lobos, em especial com

os Chorões, com o Círculo Veloso-Guerra e com Darius Milhaud, (CORRÊA DO LAGO, 2010; KIEFER, 1981; WISNIK, 1983), aponta para uma das formas de imaginar a nação compartilhada por estes músicos e não observadas como forma de construção de um nacionalismo.

Sobre a inserção de Villa-Lobos no universo musical da *Belle Époque* carioca, Bruno Kiefer (op. cit.) já havia destacado que a influência de Debussy na obra do compositor brasileiro foi mais poderosa que qualquer outra. Ainda de acordo com o autor, pode-se notar, também, a presença da música francesa de outros compositores, tais como Saint-Saëns, a ótica cultural de Darius Milhaud e o *Grupo dos Seis*. Aspectos que se evidenciavam nas peças de Villa-Lobos, que já valorizava os ritmos, os instrumentos e a musicalidade *brasileira*, reconhecida também pelo olhar estrangeiro de Milhaud, antes da primeira viagem de Villa-Lobos a Paris.

A formação musical de Villa-Lobos, antes de 1922, já havia passado pelo Romantismo de Saint-Saëns; pelo impressionismo simbolista de Debussy; pelas *peças em miniaturas*, valorizadas por Satie; mas também, pelo *exotismo* inspirado na cultura musical do *Grupo dos Seis*; e, na valorização da obra de Stravinsky, que faziam sucesso na capital francesa¹⁰.

Portanto, a proposição central deste capítulo é demonstrar que entre a *Belle Époque* carioca e o fim da Primeira Guerra Mundial, antes de suas viagens a Paris e da Semana de Arte Moderna, o nacionalismo de Villa-Lobos vinculado ao modernismo carioca se desenhava a partir do romantismo musical francês, representado pelas obras de Camille Saint-Saëns; passando pelo impressionismo de Debussy, que representava, por meio do simbolismo, traços valorizados pelo modernismo do Rio; pela música do *Grupo dos Seis*; e, pela música de Stravinsky, que fazia sucesso em Paris. A presença destas diferentes linguagens musicais são partes que integram o exercício de imaginar uma nação musical brasileira, tendo como pano de fundo os preceitos do modernismo carioca. Fragmentação do modernismo que fica implícita na linguagem musical construída por Villa-Lobos e pelos significados atribuídos a esta neste contexto.

Para compreender o nacionalismo de Villa-Lobos é necessário, portanto, perceber que este foi construído por meio de diversas formas de *imaginar* a nação.

¹⁰ Como será demonstrado à frente, apesar da predominância da musicalidade valorizada pela cultura musical francesa, as peças de Villa-Lobos escritas entre os anos de 1900 e 1922 apresentam outras influências como das obras de Richard Wagner. Influências estas com significados culturais e sociais específicos ligados à cultura germânica a ser tratada na segunda parte desta Tese.

Além do músico nacionalista inovador, desbravador e revolucionário *paulista*, existia o Villa-Lobos nacionalista *carioca*, músico que se formou entre os anos 1900 e 1922, naquele espaço urbano caracterizado pelo trânsito de diversas práticas musicais que representavam a modernidade. Para captar os significados históricos destas práticas, enquanto expressões de modernidade, é necessário captar a *ambiência cultural* desta cidade, buscando analisar como o músico tecia suas redes de sociabilidade e como articulava contatos em meio aos diferentes grupos de músicos por meio dos quais tecia suas identidades musicais. Para isto, é fundamental o levantamento dos diferentes *lugares de sociabilidade* (não necessariamente *geográficos*, mas simbólicos) por eles legitimados, lugares que ofereciam o compartilhar de identidades comuns aos sujeitos e às suas produções culturais.

Esta perspectiva tornou-se possível a partir do processo de revisão historiográfica atual, que vem destacando questões em relação ao modernismo no Brasil que são fundamentais para a compreensão das identidades musicais de Villa-Lobos: o fenômeno da circulação de ideias; a capacidade inventiva dos atores; as várias práticas culturais; o diálogo com as tradições; a diversidade dos espaços, temporalidades, atores e configurações. Na busca pela compreensão dos diferentes modernismos, a historiografia passou a destacar a dinâmica comunicativa de vários grupos, descentrando o foco das culturas letradas para outras formas de comunicação, tais como as sonoras e auditivas, que podem incorporar, por exemplo, a música e as diferentes práticas musicais além das representações sobre elas. Os trabalhos mais recentes sobre *modernidade* e *modernismo* no Brasil promovem uma abordagem conceitual focando as particularidades dos significados destes termos em diferentes discursos, espaços e contextos. Ao trazer historicidade a estes conceitos, esta historiografia destaca as subjetividades por meio das quais os modernismos no Brasil estabeleceram diferentes discursos que expressavam diferentes leituras da nacionalidade e manifestam a necessidade de se perceber a centralidade do modernismo paulista como uma construção arquitetada pelos próprios atores e reforçada pela historiografia até os anos 80. (ARCANJO, 2012; GOMES, 1999; VELLOSO, 1996, 2002, 2011).

A tarefa consiste em situar o compositor em meio às linguagens musicais e suas representações. Para isso, é necessário o levantamento dos diferentes *lugares de sociabilidade* legitimados por Villa-Lobos e por outros músicos. Estas redes ofereciam o compartilhar de identidades comuns a ele e dizem respeito às formas

por meio das quais estes sujeitos se organizam ao compartilhar sensibilidades comuns. Estas organizações, mais ou menos formais, demarcam fronteiras nem sempre muito bem definidas. No caso específico do modernismo musical do Rio, estes lugares de sociabilidade podem ser identificados das mais diversas maneiras e podem ser visualizadas, por exemplo, em correspondências, periódicos, partituras e envolvem diversas redes de sociabilidade construídas por Villa-Lobos com os músicos e literatos ligados modernismo carioca: Darius Milhaud, Godofredo Velloso Guerra, Nininha Veloso, a música de Debussy e D'Indy, Coelho Neto, Ronald Carvalho, Donga, Pixinguinha, Ernesto Nazareth entre outros.

1.1.1 Heitor Villa-Lobos e o modernismo musical da *Belle Époque* carioca

Para Velloso (2011), além da necessidade de relativizar a perspectiva dominante, que associa o modernismo brasileiro à ideia de vanguarda, uma das questões fundamentais para a compreensão do modernismo no Brasil diz respeito aos significados atribuídos pelos intelectuais e artistas às informações que estavam assimilando do contexto europeu. Neste mesmo sentido, uma das lacunas nos estudos sobre as identidades musicais de Villa-Lobos diz respeito à compreensão dos seus diálogos com a cultura musical europeia em relação às características próprias do modernismo carioca. Estes diálogos estão ligados a um cenário de disputas pela hegemonia da cultura musical no contexto da Primeira Grande Guerra, no qual o imperialismo europeu se reorganizava e tinha nas disputas estéticas uma luta por espaço de dominação.

Nas primeiras décadas do século XX, foram intensas as transformações no cenário musical do Ocidente. Ser musicalmente moderno, neste momento, significava reformular ou reavaliar, de forma radical, o modo de compor e de escrever música. Além disso, os compositores ditos de vanguarda desejavam contestar a música predominante desde o século XIX até a eclosão da Primeira Grande Guerra. Eram muitos os compositores modernistas que se filiavam a diferentes *correntes teórico-estéticas*, às quais eram muito diversificadas. Dentre as correntes modernistas, destacam-se: o impressionismo simbolista de Claude Debussy; o *primitivismo* de Stravinsky; o expressionismo, o atonalismo e o

dodecafonismo de Schoenberg; a música serial de Anton Webern e Alban Berg (que juntamente com Schoenberg formaram a chamada Escola de Viena); e, o futurismo, com a utilização de máquinas e ruídos na música de Prattela e Luigi Russolo. Claramente observa-se como a reconstrução da música ocidental, face às mudanças políticas e econômicas de fins do século XIX e início do século XX estavam concentradas na música francesa e alemã e, num segundo plano, na música italiana.

A fragmentação do sistema tonal, o centro da chamada música universal, juntamente com a revolução rítmica proporcionada por Igor Stravinski, podem ser interpretados como pontos culminantes deste processo de modernismo na música. Estes novos sistemas de organização dos sons, como o atonalismo, e os ritmos, como proposto por Stravinski, provocaram o surgimento de movimentos modernistas “caracterizados pelos novos tipos de combinações e agrupamentos sonoros”. As apresentações de *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, em 1912 e da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, em 1913, “transformaram as ‘escutas’ de públicos e críticos de Paris em discursos verbais” (CONTIER, 1992, p. 259) que difundiam pelo mundo a construção de uma nova sensibilidade musical.

Para pensar a construção do nacionalismo na obra de Villa-Lobos torna-se necessária perceber uma segmentação da música entre o *mundo germânico* e o *mundo francês*, pois esta tensão ecoa no universo musical brasileiro no período de 1900 a 1940. Sobre uma suposta supremacia germânica na música ocidental, Alban Berg via em Arnold Schoenberg e no atonalismo um instrumento de construção de uma hegemonia que perduraria por cinquenta anos. Em contrapartida, em fins do século XIX e início do século XX, a figura mais representativa da música francesa era Claude Debussy que, em janeiro de 1908, estreou como regente com sua suíte orquestral *La Mer*. Desde seu *Prelude a l'après-midi d'un faune* (Prelúdio para tarde de um fauno), em 1894, baseado num poema de Mallarmé, os músicos olhavam para ele referindo-se ao músico como impressionista e simbolista ou simplesmente antiwagneriano. (EVERDELL, 2000).

Em 1908, o mundo da *música de arte* ocidental era dominado por uma tradição calcada na música germânica construída e representada por Bach, Mozart e, secundariamente, Beethoven e Brahms, da qual Richard Wagner, Gustav Mahler e Richard Strauss faziam parte. Mahler e Strauss compuseram sob inspiração do

Zaratustra de Nietzsche, e ambos se consideravam *Übermenschen*¹¹ (bem como o público deles). As óperas de Richard Wagner escritas em fins do século XIX, representavam bem as principais características desta *música germânica*: o ideal era que cada som possuísse uma função *lógica* em relação aos demais, tanto em termos harmônicos, quanto melódicos e rítmicos, como as cores na antiga pintura acadêmica. O desenvolvimento à exaustão dos temas era fundamental e os modos para realizá-lo por meio da variação e da inversão eram canônicos. Em termos rítmicos o *staccato* cedia lugar ao *legatto*. Do ponto de vista harmônico, predominava a valorização do cromatismo que adiava *eternamente* a resolução no lugar onde começou. Exemplo desta *implicação estendida* pode ser ouvida em *Tristão e Isolda*, de Wagner, composta em 1865, “onde o dueto de amor do segundo ato quebra o caminho de uma tônica que não seria alcançada até o amor-morte no final do terceiro ato” (EVERDELL, 2000, p. 214).

Seguindo o ideal de Wagner, ao trazer a totalidade disponível para a luz, enormes forças orquestrais combinadas com coros maciços e com cantores solistas mais fortes, resultavam mais numa competição que numa elaboração. A música alemã quase oprimiu os artistas franceses, pois músicos como César Frank adotaram quase todos seus modos harmônicos, e os poetas como Baudelaire e Mallarmé, tornaram-se discípulos ardorosos. Edouard Dujardin, editor de Laforgue, organizou os jovens wagnerianos franceses em 1885 por meio da *Revue Wagnérienne*. O próprio Debussy não escapou à força expressiva da obra de Wagner. Ele executava em diversos locais de Paris a obra do compositor alemão e, em 1889, fez a *peregrinação* a Baureuth durante o Festival Wagneriano. Este cenário de disputas por espaço no campo da música remonta ao ano de 1871. Neste emblemático ano, a formação da *Société Nationale de Musique* deve ser interpretada como um esforço para a reconstrução de uma música francesa, onde o cromatismo e a intensificação, expressivos tipicamente germânicos, deveriam ceder lugar a uma musicalidade de temperamento *francês* que saíra derrotado da guerra franco-prussiana.

A música de Gabriel Fauré conhecida como *obras em miniaturas*, caracterizadas pela transposição em canções de poemas simbolistas e peças pequenas para piano solo, organizadas sob a escala de tons inteiros, foi interpretada

¹¹ *Übermenschen*, o mesmo que super-homem.

como zombaria dos compositores franceses do século XX à música do século XIX, como um tipo de revanche musical francesa em relação à derrota de 1871. O objetivo era reduzir as unidades sobre as quais a música era construída e apontar efeitos mais diretos, imediatos e fugazes nos sentimentos dos ouvintes. Como enfrentamento à música monumental alemã, pode-se dizer que Debussy aderiu à causa de Fauré. Adesão que fica explícita em *La Mer* e *Prelude a L'Après-midi d'un faune*.

A formação do *Grupo dos Seis*, *Le Six*, pode ser interpretada como uma radicalização por parte da elite artística de Paris para mudar os rumos desta disputa musical. Buscavam um caminho estético radicalmente oposto ao projeto alemão, e, neste sentido, radicalizavam também as propostas musicais de Debussy, Frank e d'Indy, os quais, para o *Grupo dos Seis*, ainda estavam conectados à música do século XIX. Suas opções estéticas privilegiavam clareza, objetividade e brevidade.

O estudo da presença das obras destes compositores no universo musical carioca, no início do século XX, redimensiona o peso atribuído à primeira viagem de Villa-Lobos a Paris como divisor de águas na construção do músico “modernista”. As escolhas estéticas de Villa-Lobos neste contexto apontam para as especificidades por meio das quais o modernismo do Rio imaginava a nação musical brasileira, por meio de um simbolismo característico deste modernismo e pela busca do *primitivo* construído pelo contato de Villa-Lobos com o Grupo dos Seis ainda na cidade do Rio de Janeiro.

Sobre a difusão da música europeia na capital carioca, ao analisar estatisticamente a presença de diferentes modernismos na cidade, no que se refere ao critério apresentação pública, Manoel Aranha Corrêa do Lago (2010) conclui que, entre os anos de 1894 e 1918, destacam-se as seguintes perspectivas musicais: a) presença das obras de Richard Strauss, como *Salomé* e *Elektra*, e Puccini, mas, sobretudo, as do Modernismo Francês (Debussy, Ravel e Dukas); b) ausência das obras da Escola de Viena (Shoemberg, Webern e Berg), que iriam fazer parte dos repertórios de concerto no Rio e em São Paulo somente a partir dos anos 1940, sob influência do *Grupo Música Viva*.¹²

¹² Num primeiro momento, o Grupo *Música Viva* foi integrado por figuras tradicionais do meio musical carioca, como Luiz Heitor. Logo de início, foi também integrado pelo jovem aluno de Koellreutter, Claudio Santoro. O grupo organizou concertos, publicou partituras e editou o *Boletim Música Viva*. A partir de 1944, com a entrada de novos alunos de Koellreutter (Guerra Peixe, Eunice Catunda e Edino Krieger) o grupo foi assumindo um ar de modernidade radical, confrontando-se

Darius Milhaud afirmava que se o atonalismo era expressão natural do germanismo, a politonalidade era expressão da latinidade. Esta construção de uma *sensibilidade musical latina* por parte da cultura musical francesa, expressa por Milhaud, estava ligada ao predomínio da musicalidade francesa no cenário artístico brasileiro. Sobre a presença da música germânica no Rio de Janeiro no início do século, Milhaud afirmou, após sua estada no Brasil, que “a música contemporânea austro-alemã é quase desconhecida naquele país e o movimento, tão importante, determinado por Schoenberg, é mais ou menos ignorado” (KIEFER, 1981).

Sobre os aspectos da vida musical no Rio de Janeiro, entre os anos de 1900 e 1921, identificados nos jornais e nos programas de concertos levantados por Kiefer e Corrêa do Lago, pode-se concluir que, apesar da variedade de compositores que povoavam aquele universo musical, a música de Saint-Saëns era presença marcante nos recitais e concertos, pois o músico francês esteve no Rio de Janeiro no ano de 1899, o que influenciou a difusão de sua obra na cidade a partir daquele momento.

Debussy foi o compositor que predominou no repertório dos concertos e recitais no Rio de Janeiro nas primeiras décadas. Suas obras chocaram o público ouvinte pelo uso não funcional dos acordes, pelas progressões de acordes dissonantes e outras inovações. No ano de 1908, a apresentação na cidade de *L'Après-midi d'un faune*, de Debussy, foi regida por Francisco Braga, numa série de concertos organizados por Alberto Nepomuceno quando das comemorações do centenário da abertura dos Portos. O mesmo pode-se dizer em relação a outro músico francês, Vincent D'Indy, que era bastante executado na cidade (CORRÊA DO LAGO, 2010; KIEFER, 1981; WISNIK, 1983)¹³.

com as tradições estabelecidas no meio musical. Apesar de ter sido escolhido o patrono do grupo, as complexas relações entre Villa-Lobos e este Grupo serão tratadas no terceiro capítulo e trazem nas suas entrelinhas as aproximações e distanciamentos de Villa-Lobos em relação à cultura musical germânica representada, em especial, pelo atonalismo de Arnold Schoenberg.

¹³ Num primeiro momento, o Grupo *Música Viva* foi integrado por figuras tradicionais do meio musical carioca, como Luiz Heitor. Logo de início, foi também integrado pelo jovem aluno de Koellreutter, Claudio Santoro. O grupo organizou concertos, publicou partituras e editou o *Boletim Música Viva*. A partir de 1944, com a entrada de novos alunos de Koellreutter (Guerra Peixe, Eunice Catunda e Edino Krieger) o grupo foi assumindo um ar de modernidade radical, confrontando-se com as tradições estabelecidas no meio musical. Apesar de ter sido escolhido o patrono do grupo, as complexas relações entre Villa-Lobos e este Grupo serão tratadas no terceiro capítulo e trazem nas suas entrelinhas as aproximações e distanciamentos de Villa-Lobos em relação à cultura musical germânica representada, em especial, pelo atonalismo de Arnold Schoenberg.

Apesar do predomínio do repertório musical francês, no trabalho estatístico desenvolvido por Kiefer e, mais recentemente, em outro realizado por Corrêa do Lago, o compositor alemão Richard Wagner não ficava muito atrás de Debussy na lista de obras executadas na capital carioca. Em matéria de óperas apresentadas no Teatro Municipal do Rio, desde 1909 (ano de abertura do teatro), a estreia de *Tristão e Isolda*, em 1910, foi impactante e influenciou a música de Villa-Lobos. Mesmo dentro de um ambiente musical predominantemente francês, a influência wagneriana no Brasil se manifestaria através da obra e do ensino de professores e compositores do Instituto Nacional de Música, no qual Villa-Lobos se matriculou no ano de 1904. Como o próprio Villa-Lobos afirmou, esta influência podia ser sentida em músicos como Carlos de Mesquita, Francisco Braga, Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, com os quais Villa-Lobos estudou em sua breve estadia na instituição, como ele mesmo afirmou em sua autobiografia.¹⁴

Apesar de não ter afirmado nenhuma influência germânica (à exceção da influência da obra de Bach) nos poucos textos que escreveu sobre sua própria obra, é importante esclarecer que Villa-Lobos não ficou imune à força da musicalidade de Richard Wagner. Wagner está presente na obra de Villa-Lobos em especial no que diz respeito à orquestração de algumas peças. Como exemplo, os compassos introdutórios de *A Cavalgada das Valquírias* que podem ser identificados no *O Trenzinho do Caipira* (KIEFER, 1981; SALLES, 2011).

A receptividade e o predomínio do impressionismo na obra de Villa-Lobos estão diretamente conectados à difusão da obra de Debussy na cidade do Rio de Janeiro. Se nos catálogos da Casa Arthur Napoleão/Sampaio Araújo, de 1915, nota-se que as únicas peças publicadas eram os *Arabesques*; em 1920, a mesma editora publicou algumas peças da *Estampes* e algumas peças dos *Preludios*, além de oferecer em suas lojas grandes quantidades de partituras importadas de diversos músicos franceses (CORRÊA DO LAGO, 2009).

O pianista Arthur Rubinstein, que fez sua primeira aparição no Rio de Janeiro em 1918, ofereceu nada menos que quatorze recitais na cidade. Para Kiefer, a presença do pianista que já fazia sucesso em Paris, propiciou uma maior

¹⁴ Sobre o papel do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro das primeiras décadas, ver: PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

intimidade de Villa-Lobos com a música de Debussy. Mas a aproximação de Villa-Lobos com o impressionismo francês resulta, também, de sua ligação com Darius Milhaud. Um dos mais significativos compositores franceses do século XX, Milhaud chegou ao Rio de Janeiro em fevereiro de 1917, como secretário do poeta e dramaturgo francês Paul Claudel, então embaixador no Brasil, e permaneceu no país até fins de 1918. Além de ser um dos responsáveis pela difusão do impressionismo no Rio, Milhaud era representante do *Grupo dos Seis* e já chamava a atenção das plateias parisienses com suas composições politonais que representavam, no contexto parisiense, um *avanço* em relação à música debussyniana. Foi o professor Godofredo Leão Veloso, outro importante difusor da música francesa no Rio de Janeiro, quem teria apresentado Villa-Lobos a Darius Milhaud (CORRÊA DO LAGO, 2009; KIEFER, 1981; WISNIK, 1983).

Para Gomes (1999), a cidade do Rio de Janeiro, a partir de seu papel de capital, tornava-se, entre os anos de 1900 e 1930, um espaço de atração para intelectuais e músicos de várias partes do Brasil e do mundo. Esta condição de capital facilitava e potencializava as possibilidades de comunicação da cidade e colocava seus intelectuais como referências para grandes transformações. Por exemplo, no campo das diferentes propostas estéticas, construídas por meio de espaços de sociabilidade. No caso específico de Villa-Lobos, a casa dos Velloso-Guerra, que operava como um salão parisiense, e as rodas de choro foram fundamentais para a construção do modernismo naquela cidade. Estas propostas estéticas, construídas num processo de sociabilidade, estão diretamente ligadas à construção de diferentes projetos que, ao tomar uma conotação nacionalizante, desenvolviam, também, formas de imaginar a nação.

Nas duas primeiras décadas do século XX, o núcleo em torno de Godofredo Veloso desempenhou um papel fundamental na circulação de novas ideias musicais no Rio de Janeiro. De um lado, através da atividade concertista, pois a partir de 1907, Veloso promovia concertos com obras de compositores franceses; de outro, através da atividade pedagógica, pois ele atuou como professor livre-docente no Instituto Nacional de Música (do qual chegou a ser diretor interinamente). Seus alunos estudavam principalmente as obras de Debussy, Satie e Ravel e, através da atividade musical dos salões aos moldes da *Belle Époque* parisiense, as obras dos compositores franceses eram ouvidas com regularidade sob suas iniciativas (CORRÊA DO LAGO, 2010).

Além das descobertas sobre a importância do círculo Veloso-Guerra na formação de Villa-Lobos e no trabalho de Darius Milhaud, o livro de Corrêa do Lago (2010, p. 80) estabelece um primeiro conhecimento sobre estes personagens esquecidos: o professor Godofredo Leão Veloso, sua filha Nininha Veloso Guerra e o marido dela, Oswaldo Guerra. Com base na documentação do acervo da família, em Paris, o autor identificou catálogos das composições de Nininha e Oswaldo, apresentações de suas obras em concertos e publicações de suas partituras em editoras brasileiras e francesas. Na documentação estudada por Corrêa do Lago, fica evidente o papel do casal de músicos para a difusão da música francesa no Rio. De acordo com o autor, as obras de ambos caíram no esquecimento na medida em que estes perderam o contato com os movimentos musicais surgidos no Brasil a partir de 1922, especialmente a corrente modernista de Mário de Andrade.

Em 1921, por ocasião da morte de Nininha, o editor escreveu na revista *Ilustração Brasileira*, sob o título “Homenagem a Nininha”, que Villa-Lobos teria escrito os primeiros compassos de dois temas de uma obra que projetava escrever em sua homenagem:

Na manhã em que foi realizada a missa de 7º dia pela alma de Nininha Veloso Guerra, Heitor Villa-Lobos compôs no tempo as primeiras frases de um pensamento elegíaco que lhe inspiraram aquele ambiente e aquela cerimônia. São estas frases que publicamos. (Op. Cit.).

Corrêa do Lago demonstra o quanto o meio musical do Rio de Janeiro da década de 1910 estava atualizado em relação às novidades musicais francesas. A ligação cultural do Brasil com a França vinha de meados do século XIX. No Rio de Janeiro, da década de 1910, as obras francesas, incluindo Debussy, Ravel e Koechlin, eram bem conhecidas, tocadas em concertos e em saraus privados em casas como a do compositor Henrique Oswald e a do professor Godofredo Leão Veloso. De acordo com o autor, foi o próprio Godofredo Veloso quem trouxe para Villa-Lobos o *Cours de Composition Musicale* de Vincent d'Indy. Durante o tempo de permanência de Milhaud no Brasil, foram diversos os concertos promovidos pelos Veloso-Guerra, nos quais realizaram as primeiras audições brasileiras das obras de Debussy, Satie e Ravel. Porém, como será demonstrado, a música francesa com a qual Villa-Lobos tomou contato nesse universo, não se restringia ao impressionismo, que já era visto como ultrapassado na capital francesa.

De acordo com Fernando Kein, no Rio de Janeiro de fins do século XIX, o que Schopenhauer representava para a filosofia, Baudelaire representava para o texto literário simbolista. O Rio de Janeiro imaginado pela literatura, povoado pelos personagens construídos ao estilo de Mallarmé e Baudelaire, está presente nas obras de Olavo Bilac, Lima Barreto e Ronald de Carvalho. O simbolismo era uma das expressivas traduções do clima que envolvia a construção do modernismo literário carioca. Renato Almeida considerava o modernismo carioca como revolucionário por vias simbolistas. Revolução que colocava o Rio na vanguarda e como centro da expressão de uma nacionalidade. (GOMES, 1999).

Na poesia, o simbolismo, em contraposição ao naturalismo, buscava a expressão de um sentimento novo e libertava o verbo dos rigores estabelecidos por meio da busca de uma musicalidade. Esta união entre música e literatura eram características simbolistas que, como dito anteriormente, aproximavam os simbolistas de um misticismo e de formas artísticas cheias de hipersensibilidade. E seriam inovadores justamente neste sentido espiritualista, manejando instrumentos que buscavam comover, tocar o público, como a música de Debussy¹⁵ (GOMES, 1999).

De acordo com Monica Velloso, na historiografia sobre o modernismo, o *mundo moderno* aparece diretamente associado à figura do poeta francês Charles Baudelaire, mas esta visão pode se tornar redutora se não levarmos em conta uma dinâmica que era desenvolvida anteriormente. “Na realidade, Baudelaire dialogou com um conjunto de tradições que vinham bem antes de sua produção” (VELOSO, 2011, p. 17) Ele era um elo de uma cadeia temporal que abarcava várias temporalidades representadas pelo passado, pelo presente e pelo futuro. Baudelaire “ênfatizava a singularidade do moderno como uma qualidade em si e não apenas como algo que se contrastava com o passado” (Op. cit, loc. cit.), possibilitando um olhar sobre a história que fugia de uma concepção cronológica e linear. Para Baudelaire, o instantâneo, o circunstancial tornava-se cheio de vivacidade. Se o impacto desta nova temporalidade captada por Baudelaire trouxe para as artes novos elementos estéticos, pois se o circunstancial e o instantâneo passaram a

¹⁵ A Revista Fon-Fon! surgiu numa fase de grande mudança na imprensa brasileira, quando, nos fins do século XIX, a imprensa artesanal foi substituída pela industrial. Ela se aproximava, pouco a pouco, dos padrões e das características peculiares a uma sociedade burguesa, estampando o esnobismo carioca e tecendo críticas na descrição da elite do Rio de Janeiro. A Fon-Fon! circulou de 13 de abril de 1907 a 28 de dezembro de 1945.

funcionar como um artefato poético no campo literário, a proposta é afirmar também que o mesmo ocorrera no campo da música (VELLOSO, 2011).

Associar o simbolismo da literatura de Charles Baudelaire e da música de Debussy ao modernismo literário carioca é um caminho de análise ainda não explorado pela historiografia que tratou da presença da obra deste compositor francês nas peças de Villa-Lobos. O que impressiona os sentidos era fundamental tanto para Debussy quanto para os compositores do *Grupo dos Seis*. As renovações promovidas por Debussy na estrutura harmônica da música ocidental estão ligadas às mudanças significativas na sensibilidade auditiva própria deste contexto: primado do ouvido, frente às regras e formas preestabelecidas; valorização das *alteridades musicais*, seja da música medieval, renascentista ou *extra-europeias*.

Do ponto de vista técnico-harmônico, a partir de uma decodificação de natureza técnico-estética que destaca quais os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem musical propriamente dita, podemos dizer que esta ruptura musical se apresenta a partir das seguintes propriedades: a incorporação de novos acordes até então tidos como dissonantes (acordes de 7^a, 9^a, 11^a e 13^a; acordes por superposição de 4^a); utilização autônoma dos acordes mais independentes das funções harmônicas que desempenhavam na linguagem tradicional. Desvinculados de qualquer necessidade de preparação e resolução. Como exemplo, a incorporação de acordes paralelos (os quais representam uma transgressão à tradicional regra de *proibição* das 5^a paralelas); relativo distanciamento do modalismo – tradicionais modos Maior e Menor – e incorporação dos modos litúrgicos, pentatônicos *exóticos*; utilização sistemática da escala de tons inteiros.

Apesar de não ter sido problematizado historiograficamente em relação ao modernismo e ao nacionalismo musical, as conexões entre Villa-Lobos e o impressionismo simbolista de Debussy já foram identificadas pela musicologia e são bastante conhecidas. De acordo com Eurico Nogueira França,

Para mostrar a relação entre Villa-Lobos e Debussy, vale estabelecer uma comparação entre os cinco primeiros compassos da *Ballade* de Debussy, para piano, e os compassos de abertura da primeira *Sonata-Fantasia*. Se executarmos em sequência os dois exemplos, o começo da *Ballade* serve de introdução à peça de Villa-Lobos. (FRANÇA, 1976, p. 9)

O *Trio Para Piano, Violino e Violoncelo* que estreou do dia 12 de novembro de 1919, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e foi executado durante a Semana

de Arte Moderna de São Paulo, é, por todos os títulos, francês, como Debussy (como exemplo, as escalas por tons). Nesta obra, encontramos também a profusão de acordes de 9^a, 11^a, e 13^a e quintas paralelas no baixo. Na mesma direção, na Sonata nº 2 para violoncelo e piano, de 1916, obra executada no primeiro festival da Semana paulista, nota-se a presença da escala de tons inteiros, colocando à mostra a influência de Debussy que se expressa também pela presença constante dos acordes de 7^a e 9^a, dos acordes dissonantes paralelos e passagens com quintas paralelas no baixo¹⁶.

Como todos os grandes músicos *eruditos* de sua geração, Villa-Lobos iniciou sua carreira de compositor assimilando as técnicas herdadas do Romantismo no Instituto Nacional de Música. Em suas peças, como o *Canto do Cisne Negro*, composta no Rio de Janeiro, no ano de 1917 (para violoncelo e piano), o simbolismo se expressa de forma sensível. Esta peça faz parte do *Poema Bailado-Sinfônico Naufrágio de Kleônicos*, escrita em 1917, originalmente para orquestra de cordas, sopros e percussão. A obra estreou no dia 15 de agosto de 1918, no teatro Municipal do Rio de Janeiro, por uma orquestra formada por 85 professores, patrocinada pela Associação Brasileira de Imprensa. O programa foi escrito por Leo Teixeira Filho¹⁷.

O *Canto do Cisne Negro* foi transcrito para piano e violoncelo um ano depois. Esta obra é muito semelhante a uma obra intitulada *O Cisne* do compositor francês Camille Saint-Saëns que esteve no Rio de Janeiro no início do século para uma série de concertos. Nesta peça, notam-se as principais características valorizadas pelo modernismo simbolista, tanto pela literatura quanto pela música: misticismo e formas artísticas cheias de *hipersensibilidade*. Os simbolistas seriam inovadores, de acordo com Gomes (1999), justamente neste sentido espiritualista, manejando instrumentos que buscavam comover, tocar o público.

¹⁶ Kiefer aponta em diversas outras composições de Villa-Lobos a presença marcante da música de Debussy.

¹⁷ Apesar de serem adotados por compositores alemães, tais como Schumann e Brahms, os Poemas Sinfônicos tonais de Debussy são interpretados por Everdell como uma reação à música germânica, pois não eram guiados por um tipo de *lógica musical inevitável*, caminho para o atonalismo, como propunham os alemães. (EVERDELL, 2000, p. 215). Todos os dados sobre as datas de estreias das obras de Villa-Lobos, seus intérpretes, locais dos concertos e orquestração contidos nesta tese foram fornecidos pelo catálogo do Museu Villa-Lobos: ver: MUSEU VILLA-LOBOS, Villa-Lobos: sua obra, 3^a Ed revista, atualizada e aumentada. Rio de Janeiro: MinC-Sphan/Pró-memória/Museu Villa-Lobos, 1989.

Tanto na obra de Villa-Lobos (CD, FAIXA 1; PARTITURA 1) quanto naquela do compositor francês (CD, FAIXA 2; PARTITURA 2) estas características são expressas pela sonoridade que remete de forma imaginária aos movimentos das águas provocadas pelo cisne. A melodia lenta em *legatto*, desenhada pelo violoncelo, acompanhada pelos arpejos bem ritmados do piano, criam uma atmosfera própria a este modernismo. A sonoridade, ao expressar o movimento lento do cisne remete à impressão visual do espelho de um lago “cortado” pelo movimento do cisne¹⁸.

Sob o ponto de vista formal, já nos compassos iniciais de *O canto do cisne negro*, notam-se características impressionistas de Villa-Lobos que não estão presentes na música do compositor francês: “a melodia do violoncelo inicia com **MI-SOL**, sonoridade que ressoa nas notas centrais do arpejo realizado pelo piano (LÁ-DÓ-MI-SOL-LÁ-DÓ MI). Desta forma, a “melodia” se apresenta mais como uma forma de apresentação do material, provocando uma sonoridade que se aproxima do simbolismo de Debussy” (SALLES, 2011).

Adagio et legato

Partitura 1 – Trecho inicial de *Le Cigne* – de Saint-Saëns

¹⁸ O *Cisne* é o título de um dos poemas escrito por Charles Baudelaire em 1º de Janeiro de 1860 na coetânea *Quadros Parisienses* que compõem a obra *As Flores do Mal*.

Adagio non troppo
Sempre ondulando

p Ped. MI-SOL

Molto espressivo

sfz

Em relação à música alemã do século XIX, em especial à cultura orquestral wagneriana, as transformações orquestrais e harmônicas impressionistas da música francesa resultaram, na consolidação de uma nova sensibilidade auditiva. Esta sensibilidade tinha como um de seus marcos a peça de Debussy intitulada *Prelude a l'après-midi d'un faune* (Prelúdio para tarde de um fauno - CD, FAIXA 3), composta em 1894 e baseada num poema simbolista de Stéphane Mallarmé intitulado *Le Faune*, publicado em 1876. Debussy procurou caracterizar as impressões sensitivas narradas no poema, por meio do desenho orquestral e da arquitetura harmônica que provocassem as emoções, impressões imagéticas e sonoras que trouxessem à tona a força da experiência da tradição e da memória em um mundo assolado por acúmulo de informações, sensações e velocidade. É possível inferir que a intenção de Debussy, ao escrever o referido Prelúdio, era a composição de uma suíte, pois, apesar de ter se tornado uma forma independente, o prelúdio, enquanto forma musical, foi criado para compor uma das partes de uma suíte orquestral.

Desde 1864-1865, *Hérodiade* e *Le Faune*, duas das principais obras de Mallarmé, foram escritas, na sua forma primeira, tendo em vista os palcos do Théâtre-Français mas logo aí foram recusadas por De Banville e Coquelin que nelas não encontraram o imperioso 'enredo exigido pelo público'. O próprio poeta cedo se deparou com inúmeras aporias na concepção das mesmas. A sua visão depurada e sugestiva de teatro exigia para *Hérodiade* uma dimensão de **mistério**, intimamente ligada a uma 'poética do efeito' os elementos referenciais característicos do gênero que a seu ver inibiam a capacidade imaginativa do espectador. O refinamento musical do verso livre do Fauno – traço que se tornaria, vinte anos mais tarde, um dos principais *leitmotiv* da estética simbolista – igualmente se apresentou como um dilema fundamental, uma vez que exigia e simultaneamente repelia a forma dramática. (CABRAL, 2005, p. 169-187, grifo nosso).

Não é por acaso que o segundo movimento da *Suíte para Cordas*, composta por Villa-Lobos entre 1912 e 1913, traz o título de "Misteriosa". Esta obra estreou no Rio de Janeiro no dia 31 de julho de 1915, com a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, sob a regência do maestro Francisco Braga. A linguagem musical desta peça é predominantemente debussyniana. No tema inicial deste movimento da suíte, que se desenvolve de forma cíclica durante todo movimento, a dinâmica desenvolvida pelos violinos e pelos violoncelos alternam incessantemente *crescendos* e *diminuendos* com contrastes bem fortes. A sonoridade fica a cargo da orquestração, muito mais do que a questão rítmica ou textural, o que aponta para uma valorização das sensações que passa em especial por *certa obscuridade* (CD1, FAIXA 4).

O diálogo entre música e literatura que se apresenta por meio de um *sentido vago* e de *certa obscuridade* eram características do simbolismo. Fazer *ver* e fazer *ouvir* por meio de um texto literário é sentir! No campo da literatura, o texto simbolista apresentava ao leitor: mulheres alvas, a sedução pela morte, o capricho da *meia luz*, o fascínio pelo instantâneo, a sensibilidade ao gosto, ao cheiro e, também, aos sons. Para Monica Velloso (2011), à mesma maneira de Baudelaire que, na leitura de Walter Benjamin, prenunciara com arguta visão e sensibilidade, os efeitos arrasadores da sociedade industrial, mais que estar atento a estes efeitos, o artista deveria pressentir os movimentos para poder responder com precisão exata à precariedade da existência. A partir do duelo e dos choques com o mundo externo, o artista compõe um quadro de ambiguidades expressas em sua própria obra. Do mesmo modo que o *flaneur* e o *voyeur eram* representados na figura do poeta ao observar o movimento subterrâneo da realidade urbana e moderna, cabia ao músico captar, por meio dos sons, os lampejos sonoros que emergiam entre o antigo e o moderno.

Epigramas Irônicos e Sentimentais, com texto de Ronald de Carvalho, é outra peça na qual ecoam os sons deste universo cultural construído pela linguagem sonora simbolista carioca. De acordo com Kiefer (1981), Villa-Lobos musicou oito epigramas de Ronald de Carvalho e os dedicou à Maria Emma. A primeira canção deste ciclo para canto e piano, *Eis a Vida!*, foi apresentada em primeira audição mundial durante a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, no dia 17 de fevereiro de 1922, por Maria Emma (canto) e Lucília Villa-Lobos (piano). Este ciclo foi apresentado na íntegra em primeira audição mundial somente dois anos depois por Vera Janacopulos (canto) e Souza Lima (piano), na *Salle des Agriculteurs*, no dia 30 de maio de 1924, em Paris. Segundo a partitura original para canto e orquestra, os *Epigramas Irônicos e Sentimentais* foram compostos em 1921, porém, consta na partitura editada para canto e piano duas datas, sendo as quatro primeiras de 1921 e as quatro últimas de 1923 (MATTOS, 2007).

O ciclo dos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* revela uma unidade estrutural harmônica em todas as canções que é mantida pela presença das **imagens poéticas** e dos personagens. A melodia do canto é marcada pela presença do narrador e foram utilizados elementos da escrita musical, características do período modernista, que são as escalas hexatônicas e as escalas cromáticas. Sob o ponto de vista da poesia em relação à música, os quatro primeiros Epigramas apresentam elementos descritivos, sendo as poesias relacionadas com elementos da natureza, no qual Villa-Lobos utiliza configurações sonoras e texturas específicas para *ilustrar as imagens*

poéticas e personagens, sustentados por um plano de fundo que dá suporte para outros elementos musicais se desenvolverem através de personagens descritos sonoramente. (Op. cit., grifo nosso)

Ronald de Carvalho (1893-1935) era poeta e ensaísta, e participou ativamente na Semana de Arte Moderna de São Paulo. De acordo com Baggio (2010), o escritor viveu em Paris e em Lisboa entre os anos de 1913 e 1914. Em Paris, foi discípulo de Henri Bergson, de quem herdou a crítica ao cientificismo e ao materialismo, além da defesa dos fatores espirituais e da intuição na experiência humana.

“Na capital francesa, publicou seu livro de estreia, *Luz gloriosa*, reunião de poemas marcados por um “estilo híbrido entre o neoparnasianismo [...] e o neo-simbolismo”, tão frequente na produção poética do período. De acordo com Alexei Bueno, em outros países e no Brasil, com Manuel Bandeira e Cecília Meireles, a melhor parte do modernismo saiu da experiência simbolista”. (BAGGIO, 2010, p. 143-190).

Sob o ponto de vista representacional, dentre os temas utilizados por Villa-Lobos em suas peças, a valorização desta sensibilidade fica explícita em sua peça para piano e violoncelo intitulada *Sonhar*. Obra escrita no Rio de Janeiro, em 1914, *Sonhar*, uma pequena peça com duração de dois minutos, aos moldes das *peças em miniaturas* de Satie, como a Gnessiennes (CD1, FAIXA 5), foi executada no dia 29 de janeiro de 1915, no Teatro D. Eugênia, Nova Friburgo, tendo o casal Lucília – ao piano, e Heitor Villa-Lobos – ao violoncelo (CD 1, FAIXA 6).

A retomada à temática do sonho, em *Sonho de uma noite de verão*, de Ronald de Carvalho, que compõe *Os Epigramas*, explicita novamente as sensações do universo cultural simbolista carioca:

Louca mariposa bate na vidraça...
 Vem da noite enorme, vem da noite morna, cheia de perfumes...
 Fora tudo dorme... Que silêncio enorme (falado)
 Podam (sic) pelas moitas leves vaga-lumes.
 Louca mariposa bate na vidraça...
 Como as horas fogem, como a vida passa...

Para musicar este poema, Villa-Lobos utilizou o descritivismo musical que neste universo literário toma um sentido muito significativo. A *música descritiva* consiste na organização oposta à *música pura*, esta se refere a uma tipologia de composições que exploram a capacidade sonora *interna*, sem recorrer aos sons externos dos instrumentos, tais como os sons de pássaros, de outros elementos da natureza como expressão do nacional. De acordo com a definição de Jorge Coli,

A música descritiva é “fechada”, ela segue um programa estruturado – e mesmo, poderíamos acrescentar, aquilo que chamaríamos de “univocidade sentimental”, tão própria dos românticos. Para tanto precisa de uma organização recorrente de temas “significantes”, de timbres, de ritmos, ligados a processos imitativos, que recriem diante de nós a tempestade, o galope, o marulho do mar, ou mesmo o amor, o ódio, a piedade, etc.¹⁹ (COLI, 1998, p. 211).

Apesar de não problematizar historiograficamente a obra de Villa-Lobos e focar apenas o ponto de vista estritamente estético-musical, a análise de Amarillis Mattos é muito significativa, pois, o *descriptivismo* das sensações visualizadas no poema de Ronald de Carvalho aponta para as características próprias ao modernismo simbolista literário carioca que são expressas na obra de Villa-Lobos:

Esta é uma canção descritiva, na qual a música está diretamente ligada à poesia. O agente do discurso musical está presente na descrição que o narrador faz dos elementos da natureza como a noite silenciosa, caracterizada pelos seus perfumes e temperatura, além dos insetos noturnos com seus voos característicos e o relógio marcando o tempo. Todos estes personagens citados, o relógio, os insetos, como a mariposa e o vaga-lume, são descritos musicalmente através das configurações sonoras caracterizadas por texturas específicas no acompanhamento do piano, tendo como plano de fundo a presença da noite. Para chegar a esse resultado sonoro descritivo, Villa-Lobos utilizou determinadas sequencias intervalares. (MATTOS, 2007).

A frase inicial da introdução apresenta uma série indicada por uma sequencia cromática (dó - réb - ré - mi), “sendo réb-1 e réb1 na mão esquerda e dó3 - mi3 na mão direita do piano.” Nota-se neste trecho a representação sonora da noite desenvolvida “pela mão esquerda do piano, com uma sucessão das notas réb-1 e réb1”, que se alternam num ritmo desenhado por de quiálteras de colcheias. “Na mão direita, uma tríade em intervalo de terça maior em mínimas (dó3 - mi3) tocada no terceiro tempo e ligada ao compasso seguinte sugere o relógio como primeiro personagem com suas badaladas contando o tempo.” (PARTITURA 3).

¹⁹ Sobre este aspecto, o *Trenzinho do Caipira*, quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n° 2*, bem como outras diversas composições de Villa-Lobos nas quais ele se expressava em termos *nacionais*, poderia ser interpretado como modelo de música descritiva. No *Trenzinho do Caipira*, por exemplo, Villa-Lobos tentou reproduzir, orquestralmente, a sonoridade do apito, dos trilhos, da ferragem, dos movimentos de uma locomotiva que expressassem afetivamente uma brasilidade. O compositor já procedera *descriptivamente* em diversas outras obras.

Partitura 3 - *Epigramas Irônicos e Sentimentais*



Fonte: MATTOS, A. R. *Epigramas Irônicos e Sentimentais e Modinhas e Canções* – Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpertrativas/pratint_ARMattos.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2012.

Partindo para outra clivagem da análise desta obra de Villa-Lobos, o relógio pode ser interpretado aqui como uma expressão de uma nova relação com o tempo baseada na racionalidade científica captada pela linguagem musical e também expressa na poesia de Charles Baudelaire (1985, p. 313), que explicita a resistência e o conflito entre tradição e modernidade:

Relógio! Deus sinistro, assustador e calvo
E cujo dedo ameaça a nos dizer: Recorda!
O Prazer é uma bruma a buscar a amplidão
Tal sílfide que morre além da onda mais fria;
Cada instante destrói um pouco da alegria
Que a cada homem se deu para toda a estação.
Por hora mais de três mil vezes, o Segundo
Murmura: Lembra então!

Lembra então!
O minuto é uma ganga, ó frívolo mortal,
De que não deixarás de extrair todo o ouro!

Lembra então que este Tempo é jogador.
Numa lei de ganhar, perene e sem trapaça.
Lembra então como a noite aumenta e o dia passa,
Tem sempre sede o abismo.

Mas o divino Acaso, ou bem cedo ou mais tarde,
Ou a virtude augusta,
Ou o próprio Remorso, ou o abrigo final
Ou tudo te dirá: "Morre, é noite, covarde!"

Ao se referir a Villa-Lobos, Ronald de Carvalho atribui ao músico alguns traços que o vinculam ao simbolismo carioca, movido por este universo imagético comum à obra baudelaireana difundida no Rio:

Ele compreende a realidade como uma sucessão contínua de instantes, onde cada instante se degrada em um torvelinho de momentos infinitos. Ele

não quer ser novo nem antigo, mas simplesmente Villa-Lobos. Para exprimir este turbilhão vital, inventa ritmos que os motivos cotidianos lhe sugerem. Sua lógica esta na forma que, de espaço a espaço, surge enriquecida e renovada da sua sensibilidade. (CARVALHO, 1969)

Em artigo publicado por Coelho Netto, em “A Gazeta”, no ano de 1925, o literato cita um trecho de uma entrevista concedida por Villa-Lobos à revista *Nosotros*, de Buenos Aires. A fala de Villa-Lobos o vincula à perspectiva simbolista apresentada por Ronald de Carvalho ao afirmar que:

Não sou músico, sou um artista que serve dos sons para exteriorizar a **impressão que qualquer episódio da natureza** ou da vida lhe surgira, como empregaria tinta ou mármore se tivesse aptidão plástica. Para mim a música não é um fim, senão um meio, um veículo que me valho para traduzir e transmitir minhas *emoções*, os meus diferentes estágios d'alma. Estes, porém, e aquelas produzem-se por efeito de algum espetáculo que fira a **minha sensibilidade**, que me excite a **imaginação**; um **plácido crepúsculo**, um **cataclismo**, uma dança selvagem... apresentem-me um cozinheiro e se eu nele achar qualquer cousa de interesse, descreve-lo-ei por meio da música. (NETTO, 1966, p. 49, grifamos).

Tanto nos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* quanto em sua fala percebemos a adesão de Villa-Lobos ao descritivismo musical. O procedimento descritivo no campo da música consiste na habilidade do compositor em construir uma arquitetura sonora como um veículo de ideias e emoções externas à música. Na obra de Villa-Lobos, a presença do som do relógio, dos insetos, como a mariposa e o vaga-lume, demonstra a adesão dele a este procedimento composicional. Procedimento este que estava no centro dos debates do modernismo no Brasil a partir daquele momento, pois Mário Andrade defendia, a partir de seu *Prefácio Interessantíssimo*, que a modernidade da linguagem poética e musical estaria na estrutura, nos procedimentos harmônicos e polifônicos da música, na métrica, ao contrário de Coelho Netto que “exaltava a música de Villa-Lobos pelo lado descritivo” (WISNIK, 1983, p. 78).

Ao utilizar termos que evocam a sensibilidade individual e a valorização da imaginação, Villa-Lobos externalizou suas angústias num contexto no qual a imaginação literária e musical, muitas vezes, rebelava-se contra a ordem científico-burguesa, ocasionando um enriquecimento das percepções sensitivas do mundo social que deixavam de ser como algo exterior e consensual. Na mesma direção, ao se expressar sobre o conceito de *arte*, o músico afirmou, em 1930, que o “homem no terreno prático da vida musical, deve somente experimentar a sensação fisiológica

de ouvir sem a fixação ao pensamento, deixando todos os sentidos vibrarem na sua sensibilidade orgânica” (VILLA-LOBOS, 1969 [1957], p.119).

Outra ligação entre Villa-Lobos e a música francesa que compõe seu modernismo no Rio, diz respeito à utilização da forma cíclica desenvolvida por compositores como Mendelssohn, Schumann, Liszt e Franck e teorizada por Vincent D'Indy. Salles, ao destacar e analisar a presença da forma cíclica no *Quarteto de Cordas nº 02* (1915), de Villa-Lobos (que estreou no dia 3 de fevereiro de 1917, no Riotendo, como violinistas Judith Barcellos e Dagmar Gitahy; Orlando Frederico na viola e Alfredo Gomes no violoncelo), afirma que:

As obras de Franck e Debussy foram importantes referências para a formação do estilo de Villa-Lobos em seu período inicial. O método composicional de Franck foi analisado e comentado por Vincent D'Indy em seu *Cours de Composition Musicale* (1912), livro que Villa-Lobos estudou em seus anos de formação. E a música de Debussy, que chegou aos ouvidos de Villa-Lobos por volta de 1911, contribuiu decisivamente para sua concepção harmônica e formal. O quarteto de cordas de Ravel, composto em 1903, também pode ser considerado provável influência, embora não existam registros tão significativos quanto os apontados para Franck, d'Indy e Debussy. (SALLES, 2012, p. 25-43).

De acordo com Salles, a sonata cíclica é um conceito modificado da sonata clássica pelos compositores românticos do século XIX. Os processos de transformação dos motivos passam a ser mais importantes do que, por exemplo, as mudanças de tonalidades. Apesar disso, a ideia de variação continua dando uma ideia de unidade e de textualidade mais condensada, resultando num efeito quase *hipnótico*. Em outras palavras, a expressão *forma cíclica* pode ser aplicada a obras musicais em que o mesmo material temático ocorre em diferentes movimentos. No século XIX, os compositores usaram princípios cíclicos em nome da unidade.

Sem buscar as características históricas, Salles analisou a presença da forma cíclica em duas obras de Villa-Lobos. No quarteto de cordas já mencionado e na *Sonata-Fantasia para violino e piano*, escrita por Villa-Lobos em 1912, na qual o método de desenvolvimento temático usado por ele é muito próximo da sonata em lá maior de César Franck. A peça estreou no Rio de Janeiro no dia 3 de dezembro de 1917, no Salão Nobre do Jornal do Comércio, com Judith Barcelos no violoncelo e Lucília Villa-Lobos ao piano. Apesar de possuir apenas um movimento, a forma cíclica fica clara ao se perceber que:

A transição da introdução para o primeiro tema é exemplar: o piano desenha dois arpejos, uma tríade menor e outra diminuta [PARTITURA 4].

Esta mesma estrutura reaparece transformada quando o violino apresenta o primeiro tema, em resposta a aparição dele no piano [PARTITURA 5]. No compasso 29 há um arpejo descendente em SOL menor que leva a um acorde de MI menor com sexta acrescentada, o qual pode ser considerado dó diminuto, reproduzindo ciclicamente a relação harmônica da introdução onde um acorde perfeito é seguido por um dissonante. Transformações semelhantes ocorrem ao longo de toda peça. (SALLES, 2012, p. 25-43).

Partitura 4 – Início da Sonata-Fantasia nº 1 (1912)

Fonte: Salles, 2011, p. 23.

Entre outras obras, percebe-se a adesão de Villa-Lobos à forma cíclica, na Sinfonia nº 1, nos Quartetos de cordas nº 1 e nº 3 (1915 e 1916), e na *Pequena Suíte para violoncelo e piano* (1917). A suíte se divide em seis movimentos: *Romancette*, *Legendária*, *Harmonias Soltas*, *Melodia* e *Gavotte-Scherzo*. Sua estreia aconteceu em 5 de janeiro de 1919, no Salão Nobre da Associação dos Empregados do Comércio. No *Romancette*, o tema principal é iniciado pelo violoncelo e logo repetido pelo piano e é desta maneira que a peça se dá ao longo de todos os compassos: na repetição incessante do tema inicial na busca daquela *forma hipnótica* própria da forma cíclica desenvolvida por Franck e teorizada por D`Indy (CD1, FAIXA 7).

1.1.2 Heitor Villa-Lobos, Darius Milhaud e Igor Stravinsky: descoberta do *primitivo* como expressão de uma nação moderna

Para Guérios (2003), a presença de Villa-Lobos em Paris foi fundamental, pois ao analisar o encontro entre Villa-Lobos, Jean Cocteau e os representantes do *Grupo dos Seis* na capital francesa, em 1923, o autor afirma que:

[...] de um lado, temos um artista estrangeiro, vindo da *periferia*, recém-chegado ao grande *centro* cultural da época; de outro, um artista parisiense, completamente estabelecido em seu meio. Mais que uma questão puramente estética, estava então sendo colocada em jogo toda uma série de conteúdos culturais, legitimidades, representações e hierarquias.

Para o autor, o contato de Villa-Lobos com o universo cultural parisiense e não os anos anteriores no Rio, e tampouco a experiência da Semana de Arte Moderna, teria transformado Villa-Lobos num músico brasileiro. Porém, relativizando a noção antropológica que separa centro/periferia, a visita à documentação musical e não musical produzida por meio das redes de sociabilidades entre Villa-Lobos e outros atores sociais, demonstram que atualização de Villa-Lobos em relação a Paris já havia transformado sua obra no Rio. De um compositor impressionista, debussyniano e que valorizava a forma cíclica de D'Indy, Villa-Lobos, a partir de sua ligação com Milhaud, compositor do *Grupo do Seis*, e com o Círculo Velloso-Guerra, já havia escrito aos moldes da musicalidade *primitivista* e *moderna* valorizada na capital francesa. É neste sentido, que a ideia de oposição centro/periferia muitas vezes não se sustenta frente às evidências apresentadas pela documentação²⁰.

²⁰ Em sua crítica aos posicionamentos tradicionais das ciências sociais que insistem em trabalhar com conceitos que geram dicotomias, Gruzinski afirma que, “de tanto contrapor sociedades frias que supostamente deviam resistir a transformações históricas, as sociedades quentes criaram mitos que confortam e desencorajam uma história das origens. Muito do que se pensa primitivo, já é misturado. Estes são apenas dois dos modelos de mestiçagem citados pelo autor que, ao ir aos séculos XIX e XX, para pensar as misturas proporcionadas pelo processo de mundialização iniciado no século XVI, estabelece uma crítica à noção de evolução e apresenta uma temporalidade baseada na sobreposição de tempos. Sobre as fronteiras culturais o autor afirma que estas são móveis, flexíveis, porosas, e, por isso, a história da América não pode contar com uma visão que privilegie, por exemplo, o enfrentamento entre astecas e espanhóis. Como o próprio autor afirma, “voltar ao século XVI como objeto de pesquisa é apenas um modo de falar do presente, pois o estudo das mestiçagens de ontem levantam uma série de indagações que permaneceram atuais”. Em tom de novidade, Gruzinski destaca uma série de obstáculos intelectuais à compreensão das mestiçagens, obstáculos que ele atribui aos “automatismos de pensamento dos quais as ciências sociais têm dificuldades em se livrar”. O historiador francês se refere à sociologia e à antropologia estruturalista como contraponto do seu trabalho que tomou caminhos totalmente diferentes. Além da viagem de Warburg, utilizada como arquétipo de mestiçagem, Gruzinski utiliza como modelo de sua metodologia o modernismo no Brasil ao destacar também o personagem de Mário de Andrade,

Juntamente com as fontes não musicais que explicitam os diálogos entre as perspectivas de Villa-Lobos e Darius Milhaud, as fontes musicais podem ser encaradas como uma forma de diálogo constante entre estes indivíduos que trocavam dedicatórias nas peças, estabelecendo parcerias musicais e compartilhando práticas que podem ser identificadas nas partituras, na própria linguagem musical. Estes são instrumentos inovadores para se visualizar o compartilhar de práticas e ideias musicais comuns, por meio das quais se construíram amizades e cumplicidades, mas também distanciamentos e rupturas relacionados a uma historicidade específica. São as especificidades das práticas musicais e das redes de sociabilidades cotidianas que modelavam a vida social e as identidades destes músicos.

Seguindo as indicações de Mônica Veloso (2011), especialmente para o modernismo carioca, esta noção de *rede* implica o estudo das diversas estruturas das organizações, que muitas vezes não se dava de maneira formal, como no caso paulista, mas constituíam lugar de trocas e de construção de uma dinâmica própria baseada na circulação de saberes. Relações pessoais que constroem *espaços* desenhados por sensibilidades comuns que implicam vínculos de amizade, amores, aproximações, ilusões, mas também distanciamentos, ódios e desilusões. Uma história dos músicos em consonância com uma história social da cultura, na busca pelos significados ocultos implícitos nos diferentes posicionamentos dos sujeitos envolvidos, bem como suas produções culturais, neste caso específico a produção musical e musicológica.

Em 1920, três anos antes da viagem de Villa-Lobos a Paris, Milhaud escrevera na *Revue Musicale* sobre a *situação da música no Brasil*. Neste texto, e nos outros escritos posteriormente, é possível perceber como o compositor francês recebia o impacto da música de seu país no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX e como sua presença impactou, também, a obra de compositores brasileiros, em especial de Villa-Lobos. No artigo intitulado *A Música Brasileira*, Milhaud destacou o papel preponderante da França na cultura musical do Brasil. Em

Macunaíma, que como um personagem “ambivalente, indeciso dividido entre dois sistemas de valores” se apresenta como arquétipo do brasileiro e do latino-americano, dividido entre ações antagônicas. “Sou um tupi tangendo um alaúde”. A famosa frase de Mário de Andrade, escrita em 1922, na obra *Paulicéia Desvairada*, é utilizada para demonstrar as situações ambivalentes e aparentemente contraditórias, mas possíveis que as mestiçagens apresentam nas sociedades “entre mundos”. (GRUZINSKI, 2002).

suas palavras: “graças a Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald que foram diretores do Conservatório do Rio de Janeiro”. Milhaud destacou, também, a presença de todas as partituras para orquestra de Debussy na biblioteca do Conservatório do Rio de Janeiro, bem como todas as obras publicadas de Satie. De acordo com o compositor francês, “nos concertos sinfônicos do Rio de Janeiro, ouvem-se com frequência obras de orquestra de Chausson, Debussy, de Dukas, d'Indy, Roussel etc. [...] O professor Carlos de Carvalho dá habitualmente recitais de canto constituídos de melodias de Debussy e Ravel” (KIEFFER, 1981, P. 35).

Sobre a presença de Debussy nos concertos, Milhaud afirmou:

Numa série de concertos de música de câmara, a sra. Nininha Veloso Guerra fez ouvir, em primeira audição, as principais obras da nossa escola francesa (Quarteto com piano de d'Indy, as três sonatas de Debussy, inclusive os 12 Estudos e Em Blanc et Noir para dois pianos), bem como as de Ravel, Roussel, Satie, de Severac etc. Representa, com seu marido, sr. Oswaldo Guerra, o elemento mais jovem, mais avançado e particularmente devotado às obras do *Grupo dos Seis*. (Op. cit.)

Apesar de ser um difusor da obra impressionista no Rio, a crítica feita por Dairus Milhaud aos músicos brasileiros que não valorizavam uma brasilidade musical é fundamental para a compreensão do papel desempenhado por sua presença no Rio de Janeiro na construção do nacionalismo musical na obra de Villa-Lobos. A crítica do representante do *Grupo dos Seis* ao universo musical carioca demonstra como este universo estava ligado às perspectivas parisienses sobre a música moderna:

É lamentável que todas as composições de compositores brasileiros, desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos srs. [Alberto] Nepomuceno e [Henrique] Oswald até as sonatas impressionistas do sr. [Oswaldo] Guerra ou as obras orquestrais do sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico em ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado em uma obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lentes de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou através das de Debussy, se ele tem apenas trinta". (MILHAUD apud GUÉRIOS, 2003, p. 95).

Não foi por acaso que uma música brasileira acabaria naquele ano por batizar um dos maiores polos de concentração da vanguarda artística parisiense nos *années folles*: o café *Le Boeuf sur le toit*. *O Boi no telhado* foi uma canção

composta pelo sambista Donga nos anos 10. Este samba, assim como muitas outras músicas populares brasileiras, foi ouvido pelo compositor Darius Milhaud quando ele morou no Brasil junto à missão diplomática francesa, entre 1917 e 1919. Milhaud foi praticamente o único compositor moderno a produzir mais livremente no período da Guerra, e isso foi possível graças à tranquilidade que teve para trabalhar nos anos em que morou no Rio de Janeiro (1917-1918), somado ao fato de que podia experimentar suas novas composições e discuti-las na casa dos Veloso-Guerra que reproduzia em seus salões um *lócus* de sociabilidade típico da capital francesa. (CORRÊA DO LAGO, 2010).

Quando voltou a Paris vindo do Rio de Janeiro, Milhaud reuniu várias das composições que ouvira, transcreveu-as e colocou-as sob uma roupagem erudita *moderna*, ligando-as por um tema musical recorrente; estava composta *Le Boeuf sur le toit*, uma "fantasia em forma de rondó sobre temas brasileiros". O *Boeuf* foi transformado em um balé com texto de Cocteau. Em 1920, comporia *Saudades do Brasil*; o movimento final de sua *Scaramouche* (1937) se chamaria *Brazileira*, consistindo de uma série de variações sobre o tango brasileiro *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth; em 1945, comporia ainda as três *Danses de Jacaremirim: Chorinho, Tanguinho e Sambinha* (GUÉRIOS, 2003, p. 81-108).

Ainda de acordo com Guérios, na década de 1920, Paris vivia uma euforia expressa por meio de movimentos artísticos, tais como o cubismo de Picasso, o dadaísmo de Tzara e o surrealismo de Breton. Neste cenário, os artistas valorizavam o emprego de elementos que destacavam o *exótico* e o *primitivo*. Confirmando esta valorização, o *popular* apresenta-se como expressão do primitivismo. Nesta direção, Milhaud afirmou, em 1920, que “seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como Ernesto Nazareth. A riqueza rítmica a fantasia indefinidamente renovada, a verve, o ânimo, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa [...] da arte brasileira”²¹.

²¹ A obra para violão escrita por Villa-Lobos entre os anos de 1908 e 1920, tal como a *Suíte Popular Brasileira* expressa esta leitura do popular por parte do compositor brasileiro. O *Choros*, escrito para violão solo, em 1920, além de expressar a mistura de ritmos que se aproximam de uma polca amaxixada, foi dedicado a Ernesto Nazareth, citado por Milhaud como expressão desta brasilidade. Assim, bem antes de sua primeira viagem a Paris em 1923, Villa-Lobos tornava-se uma expressão desta modernidade aos moldes franceses, como será demonstrado à frente no caso de sua obra para violão.

No *Choros nº 1*, escrito em 1920, para violão solo, a dedicatória de Villa-Lobos a Ernesto Nazareth, bem como o ritmo que remete a uma *polca amaxixada* própria aos *tangos brasileiros* demonstram a ligação do músico com esta prática musical própria daquele universo social (CD1, FAIXA 8). Este diálogo fica ainda mais explícito quando observamos que o *Improviso*, escrito por Nazareth, em 1922, foi dedicado a Villa-Lobos – “ao distinto amigo Villa-Lobos” (CD1, FAIXA 9). Estes diálogos demonstram como a música pode ser instrumento de construção de redes culturais que explicitam identidades compartilhadas por um grupo. Quando observamos a *Suíte*, escrita por Darius Milhaud, intitulada *Saudades do Brasil*, a peça *Sorocaba* (CD1, FAIXA 10) apresenta uma linguagem musical muito próxima aos tangos de Nazareth, como *Odeon* (CD 1, FAIXA 11) e ao choro de Villa-Lobos para violão.

Dentro deste cenário e aos olhos estrangeiros, o convívio de Villa-Lobos com os chorões expressava um *primitivismo* cultuado pela cultura francesa que, desde o século XVIII, passara a valorizar a imagem do *bom selvagem*, valorizada, também, pela música do *Grupo dos Seis*. Universo captado por Villa-Lobos através dos intercâmbios com Milhaud, ainda no Brasil. Clivagem cultural que foram incorporados pelo compositor carioca como forma de adesão à modernidade europeia e como parte da construção de seu modernismo ainda no cenário musical do Rio de Janeiro.

Na busca deste modernismo, aos moldes franceses, Villa-Lobos utilizou fonogramas que consistiam em resultados de pesquisas feitas por Roquette-Pinto, em 1908, entre os índios da região norte do Brasil que foram incorporadas às suas composições, por exemplo, nas *Danças Características Africanas* e no *Uirapurú*, ambas as peças escritas antes de 1923. A temática do primitivismo dos *Seis* foi reinventada por Villa-Lobos: ele era a expressão deste primitivismo, sendo apelidado, posteriormente, pelos franceses de *o índio de casaca*: sua musicalidade expressaria uma cultura musical distante e exótica, ao mesmo tempo em que dominava a linguagem francesa impressionista responsável pela valorização na Europa de seu exotismo e primitivismo. (CONTIER, 2009).

Paulatinamente, durante os anos 1910 e 1920, com o surgimento dos cinemas, dos *dancings*, cafés, cabarés, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exhibir em conjuntos musicais nesses novos 'espaços' considerados 'civilizados' pelas elites dominantes... E os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos

chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época: Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Darius Milhaud, Arthur Rubinstein, que descobriram um Novo Brasil fortemente ligado ao chamado primitivismo musical. (CONTIER, 2004, sic.).

A terceira peça das *Danças Características Africanas*, *Kankikis* op. 65, obra para piano escrita por Villa-Lobos em 1915, dedicada a Nininha Veloso Guerra, expressa a euforia parisiense em descrever o exótico. Relativizando a perspectiva de Guérios, a maior dedicação de Villa-Lobos, antes de 1920, às composições de cunho *popular*, em especial de matiz indígena, sua relação com o choro e a valorização do exótico demonstram que a música moderna de Paris, valorizada no Rio de Janeiro, não estava circunscrita ao impressionismo. Ainda nos anos 1910 já se percebe a valorização do exótico e do popular, cultuados pelo *Grupo dos Seis* e pela elite parisiense com os quais por meio das relações de Villa-Lobos com os Veloso-Guerra e com Milhaud manteve contato direto.

De acordo com Moreira (2010, p. 133):

[...] na música instrumental de Villa-Lobos, escrita antes da sua primeira viagem a Paris, podemos encontrar referências ao material indígena. É bom observar que há outras obras nas quais ele utiliza melodias indígenas que observou – e muitas vezes harmonizou em suas canções – contudo, sem citá-las nas obras instrumentais. '*Danças Características Africanas*' (1914-1916), para piano, é umas das primeiras obras instrumentais de caráter indígena na obra de Villa-Lobos – termo que compreende tanto o 'indígena selvagem', quanto outra acepção da palavra 'indígena', referente a manifestações nativas de cultura - Indien e Indigène, respectivamente, no francês. Villa-Lobos elabora uma explicação a respeito dessa obra, que pode ser observada nos diversos nomes atribuídos a essas peças: desde *Danses Africaines*, *Danças dos Índios Mestiços do Brasil* ou *Danças Características de Índios Africanos* (na versão para orquestra). Somando-se essas nomenclaturas a de cada uma das três peças que compõe a obra: *Farrapós*, com subtítulos *Dança Indígena nº 1* e *Dança dos Moços*; a segunda, peça *Kankikus*, intitulada como *Dança Indígena nº 2* e *Dança dos Velhos*; e, a última, *Kankikis*, com *Dança Indígena nº 3* e *Dança dos Moços* (esta última dedicada a Nininha Veloso Guerra). No catálogo oficial de obras de Villa-Lobos, consta que a composição foi desenvolvida sobre material musical recolhido junto aos índios Caripunas, do Mato Grosso.

Nos acervos do Museu Villa-Lobos há um manuscrito do músico, no qual ele explica a gênese da obra:

Danças Africanas: As danças características africanas são inspiradas dos temas e das danças dos índios Coripuna que vivem até hoje nas margens do Rio da madeira em Mato grosso, estado do Brasil. É uma tribo que tendo sido cruzada com os negros da África, que para barbaridades da escravidão nos tempos coloniais, apareceu uma nova raça mestiça de selvagens que os brasileiros civilizados denominavam de 'Índios africanos' por serem de cor mais escura que os índios e terem os cabelos iguais aos dos negros africanos. Os seus temas e as suas danças têm um pouco de ritmo bárbaro

das áfricas com uma melopeia original de aspecto rude e primitivo. (MOREIRA, 2010, p. 133).

A valorização das *alteridades musicais* extra europeias era um traço marcante do modernismo musical do *Grupo dos Seis* e foi levado ao extremo nas primeiras décadas do século XX. Paris, neste contexto, queria se tornar a capital cultural do mundo, levando para perto de si o outro que, a partir de lá, consolidava sua identidade. Portanto, o marco da primeira viagem de Villa-Lobos a Paris como parte significativa da construção de seu modernismo e de seu nacionalismo, apesar de ser muito significativa, não pode omitir o impacto da experiência com as *alteridades musicais* ainda entre os anos de 1900 e 1922 no universo modernista carioca.

Ao não valorizar o universo musical carioca pós-*Belle Époque* como parte da construção do nacionalismo de Villa-Lobos, o impacto da obra de Stravinsky nas peças do compositor brasileiro é atribuído também por Guérios (2003, p. 81-108) à sua primeira viagem à capital francesa. Nas palavras do autor:

Logo após voltar de Paris, em 1924, ele pesquisou também cantos indígenas, ouvindo no Museu Nacional os fonogramas gravados por Roquette Pinto durante a expedição Rondon, em 1908 — várias de suas composições utilizaram a partir de então trechos desses cantos. A estética de Debussy foi abandonada, e o uso da orquestra passou a inspirar-se no Stravinski "primitivo" da *Sagração da Primavera*.

Porém, além do diálogo que Villa-Lobos estabeleceu com Darius Milhaud, o conhecimento da obra de Igor Stravinsky por parte do compositor brasileiro ainda no universo musical carioca nos primeiros anos do século XX é outro elemento que expressa esta adesão ao modernismo de Paris antes de sua viagem à capital francesa. Antes dos trabalhos de Lago e Amorim, acreditava-se que a obra do compositor russo passou a ser valorizada por Villa-Lobos somente após a primeira viagem dele a Paris, em 1923. Este dado é muito significativo. A valorização do compositor russo por parte de Villa-Lobos o vincula aos preceitos estéticos e culturais do modernismo carioca influenciado pela música francesa, pois um dos fatores que mantiveram a distinção entre a música francesa e a alemã foi o entendimento musical entre França e Rússia.

Everdell afirma que este entendimento tornou-se ainda mais claro na primavera de 1907, quando o empresário de São Petersburgo, Sergei Daghiiev, que havia levado a arte russa para Paris, em 1906, voltou no ano seguinte levando a

música. A série de concertos em Paris contou com obras de Glazunov, Borodin e Mussorgski, além de Rachmaninov e Rimski-Korsakov. Acompanhando o grupo, outros jovens músicos menos conhecidos, dentre eles, Sergei Prokofiev, de 16 anos, e Igor Stravinski, então com 21. Estes esforços de aproximação foi um sucesso empolgante, pois as plateias francesas e os músicos angariaram uma forte aliada na luta pela expressão da modernidade musical que era atribuída de forma dominante à música wagneriana alemã.

No intercambio entre os Veloso-Guerra e Milhaud, percebe-se que o interesse de ambos não se restringia às obras do impressionismo francês: havia um profundo interesse destes nas novas obras de caráter politonal e nas obras de Stravinsky. O impacto da música de Stravinsky na obra de Villa-Lobos demonstra como o compositor carioca estava atualizado em relação às novidades de Paris, impacto este que pode ser notado ainda em 1918. O manuscrito encontrado contendo as transcrições da obra do compositor russo feitas pelo próprio Villa-Lobos (AMORIM, 2009), bem como a presença desde mesmo *primitivismo* no *Uirapuru*, comprovam que Villa-Lobos tomou contato com a música de Stravinsky ainda por volta de 1917, quando pôde ouvir *Pássaro de Fogo* e a *Sagração da Primavera* (CD 1, FAIXA 12) em reduções para piano, executadas na casa dos Veloso-Guerra por Arthur Rubinstein (CORRÊA DO LAGO, 2010).

1.1.3 O modernismo carioca do violão de Villa-Lobos: entre as rodas de choro e os salões franceses

Ao analisar o universo de valores que direciona a vida do paulista e do carioca, Monica Veloso (1996) destaca que este aparece como “uma área de conflitos que desencadeia, ao longo da história, competições e rivalidades.” Quando se fala do carioca:

[...] é quase inevitável se deparar com o clichê do *bom-vivant*, boêmio, irreverente e cheio de ginga malandra. Já o paulista, assume o estereótipo oposto: trabalhador, ordeiro e disciplinado. A experiência carioca integra uma via de reflexão sobre o modernismo que se desvincula do pressuposto que associa o moderno a suas instituições formais e à ação das vanguardas como no caso paulista.

No caso do modernismo carioca, este pode ser identificado com base nas sociabilidades e nos espaços cotidianos, expressos através de sujeitos históricos que transitavam pelas ruas da capital. A cultura modernista no Rio de Janeiro é indissociável da ação de grupos musicais boêmios, dos quais se pode apontar os chorões citados por Villa-Lobos e, posteriormente, reproduzidos por suas biografias como uma das bases musicais de sua formação: Pixinguinha, Anacleto Medeiros, Donga, Quincas Laranjeira, entre outros.

Estes músicos faziam parte de um universo cultural que construía nas ruas um padrão de sociabilidade alternativa e *uma ambiência organizadora* que criava *pequenos mundos*. Desse modo, eles se identificariam com as camadas populares, com o violão e com a cidade como parte constitutiva de si mesmos. Na vida social carioca, as ruas seriam "a arena do confronto, o local do trabalho ambulante, do convívio social, da ajuda mútua e da troca de informações" (Velloso, 1996, p. 27).

Na mesma carta enviada a Francisco Curt Lange nos anos 40, na qual Villa-Lobos destacou sua relação com a música francesa, afirmou também suas identidades musicais compartilhadas com os *chorões*, referência atribuída aos músicos do início do século XX da cidade do Rio de Janeiro, tais como Anacleto Medeiros, Quincas Laranjeira, João Pernambuco, Pixinguinha, Donga e Ernesto Nazareth. 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, nesta mesma carta que, aos dezenove anos de idade, "conviveu com interessantes poetas folcloristas como Catulo Cearense, o maior poeta da terra do Brasil, Satiro Bilhar e outros"²² (VILLA-LOBOS, s.d.).

As informações oferecidas por Villa-Lobos acerca de sua própria trajetória nos primeiros anos da República apresentam, nas suas entrelinhas, elementos históricos ainda pouco explorados pelos estudiosos do modernismo na obra do compositor. Estes elementos dizem respeito às características históricas que marcam a identidade do espaço urbano enquanto *lócus* de expressão cultural do modernismo no Rio de Janeiro. Sua condição de capital foi marcada pela forte presença do Estado e das atividades de serviço (comércio e burocracia pública) e

²² Esta carta é uma autobiografia provavelmente datilografada por Arminda Villa-Lobos que trazia informações da vida artística de Villa-Lobos entre os anos de 1887 e 1944.

por uma relação complexa entre espaço público e fragmentação da sociedade, tida como preguiçosa e rebelde. (CARVALHO, 1998).

Ao analisar os impactos da Proclamação da República na sociedade do Rio de Janeiro, é importante destacar as reformas urbanas realizadas por Pereira Passos após sua visita a Paris em 1857. Com estas reformas, a população teve que subir o morro e se isolar do centro, o que aumentou o abismo social. Inspirada na reforma urbana pela qual passou a cidade de Paris, entre 1853 e 1858, sob o governo de George Haussmann, a Reforma Pereira Passos estava ligada à construção de um imaginário que incorporava a crença na consolidação de um ambiente civilizado e com hábitos refinados. Essas reformas eram eficientes, rápidas, autoritárias e tecnocratas, mas apesar de acentuarem a exclusão social e política, não silenciaram um vasto mundo de participação popular musical que passava ao largo do mundo oficial da política. Essa participação era de natureza social e fragmentada. Neste Rio de Janeiro *repaginado* no qual circulava um fascínio pela *Belle Époque* europeia, grupos como os *chorões* continuavam a viver seu cotidiano e a construir suas identidades.

De modo geral, o músico no Rio de Janeiro, assim como outros atores sociais, estaria marcado por uma dupla inserção social resultante das peculiaridades da cidade: de um lado, ele estaria ligado ao Estado, como funcionário público, uma relação que expressava um misto de dependência, atração e desprezo pelo *patrão*; de outro, por não conseguir reconhecimento social e não conseguir subir às altas esferas do poder público, acabaria elegendo a rua como *lócus* de sociabilidade por excelência, tendo na vida boêmia e na convivência com a população marginal um de seus traços definidores. “Fragmentado entre o serviço público e a rua, o músico carioca estaria situado em uma espécie de *perverso limite* à sua expressão criadora, fundamentalmente em relação ao paulista que é desenhado como aquele mais distante do poder público e melhor reconhecido pelas oligarquias sociais” (GOMES, 1999, p.23).

Pano de fundo dos *dramas* vividos por Villa-Lobos, este foi o cenário no qual ele passou os primeiros anos de sua vida: as atividades de seu pai, funcionário público e músico amador, expressam exatamente a complexidade própria a este contexto. Por um lado, entre ser médico (desejo materno) e ser músico *reconhecido* (vínculo com o Instituto Nacional de Música), aproxima-se da “rua” como lugar de sociabilidade ao se vincular aos *chorões* e à boemia. Por outro lado, o vínculo com o

Instituto Nacional de Música é destacado por ele na mesma autobiografia citada. Nela, o compositor carioca afirma que em 1908, aos 21 anos de idade, “matriculou-se no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música, na aula de harmonia do professor Frederico Nascimento, abandonando meses depois”. (VILLA-LOBOS, s./d.)..

Para compreender como o próprio Villa-Lobos se identificava com a *boemia* carioca, vinculando-se aos *chorões*, é significativo destacar que naquele mesmo cenário, as vivências dos literatos cariocas como Raul Pompéia, Olavo Bilac e Aloizio Azevedo se inspiraram na obra do próprio criador do *imaginário da boemia*, o escritor francês Henri Murger. Murger escreveu uma obra que pode ser considerada o *manifesto dos boêmios*. *Scenes de la vie de boheme* (1845) foi o livro que inspirou Puccini em sua ópera *La Bohème*. Os boêmios construídos pelo imaginário literário de Murger são personagens de uma classe média com carreiras relativamente promissoras, mas que abandonam estas promessas por uma vida ligada à arte e às incertezas da construção de uma trajetória de privações e dificuldades financeiras. A história social da cultura permite-nos um ângulo de visão que percebe na vida de Villa-Lobos e dos músicos influentes para sua formação musical que a boêmia era a expressão de um imaginário girando em torno das figuras desses atores sociais. (GUÉRIOS, 2003).²³

Compondo o quadro de complexidade resultante daquele universo cultural, percebe-se, nas poucas narrativas de Villa-Lobos sobre aquele momento de sua vida e ao destacar sua breve trajetória no Instituto Nacional de Música, uma valorização da formação musical vinculada à musicalidade das *obras de concerto*. Nas palavras dele, fica clara, também, a valorização do ambiente domiciliar e dos ensinamentos de seu pai, um músico amador e autodidata responsável pelo diálogo inicial do jovem Heitor com as práticas musicais formais tais como *concertos* e *óperas*. Sobre o papel de seu pai para sua formação musical, Villa-Lobos afirma que

Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical, pelas mãos de meu pai, tocando um pequeno violoncelo. Meu pai, além de ser homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito. Com ele, assistia sempre a ensaios, concertos e óperas, a fim de habituar-me ao gênero de conjunto instrumental. (sic) (VILLA-LOBOS, 1969 [1957], p. 98-99).

²³ Sobre a temática da *Belle Époque* no Rio de Janeiro ver: NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

O músico afirmou que, em 1904, aos dezessete anos de idade, se inscreveu no Instituto Nacional de Música para ter aulas de violoncelo, mas abandonou pouco tempo depois.²⁴ Ao citar nas suas narrativas sobre sua formação inicial na música dos compositores em evidência na Europa, percebe-se a valorização da cultura francesa própria à *Belle Époque* carioca. De um lado, Villa-Lobos valorizava esta cultura musical expressa, por exemplo, pela música de Claude Debussy e Camille Saint-Saëns, como já analisado. De outro, saltava um dos limites impostos pela política oficial da sociedade da Primeira República, para a qual o choro e a seresta não faziam parte do repertório dos músicos de concerto ditos *civilizados*, mas que expressavam sua modernidade musical resultante das sociabilidades daquele espaço urbano.

O abandono da educação formal, o autodidatismo e o improvisado são constantemente reafirmados por Villa-Lobos e podem ser vistos como traços deste universo cultural do modernismo do Rio. Numa entrevista em outubro de 1949, pode-se perceber a valorização desta perspectiva informal no que diz respeito às características da sua formação musical atribuídas por ele mesmo, ao afirmar que: “componho sem prender-me aos formalismos, ou melhor, aos convencionalismos da nossa chamada civilização” (VILLA-LOBOS, 1969, p. 107).

É significativo notar que os textos de Villa-Lobos (s.d.) sobre sua própria vida expressam as diversas identidades entre este chamado mundo da educação formal e da informal:

Em 1893 – (aos seis anos de idade) – aprendeu a tocar com seu pai numa **viola** arranjada como um pequeno **violoncelo**.

Em 1894 – (aos sete anos de idade) – compunha melodias no seu **violoncelo** improvisado baseada nas **cantigas de roda que ouvia nas ruas**.

Em 1899 – (aos 12 anos de idade) – Morreu seu pai, começou a estudar no **clarinete** de seu pai e num **violão** que conseguira emprestado para experimentar suas invenções harmônicas porque sua mãe desejando que ele seguisse a carreira de medicina e receando que se dedicasse inteiramente à música, não o deixava estudar **piano**.

Em 1901 – (aos 14 anos de idade) – Frequentava as **rodas boemias dos chorões da rua** e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flauta, cavaquinho, pandeiro e violão. (Grifos nossos).

Em 1903 – (aos 15 anos de idade) – Fugiu de casa para a residência de um tio a fim de ter mais liberdade de viver nas rodas dos músicos de banda, orquestra e chorões, embora sempre **estudando humanidades** e da música de caráter formal.

²⁴ De acordo com Gomes (1999), sobre o modernismo carioca, além do aspecto boêmio e *espiritualista*, o antiacademicismo era outra característica marcante dos modernistas do Rio.

Em 1904 – (aos 16 anos de idade) – Iniciou sua profissão definida de música e orquestra, tocando todos os gêneros de teatro...

As narrativas de Villa-Lobos sobre si mesmo expressam o dilaceramento próprio ao universo urbano do Rio de Janeiro e são significativas para a compreensão das suas identidades musicais: o *diálogo* entre a *viola* e o *violoncelo*, a música que ele ouvia nas *ruas*, nas *rodas boêmias dos chorões da rua* e o *estudo das humanidades e da música de caráter formal*. Nota-se, uma oscilação identitária e uma ansiedade por se identificar. Por um lado, a *viola* expressaria a música popular, juntamente com as rodas boêmias; por outro, como violoncelista e estudioso das humanidades, o compositor se vinculava à música de caráter mais formal e associada à *música de concerto*. As obras de Villa-Lobos, escritas nestes anos, demonstram que não há uma posição fixa por parte dele para definir sua identidade neste ambiente cheio de *possibilidades atraentes*. Da mesma forma, percebe-se nas narrativas do compositor um *anseio* por identidade, resultado de um sentimento ambíguo, de um *flutuar* num espaço pouco definido e carregado de promessas, num lugar carregado de um *nem-um-nem-outro* (BAUMAN, 2005).

A carta de Villa-Lobos escrita nos anos 40, expressa a visão acerca de si mesmo e acerca da cidade do Rio de Janeiro do início do século, um *locus* no qual se percebe uma situação *enervante* e produtora de ansiedade. A cidade, neste sentido, tornava-se um espaço que fornecia uma enorme quantidade de estímulos, fundamento psicológico sobre o qual se constrói o tipo de individualidade nas metrópoles, denominado por Simmel de “intensificação da estimulação nervosa”. Bombardeado por informações, os homens da cidade moderna têm na intelectualidade uma proteção contra o desenraizamento provocado pela vida trepidante da cidade moderna (RAMINELLI, 2000, p. 175-191).

Ao citar os “vagabundos urbanos”, de Simmel, ou os “flâneurs” de Baudelaire, Foucault e Benjamin, Bauman destaca a aceleração dos processos de fragmentação identitária de fins do século XIX aos dias atuais. Na *modernidade líquida*, os compromissos tornaram-se muito mais voláteis, pois o sujeito tende a trocar uma identidade por uma *rede de conexões* que explicitam uma noção de identidade volátil, transitória e fragmentada, porém aparentemente mais segura. O mundo que o autor chama de *líquido* não se imobiliza nem conserva suas formas por muito tempo. Tudo ou quase tudo neste mundo pensado por Bauman está sempre em mutação: as modas que seguimos, os objetos que provocam mudança de foco.

Foco que, por sua vez, se afasta rapidamente das coisas que atraíam ontem e que amanhã se distanciará dos objetos que nos atraíram hoje (BAUMAN, 2010).

A virada do século XIX para o século XX trouxe diversas mudanças que atingiram vários níveis da experiência social que alteraram, também, o modo de percepção dos indivíduos. Uma das raízes desta dinâmica está na Revolução Industrial desencadeada na Inglaterra de fins do século XVIII e na formação de uma economia industrializada baseada numa revolução produtiva sobre a qual o ferro, o carvão e as máquinas a vapor desempenharam importância fundamental para a produção de tecidos manufaturados de algodão e lã, além da possibilidade de distribuição em escala mundial pelas novas ferrovias e navios a vapor. Um segundo momento de expansão desta economia mundial, consiste na conhecida Revolução Científico-Tecnológica que, como desdobramento da primeira, provocou o desenvolvimento de novos potenciais energéticos (eletricidade e derivados do petróleo), dando assim espaço para o surgimento de novos campos de exploração industrial, como no ramo metalúrgico: do alumínio, do níquel, do cobre e dos aços especiais (SEVCENKO, 1998).

Se o ritmo por meio do qual estas inovações invadiam o cotidiano das pessoas modificando as relações de tempo e espaço e seus modos de reagir aos estímulos luminosos era intenso, a constituição de uma nova *paisagem sonora*, fruto destas transformações, não pode passar despercebida para o historiador. O estudo da música naquele contexto não pode ser desvinculado de seu cenário tecnológico. A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com consequências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer, por sua superprodução transmitida no tempo e no espaço de forma esquizofrênica. Apesar de se *defenderem* destes choques externos, os compositores também faziam ecoar na música uma *paisagem sonora* que se modificava ao ritmo do uso de novos sons que se apresentavam aos seus ouvidos e aos dos ouvintes²⁵.

Sobre o impacto desta paisagem sonora na formação do jovem Villa-Lobos (1969 [1957], p. 98-99) no Rio de Janeiro dos anos 1910, o próprio compositor afirma:

Apreendi, também, a tocar clarinete e era obrigado a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras, como a declarar com presteza o nome da nota, dos sons ou ruídos que surgiam incidentalmente no momento, como,

²⁵ Para o conceito de *paisagem sonora* ver: Schafer (1997)

por exemplo, o guincho da roda de um bonde, o pio de um pássaro, a queda de um objeto de metal etc. Pobre de mim quando não acertava [...].

Nota-se na fala do compositor a descrição das *novidades* que se apresentavam aos ouvidos do jovem músico e que devem ser levadas em conta como parte daquela paisagem sonora na qual sua música passou a se configurar. O *guincho da roda de um bonde*, por exemplo, compõe esta paisagem num quadro recheado por inventos e inovações que, além de mudar os hábitos das pessoas, alterava também o material musical dos modernistas que surgiam a partir daquele momento. Contexto caracterizado pela espera das realizações e dos avanços *prometidos* pela modernidade, especialmente no que diz respeito ao controle da natureza decorrente da ciência e técnica.

Porém, pode-se constatar a presença das ambiguidades deste mesmo progresso: os aviões subiam aos céus, mas o cometa Biela passava pelos ares gerando medo e apreensão. A mesma luz elétrica que movia os bondes e tirava as cidades da escuridão promovia acidentes, choques às vezes fatais. Estas ambiguidades podem ser observadas, também, como resultado de um país que acabara de passar de um regime monárquico, marcado pela presença da corte, para o republicanismo. No Rio de Janeiro do jovem Villa-Lobos, os saraus elegantes (herança da corte) tipicamente franceses conviviam com as festas populares que coloriam a cidade com as tintas das congadas, reisadas, batuques, entrudos e procissões (COSTA e SCHWARCZ, 2000; NEEDELL, 1993; SEVCENKO, 1998).

Sobre a boêmia parisiense do século XIX, Benjamim (1989, v. 3) afirma que, em meados daquele século, “sua existência oscilante e, nos pormenores, mais dependente do acaso que da própria atividade, sua vida desregrada, cujas únicas estações são as tavernas dos negociantes de vinho, suas relações inevitáveis, colocam-nos naquela esfera da vida que em Paris é chamada a boemia”. Se no cenário parisiense, a poesia baudelaireana é interpretada por Benjamin como uma expressão destes choques da modernidade, no Rio de Janeiro da Reforma Pereira Passos, a música tornava-se um instrumento de resistência e mesmo de existência em reação aos choques provocados pela industrialização e pela modernização da cidade, próprias àquele cenário urbano.

Por vezes, as palavras de Villa-Lobos (1969 [1957], p. 119) expressavam esta complexa relação entre arte musical, modernização e modernidade:

Toda minha filosofia centraliza na música, porque a música é a única razão da minha existência. (...) Não é justo que se desprezem as manifestações espontâneas, bem populares da vida diária da nossa nação. O petróleo e a eletricidade são úteis para movimentar as máquinas, a música movimenta as almas.

Neste cenário urbano, o violão deve ser interpretado como um instrumento privilegiado, por onde ecoaram diversas manifestações musicais que transitaram neste ambiente. Este instrumento musical, tal como conhecemos hoje, surgiu na Europa, no final do século XVIII e chegou ao Brasil no começo do XIX. A partir da vinda da corte, o violão transformou-se no *grande metamorfoseador* das danças europeias (valsas, polcas, shottisches, mazurcas), em danças brasileiras que possuíam as mesmas denominações. O instrumento, a partir daí, transformou-se num importante acompanhador de diversos gêneros musicais, tais como: modinhas, lundus, cateretês, maxixes, choros e sambas. Ele assumiria sua principal realização em relação ao repertório na música brasileira: tornar-se um suporte harmônico para as mais diversas manifestações musicais do país, como no seu baixo-cantante ou como, bem mais tarde, na batida da bossa-nova (TABORDA, 2011).

Por um lado, a identificação do violão com os chorões e com outros conjuntos populares serviu para o discurso depreciativo em relação ao instrumento, que passou a ser reconhecido por muitos como instrumento de *malandro*. Entretanto, seu timbre e o *ambiente sonoro* criado por ele em torno do seu repertório, colocaram-no como símbolo de nacionalidade. Sobre este ponto, é importante frisar que o repertório de concerto para violão foi uma adição tardia, que se consolidou apenas no século XX. Desta forma, o instrumento suscitou inúmeros debates acerca da natureza social do seu executante: instrumento musical das noitadas de serestas, modinhas, maxixes, sambas e rodas boêmias, ou instrumento *nobre* dos salões e salas de concerto?

Expressão destas identidades musicais atribuídas ao violão está representada na escrita literária de Lima Barreto. O literato, colaborador na Revista *Fon-Fon!*, deixa expressar na sua obra o imaginário em torno das tensões e ambiguidades daquela sociedade. Estas estão implícitas na construção dos personagens e do cenário que compõe a narrativa de Barreto. Sua obra *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* foi levada a público pela primeira vez em folhetins, publicados entre agosto e outubro de 1911, na edição da tarde do *Jornal do*

Commercio do Rio de Janeiro. Em 1915, também no Rio de Janeiro, a obra foi pela primeira vez impressa em livro, em edição do autor.

Em *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, no título do primeiro capítulo - *O violão*, diversos trechos demonstram o imaginário em torno do instrumento naquele cenário urbano no qual o livro foi produzido. No trecho logo abaixo, as representações acerca do violão oscilam, demonstrando que o instrumento era visto ora como um importante representante da cultura musical brasileira, ora como instrumento de *capadócio*:

- Obrigado. Fique certa, minha senhora, que o violão é um belo instrumento e tem grandes dificuldades. Por exemplo...
- Qual! Interrompeu Quaresma abruptamente. Há outros mais difíceis.
- O piano? Perguntou Ricardo.
- Que piano! O maracá, a inúbia.
- Não conheço.
- Não conheces? É boa! Os instrumentos mais nacionais possíveis, os únicos que são verdadeiramente instrumentos dos nossos antepassados, daquela gente valente que se bateu e ainda se bate pela posse desta linda terra. Os caboclos!
- Instrumento de caboclo, ora! Disse Ricardo.
- De caboclo! Que é que tem? O Léry diz que são muito sonoros e agradáveis de ouvir... Se é por ser de caboclo, o violão também não vale nada – é um instrumento de capadócio.
- De capadócio, major! Não diga isso...²⁶ (LANA, 2005).

Villa-Lobos foi responsável pelo surgimento do repertório de concerto no Brasil dedicado ao instrumento e ao mesmo tempo cultivava uma intimidade com o choro, com as serestas e com o samba. Desta forma, no âmbito do nacionalismo, ele encarna, com extrema propriedade, juntamente com o violão *imaginado* em suas criações, o papel de mediador: seja por meio da inserção do instrumento e de sua imagem nos universos culturais, tais como as rodas de choro e salas de concertos francesas; seja por meio das peças que faziam transitar manifestações musicais diversas. Desta forma, o contato de Villa-Lobos com a musicalidade violonística que fazia sucesso em Paris, também fora construída ainda no contexto do modernismo do Rio de Janeiro e será demonstrada ao longo deste texto por meio da análise de sua linguagem musical e por meio do estudo do universo musical carioca.

²⁶ Esta ligação entre o texto de Barreto e as representações do violão no Rio de Janeiro foram trabalhadas por Jonas Soares Lana (2005)

O choro é um gênero musical constituído a partir de 1870, que consiste num modo de tocar próprio dos músicos do Rio de Janeiro. A formação tradicional consiste em violões, flauta, cavaquinho e pandeiros. Cada instrumento possui uma função relativamente específica: a flauta como solista, o cavaquinho como centro harmônico e o violão nos baixos ou *baixaria*. A partir dos primeiros anos da República, outros instrumentos passaram a integrar o grupo de choro, como o bandolim, a clarineta e o saxofone. Destes grupos surgiram importantes violonistas que passaram a compor para o instrumento. Estes músicos tinham como repertório valsas e polcas que se misturavam a outras tradições musicais como o maxixe e o lundu (ALFONSO, 2009).

Ao dissertar sobre a juventude de Villa-Lobos no Rio de Janeiro, Pixinguinha vincula o compositor aos chorões dos quais fazia parte. Sua fala sobre este contexto destaca o papel desempenhado por Villa-Lobos nos grupos de choro como violonista acompanhador:

Ele era garoto. Ia sempre na minha casa na Rua Itapiru, número 97. Tocava violão muito bem, como sempre tocou. Às vezes, acompanhava meu pai. Mais tarde é que toquei uns chorinhos para ele. Sempre gostou de música. Tocava violoncello no Cinema Odeon e fazia umas pausas complicadas. Mas todo mundo achava Villa-Lobos meio esquisito, sabe? Não davam muito valor a ele. Villa-Lobos foi um sujeito que chegou antes a uma realidade que todos nós sabemos. 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. Era bom 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. Eu o considero um gênio. Tem obras de Villa-Lobos que marcam. Não só os Chorinhos número 1 e 2, porém várias outras. Aquele *Uirapuru*, o efeito que ele tirou é material. Ele tinha que ter conhecimento. Villa-Lobos, para mim, é um Stravinski, um Wagner, essa gente toda. Não é só questão de sentir, mas também do efeito que ele tira, no conjunto. Considero isso uma grande arte. (SANTOS, 1979; TABORDA, 2011).

É significativo perceber nas entrelinhas deste texto que Pixinguinha, ao dizer que conheceu Villa-Lobos “muito antes” de 1922, deixou implícita a vinculação de Villa-Lobos ao universo musical do Rio de Janeiro como expressão da modernidade. Assim como Stravinski e Wagner são citados como grandes expressões musicais, Villa-Lobos, que admirava os chorões e ia à sua casa, “foi um sujeito que chegou antes a uma realidade que todos nós sabemos”. Outro dado importante são as obras de Villa-Lobos citadas por Pixinguinha. Tanto o *Choros nº 1*, quanto o *Uirapuru*, são obras escritas no Rio de Janeiro antes da Semana de 1922, o que demonstra a valorização da modernidade carioca de Villa-Lobos por parte de seu amigo chorão.

No mesmo sentido, as “pausas complicadas”, a “formação moderna” e o violoncelo que Villa-Lobos tocava no *Cinema Odeon* faziam parte do universo musical *erudito* da *Belle Époque* carioca no qual Villa-Lobos transitou. Em resumo, este texto deixam implícitas as identidades musicais de Villa-Lobos desenhadas naquele universo musical, percebidas por meio da sensibilidade de Pixinguinha.

Estes mesmos elementos podem ser visualizados na fala de Donga, ao construir uma imagem de Villa-Lobos e de suas obras vinculadas ao Rio de Janeiro do início do século XX:

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. Porque choro é difícil, muito difícil. E sempre foi um improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. O Villa-Lobos sempre tocou clássicos difíceis, coisas com técnica. Sempre foi o técnico, sempre procurou o negócio direito. “Ele não era um grande violonista, mas o som que ele tirava era bonito. Bilhar era extremamente musical e diferente dos outros. A harmonia dele era muito rica. O seu repertório se resumia a quatro músicas, mas como se desdobravam! Por exemplo: 'Tira poeira' ele tocava como choro, depois como valsa. Ele mudava a harmonia. Dali a pouco tirava uns sons de harpa. E assim ele fazia o baile. Desenvolvia os temas. Com quatro músicas ele acabava com o baile. (NEVES, 1977; SANTOS, 1979; TABORDA, 2011).

Villa-Lobos fazia parte de um grupo de seresteiros que tinha como ponto de encontro o *Cavaquinho de Ouro* na rua da Carioca, onde recebia convites para tocar em festas e outras comemorações. O grupo era formado por Quincas Laranjeiras (saxofone), Luiz Gonzaga da Horta (pistão-baixo), Anacleto de Medeiros (saxofone), Zé do cavaquinho (cavaquinho), Juca Kalú, Felisberto Marques e Spíndola (flauta). Dos grupos de choro tradicionalmente estabelecidos naquele contexto, faziam parte dois violonistas, tocando instrumentos distintos. O primeiro realizava uma espécie de baixo contínuo [executado pelo polegar da mão direita], que tem a função de contrapontear com a melodia e preencher as lacunas dos finais de frase. O segundo utiliza o dedo indicador, o médio e o anular formam a unidade para os desenhos rítmicos do acompanhamento harmônico. Este se utiliza de um violão clássico normal, ocupa-se, sobretudo, dos encadeamentos harmônicos e do ritmo, às vezes segue as ideias melódicas do primeiro num movimento de terças paralelas (PEREIRA, 1984).

Heitor Villa-Lobos possui uma vasta obra para violão-solo que expressa muito deste universo musical e, particularmente, o domínio destas técnicas violonísticas fundamentais numa roda de choro. Dentre estas obras, a *Suíte Popular*

Brasileira (1908-12), o *Choros nº 1* (1920), os *Doze Estudos* (1929), e os *Cinco Prelúdios* (1940). A *Suíte Popular Brasileira* e os *Choros nº 1*, em especial, são exemplos da versatilidade de Villa-Lobos e dos processos de hibridação proporcionados pela diversidade de suas práticas violonísticas. A *Suíte* consiste num conjunto de peças compostas no Rio de Janeiro, entre 1908 e 1912, quando Villa-Lobos contava com 23 anos de idade. Ela se divide em cinco partes: *Mazurca-Choro*, *Gavotta-Choro*, *Valsa-Choro*, *Schotich-Choro* e o *Chorinho*. Este último movimento foi composto e incorporado à *Suíte* em Paris, na primeira viagem do maestro à capital francesa, em 1923. O *Choros* para violão foi escrito em 1920, em homenagem a Ernesto Nazareth. Sobre esta obra, Villa-Lobos afirmou:

Foi escrito propositalmente com se fosse uma produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos populares para servir de simples ponto de partida. O tema principal, as harmonias e modulações, apesar de pura criação, são moldados em frequências rítmicas e fragmentos celulares dos cantores e tocadores populares de violão e piano, como Sátiro Bilhar, Ernesto Nazareth e outros.(NEVES, 1977; TABORDA, 2011).

No *Choros nº 1*, a presença da polca amaxixada, do anacruze, como nas obras de Nazareth, Pixinguinha e Pernambuco, bem como a harmonia comum aos tangos brasileiros, ligam Villa-Lobos a esta rede de sociabilidade própria àquele universo musical. Além disso, nessa peça, nota-se as duas funções do violão nas rodas de choro: como acompanhador (harmonizador) e como *baixo cantante* que preenche os *vazios* da peça. (CD 1, FAIXA 8; PARTITURA 6) Se para Pereira, o violão harmonizador é tipicamente à moda do “violão clássico”, fica a questão: como Villa-Lobos se apropriou desta técnica? Quais os significados da presença do “violão clássico” na obra de Villa-Lobos em relação ao modernismo?

Partitura 5 – Choros nº 1

The image shows a musical score for Choros nº 1, consisting of three staves of music. The first staff begins with the marking 'Трио' (Trio) and 'mf'. The second staff has 'poco rit.' and 'f'. The third staff has 'a tempo' and 'poco rit.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Salles, 2011, p. 23.

O choro e a seresta com os quais Villa-Lobos estabeleceu contato no início de sua formação tangenciam a música popular e a música erudita. Ambos ocupam um lugar fronteiro e ambivalente na musicalidade brasileira. Em particular, produzindo um gestuário sonoro original rabiscado de traços eruditos e populares, o choro funcionou para Villa-Lobos (o *Violão Clássico* era seu apelido entre os músicos) como uma espécie de olho mágico, através do qual ele enxergou a música brasileira. Neste sentido, torna-se fundamental compreender os diálogos de Villa-Lobos com a cultura musical violonística europeia que, como será demonstrado, já estava presente na capital carioca antes da viagem de Villa-Lobos a Paris. Esta constatação traz outros significados históricos presentes na música para violão do compositor, demonstrando outro elemento musical francês em sua obra que não foi problematizado pela historiografia como parte de seu modernismo carioca.

Na Europa, a partir do século XIX proliferaram métodos de estudo que difundiram uma nova forma de pensar e organizar o estudo do violão, uma gramática do violão moderno. Até a metade daquele século, o violão experimentou grandes transformações técnicas, dentre elas uma maior valorização do ponteadado em detrimento do *rasgueado*, bem como a incorporação de novas técnicas de arpejos e estudos de escalas nas mais diversas tonalidades. Mudanças que passaram a ser difundidas por meio dos *métodos*, publicados a partir deste momento. Com esta

transformação, surgem também novos compositores que ampliaram o repertório musical para o instrumento. Na primeira metade do *oitocentos*, os violões já haviam inundado os salões europeus (em especial os franceses) e caído no gosto de compositores como Nicolo Paganini e Franz Schubert que lhe dedicaram algumas peças. Nos salões parisienses abertos ao violão, conhecido neste contexto como *viola francesa* brilharam os espanhóis Dionísio Aguado (1784-1849) e Ferdinando Sor (1778-1839); e os italianos Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829) e Mateo Carcassi (1792-1853), que abandonaram seus países para difundirem suas composições para o instrumento nos salões de Paris, Londres e Viena. Tratava-se de uma moda avassaladora denominada pelos franceses de *guitaromanie*. (TABORDA, 2011).

Sobre o encontro com Villa-Lobos em um dos salões parisienses, durante sua primeira viagem àquele país, o violonista Andrés Segóvia afirmou:

Dentre todos os convidados daquela noite, o que me causou maior impressão ao entrar na sala foi Heitor Villa-Lobos. A despeito de sua baixa estatura, era bem proporcionado e tinha um porte viril. Sua cabeça vigorosa, coroada com uma floresta selvagem de cabelos rebeldes era altiva [...]. Seu olhar brilhava com uma centelha tropical que logo se transformou em uma chama, quando ele aderiu à conversação entretida ao redor. [...] Quando terminei minha apresentação, Villa-Lobos aproximou-se e disse-me em tom confidencial: Também toco violão. 'Maravilhoso!' respondi. 'Você é, então, capaz de compor diretamente para o instrumento'. Estendendo as mãos, ele pediu-me o violão. [...] E quando menos se esperava, desferiu um acorde com tal força, que deixei escapar um grito, pensando que o violão tinha se despedaçado. Ele deu uma gargalhada e com uma risada infantil disse-me: 'Espere, espere...' Esperei, refreando com dificuldade o meu primeiro impulso, que era o de salvar meu pobre instrumento de tão veemente e ameaçador entusiasmo. (GUÉRIOS, 2003).

Ao interpretar falas de músicos europeus como esta de Andrés Segóvia, Guérios (Op. cit.) atribui ao contato de Villa-Lobos com o *centro* cultural francês em Paris, em 1923, a construção do compositor brasileiro, defendendo que:

[...] mediante o acompanhamento da trajetória de Villa-Lobos, podemos perceber como ele e uma série de produtores de uma 'cultura brasileira' acataram as definições, opiniões e estéticas de artistas europeus, constituindo-se como brasileiros no espelho por eles fornecido.

Porém, a música dos violonistas que faziam sucesso em Paris em meados do século XVIII e que estavam presentes no repertório e, portanto, na técnica violonística de Andrés Segóvia, e suas partituras, já estavam presentes nas tipografias do Rio de Janeiro especializadas na confecção de partituras para o

instrumento. O encontro com Segóvia em Paris foi um espelho importante para a valorização, por parte de Villa-Lobos, do choro e da sua música *popular*. Não resta dúvida! Porém, a difusão da cultura violonística parisiense, que serviu, também, como base para a formação violonística de Villa-Lobos, já havia se tornado um *espelho* cultural para os músicos brasileiros estudiosos das obras executadas por Segóvia, em especial, os estudos de Carulli, Aguado, Carcassi, Sor e Giuliani. Se é importante citar as impressões de Segóvia acerca do encontro com Villa-Lobos em Paris, sobre este encontro, é muito significativo ouvir as palavras de Villa-Lobos (não citado por Guérios) que afirmou:

Ninguém no Brasil teve minha técnica. Fui tocador de violão e lá estava o Quincas Laranjeiras. Quando eu chegava, diziam: “Lá vem o violão clássico”. Encontrei Segóvia em 1923, em Paris, na casa de Olga Morais Sarmiento Nobre. Havia uma princesada lá. Vi um moço de uma vasta cabeleira, rodeado de mulheres. Achei-o besta, pretensioso, apesar de simpático. O Costa, violinista espanhol, perguntou a Segóvia “se conhecia o Villa-Lobos”, sem dizer que eu estava ali. Segóvia disse que sim. Liobet lhe havia falado de mim e lhe mostrado algumas obras minhas. Segóvia comentou com o Costa que achava minhas obras antiguitarrísticas, e que pediam recursos que não eram do instrumento. O Costa aí falou: Pois é, Segóvia, o Villa-Lobos está aí. Eu me aproximei e fui logo dizendo: “Por que é que você acha minhas obras antiguitarrísticas? O Segóvia meio sem jeito, explicou que, por exemplo, o dedo mínimo da mão direita não era usado no violão clássico e que num pedaço lá de valsa eu havia colocado o dedo mínimo. Aí eu perguntei: não se usa? Prá que é que você tem este dedo aí? Então corte fora... corte fora... Segóvia quis rebater, mas eu pedi o violão: me dá, me dá... O segóvia não empresta o violão a ninguém e fez força. O Segóvia assombrou-se. Eu sentei, toquei e acabei com a festa. Segóvia veio depois me perguntar onde eu havia aprendido. Eu lhe disse que não era violonista, mas sabia toda técnica de Carulli, Sor, Aguado, Carcassi, etc. (...) Ele me encomendou um estudo para violão e foi tão grande a amizade que em vez de um, fiz 12. (CARVALHO, 1969, p. 130-131).

Filtrando o caráter anedótico e imaginativo da narrativa de Villa-Lobos, é importante destacar que, por um lado, o peso deste encontro para a valorização da música *exótica* nacional, expressa pelo repertório violonístico de Villa-Lobos, foi importante; por outro lado, o contato de Villa-Lobos com a técnica e com o repertório sofisticado e cultuado nos salões parisienses já lhe era conhecido por meio dos métodos de guitarra publicados no Rio de Janeiro e presentes na linguagem musical do compositor carioca.

Ao contextualizar a criação de um repertório de concerto para o violão no Brasil, fato que teria ocorrido a partir de 1904, Humberto Amorim destaca que, neste momento, o violão *tocado por música* era praticamente inexistente no Brasil. Sobre a

difusão e circulação das obras destes compositores no universo urbano do Rio de Janeiro em meados do século XIX, Márcia Taborda (2011) afirma:

O músico francês Pierre Laforge, que por volta de 1834 estabeleceu negócio no Rio de Janeiro, dedicando-se a impressão regular de peças musicais, foi o responsável pela introdução na sociedade carioca do primeiro método de viola francesa, já por esta época denominada violão. Na sessão de música do Jornal do Comércio de 1º de março de 1837 publicou o anúncio “Na imprensa de música de Pierre Laforge na Rua da Cadeia número 89, acabam-se de imprimir as seguintes peças: método de violão segundo o sistema de Carulli e Nava, traduzido por J. Crocco.(TABORDA, 2011).

Sobre difusão do repertório para violão neste contexto é muito significativa a presença da *Escola de Tárrega*, que fez discípulos como a espanhola Josefina Robledo. A violonista chegou ao Rio de Janeiro entre 1917 e 1918, realizando concertos na Associação Brasileira de Imprensa e no Salão Nobre do edifício do Jornal do Commercio, e também em São Paulo, onde difundiu, entre outros compositores, a obra de violonistas citados por Villa-Lobos em sua formação, como os italianos Dionísio Aguado e Mateo Carcassi.

Além de Robledo, Agustín Barrios Mangoré (1885-1944), violonista paraguaio, apresentou-se como concertista por diversos países (Argentina, Uruguai, Venezuela, Chile) e teve uma passagem marcante pelo Rio de Janeiro (1916), pois circulou no meio musical carioca fazendo alguns concertos na Capital. Incorporou à música espanhola as particularidades dos ritmos dos países hispano-americanos. Barrios foi responsável pelo enriquecimento da literatura do violão com obras tais como *La Catedral*, há muito peça constante no repertório dos concertistas pelo mundo e pela difusão de técnicas de arpejos, trêmolos e escalas em suas obras. Porém, este violista não é citado por Villa-Lobos como influência em sua formação violonística.

As narrativas de Villa-Lobos sobre sua prática violonística já foram discutidas por outros e vários estudos. Porém, elas devem ser problematizadas sob a perspectiva da história social da cultura, a partir do estudo do trânsito e dos significados das linguagens musicais presentes em suas composições. Ao construir as narrativas sobre suas identidades musicais, Villa-Lobos se vincula à música violonística francesa – por meio das obras de violonistas *italianos* e *espanhóis* –, e à música popular do universo urbano carioca. Nos dois sentidos, o violão desempenha um papel fundamental. No primeiro, ao tornar o violão o instrumento por meio do

qual se inseriu no universo musical francês e a partir de seu contato com a música dos violonistas estabelecidos nos salões parisienses. No segundo, ao estar vinculado ao universo cultural urbano do Rio de Janeiro, sendo *personagem* indispensável às rodas de choro como instrumento harmonizador e solista. Nas obras para violão de Villa-Lobos, estas culturas musicais são incorporadas à suas narrativas musicais que demonstram as variáveis de suas identidades.

Na *Mazurca-choro*, por exemplo, pode-se identificar muito deste processo de hibridismo cultural. A Mazurka é uma dança polonesa de compasso ternário, originária da Marzóvia. Caracteriza-se pelo deslocamento do acento sobre tempos fracos do compasso (2º ou 3º tempo), pela abundância das tercinas, pelo ritmo pontuado e pelos grandes intervalos melódicos. (PEREIRA, 1984).

No que diz respeito à técnica, a Mazurca escrita por Villa-Lobos trouxe estas características próprias à forma musical europeia: ao final da peça, a sucessão de tercinas desenvolvidas na coda consiste num arpejo no qual o violonista deve utilizar os dedos anular, médio e indicador de forma sucessiva e rápida (CD1, FAIXA 13; PARTITURA 7). A presença deste *arpejo* demonstra o desenvolvimento técnico apresentado pelos violonistas que faziam sucesso em Paris e que, como dito anteriormente, transitavam em métodos para violão nas tipografias do Rio de Janeiro desde meados do século XIX.

Partitura 6 – *Mazurca-Choro* da Suíte Popular Brasileira – Heitor Villa-Lobos

The image displays a musical score for the piece 'Mazurca-Choro' by Heitor Villa-Lobos. It consists of three staves of music. The first two staves are in treble clef, and the third staff is in bass clef. The music features a 3/4 time signature and is characterized by frequent triplets and arpeggiated patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'p.' (piano). A 'harm.' marking is present above a note in the second staff. The piece concludes with a final chord in the bass clef staff.

Fonte: Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris. 1990, p. 19.

Seguindo a forma A – B – A – C – A – CODA, no primeiro tema, logo no início da Mazurka-Choro (CD1, FAIXA 13; FIGURA 8), a sexta napolitana se identifica com a música dos chorões cariocas, um tipo de encadeamento harmônico comum na música popular instrumental do Rio de Janeiro do início do século XX. Da mesma forma, o tema principal se identifica com a modinha, apresentada por uma melodia simples acompanhada de uma base harmônica comum ao violão acompanhador das rodas de choro.

Partitura 7 – *Mazurca-Choro* da Suíte Popular Brasileira – Heitor Villa-Lobos

Fonte: Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris. 1990, p. 18.

Os *Estudos* de Sor, citados por Villa-Lobos, tiveram grande importância para o desenvolvimento do instrumento. Carulli, Carcassi e Aguado tiveram influência na estruturação das técnicas de execução. No Brasil, os métodos destes violonistas foram amplamente aceitos e divulgados. Os estudos são de diversas tipologias: escalas, arpejos, acordes, ligados ascendentes, ligados descendentes, estudos para mão direita, para mão esquerda, entre outros e podem ser encontrados dissolvidos nas peças de Villa-Lobos. Ao observarmos que estes estudos faziam parte da gramática do violão de Villa-Lobos, não podemos aceitar a ideia de que suas obras são como *milagres* de um autodidata do instrumento. Apesar de não ser possível saber exatamente quais estudos estariam nas mãos de Villa-Lobos no início do século XX, é possível, por exemplo, visualizar a presença das técnicas destes estudos em sua obra. Estudos para arpejos, tal como o Estudo nº 11 em Mi menor dos 12 estudos opus 6 de Ferdinando Sor (CD 1, FAIXA 14, PARTITURA 9) são

muito próximos à técnica empregada na Mazurca-Choro, escrita por Villa-Lobos em 1908.

Partitura 8 – Estudo 11 op. 6 No. 3 para Violão de F. Sor

Alegr. moderato

Op. 6, No. 3

bien medido
*original: no tempo indication

FONTE: SEGÓVIA, Andrés. Twenty Studies for the guitar by Ferdinando Sor. Decca Records, 1945.

1.2 Modernista Paulista e *Bandeirante* da Música Brasileira

O processo de revisão historiográfica envolvendo o modernismo no Brasil destaca alguns elementos que são fundamentais para a compreensão das identidades musicais de Villa-Lobos: o fenômeno da circulação de ideias; a capacidade inventiva dos atores; a diversidade das práticas culturais; o diálogo com as tradições, com as culturas vindas da Europa; a diversidade dos espaços (não apenas *geográficos*, mas afetivos e identitários), temporalidades, atores e configurações. Esta historiografia mais recente passou a destacar a dinâmica comunicativa entre diferentes grupos, descentrando o foco das culturas letradas para as diversas formas de comunicação tais como as sonoras e auditivas que podem incorporar, por exemplo, a música e as suas variadas práticas musicais, bem como as representações sobre elas. Os trabalhos mais recentes sobre *modernidade* e *modernismo* no Brasil privilegiam uma percepção conceitual que oferece um meio para compreensão das particularidades dos significados destes termos em diferentes discursos, espaços e contextos. (GOMES, 1999; VELLOSO). Ao trazer uma historicidade a estes termos, esta historiografia destaca as subjetividades por meio das quais os modernismos no Brasil estabeleceram diferentes discursos que expressavam diferentes concepções de nacionalismo.

Ao retomar de forma crítica os estudos sobre o modernismo, percebe-se que ainda nos dias de hoje permanece no Brasil uma visão circunscrita à ambiência paulista e a um grupo canônico de intelectuais no qual se destacam Mário e Oswald de Andrade. De acordo com Monica Veloso (2011), a narrativa hegemônica do modernismo foi uma construção empreendida pelas vanguardas paulistas entre os anos de 1920 e 1950, tendo como focos privilegiados de propagação os meios acadêmicos e os jornais.

Rever a *estética da ruptura* e identificá-la como uma construção é uma das questões estratégicas na historiografia sobre o modernismo brasileiro. Isto trouxe à tona projetos de modernização que se expressavam de maneiras diversas por meio dos mais variados discursos, construídos na medida em que também se formavam diferentes redes de sociabilidades entre diversos atores. Boa parte do que se conhece sobre modernismo, foi produzida por estes mesmos atores ou por críticos e historiadores empenhados na defesa destes projetos. Estes devem ser questionados

e contextualizados. Portanto, frente a esta questão, é impossível operar com uma ideia unívoca de modernidade e modernismo, sendo necessário abordar suas respectivas historicidades. No caso das relações entre música e modernismo, este trabalho ainda está por se fazer.

Para a construção destas particularidades conceituais, a historiografia passou a questionar a centralidade do modernismo de São Paulo, atribuída pelos próprios paulistas, que construíram sobre si mesmos um papel de vanguarda hegemônica. Sem diminuir o papel desta experiência cultural, cujo ponto culminante foi a Semana de Arte de 1922, é necessário perceber o que Ângela de Castro Gomes chama de *estratégia do escândalo* e a construção daquilo que Mônica Velloso chama de *mito bandeirante*, construído pelos intelectuais *paulistas* da Semana e em outros contextos. Estas diferentes perspectivas em torno do *modernismo* brasileiro são entendidas, portanto, pela ótica da história dos conceitos, pois “ao constatarmos que, ao refletir sobre os fatos, estamos relacionando com conceitos, [...] tornou-se impossível, embora ainda se tente, com frequência, tratar a história sem ter uma ideia precisa das categorias pelas quais ela se expressa”. (KOSELLECK, 2006).

Desde os momentos que antecederam a Semana de Arte Moderna até os anos 1930, diversas posições e rupturas floresceram nos jornais paulistas e cariocas e já foram tratadas pela historiografia. Entretanto, dentro desta nova preocupação em torno das disputas entre Rio e São Paulo, o trabalho ainda está por se fazer, em especial, sobre o lugar de Villa-Lobos nesta complexa trama que envolveu diversas formas de pensar e representar a nação. As dificuldades de se lidar com os documentos musicais e com as representações em torno deles dificultaram o debate sobre o lugar de Villa-Lobos neste cenário. Wisnik já havia destacado que o silêncio dos músicos da Semana, principalmente de Villa-Lobos, que não discutia seus posicionamentos nos jornais e manifestos produzidos neste período, colocou o compositor numa *zona de conforto* em relação aos acalorados debates criadores de representações acerca de sua música. De acordo com Wisnik (1983, p. 78):

Os interpretes participantes da Semana deram sua contribuição musical ao movimento (assinalada em seu brilhantismo pela crítica jornalística), sem participar, no entanto, da defesa polêmica do programa modernista. Se os nomes mais conhecidos (que emprestavam sua fama ao sucesso da promoção), mostram-se avessos a certas tendências do acontecimento, o conjunto de músicos está distante, por sua vez, dos problemas teóricos em

discussão. No entanto, se não cabe necessariamente a eles teorizar sobre a arte, os interpretes tornar-se-iam um tema para reflexão.

A tese central deste capítulo se concentra no estudo das identidades musicais de Villa-Lobos, construídas tendo como pano de fundo duas das clivagens do modernismo paulista mais recentemente discutida pela historiografia. De um lado, Villa-Lobos e sua obra transformaram-se em sinônimos de vanguarda e de ruptura estética em relação ao passado, ao passo que representava, nas apresentações da Semana de Arte Moderna, o modelo de novidade musical no Brasil. Por outro, sua obra passou a buscar uma síntese musical da cultura da música que o modernismo paulista debatia nas páginas de *Klaxon* e de *Ariel*, logo após o evento. E como desdobramento deste debate, a partir das propostas estéticas de Mario de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, e da *Antropofagia* de Oswald de Andrade, o músico passou a valorizar a pesquisa da música do interior do país que, transformada pelo músico erudito, possuiria um caráter nacional.

Se a estratégia da Semana foi recebida pelo público como expressão de uma ruptura, de uma transformação radical na vida cultural do Brasil, afirmando o modernismo paulista como paradigma de *um* nacionalismo e de *um* modernismo a partir de São Paulo, o debate em torno da pianolatria, as relações com outros modernistas (Graça Aranha, Oswald Andrade e Menotti Del Picchia) passaram a ser fundamentais para a construção da modernidade musical de Villa-Lobos. Antes da sua primeira viagem a Paris, em 1923, o contato com a cultura musical francesa do *Grupo dos Seis*, a crítica à obra de Debussy e a valorização do olhar francês sobre a música brasileira já estavam presentes nos debates dos jornais paulistas durante e logo após a Semana de Arte Moderna. Este ponto relativiza mais uma vez a ideia de se atribuir ao contato de Villa-Lobos com o universo parisiense o elemento central para a criação do músico nacionalista.

As obras apresentadas na Semana de Arte Moderna de 1922 e o debate acerca delas no momento posterior foram *engessados* dentro de uma historicidade construída pelo próprio modernismo paulista: uma fase de ruptura e de luta contra o *passadismo*, e outra de consolidação da nacionalidade caracterizada pelos debates pós-Semana que culminou com a publicação do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, em 1928. É na distância temporal que se percebe a historicidade destas diferentes concepções do *moderno* construídas e compartilhadas por Villa-Lobos, bem como os diálogos e os embates entre estes

projetos por vezes consonantes e noutras dissonantes. Desta forma, a análise musical das peças apresentadas a partir da Semana e o estudo das representações construídas pela crítica presente nos jornais de 22, nos debates de *Klaxon* e *Ariel* e nos textos musicológicos de Mário de Andrade, em especial o *Ensaio*, já citado, demonstram a adesão de Villa-Lobos ao modernismo de São Paulo.

Dentro deste esforço para construção de *uma* identidade nacional percebe-se, entre os modernistas paulistas, a construção da centralidade do modernismo de São Paulo como expressão da nação moderna. Expressão que pode ser encontrada nos artigos dos jornais paulistas nos dias que antecederam a Semana de Arte de 1922. No jornal *O Correio Paulistano*, de 7 de fevereiro daquele ano, Hélios – pseudônimo de Menotti Del Picchia (2000, p. 42.), afirmava que:

São Paulo, mundo do pensamento, como em todos os ramos da atividade humana, é ainda o Estado que dá a nota e dita o figurino do país. É na sua terra miraculosa e fecunda que todas as tentativas, as mais audazes, encontram apoio e florescem. Esse gesto de aliança entre o escol social paulista e seu escol mental é o gesto mais belo para a afirmação de sua alta cultura e segurança absoluta do seu domínio espiritual em todo país.

É notória, nos textos escritos por Mário de Andrade, a centralidade atribuída à Semana de Arte Moderna de 1922 para consolidação da originalidade musical de Villa-Lobos e como esta teria dado ao músico nascido no Rio de Janeiro o estatuto de expressão máxima da música nacional. Como parte da construção desta clivagem paulista do modernismo de Villa-Lobos, o papel de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia para este reconhecimento é fulcral.

Nas palavras do musicólogo paulista, a Grande Guerra teria sido responsável por exacerbar a sanha nacional das nações imperialistas, de que somos tributários, contribuindo decisivamente para o que ele chamava de “nosso novo **estado-de-consciência** musical” (grifo nosso), não mais como experiência individual, como fora com Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, mas uma *tendência coletiva*:

Poucos anos depois de finda a Guerra, e **não sem ter antes vivido a experiência bruta da Semana de Arte Moderna, de São Paulo**, Villa-Lobos abandonava consciente e sistematicamente o seu internacionalismo afrancesado, para se tornar o iniciador e figura máxima da fase nacionalista em que estamos. Logo formaram a seu lado seus companheiros de geração, o 'malogrado' Luciano Gallet e Lourenzo Fernandez. (ANDRADE, M., 1991 [1939], p. 21-22 - grifamos).

1.2.1 Heitor Villa-Lobos: modernista na Semana de Arte Moderna de 1922 – Bandeirante na música brasileira

Em termos historiográficos, o nacionalismo musical de Villa-Lobos está predominantemente vinculado ao modernismo paulista. Sua ligação com o universo musical carioca é, regularmente, apresentado como uma *fase embrionária* em sua trajetória como compositor e músico instrumentista em direção ao nacionalismo consolidado entre os anos de 1922 e 1940. Esta visão foi construída e reforçada por ele a partir de 22, em meio à sua trajetória, num contexto no qual o modernismo de São Paulo se afirmou como modelo de vanguarda nacional. As apresentações de Villa-Lobos naquele ano são consideradas pela historiografia como o marco na vida artística do compositor que, a partir de 1924, transformar-se-ia num músico *essencialmente brasileiro*. Os anos anteriores a 1922 (período no qual todas as peças apresentadas foram compostas) passaram a ser apontados por esta historiografia como uma etapa preliminar na consolidação de Villa-Lobos enquanto expoente máximo da música brasileira. (GIACOMO, 1972; MARIZ, 1982; RIBEIRO, 1987; SILVA, 2001).

Villa-Lobos contava com 35 anos de idade quando recebeu o convite para participar do evento em São Paulo. Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Paulo Prado foram à casa do compositor carioca e lhe fizeram o convite. Era a primeira vez que o compositor apresentaria suas obras fora do Rio de Janeiro. Naquele ano de 1922, Heitor Villa-Lobos foi o único músico a se apresentar nos três dias do evento realizado nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro. Os músicos que participaram da Semana foram convidados por Villa-Lobos que os escolheu e ensaiou. Quase todos já estavam acostumados a tocar suas peças no Rio de Janeiro e a participação deles, à exceção de Guiomar Novaes e Ernani Braga (já consagrados no cenário musical), estavam inseparavelmente ligados à figura do compositor, como os músicos: Fructuoso de Lima Vianna, Lucília Guimarães Villa-Lobos, ao piano; George Marinuzzi e Paulina D'Ambrósio, no violino; Orlando Frederico, na viola; Alfredo Gomes, no violoncelo; Alfredo Corazza, no contrabaixo; Pedro Vieira, na clarineta e saxofone; Frederico Nascimento Filho e Maria Emma, no canto.

Da mesma forma que Paulina D'Ambrósio, que fizera grande sucesso no Rio de Janeiro em concertos no ano de 1908, e da cantora Maria Emma, acostumada a

cantar obras de Debussy e Villa-Lobos, o pianista Fructuoso Vianna afirmou que sua participação na Semana se justificava unicamente por sua ligação com Villa-Lobos no universo musical carioca da década anterior. Nas palavras dele, “eu havia me interessado por Villa-Lobos que já tinha dado vários concertos no Rio, em homenagem a Eitácio Pessoa [...]. Particpei da Semana apenas como intérprete em função da amizade com Villa-Lobos”. (WISNIK, 1983, p. 74-76).

É significativo destacar que Villa-Lobos já havia conseguido executar muitas de suas obras no Rio de Janeiro, como demonstrado no primeiro capítulo. A primeira audição exclusiva de músicas de Villa-Lobos ocorreu no dia 13 de novembro de 1915, uma quarta-feira, no salão do *Jornal do Commercio*. Este concerto, para o qual Villa-Lobos convidou jornalistas e artistas para ouvirem algumas de suas composições *na intimidade*, já contava com a presença de dois músicos presentes na Semana: o cantor Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos, ao piano. “Assim, além de contar com o apoio de músicos conhecidos, que não cobravam para tocar, Villa-Lobos tinha um grande senso empreendedor, catalisando a presença de críticos e de outros músicos”. (GUÉRIOS, 2003, p. 110-127).

Após a quinta apresentação no Rio de Janeiro, o nome de Villa-Lobos e de suas obras já povoavam os jornais e a crítica musical da capital passava a reafirmar a necessidade de reconhecimento por parte dos brasileiros do talento do compositor. Além disso, os debates em torno de Villa-Lobos e sua obra já ocupavam as páginas dos jornais cariocas em especial no *Jornal do Commercio*.

As primeiras audições de Villa-Lobos no Rio de Janeiro foram todas empreendidas com seus próprios esforços, que escolhera *a dedo* o repertório. Entre os anos de 1915 e 1922, além da imprensa carioca, também chamaram a atenção de Mário e Oswald de Andrade que, em 20 de outubro de 1921, foram à capital carioca e assistiram ao concerto do compositor. Segundo Guérios, é bastante provável que ambos tenham feito esta viagem para assistir ao concerto de Villa-Lobos, que ocorreria no dia seguinte. As obras apresentadas eram mais ousadas que as mostradas em concertos anteriores. Neste concerto, entre outras, Villa-Lobos apresentou *A Fiandeira*, obra para piano claramente influenciada por Debussy e seu *Quarteto Simbólico*, com uma formação bastante atípica àquela tradicional dos quartetos (harpa celeste, flauta e saxofone).

A maioria das composições apresentadas por Villa-Lobos nos salões do Rio de Janeiro eram obras de câmara e não mostravam a música popular presente, por

exemplo, em suas obras para violão. Naquele universo musical, para ser reconhecido como compositor *erudito*, o uso do violão daria à crítica a oportunidade de desvalorizar sua musicalidade ao vinculá-la com a imagem negativa do instrumento. Com a ausência do violão e com instrumentações de câmara:

[...] as críticas publicadas a respeito das primeiras audições de Villa-Lobos no Rio de Janeiro foram em geral positivas e animadoras. Não houve, como se afirma nos estudos sobre o compositor, nem ‘tremenda oposição e debates’, acerca destes concertos, nem críticas ferozes às obras”.²⁷

Certamente, isto explica o porquê da ausência do violão na Semana de Arte Moderna, que não foi problematizada pela historiografia. Explica também o fato de um bom violonista, como Villa-Lobos, não apresentar nem uma peça de sua já extensa obra para violão durante o evento. Na mesma direção, a visão pejorativa sobre a música popular carioca e as rivalidades entre Rio e São Paulo, explicam também a ausência das obras de compositores como João Pernambuco, Donga, Pixinguinha, ou as obras de Nazareth e Anacleto de Medeiros.

José Miguel Wisnik (1983, p. 63-64) já havia percebido que:

[...] a tradição crítica sobre a Semana de Arte Moderna firmou aquilo que ela queria ser: um marco, um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem, inserindo-se ostensivamente a tradição de ruptura que caracteriza a ideia de modernidade e que põe acentuada ênfase na oposição entre velho/novo.

Para o autor, “a Semana não chega a ser propriamente a realização acabada da modernidade, mas insiste em ser seu índice, daí certo desequilíbrio entre o que se alardeia e o que se mostra”. A obra dos artistas modernistas da Semana, em especial Villa-Lobos, intersectou com o simbolismo e com o parnasianismo apresentados como ultrapassados pelos discursos paulistas da Semana. Neste mesmo sentido, Elizabeth Travassos (2000, p. 24) afirmou que “as obras brasileiras apresentadas na Semana de autoria de Villa-Lobos, não tinham agressividade exigida expressamente contra a tradição e não foram ouvidas como manifestações de hostilidade direta à música feita até então”.

²⁷ Neste momento, de acordo com Guérios (2003), Oscar Guanabara, que se tornou um dos maiores críticos das obras de Villa-Lobos, escreveu um artigo elogioso sobre um concerto em 1918 na sua coluna no *jornal do Commercio*. Entre os jornais consultados por Guérios, ver: *O Jornal do Commercio*, *O Imparcial*, *O Correio da Manhã* e *O Paiz*. Porém, é necessário não atribuir a este relativo sucesso a ausência de uma modernidade musical nas peças do compositor.

Ao discursar sobre sua participação na Semana de 22, em carta enviada pouco depois do evento a seu amigo Arthur Iberê de Lemos, a quem dedicou a *Lenda do Caboclo*, composta em 1920, o compositor carioca estabelecia um vínculo com a perspectiva paulista caracterizada por Ângela de Castro Gomes como “estratégia do escândalo”. Nas palavras de Villa-Lobos:

Dias depois que embarcaste, fui atacado no pé por uma bruta manifestação de ácido úrico, levando-me para a cama por diversos dias, até meu amigo Graça Aranha vir me contratar para uma Semana de Arte Moderna em São Paulo. Ainda capengando parti com os meus melhores intérpretes para São Paulo. Demos três concertos, ou melhor, três festas de arte. No primeiro, o amigo Graça Aranha fez uma conferência violentíssima, derrubando quase por completo todo o passado artístico, só se salvando as imperecíveis colunas dos diversos templos de arte da Idade Média e, assim mesmo, por que eram gregas, romanas, persas, egipcianas etc. Como deves imaginar, o público levantou-se indignado. Protestou, blasfemou, vomitou, gemeu e caiu silencioso. Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaías que cobriram os louros. (MACHADO, p. 32).

A carta, enviada a Iberê de Lemos, aponta para a ambiência que cercou os momentos vividos durante a Semana de Arte. Mas, é importante destacar que a *certeza* por parte de Villa-Lobos de que sua obra atingira um *ideal* é sustentada pela reação do público. Este *ideal*, no que se refere à expressão de modernidade musical, está diretamente ligado à *estratégia do escândalo*, própria ao modernismo de São Paulo, destacada pela historiografia mais recente. Esta autocrítica atribui ao choque provocado pela sua música a responsabilidade por seu sucesso.

É significativo perceber que a carta de Villa-Lobos citada anteriormente se identifica com as perspectivas dos modernistas paulistas expressas nos jornais daquela cidade no ano de 1922. Porém, diferentemente do que afirma a historiografia, as obras de Villa-Lobos não contaram apenas com obras impressionistas ou debussynianas. O debate nos jornais acerca da modernidade musical se concentrava na oposição entre Carlos Gomes e Chopin de um lado; e Stravisnki, Satie, *Grupo dos Seis* e Villa-Lobos de outro, explicitando a atualização dos modernistas paulistas em relação à moda parisiense, que já estava presente nas composições de Villa-Lobos escritas no Rio de Janeiro e que eram mais diversificadas do que acreditava a historiografia.

Esta atualização explicitada nos jornais presentes em algumas obras da Semana de Arte Moderna (*Quarteto Simbólico* e *Danças Africanas*) relativiza a centralidade da viagem de Villa-Lobos a Paris no ano seguinte como elemento

decisivo para o contato de Villa-Lobos com o modernismo francês. Neste contexto paulista, Debussy (que já era visto como ultrapassado em Paris pelo *Grupo dos Seis*) se mostra uma *figura musical ambígua*, pois recebia, ora críticas positivas, ora negativas, por parte desses atores paulistas. Por outro lado, *Os Seis* e Stravinsky eram representados como sinônimos de vanguarda musical. Dentro deste mesmo debate, Wisnik (1983, p. 84) observou que "a discussão insinua a disputa bairrista entre Rio e São Paulo".²⁸

Expressão desta disputa já se encontrava presente nos jornais antes das apresentações. No dia 3 de fevereiro de 1922, Mário de Andrade, ao se referir às apresentações da Semana, que aconteceriam poucos dias depois, afirmou em nome dos organizadores que:

"Desejamos apenas ser atuais [...] Há exageros em nossa arte? É natural. Não se constrói um arranha-céu sobre um castelo moçárabe. Derruba-se primeiro a mole passadista dos preconceitos, que já foram verdades, para elevar depois, outras verdades [...] Queremos ser atuais, livres de cânones gastos, incapazes de objetivar com exatidão o ímpeto feliz da modernidade". (ANDRADE in BOAVENTURA, 2000, p. 42).

Nos dias que antecederam a Semana, a figura de Villa-Lobos e de sua obra eram sempre associadas a esta luta contra um passado estético e ao arquétipo de uma nova estética musical e de um novo tempo representado pela *juvenilidade*. Esta *juvenilidade* deveria expressar a modernidade *auriverde* de uma nação moderna e paulista. No artigo de Mário de Andrade (Op. cit.) intitulado *Juvenilidades auriverdes*, publicado no periódico *A Gazeta*, em 7 de fevereiro de 1922, o modernista, ao apresentar as características dos participantes da Semana, afirmou que "Villa-Lobos que nos vem do Rio, creio nunca viu música de Pratella ou Russollo. Seguiu Debussy. Hoje aparenta-se ao *Grupo dos Seis*". Nota-se, na fala de Mário de Andrade, o contraponto entre Debussy e o *Grupo dos Seis*. Sutilmente, este último é colocado como vanguarda juntamente com Pratella e Russolo e como expressão da modernidade atual de Villa-Lobos. Porém, como demonstrado anteriormente, o contato de Villa-Lobos com Milhaud no Rio de Janeiro, em 1917, já havia colocado o compositor carioca em contato com a modernidade do *Grupo dos Seis*. Modernidade

²⁸ Ao não revisitar os artigos publicados na imprensa paulista nos dias anteriores à Semana de Arte Moderna, Guérios não percebeu que o modernismo parisiense do Grupo dos Seis já fazia parte dos debates entre os modernistas paulistas atualizados com o universo parisiense e é percebido como uma das fontes para as composições de Villa-Lobos. Nota-se esta atualização em especial nos textos de Graça Aranha e Oswald de Andrade, como será demonstrado a seguir.

que é apropriada por Mário de Andrade no seu discurso poucos dias antes da Semana de 1922.

A maioria das obras apresentadas por Villa-Lobos durante a Semana demonstrava sua adesão ao impressionismo de Debussy. No entanto, seu *Quarteto Simbólico* (PARTITURA 10), com uma formação bastante atípica, supostamente ouvida por Mário e Oswald de Andrade, demonstrou que o compositor já estava inteirado do modernismo do *Grupo dos Seis*, que valorizavam orquestrações mais ousadas que os quartetos de cordas e outras formações mais tradicionais.

Partitura 9 – *Quarteto Simbólico* (página de partitura manuscrita por Villa-Lobos)

The image displays a page of handwritten musical notation for the piece "Quarteto Simbólico" by Heitor Villa-Lobos. The score is written on aged, yellowed paper and is organized into two systems of staves. The first system includes staves for Flute (F), Clarinet (Soprano - Sopl.), Violin (Viol.), and Cello (Vcl.). The second system includes staves for Flute (F), Clarinet (Soprano - S.), Violin (Viol.), and Cello (Vcl.). The notation is dense and characteristic of Villa-Lobos's style, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. Key markings include "Meno Mosso" and "molto legato" in the second system. A small box with the text "revista12-mat11" is visible in the lower-left corner of the page.

Fonte: Disponível em: <<http://www.villalobos.ca/quatuor-symbolique>>. Acesso em: 25 dez. 2012.

Em 12 de fevereiro, num artigo publicado no *Jornal do Commercio*, no dia anterior à estreia de Villa-Lobos na Semana, intitulado *Carlos Gomes versus Villa-Lobos*, Oswald de Andrade, ao vincular o compositor ao modernismo de Stravinsky e ao *Grupo dos Seis* (vínculo construído em meio às suas redes de sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro), deixa implícito o papel dos paulistas da Semana de Arte, afirmando que teriam sido os primeiros a valorizar o compositor carioca ao *ouvi-lo* e *aceitá-lo*, atribuindo esta valorização ao pioneirismo bandeirante e desbravador da cidade, que seria, em seus termos, “herdeira das migrações e entradas”. Nas palavras de Oswald (1922):

Felizmente nós temos hoje a imprevista genialidade de Heitor Villa-Lobos. Vi-o anteontem no Municipal, nos primeiros ensaios para a Semana de Arte Moderna. Os seus olhos – oh! Os olhos dos homens que compreendem e amam os homens – traziam-me de novo a vizinhança das tragédias supremas. Villa-Lobos movia-se irrequieto, perturbado, carregando todo sofrimento da vida. E os seus músicos espalhavam pelo palco, sem fim, a sonoridade solene e estranha de seus acordes feitos de cérebro e alma, de canção torturada e alegre amargura. Que violência suave, que rompimento de velhos mundos estáticos, que sensibilidade cantante através de todas as desordens, de todos os choques, de todos os saltos frios, de todas as invasões abismais. Villa-Lobos é o filho comovido de seu tempo. Faz a ofensiva musical dos renovamentos com os Seis da França que tem a direção jovial e agressiva de Jean Cocteau, com o russo Stravinsky. [...] São Paulo vai ouvi-lo. E como São Paulo é a cidade dos prodígios – herdeira das migrações e das entradas – O nosso velho e caduco ambiente de musicalidade decadista e convencional estalará ao peso da mão genial do compositor de Kankukus e Kankikis. (BOAVENTURA, 2000, p. 78-79).

Aspectos importantes a serem destacados no artigo são: a presença de expressões como *violência*, *rompimento*, *ofensiva*, *desordem* e *choque*, que denotam a construção de uma identidade moderna para a música e para a figura de Villa-Lobos que passa pela “estratégia do escândalo”, da qual lançaram mão os modernistas da Semana. As obras citadas por Oswald de Andrade, *Kankikis* e *Kankukus*, fazem parte das *Danças Características Africanas*. Como destacado anteriormente, a terceira peça das *Danças Características Africanas*, *Kankikis* op. 65, obra para piano escrita por Villa-Lobos em 1915, foi dedicada a Nininha Veloso Guerra. As composições de cunho *popular*, em especial de matiz indígena, sua relação com o choro e a valorização do *exótico* por parte de Villa-Lobos, demonstram que a música moderna de Paris, valorizada no Rio de Janeiro, não foi descoberta pelos paulistas como construíram os jornais. Já no ano seguinte ao final da Primeira Guerra, percebe-se a valorização do *exótico* e do *popular*, cultuados

pelo *Grupo dos Seis* e pela elite parisiense, com os quais manteve contato direto o universo modernista carioca, por meio das relações de Villa-Lobos com os Veloso-Guerra e com Milhaud.

Do mesmo modo que o *Quarteto Simbólico* foi valorizado por sua orquestração original, a presença das *Danças Características Africanas* nos textos dos modernistas de São Paulo deve-se, certamente, à ousada orquestração apresentada por Villa-Lobos. Em sua versão inicial, a peça foi escrita para piano solo e duas de suas partes já haviam sido apresentadas duas vezes na cidade do Rio de Janeiro: *Farrapós* foi apresentada no dia 29 de janeiro de 1915, em Friburgo, no Teatro D. Eugênia, tendo como solista a pianista Lucília de Almeida; e *Kankukus*, no dia 17 de novembro, no salão nobre do teatro do *Jornal do Commercio*, pelo pianista Ernani Braga a quem foi dedicada a peça. Porém, no dia 25 de maio de 1920, a peça completa (*Farrapós*, *Kankukus* e *Kankikis*) foi apresentada no Instituto Nacional de Música com a orquestração levada por Villa-Lobos a São Paulo para a apresentação na Semana de Arte Moderna. Esta orquestração era a seguinte: flauta, clarinete, piano, violino, viola e violoncelo.

Outro sintoma do clima que envolvia a tensão entre Rio e São Paulo está implícito nas entrelinhas do artigo de Francisco Lagreca (1922), intitulado *A Nova Arte*, publicado no dia 18 de fevereiro de 1922, segundo dia da Semana de Arte de São Paulo, citado por Maria Eugênia Boaventura (2000, p. 106). No texto, o autor afirmava que “São Paulo rebrilha sob os fulgores da Arte Moderna. O Parnasianismo gelou. O simbolismo se transforma em xaropada enjoativa. O misticismo é um 'filme' cômico em três partes!”

Neste trecho nota-se o ataque feito às vias simbolistas e parnasianas por meio das quais o modernismo do Rio de Janeiro havia se consolidado, como demonstrado no capítulo anterior. Misticismo, formas cheias de hipersensibilidade, características expressas na obra impressionista de Debussy e apropriada por Villa-Lobos, eram marcas fundamentais da obra modernista do compositor carioca construída entre os anos de 1900 e 1922, na cidade do Rio de Janeiro. O parnasianismo foi alvo de críticas de Sergio Buarque de Holanda (1922) em seu artigo intitulado *São Paulo*, publicado no *Mundo Literário* do Rio de Janeiro, em 5 de junho de 1922, e citado por Boaventura (Op. cit., p. 129). Nas palavras do autor, “[...] há cinco anos atrás, em São Paulo, o parnasianismo imperava de tal maneira que cairia no ridículo logo o poeta que não fizesse de seu livro de cabeceira o tratado de

Banville. [...] Os novos modernos de São Paulo têm tanta confiança no próprio valor como a geração anterior na infalibilidade das regrinhas de Banville.”²⁹

“A Semana de Arte Moderna foi uma vitória”, afirmava Oswald Andrade em 19 de fevereiro de 1922 (BOAVENTURA, 2000, p. 106). Se por um lado, os termos *guerra*, *combate*, *batalha*, *terremoto estético*, *vitória* e *glória* faziam parte do léxico dos artigos nos jornais paulistanos em 22, por outro, para Maria Eugênia Boaventura (2006, p. 19-24), estas palavras sonoras e retumbantes dos textos críticos e de divulgação, muitas vezes pareciam sem muito sentido:

[...] escondiam a falta de um projeto estético claro e coerente que convencesse os adeptos da poética racional de um parnasianismo popularizado pelo país afora. [...] E o pior, também ainda não haviam sido publicadas em livro as propagadas obras revolucionárias, algumas delas apenas mostradas de relance naquele momento: trechos de *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, 'Domingo' da *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade e o antológico poema de Manuel Bandeira, 'Os Sapos', escrito em 1919. [...] acho que, em termos de literatura, se resumiu a isto a pretensa novidade. Uma olhadela nos nomes envolvidos com a Semana, anunciados na imprensa, confirma a palidez das novidades, pelo menos no campo literário.

Ainda de acordo com Boaventura (Op. cit, loc. cit),

O longo período de catequese, de estudos e de debates anterior à Semana, repercutido nos jornais paulistas (artigos de Oswald no *Jornal do Commercio* e de Menotti Del Picchia no *Correio Paulistano*) também não foi suficiente para evitar a impressão de imaturidade e de pouco conhecimento em relação às diversas correntes artísticas que surgiam por toda Europa. As informações, vindas de navio, ainda não haviam sido assimiladas e transformadas em atualização consistente. O despreparo era generalizado. Isto prejudicou a produção crítica sobre as novas obras, lidas e exibidas na Semana.

Em termos de produção de *novidades*, no campo musical a realidade era um pouco diferente. Não podemos reduzir o modernismo das obras de Villa-Lobos apresentadas na Semana a seu impressionismo debussyniano nem à “estratégia do escândalo”. Como foi demonstrado, o *Quarteto Simbólico* e as *Danças Características Africanas* merecem uma atenção especial, pois já demonstravam a

²⁹ Théodore de Banville (Moulins, 14 de março de 1823 - Paris, 13 de março de 1891), foi um poeta e escritor francês, discípulo de Victor Hugo. Publicou, em 1842, sua primeira coletânea de versos: *Les Cariatides*, pela qual passou a ser especialmente considerado entre os homens de letras. Dois anos depois, publicou um segundo livro de versos: *Les Stalactites*, cujo sucesso foi ainda maior. Tornou-se realmente conhecido após a publicação, em 1857, de suas famosas *Odes Funambulesques*. Publicou em 1867 *Éxilés*, que é considerada sua melhor obra. Escreveu ainda várias peças para teatro, entre elas *Cousin du Roi* (1857) e *Socrate et sa Femme* (1885). Também escreveu *Petit Traité de Poésie Française* (1872). Banville foi um dos últimos poetas românticos da França.

atualização de Villa-Lobos em relação ao modernismo que florescia em Paris por meio do *Grupo dos Seis*.

É bem possível que o impacto destas obras escritas no Rio de Janeiro, e apresentadas em São Paulo em 1922, teria sido um dos motivadores da crítica que Mário de Andrade fez ao universo musical paulista no seu artigo intitulado *Pianolatria*, publicado na Revista *Klaxon*, logo após a Semana. E não foi por acaso que estas obras foram citadas nos artigos de Oswald, nos textos de Graça Aranha e de Menotti Del Picchia: o modernismo musical de Villa-Lobos presente nestas obras despertou nos paulistas, especialmente em Mário de Andrade, a necessidade de atualização do ensino e das práticas musicais na cidade de São Paulo, que passou a ser comparada com a musicalidade do Rio.

Para a identificação do impacto dessas obras de Villa-Lobos é importante observar que, após a Semana de Arte Moderna, entre os anos de 1922 e 1930, a atividade dos modernistas deixa os noticiários para ocupar o universo das revistas. As críticas passam a tomar uma característica *programática e didática*, expressando uma preocupação com os diferentes rumos a serem tomados, uma espécie de balanço crítico voltado para a reflexão sobre as artes plásticas, a literatura e também sobre a música. Nota-se, nesse momento, a necessidade, principalmente por parte de Mário de Andrade, de inserir o músico no debate intelectual e no mundo da reflexão teórica acerca dos rumos a serem tomados pela música no Brasil. Em outras palavras, aproximar o músico de uma *consciência criativa* como caminho para expressar a nação de forma mais consciente, reflexiva e também *científica*. Da ação jornalística quase que teatral, o modernismo de São Paulo deslizava para uma combatividade empenhada numa promoção educativa.

Em maio de 1922, surgiu a revista *Klaxon* que, apesar de sua vida curta (a revista contou com nove números e encerrou suas atividades em janeiro de 1923), incluía discussões acerca dos problemas que envolviam a música moderna e os caminhos a serem seguidos pelos compositores brasileiros. Em outubro de 1923, surgiu também a revista *Ariel*, especializada em música, que contou com treze números, encerrando suas atividades um ano depois, em outubro de 1924. Se *Ariel* contava com a participação de um número variado de colaboradores, *Klaxon* era praticamente restrita à pessoa de Mário de Andrade e de Sérgio Buarque de Holanda, seu representante na cidade do Rio de Janeiro. Além de *Klaxon* e *Ariel*, a música era contemplada em revistas como *Estética* (1924-25). As direções tomadas

por estas revistas estão diretamente ligadas às identidades musicais de Villa-Lobos a partir daquele momento: crítica à *pianolatria*, a imagem do músico pesquisador da música do interior do país e a busca por uma síntese musical nacional.

Como representante da *Klaxon*, Sergio Buarque de Holanda estava encarregado de amplificar os ecos modernistas de São Paulo na capital carioca. Apesar de não podermos colocar de forma maniqueísta o olhar de Buarque sobre os modernismos no Brasil, ele passou a ser porta-voz paulista na cidade. Na carta enviada a Mário de Andrade em junho de 1922, relatada por Pedro M. Monteiro (2012, p. 38-39), o autor de *Raízes do Brasil* escreveu:

Embora não tenha recebido sua resposta à minha última carta apresso-me em escrever-lhe esta para dar mais pormenores sobre as aventuras de *Klaxon* aqui no Rio. Como lhe prometi e já foi respondido pelo *Rio Jornal* o ataque do cronista teatral do *Imparcial*, João de Talma (Reis Perdigão). Mando-lhe os dois jornais. Além destes, saíram mais dois artigos, dois ataques a *Klaxon*, um no *Fon Fon*, do Gustavo Barroso e outro no *Mundo Literário* do Enéas Ferraz. Não respondi ao do *Fon-Fon* por ser uma nota sem importância. Quanto ao *Mundo Literário* espero responder nesta mesma revista se me permitirem. Se não, estou em dúvida se deixo de fazer a seção paulista ou se continuarei a pregar as ideias Klaxistas que são as minhas nesta mesma seção. Muitas lembranças ao Oswald, ao Menotti e a todos os amigos, e um abraço do seu.

Entre as reações contrárias ao movimento, destaca-se a zanga de Lima Barreto, também citado por Monteiro (2012, p. 179), que, em *A Careta*, de julho de 1922, dirige-se diretamente a Sérgio Buarque de Holanda:

São Paulo tem a virtude de descobrir o mel do pão em ninho de coruja. De quando em quando, ele nos manda umas novidades velhas de quarenta anos. Agora por intermédio do meu simpático amigo Sérgio Buarque de Holanda, quer nos impingir como descoberta dele, São Paulo, o tal de 'futurismo' [...] Recebi, e agradeço, uma revista de São Paulo que se chama *Klaxon*. Em começo, pensei que se tratasse de uma revista de propaganda de alguma marca de automóveis americanos [...] O que há de azedume neste artiguete não representa nenhuma hostilidade aos moços que fundaram a *Klaxon*, mas sim, a manifestação de minha sincera antipatia contra o grotesco 'futurismo', que no fundo não é senão brutalidade, grosseria e escatologia, sobretudo esta.

Em seu famoso artigo intitulado *Pianolatria*, publicado no primeiro número da revista *Klaxon* (MONTEIRO, op. cit., p. 38-39), Mário de Andrade, ao comparar o universo musical carioca com o paulista, afirmou que:

É costume dizer-se que São Paulo está musicalmente mais adiantado do que o Rio. E logo a prova: "Tivemos Carlos Gomes. Temos Guiomar Novaes." — E a nossa escola, de piano? retrucarão... Não ha dúvida. Possuimos nossa escola de piano como, certo, a América do Sul não

apresenta outra. Mas não é o progresso implacável do piano, aqui uma das causas do nosso atrazo (sic) musical? E! Dizer musica, em São Paulo, quási (sic) significa dizer piano. Qualquer audição de alunos de piano enche salões. Qualquer pianista estrangeiro tem aqui acolhida incondicional... Mas é quási só. Certo: há na cidade virtuosi e professores de canto, violino, harpa etc. de seguro valor. Mas não ha o que se poderia chamar a tradição do instrumento. Não ha uma continuidade de orientação firme e sadia. E, principalmente, não ha alunos. O violinista com estudo de 6 anos é rarissimo. O flautista ainda o é mais. No entanto um Figueras, um Mignone, que dignos, cuidadosos mestres!... Mas quall ha uma fada pernicioso na cidade que a cada infante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopín!... "Sou alfa e ómega, primeiro e último, principio e fim" como no Apocalipse. E as manifestações mais elevadas da musica? E o quarteto e a sinfonia? São Paulo não conseguiu ainda sustentar uma sociedade de musica de câmara. E só agora a sinfonia parece atrair um pouco os pianólatras paulistanos. Bem haja pois a Sociedade de Concertos Sinfônicos! E no Rio ha tudo isso. Ha tradição de violino, de violoncelo, de canto... Com que inveja verificámos ha pouco o admirável conjunto de Pasilina d'Ambrósio! No Rio ouve-se a sinfonia periodicamente. No Rio há uma educação musical. São Paulo tem apenas uma educação pianistica, uma tradição pianistica. Necessitamos dum quarteto verdadeiramente activo. Precisamos proteger a Sociedade de Concertos Sinfônicos, em tão boa hora inaugurada. Só então, livre do preconceito pianistico, São Paulo será musical.

Este texto pode ser interpretado como uma autoanálise do modernismo musical de São Paulo pós-Semana. Na busca por um rosto sonoro para o modernismo paulista que expressasse a nação, Mário de Andrade utilizou como referência o universo musical carioca. O musicólogo, inteirado da música que se executava e se ensinava na cidade do Rio de Janeiro, pregava principalmente a diversificação da orquestração das peças e a formação dos músicos. Certamente, as apresentações do *Quarteto Simbólico* e das *Danças Características Africanas* na Semana de Arte Moderna causaram-lhe a impressão de que era necessário redimensionar em termos orquestrais e sonoros as obras que predominavam nas salas de concerto de São Paulo.

Após a crítica de Mário de Andrade na revista *Klaxon*, Villa-Lobos retona a criação de sua série de choros, que havia abandonado desde 1920, quando escreveu o *Choros* para violão solo.

É muito significativo destacar que o *Choros* nº 2, escrito em 1924, foi dedicado a Mário de Andrade, e consiste num duo para clarineta e flauta. O *Choros* 2 faz parte de um ciclo de 14 obras iniciadas em 1920. A numeração do ciclo não corresponde à ordem cronológica de composição: *Choros* 1, 2, 7, 3, 8, 10, 4, 5, 6, *Choros bis*, 11, 9, 12 e *Introdução aos Choros*. Villa-Lobos se apropriou de elementos singulares da prática dos chorões do início do século XX e os

transformou em matéria prima intrínseca nas suas composições. Sobre os Choros, em 1928, Mário de Andrade (2006 [1928], p. 61) escreveu no seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*: “os admiráveis Choros de Villa-Lobos, para conjuntos instrumentais de câmara, todos são verdadeiros mosaicos de constância e elementos melódicos brasileiros”.

O *Choros nº 2* (CD, FAIXA 15) foi composto originalmente para flauta transversal em Dó e clarinete em Lá. A obra possui um único movimento sem tonalidade definida, tem a duração aproximada de 2:37 minutos, e é articulado em diversos andamentos divididos em quatro seções: seção *Pouco movido*, seção *Muito vagaroso*, seção *Pouco movido*, seção *Tempo primo*. A terceira seção, *Pouco movido* pode ser entendida como o centro da composição, para onde convergem todas as figuras do choro. É também o trecho mais longo da obra, sem alteração de andamento notada na partitura, como o *Pouco movido*, indicado no compasso 24; até o *Pouco rall*, indicado no compasso 45; e, *Pouco meno* no compasso 46. Porém, isto não quer dizer que a seção tem um caráter mais rígido. A estabilidade do pulso corrobora o caráter *chorão* desta seção e a experiência dos intérpretes com o repertório do Choro possibilita uma ideia mais apurada das formas que as liberdades intrínsecas ao estilo podem ser equilibradas à regularidade de andamento. Este equilíbrio se dá entre o canto desempenhado pela flauta e a harmonização desenvolvida pela clarineta.³⁰ (PARTITURA 11).

Partitura 10 – Choros nº 2

Tema A

31

f

rf>p *rf>p* *rf>p* *rf>p* *rf>p* *rf>p*

Fonte: Editions Max Eschig, 48 rue de Rome, Paris. 1990

³⁰ É importante destacar que estes papéis se invertem ao longo da seção.

O tema **A** da terceira parte (CD, FAIXA 15, PARTITURA 11), é um choro. É muito significativo perceber que, no trecho citado, ao criar o *acompanhamento* harmônico desenvolvido por arpejos da clarineta, Villa-Lobos deixa explícito o caráter violonístico desta harmonização. Este caráter pode ser detectável no gestual violonístico dos arpejos, que poderiam ser facilmente desenvolvidos por meio da seguinte digitação da mão direita do violonista executante: polegar, indicador, médio, polegar, anular e médio. Desta forma, é possível arriscar a hipótese de que Villa-Lobos *pensou violonisticamente* este trecho, mas escreveu para a clarineta. Por um lado, esta obra pode ser interpretada como um reflexo do artigo de Mário de Andrade, *Pianolatria: uma valorização da flauta e da clarineta* (formação camerística pouco usual, principalmente em São Paulo), mas por outro lado, representa o modernismo musical carioca, caracterizado pelo gestual sonoro do violão acompanhador das rodas de choro e pela presença da flauta como instrumento solista (instrumentista difícil de ser encontrado em São Paulo, segundo Mário de Andrade no seu famoso artigo). Desta forma, o choro e as orquestrações *exóticas* construídas a partir daquele ano de 1924, são resultados, em larga medida, do debate *interno* do modernismo no Brasil. A *transformação* de Villa-Lobos num músico *nacional*, passou por suas viagens a Paris, certamente, mas este debate já estava posto no universo musical e musicológico brasileiro entre os modernismos do Rio de Janeiro e de São Paulo.

A clivagem do modernismo paulista que gira em torno do *mito bandeirante* esteve presente em diversas falas de Villa-Lobos ao longo de sua vida. Da mesma forma, percebe-se que o músico buscou, a partir dos anos de 1922, identificar-se com a perspectiva que passou a valorizar a pesquisa, o estudo e a sistematização da música por parte do compositor que se propusesse a alcançar a “essência da música nacional”. Em 25 de setembro de 1957, Villa-Lobos recebeu da Câmara Municipal de São Paulo o título de *Cidadão Paulistano*. No seu discurso, Villa-Lobos (1967, p. 111) defendeu que o Padre Anchieta é quem deveria ser agraciado com o prêmio, por ser *um grande homem de São Paulo*. Naquela ocasião, o compositor carioca, ao se identificar como um cidadão paulistano, afirmou: “São Paulo é o local de onde saiu o primeiro grito de Independência da nossa Pátria e das nossas artes [...] Não sou daqueles Brasileiros que apenas conhecem o Brasil através das grandes cidades. Conheço o Brasil do sertão, do interior, onde existe o beri-beri, onde existe a febre, os mosquitos, os jacarés, as onças, os bichos, enfim, os

irracionais. [...] A São Paulo devo parte desta peregrinação e da minha propagação. Fiz tudo em todos os terrenos: no terreno clássico da vida e no terreno progressista. Já no terreno progressista, colaborei na célebre Semana de Arte Moderna.”

Expressão desta clivagem bandeirante do modernismo paulista presente neste texto de Villa-Lobos dois anos antes de sua morte, também pode ser percebida no discurso paulista em torno da Semana de Arte moderna. Em artigo intitulado *Futurismo no Municipal*, Menotti Del Picchia deu o tom da leitura bandeirante, desbravadora do modernismo paulista expressa na fala de agradecimento de Villa-Lobos três décadas depois ao receber o título de Cidadão Paulistano. Nas palavras de Picchia (1922), citadas por Boaventura (2000, p. 82-83):

O futurismo nacional, filho legítimo de São Paulo, vai ter sua consagração em São Paulo. Pela primeira vez alguém foi profeta em seu país. Quando, pelos jornais, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Hélio iniciavam, com grande celeuma e escândalo, sua batalha contra os passadistas, ninguém supunha que a vitória integral do futurismo paulistano surgisse tão rapidamente. A bandeira futurista partida para o Rio em que Oswald, Mário e Pamplona foram os Anhangueras, os Borba Gatos, os Amadores Buenos da nova entrada, conquistou para o escol da cultura nova na capital carioca. O campo de ação do futurismo paulistano alargou-se. Abrangeu o coração do país. Mais uma vez se justifica o lema do brasão da cidade dos bandeirantes: *Non, Ducor, Duco!*

Porém, as relações de Villa-Lobos com o modernismo paulista não podem ser reduzidas somente à Semana de Arte Moderna e à construção do imaginário bandeirante. Após 1922, uma diversidade de posições passam a coexistir a partir de várias perspectivas estéticas e culturais. O pós-Semana de Arte foi um tempo em que o campo intelectual *modernista* se radicalizava através de confrontos abertos, responsáveis por uma multiplicidade de grupos com ideais diversos. Em 1925, o grupo verde-amarelo está formado e, pouco tempo depois, dele emerge o grupo *Anta*, liderado por Plínio Salgado. Em janeiro de 1926, Mário de Andrade rompe com Graça Aranha e, em 1928, com Oswald de Andrade. Graça Aranha, por sua vez, não agradava mais aos paulistas.

Ao discutir a importância do pensamento de Graça Aranha para a compreensão da segunda fase denominada nacionalismo modernista, que surge a partir de 1924-1925 nas obras de Oswald de Andrade, em especial no *Manifesto Pau-Brasil* e, mais tarde, no *Manifesto Antropofágico*, Moraes (1978, p. 42) afirma:

[...] um primeiro aspecto diz respeito à própria maneira de se definir a nacionalidade. Já observamos, com relação a este problema, que interessa a Graça Aranha, para esta definição, a busca dos traços fundamentais

característicos da alma brasileira. O instrumento privilegiado nesta busca é a intuição. Trata-se de captar por intermédio desta faculdade privilegiada a chave que descobre o perfil íntimo da nação, os traços que, segundo Graça Aranha, resumem e exprimem os sentimentos das almas singulares de todos os brasileiros formando um todo imortal.

De acordo com Moraes, esta maneira de definir a nacionalidade é marcada por um frágil psicologismo e por uma ingênua confiança no instrumento intuitivo. Tal perspectiva pode ser encontrada na obra de Oswald de Andrade e do grupo antropofágico de modo geral. Nos documentos apresentados anteriormente, o contato de Villa-Lobos com a música popular era valorizado como um dado presente já em sua infância e sua brasilidade seria produto de sua intuição, ao passo que, ao falar da criação das *Bachianas Brasileiras*, a partir de 1930, (KIEFER, 1981, p. 9; MARIZ, 1947, p. 26) afirmou que “pressentiu até uma certa relação entre estes gêneros de música tão pouco afins, pelo menos aparentemente.”

João Carlos Ribeiro (1987, p. 33) afirma:

Remonta àquelas peregrinações pelo interior do país, quando constatou a semelhança de modulações e contracantos do nosso folclore musical com a música de Bach. Misturando este material primitivo com formas pré-clássicas, o resultado é uma síntese absolutamente original, onde a técnica e o espírito do Kantor de Leipzig aparecem envolvidos em cadências brasileiríssimas. Ao vincular o Brasil a Bach, Villa-Lobos caracterizou-se como um dos maiores músicos do nosso tempo.

Além do seu *lado intuitivo*, a reivindicação de Villa-Lobos pela faceta de pesquisador musical é notória em seus discursos, como naquele presente em sua autobiografia enviada a Curt Lange, na qual o músico valoriza sua suposta estada em Minas. Na verdade, na defesa da existência de um lado pesquisador em sua trajetória artística, pode ser identificada uma das propriedades do debate modernista a partir de 1924, envolvendo as questões em torno da apreensão da brasilidade desenvolvidas por Oswald de Andrade e posteriormente discutidas por Mário de Andrade no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*.

Para Eduardo Jardim de Moraes, de modo mais geral, enquanto a obra de Oswald de Andrade valorizava o caráter intuitivo como propriedade necessária para a apreensão da cultura brasileira, a de Mário de Andrade expressava a defesa da *pesquisa de campo* como instrumento necessário ao processo de construção do nacional, o que deixou evidente o musicólogo no *Ensaio* publicado em 1928. As falas de Villa-Lobos oscilam entre estas tendências. Várias viagens que teriam como

objetivo a coleta e o estudo de materiais *folclóricos* supostamente utilizados por Villa-Lobos são descritas por ele como parte deste seu *lado douto* (MORAES, 1978).

Essas supostas viagens musicológicas, que tomam conotação própria às *entradas e bandeiras* paulistas, datadas das décadas de 1910 e 1920, são apontadas por Guérios (2003, p. 25-26) como criações resultantes da mesma matriz autobiográfica que dimensionou também o contato de Villa-Lobos com a música *folclórica* brasileira. Para Guérios:

Além de um depoimento de Beatriz Roquette-Pinto, vários documentos do arquivo do Museu Villa-Lobos oferecem indicações que reforçam a hipótese de que as viagens do compositor em busca de material folclórico, não ocorreram. [...] Além disso, o exame das fontes primárias sobre o compositor, demonstra que suas viagens apenas surgem e são comentadas a partir de 1927, ano que Villa-Lobos vai a Paris pela primeira vez. [...] As únicas provas concretas de que Villa-Lobos teria deixado o Rio de Janeiro em diferentes períodos continuavam a ser os programas de concertos em seu nome realizados em 1908 em Paranaguá e em 1912 em Manaus. (Op. cit., loc. cit.)

Na verdade, Villa-Lobos utilizou, em diversas peças para canto orfeônico, pesquisas e materiais coletados por Sodré Viana, Jean de Léry, Fritz Krause e Roquette-Pinto³¹ (Op. cit., p. 21). Estes materiais não resultavam de suas supostas viagens no início do século recheadas de aventuras *exóticas*, com as quais Villa-Lobos construiu a explicação para seu contato com manifestações da cultura musical ameríndia, africana e mestiça. Realmente, não há “referência a qualquer anotação ou lembrança do próprio compositor a respeito de canções que ele próprio teria recolhido, assim como não há material taquigráfico sobre tais canções em seus arquivos” (GUÉRIOS, 2003, p. 25-26).

Na partitura do coro a seis vozes, intitulado *Canide loune-Sabath*, escrito por Villa-Lobos, em 1933, nota-se que o compositor escreveu a peça a partir de um canto recolhido por Jean de Léry. Villa-Lobos (1953 [1933]) utilizou peças como essa como evidência documental de suas viagens, porém, elas não podem ser uma prova documental deste contato.

³¹ De acordo com Guérios, o compositor anotou diversos textos e materiais musicais brasileiros coletados por estes pesquisadores. “Há também uma série de manuscritos do compositor com anotações de fontes para um projeto de livro sobre o folclore brasileiro, em meio aos quais se lê: *Cantos Ameríndios do Brasil*; *Canide-iune: Tamoios*, recolhido por Jean de Léry, 1530; *Nozani-ná: Parecis*, canção báquica, recolhida por E. Roquette Pinto, em 1908; *Teiru: Parecis, canto fúnebre*, recolhida por E. Roquette Pinto, em 1908; *Ualalôcê: Parecis, caça*, recolhida por E. Roquette Pinto, em 1908”.

Ainda utilizando o discurso autobiográfico de Villa-Lobos sobre suas supostas viagens pelo interior do Brasil em busca de materiais folclóricos musicais, Vasco Mariz (1947), a partir de uma entrevista com o músico que resultaria na publicação da primeira biografia, reafirma e naturaliza o mito dizendo que:

Já na primeira viagem ao nordeste [...] em 1905, com dezoito anos de idade [...] Villa-Lobos apesar de sua extrema mocidade e da pequena experiência em assuntos folclóricos, aproveitou-se de seu ouvido extraordinário para recolher temas e canções populares. Usava, disse-nos, uma espécie de taquigrafia com sinais representativos da unidade de movimento e, uma vez anotado o que desejava, pedia ao cantador para repetir a canção, aproveitando para colocar nota sobre os sinais taquigrafados. Nesta e em outras viagens pelo Brasil, recolheu mais de mil temas folclóricos de valor. O Guia Prático, que Villa-Lobos publicou quase 30 anos depois, reúne parte daquela coleta. (Op. cit.).

Nota-se, mais uma vez, que a criação do *Guia Prático*, produzido na verdade entre os anos 1930 e 1940, é, para Mariz, resultante das viagens prematuras do jovem compositor ao interior do Brasil, no início do século, em busca da originalidade musical da cultura popular brasileira. Discurso endossado pelo próprio compositor e difundido, posteriormente, em outros textos. Em outra peça musical bastante difundida, Villa-Lobos (1953 [1934]) descreve o que chamou de *Canto dos mestiços do Rio São Francisco da Baía*. A música não foi produto das viagens do compositor, mas resultado de uma pesquisa desenvolvida por Sodré Viana e arranjada pelo compositor em 1934, para fazer parte da coletânea de cantos orfeônicos que formam o *Guia Prático*, escrito para fins pedagógicos.

Em 1927, após seu retorno da segunda viagem a Paris, Villa-Lobos inicia sua série de viagens pelo interior do Brasil, patrocinado por João Alberto. Estas incursões intituladas *Excursão Artística*, levavam a música pelo interior do país, passando por cidades como Piracicaba, Jaú, Pirajuy e Batatais. De acordo com Guérios, esta *Excursão Artística* percorreu 54 cidades entre janeiro e abril de 1931, sendo formada, em diferentes momentos, por Villa-Lobos (tocando violoncelo), Lucília, Souza Lima, Guiomar Novaes, Antonieta Rudge Muler, a cantora Nair Duarte Nunes e o violinista belga Maurice Raskin. Estes concertos, formados por estes “ilustres *bandeirantes* das artes musicais”, como trazia a informação de um jornal de Botucatu (GUÉRIOS, 2003, p. 172),³² contava no repertório com obras do próprio Villa-

³² É importante deixar claro que a ideia não é estabelecer as *verdades* e as *mentiras* sobre Villa-Lobos nos seus próprios discursos. Mas, tentar compreender os diferentes significados destas construções em relação aos modernismos no Brasil e suas diversas formas de imaginar a nação.

Lobos, além de peças do repertório *clássico-romântico*: Chopin, Tchaikowsky, Mozart, entre outros.

De acordo com Villa-Lobos:

Constituiu-se essa campanha na realização de uma série de conferências, excursões artísticas por vários Estados do Brasil e em entrevistas concedidas aos jornais locais, nas quais expunha minhas ideias em favor da nossa gente. Não fui senão com o objetivo de semear o gosto pela música pura, pela verdadeira arte, aumentada de elevadas intenções cívicas e patrióticas, que, em 1930, organizei uma excursão por mais de 60 cidades do interior do Estado de São Paulo, com conferências e demonstrações ao piano, violoncelo, violino, violão, coros e orquestra. (VILLA-LOBOS, 1970).³³

Em um desses concertos, pode-se perceber que as peças eram acompanhadas por palestras ministradas por Villa-Lobos, o que fazia destes concertos, instrumentos didáticos. Em Pirajuy, a *Excursão Artística* executou um programa para piano solo e para duo de violoncelo e piano, tendo Villa-Lobos como violoncelista e Souza Lima ao piano. O pianista abriu a primeira parte com três obras de Chopin: um Estudo, um *Noturno* e uma *Polonaise*. Antes do intervalo, foram executados os duos arranjados por Villa-Lobos. Dentre outras peças, foram executados o *Prelúdio n° 14* de Bach e o *Trenzinho do Caipira* que, pouco mais tarde, seria incorporada como parte da *Bachianas Brasileiras n° 2*.³⁴

Nesse programa, Villa-Lobos afirma que o *Trenzinho do Caipira* se tratava de “uma sugestão de uma viagem ao interior”. Por um lado, o som futurista do trem incorpora, a partir de um discurso estético, a modernidade em sua faceta mais imediata: o ritmo e o movimento febril da vida moderna, representada pelos trilhos que conduzem a velocidade do trem de ferro. Por outro, o *caipira* expressa a busca de Villa-Lobos pela *positivação da cultura local* proposta pelas entradas e bandeiras pelo interior do país. De acordo com Fabris (1998, p. 14), essa leitura positiva da cultura popular é um dos traços definidores da nossa vanguarda. Além disso, para a autora, “a ênfase dada a dois tipos de discursos contrapostos, um de natureza estética, o outro de teor sociocultural, não é gratuita quando se pensa nos elementos constitutivos da modernidade e do modernismo no Brasil,” (FABRIS, 1998, p. 18) pois faz parte da diversidade de nossa modernidade.

³³ A referência ao ano de 1930 por Villa-Lobos está, possivelmente, incorreta, pois outros documentos como o programa de concerto citado logo a seguir, indicam o ano de 1931.

³⁴ Programa de Concerto. *Excursão Artística: Villa-Lobos – Souza Lima, Pirajuhy* (1931). MVL/Rio de Janeiro, 76.14.100.

A sonoridade que representa os sons do trem aparece também em outras partituras de Villa-Lobos, como no canto orfeônico intitulado *Trenzinho*. Nesta obra, está explicitado, novamente, o paradoxo do modernismo brasileiro identificado por Fabris. Paradoxo que consiste em projetar para o futuro o que tentava resgatar no passado, ideia presente também na musicalidade do *Trenzinho do Caipira* da *Bachianas Brasileiras n° 2*. No canto, que tinha como objetivo explícito a produção de um instrumento para a educação infantil, os sons do trem, em uníssono com o elemento *caipira*, “mostram também como a análise de nossa modernidade não pode dispensar o confronto/embate com a nova paisagem urbana.” (Op. cit., loc. cit.).

1.2.2 Villa-Lobos: Leitor do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade

Para Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, escrito em 1928, a pesquisa era uma condição para a realização efetiva de uma composição realmente *nacional*. Dentro desta pesquisa, o elemento europeu não deveria ser deixado de lado, mas incorporado, transformado e misturado aos elementos da brasilidade musical, pois “a ‘música artística’, na acepção de Mário de Andrade, é o resultado do refinamento dos sons populares por meio de uma elaboração erudita” (NAVES, 1998). Por mais que Mário de Andrade valorize a *música popular*, o objetivo do compositor nacional, segundo ele, deveria ser uma elaboração musical calcada na experiência erudita. Isso porque a música popular seria na sua ótica descompromissada, faltando a ela elaborações de cunho construtivo (NAVES, 1998).

Santuzza Naves (op. cit., p. 25) afirma que Mário de Andrade construiu uma leitura evolucionista da história da música Brasileira. A autora afirma que existe implícita na ideia de submeter o elemento popular, calcado na noção de folclore, a um desenvolvimento erudito uma perspectiva evolucionista. Segundo Naves, “Mário de Andrade recorre às teorias de James Frazer e Edward Taylor para localizar as raízes religiosas das manifestações folclóricas, equiparadas, num certo sentido, a experiências místicas primitivas.” As teses antropológicas presentes na obra de Mário demonstrariam, segundo Naves, a concordância com os ingleses no que diz

respeito aos rituais folclóricos que marcariam assim a sobrevivência de traços culturais de um momento menos evoluído localizado no passado. Mário teria aceitado também uma visão do elemento folclórico como menos civilizado, ingênuo, primitivo, “relativamente a um padrão cultural que se considera civilizado.”

Estas questões têm uma história bem mais remota, envolvendo todo um debate que já está presente desde fins do século XIX. “A discussão em torno da mestiçagem que antecede o modernismo, já estava presente, no século XIX, na produção de intelectuais como Silvio Romero, e prossegue no século XX com Graça Aranha, Gilberto Freyre”. (TRAVASSOS, 2000).

Durante o século XIX e início do século XX, vários intelectuais e teóricos sociais afirmavam a impossibilidade do desenvolvimento de uma sociedade miscigenada como a brasileira. Os problemas do Brasil seriam resolvidos mediante um “branqueamento progressivo” da população. A partir da década de 1930, a tese do branqueamento cede lugar à busca de um sistema educacional que teria como objetivo o equilíbrio social. Reapareciam vários estudos sobre a formação do caráter nacional brasileiro, como *Raízes do Brasil e Casa Grande & Senzala*. “Gilberto Freyre e os intelectuais começaram a partilhar a crença de que, através da educação e da formação das mentes, a sociedade poderia ser remodelada e redefinida de uma maneira mais positiva”. (GUÉRIOS, 2003, p. 178).

Mário de Andrade era um otimista com relação à mestiçagem. Ao fazer uma comparação entre o pensamento de Mário de Andrade e Silvio Romero, Santos (2004, p. 17) diz que “Mário inspirou-se na teoria da mestiçagem de Romero, mas dela aboliu o pessimismo quanto às possibilidades de uma civilização do mestiço nos trópicos – arianismo que desejava o branqueamento progressivo do povo brasileiro.” O autor ainda acrescenta que o “deslocamento significativo do pensamento andradiano sobre as idéias de Romero reside no deslocamento do conceito de *raça* pelo de *cultura*. Mesmo quando usa *raça*, opera como *cultura*”. (Op. cit., loc. cit.).

As matrizes do seu pensamento sobre a música brasileira estão relacionadas com as ideias vinculadas ao século XIX e início do XX, e a um contexto de fundação da nação brasileira caracterizada pela presença hegemônica do IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1938, e pelas ideias raciais. O Brasil, como um caso único de miscigenação, deveria também produzir uma obra originalmente nacional, na qual a presença da música indígena e africana não

poderia se curvar frente aos *modismos* e formas musicais europeias ou *estrangeirismos*, para usar a expressão de Mário de Andrade. Mas que, por outro lado, não poderia abrir mão da cultura musical europeia.

Em seu artigo *Evolução Social da Música Brasileira*, Mário de Andrade (1991 [1939], p.11) situa a obra de Villa-Lobos como o ponto culminante do desenvolvimento da nacionalidade musical brasileira. Para o autor, a música brasileira teve um desenvolvimento lógico: “Primeiro Deus, em seguida o amor e finalmente a nacionalidade”. Em outras palavras: a colônia, o império e a república davam inteligibilidade à história da música no Brasil e a independência musical tinha no nacionalismo sua expressão.

Para compreender o nacionalismo de Villa-Lobos é significativo notar a mudança de concepção do nacionalismo do século XIX para o modernista, a partir dos anos 30, explícita na proposta estética e social de Mário de Andrade, presente no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Ele foi o mais importante musicólogo a influenciar os músicos modernistas no Brasil no seu tempo e na busca por esta nova música que intitulou de *música interessada*. O papel social do músico torna-se diferente do papel do academicista, presente no século XIX. A missão nacionalista de Mário de Andrade, que definiria esta *música interessada*, já se encontra esboçada no *Ensaio*, que foi a *cartilha* seguida por muitos músicos, tais como Villa-Lobos em suas composições.

Em alguns de seus textos, Mário de Andrade expressava sua preocupação com o surgimento de um *messias* que deveria colocar em prática o projeto de construção de uma identidade sonora nacional. Heitor Villa-Lobos apresentava-se como modelo desta espécie de *músico-profeta*, *predestinado* a realizar tal tarefa. É muito significativo demonstrar que esta ideia da predestinação já estava presente em entrevistas e textos do compositor desde os anos de 1930, o que confirma mais uma vez a importância dada pelo compositor a esta questão naquele momento. Em algumas oportunidades, Villa-Lobos se colocava como este *messias* da nacionalidade musical:

O creador original é aquele que, embora demonstrando em sua obra o conhecimento exato da diversidade de estilo na Música, empregando de maneira elevada motivos folclóricos do país onde tem vivido e formado sua mentalidade, deixa transparecer nas suas composições as tendências naturais da sua predestinação e influências étnicas do seu feitio, formando assim o traço característico de sua personalidade e do país onde nasceu,

cuja terra marcará o lugar distinto entre todas as nações do mundo. (VILLA-LOBOS, ACL/UFMG, dossiê 2.2 S15.1097).

Pouco antes de sua morte, a ideia de predestinação é rerepresentada pelo próprio compositor, numa de suas últimas entrevistas, já citada anteriormente, mas de caráter imprescindível neste contexto, em agosto de 1957:

Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical, pelas mãos de meu pai, tocando um pequeno violoncelo... Aprendi, também, a tocar clarinete e era obrigado a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras, como a declarar com presteza o nome da nota, dos sons ou ruídos que surgiam incidentalmente no momento, como, por exemplo, o guincho da roda de um bonde, o pio de um pássaro, a queda de um objeto de metal, etc. Pobre de mim quando não acertava... A minha obra musical é consequência da predestinação. (Villa-Lobos, 1969 [1957], p. 98-99).

O fato de Villa-Lobos se colocar como um compositor predestinado está de acordo com os preceitos modernistas calcados na questão da vanguarda e da intuição, enquanto elementos constitutivos da modernidade musical e artística no Brasil entre estas décadas. Esta consciência pode ser identificada como aquele *instinto antropofágico* que por um lado reinventa, por *deglutição*, elementos da cultura importada, e por outro, “se caracteriza por defender ferrenhamente a intuição e pelo poder de sintetizar em si os traços marcantes da nacionalidade que garantem a unidade da nação” (MORAES, 1978, p.144), “empregando de maneira elevada motivos folclóricos do país onde tem vivido e formado sua mentalidade [...] formando assim o traço característico [...] do país onde nasceu, cuja terra marcará o lugar distinto entre todas as nações do mundo” (VILLA-LOBOS, 1971).

Nas palavras do compositor brasileiro, podem ser identificadas as ressonâncias do modernismo presente na obra de Oswald de Andrade, em especial no *Pau-Brasil* (1924) e no *Manifesto Antropofágico* (1928). O pioneirismo defendido por Villa-Lobos, Mário de Andrade, Renato Almeida e outros músicos e musicólogos, em relação à capacidade de captar a sonoridade original da nação brasileira, está vinculado à noção de vanguarda, própria do modernismo. Implícita em sua defesa de uma infância genial e nacional nota-se em Villa-Lobos este traço fundamental do discurso modernista paulista: a propriedade da intuição como elemento decisivo na percepção dos aspectos característicos e fundamentais da *alma brasileira*, os quais constituiriam a nacionalidade em sua “essência”. (FABRIS, 1994, P. 9-25). Esta

maneira de definir a nacionalidade é marcada por um frágil psicologismo e por uma ingênua confiança no instrumento intuitivo. (MORAES, 1978, p. 63).

O papel desempenhado pelo modernismo paulista na música de Villa-Lobos é representado também pela *música interessada*, proposta por Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928. Este imaginário modernista de São Paulo se encontra sobreposto à sua identidade musical, construída em meio às suas relações com o modernismo carioca no início do século. Os posicionamentos de Mário de Andrade sobre a música popular urbana carioca demonstram, entre outras questões, seu distanciamento em relação à musicalidade proposta pelo ambiente do modernismo carioca presente nas obras de Villa-Lobos analisadas no primeiro capítulo. Estas questões não foram problematizadas como parte da construção das identidades musicais de Villa-Lobos ao longo dos anos 1920 e 1930, que envolviam aproximações e distanciamentos entre as diferentes nações imaginadas pelos modernismos paulista e carioca.

Esta problemática não somente esclarece as posições de Mário de Andrade frente às questões ligadas à cultura musical nacionalista, mas também pode lançar luz sobre o lugar de outros músicos modernistas nesse debate. O projeto pessoal, que fez dele o mentor dos modernistas, conforme destacado por Jorge Coli, é fundamental para o entendimento das posições de Mário de Andrade em relação a outros projetos musicais a partir dos anos 1930.

Em meio a essas tendências nacionalistas do tempo, o projeto de Mário de Andrade toma algumas características pessoais. O indivíduo Mário de Andrade se torna o mentor, o pólo central dessa construção identitária. Ao escrever *Macunaíma*, procede como um condensador, reunindo informações culturais de todas as regiões brasileiras para sintetizá-las em seu livro. Este traço lhe é fundamental: interessa-se por uma cultura brasileira, a ser forjada, e não por manifestações regionais. Nesse sentido, a fusão dos inúmeros elementos que compõem *Macunaíma* passa pela subjetividade de seu autor. É ela quem sabe o que o Brasil é. O Brasil está em mim, eu o conheço, poderia dizer Mário de Andrade. Por isso, posso ensiná-lo e dar o exemplo do que deve ser um romance nacional. (COLI, 2006)

Dentro de sua concepção de *música interessada*, Mário de Andrade defendia a ideia de que o compositor brasileiro deveria, em seu processo de composição, “dar pros elementos existentes uma transposição erudita”. O musicólogo denunciava que os europeus buscavam na música brasileira “elementos de exposição universal: exotismo”. Fazer música nacional, na concepção dos europeus, era “campear elementos entre os aborígenes, pois que só mesmo estes é

que são legitimamente brasileiros”. Discordando dessa perspectiva, Mário de Andrade (2006 [1928], p. 13-14) argumenta que a música brasileira deveria compreender toda criação “quer tenha quer não tenha caráter étnico”. Em seus próprios termos:

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecohebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia, flamenga e o diabo. Os franceses não poderiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações pré-históricas se conclui que não existe arte européia. (Op. cit., loc. cit., sic)

Em diversas oportunidades, Villa-Lobos não escapou das críticas de Mário de Andrade. O *exotismo* de algumas de suas composições concorreu, segundo o musicólogo, para o sucesso do artista na década de 1920. Assim, Villa-Lobos teria agradado aos ouvintes europeus compondo uma música pseudo-indígena. Mário de Andrade (2006 [1928], p. 20-23) afirma que “se a gente aceita como brasileiro só o excessivo característico, cai num exotismo que é exótico até para nós [...] O que faz a riqueza das principais escolas européias é um caráter nacional, mas indefinível”.

Mário de Andrade defendia que a influência da fonte musical europeia sobre a música brasileira não deve ser desprezada, pois esta teve uma grande importância na sua formação. Para ele, a fonte musical ameríndia, por sua vez, influenciou a música brasileira em “pequena porcentagem”. No caso da fonte africana, a *porcentagem* presente na música brasileira seria “bem maior”. No caso da fonte portuguesa, esta teria para Mário de Andrade, uma grande importância na organização da música no Brasil. Portanto, a cultura musical europeia deveria ser apropriada pelo músico brasileiro e fazer parte do seu processo de criação, e não desprezada. (Op. cit., loc. cit.).

Ainda sobre os procedimentos de composição a serem seguidos pelo músico *nacional*, Mário de Andrade continua seu raciocínio dizendo que, em sua pesquisa, o compositor brasileiro não poderia assumir uma postura unilateral perante a música *nacional*. Tal procedimento poderia fazer com que suas composições se resumissem em música europeia, indígena ou africana, jamais em música brasileira. Segundo Mário de Andrade, a música portuguesa sempre foi ignorada no Brasil e a reação contra ela teria promovido uma lacuna no pensamento

musical brasileiro. Em sua concepção, qualquer reação contra Portugal parecia “perfeitamente boba”. (Op. cit., loc. cit.).

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que lhe vai servir de estudo ou base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa. [...] é preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasilidade. (Op. cit., loc. cit.).

No *Ensaio*, Mário de Andrade analisa as relações entre elementos formais da música brasileira e aqueles referentes à linguagem musical europeia, afirmando que a forma suíte seria um elemento fundamental desta aproximação. A suíte, que nasceu na música ocidental como um conjunto de danças a serem executadas nos salões da Corte na Europa, a partir das obras de Bach, passou a ser executada mais frequentemente para a audição que para dança propriamente dita (NAVES, 2001). Esta forma musical, que estaria, de acordo com Mário de Andrade, presente também na música brasileira do interior do país, seria, por isto, um bom instrumento para que o “compositor nacional” criasse uma música “universalizante”.

Influenciado pela escrita musicológica de Mário de Andrade, Villa-Lobos escreveu as *Bachianas Brasileiras*, sob o estilo da suíte. O compositor apresentou nas peças inspiradas em Bach, as formas musicais citadas pelo musicólogo na segunda parte do *Ensaio*, texto intitulado *Exposição de Melodias Populares*. Para facilitar didaticamente a análise, Mário de Andrade dividiu a primeira parte do seu *Ensaio* discutindo separadamente o ritmo, a melodia, a polifonia, a instrumentação e a forma. Numa segunda parte, o musicólogo descreveu ainda alguns exemplos de formas musicais brasileiras, tais como a modinha, o lundu, o martelo, a catira, os reisados, as cantigas, as toadas, os desafios e outras. A modinha, o martelo, a cantiga, o desafio e a catira são algumas dessas formas musicais que se apresentam nas composições de Villa-Lobos.

As *Bachianas Brasileiras* são obras consideradas as maiores expressões do nacional em Villa-Lobos. Este capítulo tem como objetivo analisá-las para demonstrar que a diversidade musical dessas peças aponta para tradições musicais diversas que, em seus fragmentos, condensam os anos anteriores e, por isso, não podem ser consideradas um retrocesso estético, nem mesmo ser simplificadas pelo rótulo de nacional.

Como síntese das formas estudadas por Mário de Andrade, em especial o martelo, a quadrilha, os cocos, os lundus e as modinhas, a suíte definia-se para o musicólogo como a manifestação musical que agruparia estas danças e ritmos, tornando-se, assim, o modelo musical a ser seguido pelo compositor nacionalista. Esta estrutura, presente tanto na cultura musical europeia, quanto na musicalidade brasileira, foi defendida pelo musicólogo e utilizada por Villa-Lobos nas *Bachianas Brasileiras* como elo entre culturas musicais distintas. Vale destacar que, para Santuza Naves, as obras inspiradas em Bach são escritas “à maneira da suíte barroca” e por meio de “manifestações musicais de várias partes do país” (NAVES, 2001, p. 185).

No trecho *do Ensaio sobre a Música Brasileira* em que Mário de Andrade trata da forma, a suíte é defendida por ele como uma forma musical “universalizante”, comum a todas as civilizações e presente tanto na música brasileira como na europeia. A seguir, as palavras do musicólogo dedicadas à suíte são fundamentais para a identificação das particularidades que envolvem a presença da musicalidade brasileira no processo de composição das *Bachianas Brasileiras*. De acordo com Mário de Andrade (2006 [1928], p. 51):

A forma Suíte (série de danças) não é patrimônio de nenhum povo. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes pranceanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música “pra acabar” constituída pela junção de várias danças de forma e caráter distintos. E si não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei pra justificar a forma de suíte como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações também. Nas rodas infantis é comum a piada ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suítes com sucessão obrigatória de peças. Uma das minhas alunas me exemplificou isso bem com uma roda grande composta de três melodias tradicionais e que as crianças da terra dela jamais imaginariam que não fosse uma roda só. Os cortejos semi-religiosos semi-carnavalescos dos maracatus nordestinos não são mais que uma suíte. Nas cheganças e reisados a mesma forma é perceptível. O fandango do sul e meio do Brasil si na maioria das feitas é sinônimo de bailarico, função assustado (aliás, o próprio baile é uma suíte) muitas vezes é uma peça em forma de suíte.

Para Gilda de Mello e Souza (2003 [1979], p. 9-10), Mário de Andrade utilizou a forma musical da suíte na própria escrita literária de *Macunaíma*. Escrita em seis dias de trabalho ininterrupto, durante umas férias de fim de ano, em 1926, corrigida e aumentada em janeiro de 1927, publicada em 1928, mesmo ano em que Mário também publicou a primeira edição do seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Além de ser uma demonstração de “segurança na construção e maestria no aproveitamento da cultura popular, [...] este livro se tornou o mais importante do

nacionalismo modernista brasileiro”. O processo de criação de *Macunaíma*, apesar de “parasitário”, ao imitar outras manifestações culturais, é extremamente “inventivo” (Op. cit. Loc. cit.).

Assim, a composição das *Bachianas Brasileiras* aproxima-se, nestes aspectos formais, à escrita literária de *Macunaíma*. Este texto foi “construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, européia ou brasileira”. São dois pontos constantes na escrita do texto: “a análise do fenômeno musical e do processo criador do populário”. Algo natural naquele contexto, caracterizado pela “busca de uma solução para a música”, era “a proposta dos compositores jovens da época [que consistia no] aproveitamento do folclore brasileiro” (Op. cit. Loc. cit.).

Seguindo esta tendência,

Ao elaborar seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da suíte [...] e a que se baseia no princípio da variação. [...] A primeira presente no bailado nordestino do bumba-meu boi; e a segunda no improviso do cantador nordestino. [...] A influência do pensamento musical de Mário de Andrade influiu no processo criador que presidiu a elaboração de *Macunaíma*. Até o século XIX, é difícil descobrir essa mistura intrincada, peças já estabelecidas que se possam considerar cientificamente como melodias brasileiras tradicionais. (MELLO E SOUZA, 2003 [1979], p. 12).

Na concepção de Mário de Andrade, o compositor determinado em fazer música nacional não deveria partir do “documento recolhido”, mas das “normas de compor do populário”, de “certas formas fixas” ou de “certos esquemas obrigatórios” da cultura musical popular (ANDRADE *IN* SOUZA, 2003 [1979], p. 13). “Entre estas formas musicais, duas se apresentam como dominantes: o processo rapsódico da suíte, característico das danças populares e a forma da variação que ocorre tanto na música instrumental quanto na canção” (SOUZA, 2003 [1979], p. 13).

Na concepção de Mário de Andrade, inúmeras são as propriedades da suíte que classificam essa forma musical como um elemento cultural “universalizante”. A suíte é “um dos processos mais antigos de composição”, um “elemento comum à música erudita e à música popular”, “não é patrimônio de povo algum”, “consiste na união de várias peças de estrutura e caráter distinto, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores” (como no caso das nove *Bachianas Brasileiras*),

“processo rapsódico difundido pelo romantismo e, no Brasil, se torna quase que um hábito nacional” (Op. cit., loc. cit.).

Como dito anteriormente, Villa-Lobos não desenvolveu nenhuma pesquisa de campo sobre a música popular brasileira. Porém, para a composição das *Bachianas Brasileiras*, o compositor promoveu uma leitura destes elementos, seguindo os ensinamentos de Mário de Andrade, ao buscar na suíte a *norma de composição* ou o *esquema* para, na concepção daquele universo cultural, alcançar o elo entre a musicalidade brasileira e a europeia.

Por um lado, as *Bachianas* representam o modernismo de Mário de Andrade para o qual a música nacional teria na *Suíte* um de seus modelos composicionais. A embolada, a modinha, o ponteio, o martelo, o miudinho e a catira ali estão presentes e são exemplos da diversidade do discurso musical de Villa-Lobos, até então estigmatizado como de caráter unificador. Por outro lado, a conciliação com o modernismo do Rio de Janeiro aparece na valorização do choro, especialmente nas *Bachianas* n^{os} 5 e 6.

A análise dessas peças proposta logo a seguir, demonstrará que a cronologia construída sobre a obra de Villa-Lobos por ele mesmo e reforçada pela historiografia, deve ser redimensionada. A ideia de um *retrocesso estético neoclássico* sustentado pela História em relação às *Bachianas*, deve ser relativizada, pois este ciclo de nove peças para as mais diversas instrumentações são compreendidas aqui como a síntese musical de um diálogo entre o modernismo carioca e o modernismo paulista.

1.2.3 As *Bachianas Brasileiras*: a conciliação musical no exercício de imaginar a nação

Villa-Lobos compôs as *Bachianas Brasileiras* entre os anos de 1930 e 1945. No ano de 1930, o compositor escreveu a *Bachianas Brasileiras* n^o 1 e esboçou a música que formaria as *Bachianas Brasileiras* n^o 2 e n^o 4. Em 1938, compôs a *Bachianas Brasileiras* n^o 3 e a primeira parte da *Bachianas* n^o 5, a *Ária (Cantilena)*, bem como a *Bachianas Brasileiras* n^o 6. Somente em 1945, Villa-Lobos compõe a *Dança (Martelo)* que ele acrescentaria à *Bachianas* n^o 5. As *Bachianas* n^{os} 7, 8 e 9

foram escritas nos anos de 1942, 1944 e 1945, respectivamente (RODOLFO, 1999 [1994], p. 26).³⁵

As mudanças ocorridas na obra de Villa-Lobos dos anos 20 para os anos 30 são apontadas pela historiografia como um *retrocesso* na sua trajetória musical – dos modernos e criativos *Choros*, Villa-Lobos a compor ao estilo neoclássico, menos criativo e com uma coloração “romântica”. (ASSIS, 2005; KATER, 1990; NEVES, 1981). Segundo Neves:

[...] fica a impressão de um retrocesso dos 'Choros' para as 'Bachianas', de abandono de terreno conquistado a duras penas, para voltar à posição mais cômoda e tranqüila' [...] 'A audição de suas séries famosas de obras [o autor se referiu às Bachianas Brasileiras], e o estudo das partituras, entretanto, leva a pensar em um terrível empobrecimento, em um esvaziamento, em capitulação, em fuga". (ASSIS, 2005; GUÉRIOS, 2003; KATER, 2001; NEVES, 1981).

Como demonstrado no primeiro capítulo, durante a década de 20, a música ocidental havia passado por intensas transformações. Novas tendências musicais bastante inovadoras propunham rupturas com a tonalidade tradicional e, no sentido estético, a música dos compositores dos séculos XVIII e XIX, responsáveis pela construção de um repertório *clássico-romântico*, se tornava ultrapassada. Os *Choros*, escritos numa década anterior às *Bachianas Brasileiras*, explicitaram ao público um compositor revolucionário e adepto de uma linguagem particular e inovadora. Com uma instrumentação que utiliza desde o violão solo até a cuíca, o reco-reco e o tam-tam, os *Choros* pareciam apontar para um futuro compositor cada vez mais *moderno*. As *Bachianas Brasileiras*, por sua vez, explicitaram uma instrumentação e a utilização de materiais musicais próprios da tradição musical *romântica* da qual faz parte a leitura nacionalista da obra de J. S. Bach (RUEB, 2001).

A busca por materiais desta tradição, dentro do nacionalismo modernista brasileiro, explicariam este *retrocesso* na trajetória musical de Villa-Lobos do qual faz parte a composição da série em homenagem a Bach. Naquele contexto, a estrutura musical apresentada pelas *Bachianas Brasileiras* se mostra bastante afeita, por exemplo, à expressão romântica europeia, além disso, em alguma medida, afinada com a ideia, predominante no pensamento de Mário de Andrade, sobre o papel da música erudita no *desenvolvimento* da cultura popular.

³⁵ Existem apenas três gravações integrais das nove *Bachianas Brasileiras*.

Analisando as relações entre as *Bachianas Brasileiras n° 7* e a política nacionalista de Getúlio Vargas, Naves (2001, p. 184) afirmou que “não se pode cair na armadilha de simplificar o papel da música nos projetos de construção da nação, atribuindo a ela um componente homogeneizador”. Em oposição às análises que enfocaram apenas o caráter unificador das peças musicais, pretende-se aqui destacar a diversidade cultural e musical apresentada pelas *Bachianas Brasileiras* e explicar como, por meio desta diversidade, Villa-Lobos construiu um discurso musical que representava bem seu contexto, caracterizado pela procura de uma nacionalidade musical calcada na busca por uma conciliação estética entre os modernismos carioca e paulista.

Para este objetivo, tornou-se importante destacar uma questão central: em termos musicais, de que modo a música brasileira e a música de Bach estão presentes nas *Bachianas Brasileiras*? Visto que, como demonstrado, não podemos nos apoiar apenas nos documentos escritos para responder às complexas questões entre música e sociedade. Os documentos musicais e as leituras acerca das obras teóricas de Mário de Andrade transformaram-se em pistas fundamentais na compreensão dos meios encontrados por Villa-Lobos para construir um discurso musical que se adequasse àquele momento cultural.

De acordo com Jorge Coli (1998, p. 388), existe uma série de fatores que contribuiu para este “refluxo estético” na obra de Villa-Lobos, enquanto parte das experiências da modernidade artística do período:

Há uma confluência de fatores, certamente, para esta transformação. Dos fins dos anos 20 até a Segunda Guerra Mundial, houve o que se chamou de 'volta à ordem', no que concerne às experiências da modernidade artística, e a produção de Villa-Lobos não escapa a este refluxo, mas há também a ligação do compositor com a Revolução de 30, e a clara posição de gênio institucionalizado que adquire. Isto significa também mudança pessoal no músico, segundo Mário de Andrade.

Mário de Andrade (1945), segundo Coli (1998, p. 173), ao comentar a transformação operada por Villa-Lobos em sua maneira de compor da década de 20 para a de 30, acreditava que a Revolução teria afetado não só a obra, mas também a vida do compositor, marcando o início de um período distinto da *fase brasileira*, representada pelos Choros. O autor de *Macunaíma* apontou a opção por Bach como uma “solução desesperada” encontrada por Villa-Lobos ao buscar uma nova forma de composição:

Com a Revolução de 30, a vida do compositor se transforma por completo e isto lhe afeta a obra e a psicologia. Villa-Lobos se torna um artista condutício, anexado aos poderes públicos, bem pago, não mais exatamente brasileiro, mas nacionalista. E enfim empregado público. Isto faz lhe baixar de golpe a produção que se torna de muitas caras, conforme os ventos sopram. Os ventos da inspiração urbana. Há, porém, dentro dessa barafunda mixordiosa, uma obra pública de enorme interesse e que representa sempre uma grandeza. É a coleção de pecinhas educativas editadas pela municipalidade do Distrito Federal. Durante vários anos, raro o compositor apresenta uma obra nova de criação livre. Tudo são obras didáticas e remanipulação por vezes das mais abusivas como o afresco sinfônico da 'Descoberta do Brasil' que é de 36-37.

Mas enfim Villa-Lobos se fixa em Bach como uma solução talvez um pouco desesperada, e volta a produzir livremente. É o novo ponto culminante, das 'Bachianas' em principal, sem mais aquela plenitude e mestria irretorquível da fase brasileira, mas sempre apresentando obras de muito interesse e algumas de grande valor. Villa é o grande compositor brasileiro. Si é uma pena que, com a sua personalidade a que não se pode dar confiança, ele não tenha revestido sua obra daquela autoridade que a tornasse uma lição nacional e um valor ético, não há dúvida que ele já produziu algumas obras que estão entre as mais altas e significativas da música contemporânea.

Para Coli, (1998, p. 388) existe uma questão pessoal na reprovação de Mário de Andrade às obras e ao comportamento de Villa-Lobos a partir dos anos 30. De acordo com o autor, “Mário de Andrade não separa o homem Villa-Lobos dos acontecimentos políticos e assinala perfeitamente que sua música poderia também se rebaixar ao serviço do oportunismo”.

Coli indica que a reprovação de Mário de Andrade pode ser compreendida, também, como resultado da transformação na própria obra do musicólogo que, juntamente com sua percepção sobre a música brasileira, sofre uma grande transformação entre os anos 20 e 40. Neste mesmo sentido, Wisnik (1983, p. 136) esclarece que:

Sustentáculo de um nacionalismo musical difusamente democrático ao longo de 1920 e 1930, Mário de Andrade entra na década de 1940 sob um profundo dilaceramento, à medida que percebe as contradições e os impasses do seu projeto estético-ideológico, e o engaja na luta de classes. Nos seus escritos desta época é extremamente agudo o drama do intelectual burguês que deseja uma arte [...] que concilie positivamente a sociedade, mas que marque ao mesmo tempo uma posição precisa na luta que a divide internamente.

Neste contexto, as afinidades entre Villa-Lobos e o Estado Vargas tornaram-se decisivas para a postura reprovadora de Mário de Andrade. Pois, para Jorge Coli (1998, p. 17), “Mário de Andrade está sempre mais preocupado com o criador e menos com a obra. Tudo se passa como se a reforma do artista acarretasse diretamente a reforma da arte. O programa é, então, reformá-lo”.

De acordo com Miceli, o envolvimento político-partidário de Mário de Andrade, iniciado nessa década, se esclarece a partir da compreensão da nova conjuntura política estadual após a derrota do movimento constitucionalista em 1932. Em São Paulo, os herdeiros das antigas dissidências foram vitoriosos nas eleições de 1933 e 1934, e tornaram-se os patronos à frente dos empreendimentos culturais de relevo no começo da década de 1930. Esses dirigentes da contraofensiva paulista atribuíram as derrotas de 1930 e 1932 “à carência de pessoal especializado no trabalho político e cultural. Ancorados neste diagnóstico, eles passaram a condicionar as pretensões de mando à maturação de um ambicioso projeto de construção institucional de novas entidades de formação cultural” (BOTELHO, 2009, p.166). São fundadas nesse momento a Escola de Sociologia e Política (1933), a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, na recém-criada Universidade de São Paulo, e o Departamento de Cultura de São Paulo.

A trajetória de Mário de Andrade está conectada às *escolhas* partidárias e ideológicas, pelas alianças com lideranças antivarguistas e pelo mandato político no Departamento de Cultura de São Paulo, na prefeitura de Fábio Prado. Foi nesse contexto de surto febril da produção intelectual paulista que se deu o desenvolvimento das principais ações políticas marioandradinas: criação de bibliotecas, arquivos, discografia, pesquisas de folclore etc., embrião do que viria a caracterizar a gestão Capanema no governo Vargas (BOTELHO, 2009).

Para Anália Chernavski (2003), as relações entre Villa-Lobos e o poder não podem ser encaradas somente sob a perspectiva da “cooptação” ou do “constrangimento”. As relações entre o músico e a política devem ser analisadas sob o prisma da “troca de favores”. Como está explicitado no programa de concerto citado anteriormente, as *Excursões Artísticas* do compositor, em 1931, difundiam, por meio do repertório, obras do próprio Villa-Lobos, fator fundamental na divulgação de sua obra pelo interior do país.

Diversos outros trabalhos acadêmicos já apontaram ou destacaram o papel de Villa-Lobos junto ao Estado. Eliana Dutra (1997), referindo-se a implantação do Estado Novo, compartilha da mesma postura ao dizer que a construção de um sentimento de nacionalidade era fruto de iniciativas governamentais desde 1936. Segundo a historiadora, estas iniciativas seriam implementadas no segundo semestre de 1937, após o golpe de novembro. Villa-Lobos participou destes empreendimentos por meio de exposições de cantos

orfeônicos e outras demonstrações de civismo como comemorações em homenagem ao dia da pátria.

A partir de 1930, Villa-Lobos utilizou a política oficial para divulgação de suas obras. Em contrapartida, suas obras eram, em larga medida, resultado destas relações: diversos cantos orfeônicos e o *Guia Prático* são bons exemplos dos frutos destas afinidades com o Estado. Portanto, estas obras podem ser encaradas como documentos que explicitam outra forma para visualizar a difusão do projeto educacional e político daquele momento. Além dos projetos de canto orfeônico, suas cruzadas civilizadoras de 1931 podem ser encaradas como parte deste projeto, que já estava em gestação antes de 1932, quando o compositor assume o cargo de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística do Ministério da Educação do governo de Getúlio Vargas. É neste momento que o compositor começa *oficialmente* a desenvolver sua proposta político-pedagógica por meio destes concertos e projetos educacionais.

As ideias de Villa-Lobos, conectadas com a educação musical, são anteriores à década de 1930. Numa entrevista dada por ele em 1929, poucos meses antes de iniciar a composição das *Bachianas Brasileiras*, nota-se que o músico já se preocupava com a *formação* e com a *domesticação* do *povo*. Para ele, na busca de uma educação popular, a música deveria desempenhar este papel, tendo como elemento norteador o *desenvolvimento*. De acordo com Villa-Lobos (1929), citado por WISNIK (1982, p. 150-151):

A um país novo, como o Brasil, cheio de iniciativas e cavações, não sobra tempo para cuidar da formação de elementos capazes de, com abnegação e patriotismo, concorrerem para domar o feroz instinto, sob o ponto de vista musical, de uma raça em pleno desenvolvimento.

Creio, porém, haver um meio de fazer nosso povo ter uma opinião própria (falo sempre do ponto de vista musical). É o da patronagem absoluta do governo no sentido de uma educação popular.

Arnaldo Contier (1998, p. 42), por exemplo, faz questão de separar as composições de Villa-Lobos voltadas para o Ensino do Canto Orfeônico, das *Bachianas Brasileiras*. Ele sugere inclusive uma contradição na composição das peças neste contexto. De acordo com o historiador:

Embora durante os anos 30 Villa-Lobos tivesse escrito as Bachianas, alguns quartetos admiráveis ou poemas sinfônicos, dedicou a maior parte de seu tempo às atividades burocráticas da SEMA.[...] Durante os anos 30, Villa-Lobos preocupou-se com seu projeto pela implantação do canto orfeônico nas escolas, tendo escrito, por outro lado, peças de elevado teor estético:

Bachianas Brasileiras nº 1, (1930), nº 2 (1930), nº 3 (1938), nº 4 (para piano: 1930; para orquestra: (1931), nº 5 (1938-45), nº 6 (1938), nº 7 (1942), nº 8 (1944) e nº 9 (1945). Durante toda sua carreira, V. Lobos conviveu com incontáveis contradições entre seus projetos estéticos e ideológicos.

O mesmo acontece na interpretação de Alcir Lenharo (1986). Ao afirmar que “todas as composições ideológicas do compositor aparecem entre os anos 1938 e 1943”, o historiador acaba desconsiderando que outras obras e atividades anteriores a 1938, tais como os cantos orfeônicos, as *Bachianas Brasileiras* 1, 2 e 4, além dos concertos promovidos pelo compositor com o apoio oficial, eram parte do processo político que se configurava.

Relativizando as afirmações de Contier e de Lenharo, a música de Bach representada pelas *Bachianas Brasileiras* deve ser vista como parte integrante do projeto político educacional no qual o compositor se engajou num processo que se configurava uma cultura política³⁶ nacionalista. A música de Bach foi uma das maneiras encontradas por Villa-Lobos para desenvolver, a partir da valorização cultural do patriotismo e do nacionalismo implícitos numa leitura contextualizada da obra do músico, o seu projeto cívico-pedagógico³⁷.

Num texto publicado no *Boletim Latino-Americano de Musicologia* em 1946, Villa-Lobos deixa explicitada a importância por ele atribuída à obra *Bachianas*, demonstrando também a necessidade de uma metodologia específica para divulgá-la em sociedades que ele classificou como “meios incultos”, isto é, ambientes *não civilizados*. O título, por si, é revelador: Obras de J. S. Bach para auditórios incultos, o texto de Villa-Lobos dizia (VILLA-LOBOS, 1971):

A música de J. S. Bach é incontestavelmente a mais sagrada dádiva do mundo artístico. Mas sendo tão imensa e tão profunda, torna-se perigosa a sua divulgação nos meios incultos que não estejam devidamente iniciados para senti-la. Tendo Bach pensado em Deus e no Universo, através de suas criações musicais oriundas de seu país, deu a mais espiritual das provas de solidariedade humana, pelo que devemos compreender, amar e cultivar a música que vem e vive, direta ou indiretamente da nossa terra e universalizá-la com fé e consciência. (sic)

A música de Bach não poderia, na opinião de Villa-Lobos, ser divulgada sem que, para isto, os ouvintes possuíssem suportes intelectuais para compreendê-la. A educação musical seria pressuposto fundamental para a difusão de uma obra tão

³⁶ Para o conceito de *cultura política* e para as transformações na historiografia sobre a política a partir do diálogo com o cultural, ver: BERSTEIN, 1998; CARDOSO & MALERBA, 2000; JULLIARD, 1988, p. 180-196; MOTTA, 1996; REVISTA VARIA HISTÓRIA, 2002, p.13-28.

³⁷ Esta perspectiva de vincular a produção das *Bachianas* ao processo educacional do Governo Vargas foi defendida por Loque Arcanjo (2010, p. 77-101).

“complexa”, “sagrada” e “divina”. Desta forma, a obra de Bach representaria um estágio de musicalidade a ser alcançado por meio da educação, mas também um instrumento para a concretização de tal objetivo, mesmo que fosse um “risco” apresentá-la a ambientes culturais “cheios de recalques”.

De acordo com Villa-Lobos, a música de Bach não poderia ser “desperdiçada” num meio “inculto” como “elemento de educação artística”, mas considerava que este era um “nobre gesto” de realização da música bachiana. A compreensão da obra de Bach seria, portanto, privilégio de uma sociedade em um “estágio civilizado”. Por isso, sua música poderia ser utilizada para a educação musical no Brasil. Para isto, Villa-Lobos (1971 [1946], p. 95-129) alerta que:

Arrisca-se a desperdiçar esforço quem toma iniciativa de realizar a obra de J. S. Bach para um ambiente cheio de recalques e complexos, incrédulo em face da criação artística de seus patrícios. Esse nobre gesto de propaganda bachiana pode se transformar apenas em interesse superficial de futilidade mundana, tornando-se inoperante como elemento de educação artística. No terreno da arte, a juventude deve ser educada na disciplina coletiva das massas, até a maioridade consciente, até o estágio de um povo civilizado.

Para Villa-Lobos (1969, p. 113-114.), o preparo, ou seja, a educação, seria o elemento capaz de facilitar a penetração da arte musical numa sociedade que não se encontra num estágio civilizado, pois a arte é “extremamente subjetiva e complexa, envolvida no mais saboroso e curioso mistério cósmico, portanto, difícil de ser penetrada por quem não se tenha devidamente preparado para atingi-la”.

Qual seria, então, o método eficiente para introduzir a música de Bach no Brasil, sendo este, na concepção de Villa-Lobos, um auditório inculto? A resposta pode ser encontrada na análise do material musical que demonstrou a maneira como o compositor, de forma dosada, incorporou a música de Bach em suas composições.

Em outras falas de Villa-Lobos, pode-se perceber sua preocupação em divulgar a cruzada educacional que, graças ao contato com o poder, o levou, juntamente com seus concertos, às mais diversas partes do mundo. Em 1936, durante um Congresso sobre Educação Musical na Tchecoslováquia, um repórter perguntou-lhe quais os pontos que iria abordar em uma conferência a ser realizada naquele país. Num dos trechos da resposta, o compositor resumiu os pontos de sua palestra, nos quais se puderam observar suas opiniões sobre o papel social da música. Segundo ele (VILLA-LOBOS, 1936):

Tratarei dos seguintes pontos: 1) A educação primária, secundária e superior. A música como alimento indispensável à vida espiritual; 2) A educação popular. Formação da compreensão musical do povo. 3) A educação musical como meio de desenvolvimento do sentimento de civismo. 4) A Educação Musical como meio de confraternização e como veículo de paz entre as nações. 5) Observações, análises, confrontos e experiências. 6) Métodos de ensino. 6) O Guia Prático, obra em 6 volumes destinado à orientação dos que se interessam pelo problema da educação musical no Brasil. 7) Métodos especiais para o desenvolvimento do espírito crítico do aluno em matéria de arte musical. 8) Exemplos de música artística brasileira por meio de discos.

De acordo com Arnaldo Contier (1998, p. 26), em sua viagem à Alemanha nos anos 1920, Villa-Lobos assistiu às concentrações corais, reunindo aproximadamente vinte mil pessoas. Assim, o projeto traçado por Villa-Lobos sobre o canto orfeônico foi inspirado nos exemplos alemães, pois as manifestações de canto coral interessaram também a outros intelectuais e políticos brasileiros em uníssono com o governo de Getúlio Vargas. Da Alemanha, Villa-Lobos não trouxe somente os ensinamentos ligados ao Canto Orfeônico. Retornou, provavelmente, inspirado pela obra de J. S. Bach, que o levou a escrever também as *Bachianas Brasileiras*.

As relações entre a obra de Villa-Lobos e a música de Bach podem ser pensadas, portanto, sob esta perspectiva: a obra bachiana tornou-se um modelo de educação e de nacionalismo musical, perspectiva construída, por um lado, ainda no século XIX, num momento em que o compositor de Eisenach era trazido do esquecimento no contexto do movimento nacionalista na recém-criada Alemanha; por outro, pensada nos quadros do modernismo nacionalista brasileiro a partir de suas particularidades já indicadas.

Entre os anos 1930 e 1945, num contexto de consolidação da nação, as análises sobre as composições de Villa-Lobos destacaram a relação entre música e a política nacionalista como tema privilegiado. Os grandes corais, as letras dos hinos nacionalistas e o estilo monumental dos grandiosos coros formados por centenas ou milhares de vozes, afinadas com os temas comemorativos em exaltação à pátria, são alguns componentes unificadores que levaram os historiadores a apontar o papel da música no processo político de unificação da nação³⁸.

³⁸ Por exemplo: CHERÑAVSKY, 2003; GALINARI, 2004; LANA, 2005.

Para Paulo Renato Guérios (2003, p. 85) e Ana Cláudia Assis (2005, p. 79), uma das motivações de Villa-Lobos ao assumir o papel de compositor *civilizador* do país foi sua situação financeira, pois após retornar de sua longa temporada em Paris (1927-30), um cargo público garantiria seu sustento. Além disso, para os dois autores, Villa-Lobos oportunamente, por meio de um novo projeto de *modernização conservadora*, teria a oportunidade de desenvolver seus projetos artísticos, visto que os recursos materiais e a estrutura burocrática estariam ao seu lado. [...] Monocórdica por meio do canto orfeônico e harmônica através do neoclassicismo das *Bachianas Brasileiras*, o compositor incorporou traços do romantismo ao conceber a música como expressão e exaltação da nação.

Para sustentar seus argumentos em torno do “retrocesso” musical de Villa-Lobos, os dois autores citam a carta de Mário de Andrade enviada a Prudente de Moraes Neto, em 20 de janeiro de 1933, na qual o autor de *Macunaíma* não mediu as palavras para criticar a mudança estética e política de Villa-Lobos dos anos 1920 para 1930. Nas palavras dele, citadas por Flávia Camargo Toni (1981):

Sei que embora estejamos intelectualmente pertíssimo um do outro, uma diferença irremovível de altitude nos separa irremediavelmente. Você é carioca Pru [...] Você me pergunta o que penso do Quarteto nº 5 do Vila, e já não me é penoso falar nesse cachorro. É um quarteto bem Brasil, não tem dúvida, misturada de valores e imundices, de prazeres reais e de promessas que não serão cumpridas. Pouco antes da Revolução de 30, o Vila-Lobos, que aliás, com certa discreção, já lambeu o cú do Carlos de Campos, dedicava um concerto a Júlio Prestes. Nem bem a Revolução venceu, este indivíduo publicou uma entrevista de insulto aos vencidos, dizendo que fora revolucionário desde 1500 e até compusera *avant-la-létre* um hino da revolução que a polícia carioca proibira. Escreveu algumas musiquices patrióticas e, diariamente, aqui, largava da inocência pra ir lustrar as esporas com que João Alberto estragou irremediavelmente os tapetes civilizados dos Campos Elíseos. Bem: o Vila, de amoral e inconsciente que sempre fôra, e delicioso, virara canalha e nojento com o sistema. Mudança tão violenta assim, de contextura moral, havia necessariamente de afetar a criação, afetou mesmo. A produção do Vila baixou de sopetão quase ao nada, como valor. Compôs uns hinos, uns coros, umas transcrições de fugas de Bach pra cello e piano e umas pecinhas pianísticas, tudo simplesmente porco [...] O Vila se escondeu. Se disfarçou. Quer conciliar as coisas, e, pois que se tornou um sistemático lambedor de cú, lambe os ditos do acadêmico criticante como do burguês ouvinte, do modernista embandeirado, como do passadista louco pra se rever no novo.

A conotação política nas críticas de Mário de Andrade é explícita. Porém, no campo historiográfico, quando o objeto de pesquisa consiste numa peça musical deve-se “evitar as generalizações óbvias e grosseiras sobre o tema música e nacionalismo” (NAVES, 2001, p.184). Para Naves:

A música não pode ser vista como mera imposição das elites engajadas no projeto de consolidação do Estado-Nação. É importante ressaltar o papel ambíguo da música neste processo, ressaltando a diversidade tanto das realizações musicais quanto dos discursos nacionalistas sobre a música. (Op. cit., loc. cit.)

Neste sentido, lendo estes trechos da carta de Mário de Andrade de forma mais minuciosa, o que estava em jogo não era apenas uma questão política que supostamente explicaria um “retrocesso neoclássico” estético na obra de Villa-Lobos. Nas entrelinhas desta carta podemos perceber que o debate além de político era também cultural. Mário de Andrade escreve esta carta logo após a derrota paulista em 1932. Mas as críticas à produção musical de Villa-Lobos apontam para significados de suas produções musicais ligadas aos modernismos no Brasil entre Rio e São Paulo. Ao afirmar que “uma diferença irremovível de altitude nos separa irremediavelmente”, Mário de Andrade explicita as diferenças entre os dois modernismos e, ao afirmar que “Villa-Lobos quer conciliar as coisas”, o musicólogo paulista dá a chance para uma compreensão das *Bachianas Brasileiras* ainda não pensada pela historiografia: as obras podem ser interpretadas como uma conciliação musical, por trazer características tanto do modernismo carioca quanto das ideias de Mário de Andrade.

Anos mais tarde, em artigo publicado no *Estado*, no dia 23 de novembro de 1938, num contexto diferente daquela reviravolta de 1932, o próprio Mário de Andrade (1963, p. 273-275) assumiu a presença de suas ideias na escrita musical das *Bachianas Brasileiras*. Sobre estas peças, ele afirmou:

Parece que a intenção do autor não foi só de fazer uma homenagem ao grande Bach, nosso Deus máximo de todos os musicas, Vila-Lobos acha muitas analogias entre a invenção musical de Bach e a música popular brasileira, e disso derivou seu título enigmático. Será verdadeira esta parecença? Há um bocado de Bach na música brasileira popular, mas o desnorteante é que há um bocado de tudo. Dei exemplos disso no meu *Ensaio sobre a Música Brasileira* e nas *Modinhas Imperiais*. A semelhança poderá porvir, pelo menos em grande parte, do número menor de sons da escala pentatônica. Não há nada demais que apareçam em Bach coincidência com a música popular brasileira. Duas delas são facilmente explicáveis: Bach foi um “symcopaded”, as sincopas nas melodias brasileiras são numerosas, além disso, o andamento rápido e o movimento perpétuo com a utilização de semicolcheias.

Mesmo considerando o papel das *Bachianas Brasileiras* na construção de uma *unidade* nacional, estas obras representam uma diversidade musical que fazem dialogar, de modo particular, diversos elementos e estilos musicais (sons, ritmos,

gêneros etc.), encarados neste texto como elementos culturais apropriados pelo compositor no momento de composição das peças e que devem ser interpretadas como a busca por uma conciliação entre os modernismo no Brasil. “A multiplicação espetacular de hibridações durante o século XX não facilita precisar de que se trata, [mas] qual é a utilidade de unificar sob um só termo experiências e dispositivos tão heterogêneos?” (GARCIA CANCLINI, 2003, p. XX).

Definir as *Bachianas Brasileiras* como composições neoclássicas, nacionalistas ou como peças que representaram um *retrocesso* na produção musical de Villa-Lobos não traz possibilidades para se visualizar o problema numa perspectiva histórico-cultural. O objetivo deste tópico consiste em demonstrar que, nesta busca por uma leitura musical do Brasil, Villa-Lobos construiu uma mistura de ritmos, de sonoridades e de culturas musicais distintas, que se cruzaram no momento de composição e que representam uma conciliação estética entre o modernismo paulista e o modernismo carioca. Mas é importante perceber de que modo esta mistura foi trabalhada ou interpretada pelo compositor, pois, este texto tem “como objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1990. p. 26-27).

É por meio desta interpretação histórica, envolvendo a análise das obras produzidas entre os anos 1930 e 1940, que se explicitaram as particularidades que envolveram a apropriação da obra de Bach e de algumas tradições da música brasileira por parte do compositor carioca. Não se pretende responder aqui onde estão, em sua *essência*, as formas musicais brasileiras ou bachianas, pois, o que interessa na interpretação histórica e social da cultura, no caso desta pesquisa, são “os processos que determinam as operações de construção de sentido” (Op. cit, loc. cit.) no processo de escrita musical das *Bachianas Brasileiras*.

Buscar esta construção de sentido, destacada por Chartier, implica a constatação de que a música de Bach e a *brasileira* não estão presentes *em sua essência* na música de Villa-Lobos; por sua vez, a música brasileira também não pode ser identificada em seu estado *primitivo, natural* ou *universal*. Estas formas musicais tomam outros sentidos e são (re)significadas “na descontinuidade das trajetórias históricas” (Id.).

A partir de 1930, é indiscutível a presença na obra de Villa-Lobos de uma tradição musical representada por uma leitura romântica da obra setecentista de

Bach. Neste momento, o procedimento composicional de Villa-Lobos tornou-se bem diverso daquele representado pelos *Choros* apresentados na década anterior. Como analisado anteriormente, esta transformação na obra do compositor deve ser pensada como um reflexo das mudanças nos quadros dos modernismos brasileiros e seus esforços para representação da nação (ARCANJO, 2008).

As relações entre a música de Villa-Lobos e o pensamento de Mário de Andrade já mereceram uma série de textos acadêmicos.³⁹ No caso das *Bachianas Brasileiras*, as relações com a musicologia de Mário de Andrade tornam-se bastante complexas e necessitam de uma reflexão mais detalhada. Mesmo que os impactos da obra de Mário de Andrade sobre os compositores brasileiros não sejam novidade para a historiografia, o estudo das formas, da instrumentação, da concepção melódica, da harmonia, da necessidade de buscar um *desenvolvimento* para a música brasileira, implícita na escolha da música de Bach e em outros aspectos composicionais das *Bachianas Brasileiras*, que revelaram novas aproximações entre a teoria presente no *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e a prática da composição de Villa-Lobos (Op. cit.).

Influenciado pela escrita musicológica de Mário de Andrade, em seu *Ensaio Sobre a música Brasileira*, Villa-Lobos escreveu as *Bachianas Brasileiras*, sob o estilo da *suíte*. O compositor apresentou, nas peças inspiradas em Bach, as formas musicais citadas pelo musicólogo na segunda parte do *Ensaio*, texto intitulado *Exposição de melodias Populares*. Para facilitar didaticamente a análise, Mário de Andrade dividiu a primeira parte do seu *Ensaio* discutindo separadamente *o ritmo, a melodia, a polifonia, a instrumentação e a forma*. Numa segunda parte, o musicólogo descreveu ainda alguns exemplos de formas musicais brasileiras, tais como a modinha, o lundu, o martelo, a catira, os reisados, as cantigas, as toadas, os desafios e outras. A modinha, o martelo, a cantiga, o desafio e a catira são formas musicais que se apresentam nas composições de Villa-Lobos (ARCANJO, 2006).

Como síntese das formas estudadas por Mário de Andrade, em especial, o martelo, a quadrilha, os cocos, os lundus e as modinhas, a *suíte* definia-se para o musicólogo como a manifestação musical que agruparia estas danças e ritmos, tornando-se, assim, o modelo musical a ser seguido pelo compositor nacionalista. Esta estrutura, presente tanto na cultura musical europeia, quanto na musicalidade

³⁹ Ver, por exemplo, o excelente artigo de Arnaldo Contier (2004, p. 1-21)

brasileira, foi defendida pelo musicólogo e utilizada por Villa-Lobos nas *Bachianas Brasileiras* como elo entre culturas musicais distintas. Vale destacar que, para Santuza Naves (2001, p. 185), as composições são escritas “à maneira da suíte barroca” e por meio de “manifestações musicais de várias partes do país”.

Por outro lado, existia no projeto nacionalista da década de 1930 uma oposição entre a música erudita, “elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história que se revelam ser as canções urbanas” (WISNIK, 1983, p. 133). Pretende-se aqui demonstrar que, em termos de linguagem musical, por meio do choro, gênero popular urbano com o qual Villa-Lobos manteve contato durante o início de sua formação, o músico conseguiu, em algumas peças da série “inspirada” em Bach, dar uma interpretação particular para os problemas que envolviam a busca para adequação entre códigos linguísticos aparentemente inconciliáveis. A influência do choro e da seresta, enquanto representantes da musicalidade brasileira, pode ser observada, por exemplo, na *Bachianas Brasileiras n.º. 5 e 6*.

Devido às particularidades da formação musical de Villa-Lobos, Wisnik (1983, p. 136) destaca que “a sua música, trabalhada em sua formação erudita em processo de atualização modernista, nasce tangenciando a mesma fonte sociocultural de onde saiu a música popular urbana de mercado”. Por isso, de acordo com o autor, “fora da média, as questões do nacionalismo musical em Villa-Lobos e Mário de Andrade enquanto criadores são sempre mais complexas.” Esta complexidade se evidencia na dificuldade que os estudiosos encontram para analisar a musicalidade presente nas partituras em homenagem a Bach.

Não é intenção isentar o compositor das *Bachianas Brasileiras* de uma estreita relação com o projeto político educacional e nacionalista entre os anos 1930 e 1945. O que se pretende é demonstrar que, neste processo cultural, estas relações, quando pensadas sob a perspectiva da produção musical, necessitam de uma pesquisa mais detalhada em razão da complexidade das mesmas em relação aos modernismos no Brasil.

Nas partituras da *Bachianas Brasileiras n.º 5*, escritas em 1938, a presença da musicalidade urbana carioca é marcante. A forma como é conduzido o acompanhamento escrito para o violão, no arranjo feito pelo próprio compositor, demonstra que suas práticas musicais, que se aproximam da música neoclássica, não anulam a diversidade de sua obra. Se, por um lado, nas composições de

Villa-Lobos a música de Bach representa a cultura musical europeia; por outro, o ritmo contido na harmonia desenvolvida pelo acompanhamento tipicamente violonístico, demonstra a presença da tradição e da harmonização musical própria do violonista popular. No arranjo da *Bachianas Brasileiras* n° 5 para violão e voz, escrito pelo compositor carioca, podemos identificar uma forma de acompanhamento própria do violão popular, que harmoniza o canto de uma seresta ou de um instrumento solista numa roda de choro tradicional. Nos compassos 5, 6 e 7 da referida partitura (PARTITURA 12), podemos perceber, no acompanhamento da melodia principal, referência ao tipo de harmonização muito própria do violão seresteiro, que remete ao gestual particular à execução do instrumento.

Partitura 11 – Bachianas Brasileiras nº 5

To Mindina
Bachianas Brasileiras No 5 3

I Aria (Cantilena)
For Soprano and Guitar

Text by Ruth V. Corrêa
English version by Harvey Officer

Arranged by the Composer
HEITOR VILLA - LOBOS

Adagio

mf a tempo

VOICE
vocalizando con "ah"

GUITAR
p

Harm.

C I C II

C III C III

ingering by Andrés Segovia

Copyright 1947, 1954 by Associated Music Publishers Inc., New York
International Copyright Secured

Made in U. S. A.

Fonte: New York: Associated Music Publishers, Inc. 1957 [1947]

Na escolha do violão como elemento de orquestração, Villa-Lobos valorizou o instrumento que melhor simboliza a musicalidade popular do Brasil. O violão tem no seu repertório os sambas do morro no Rio de Janeiro, desde o início do século XX, além de ser integrante indispensável nas rodas de choro. Da mesma forma, ocupa um lugar significativo na música erudita, tendo merecido diversas peças de compositores eruditos renomados como Berlioz e De Falla. No arranjo da *Bachianas*

Brasileiras n° 5 para violão e voz, (CD, FAIXA 16; PARTITURA 12), escrito pelo compositor carioca, podemos identificar uma forma de acompanhamento própria do violão popular que harmoniza o canto de uma *seresta* ou de um instrumento solista numa roda de *choro* tradicional (VILLA-LOBOS, 1957 [1938]).

Nos compassos 5, 6 e 7 da referida partitura podemos perceber, no acompanhamento da melodia principal, a referência ao tipo de harmonização muito própria ao violão *seresteiro*, que remete ao gestual particular à execução popular do instrumento. Nos compassos 3 e 4, vemos uma disposição rítmica muito comum à música de J. S. Bach e ao *choro*, caracterizada pelo que Mário de Andrade denominou “andamento rápido das semicolcheias” no seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*.

Na *Bachianas Brasileiras n° 6* (CD1, FAIXA 17, PARTITURA 13), escrita também em 1938, a mistura da brasilidade musical com a música de características bachianas é organizada pelo compositor de forma sistemática e equilibrada. A peça foi escrita para um duo de flauta e fagote. A partir desta dualidade instrumental, Villa-Lobos expõe claramente a mistura das duas tradições musicais.

No início da peça, a flauta faz uma introdução utilizando uma sequência em intervalos de terças, notação que promove uma sonoridade muito particular à obra de J. S. Bach. A partir do terceiro compasso desta obra, o fagote, em contraponto à flauta, interpreta simultaneamente um típico *chorinho*, num trecho que pode ser interpretado como o canto de uma *seresta*, próprio da cultura musical urbana do Rio de Janeiro do início do século XX. Esta melodia lânguida, pastosa e contínua, segue acompanhada pela flauta que continua tecendo a função harmônica constante, sempre a partir de uma construção rítmica de traço bachiano (VILLA-LOBOS, 1938).

Na segunda seção da peça, os papéis se invertem: a flauta passa a harmonizar o canto choroso e *brasileiro* anteriormente desempenhado pelo fagote, e este, por meio de uma *falsa harmonia* provocada pelo uso das semicolcheias, que operam em estilo bachiano, acompanha o *chorinho*. Desta forma, percebe-se claramente as intenções do compositor. Por meio de um jogo de vozes, as partituras dos referidos instrumentos alternam música bachiana e a musicalidade brasileira, num efeito estético muito bem articulado.

Nas *Bachianas Brasileiras*, de modo geral, a musicalidade brasileira pôde ser identificada a partir da noção de música nacional construída pelo discurso teórico-musical de Mário de Andrade. De acordo com as ideias do musicólogo, a

suíte seria o elo formal entre a musicalidade brasileira e europeia. Influenciado por esta perspectiva, Villa-Lobos compôs as *Bachianas Brasileiras* sob a *forma-suíte*, materializando a musicalidade nacionalista construída pelo discurso musicológico de Mário de Andrade. Perspectiva que espelhava a valorização de uma cultura musical do *interior do país* em detrimento da musicalidade urbana.

Desta forma, a musicalidade brasileira presente nas obras de Villa-Lobos oscila entre a música urbana, representada pelo *choro* e pela *seresta*, formas musicais com as quais o compositor estabeleceu intenso contato durante sua formação, mas valoriza a presença da *suíte*, enquanto elemento da música popular do interior do Brasil, destacada por Mário de Andrade em seu *Ensaio*. A constatação desta diversidade cultural é um instrumento significativo na tarefa de situar historicamente a obra de Villa-Lobos nos quadros da cultura brasileira de modo geral.

Partitura 12 – Bachianas Brasileiras nº 6

*A Alfredo Martins Lage e
Evandro Moreira Pequeno*

*H. Villa-Lobos
(Rio, 1938)*

Bachianas Brasileiras (N.º 6)

Para flauta e fagote

I. ARIA (Choro)

Largo

f X *dim.*

p

mf

7

8

Fonte: Museu Villa-Lobos, P 5. 1.4. Rio de Janeiro, 1938, p. 1

2 VILLA-LOBOS ENTRE O PANGERMANISMO E O PAN-AMERICANISMO

Analisamos, na primeira parte desta tese, a influência dos contatos de Villa-Lobos com as duas clivagens dos modernismos no Brasil para a construção de suas identidades musicais. Nesta segunda parte nos concentraremos no papel desempenhado pela cultura germânica, pela relação com a música norte-americana e com projetos de integração que envolviam a América Hispânica. Da mesma forma que, na primeira parte, as relações de alteridade fizeram parte da construção de um nacionalismo imaginado por Villa-Lobos, em meio às suas redes de sociabilidade construídas a partir de aproximações e afastamentos.

Como visto anteriormente, a música alemã estava presente nas composições de Villa-Lobos desde sua formação inicial no universo musical carioca. Naquele contexto, o compositor não saiu imune à força da obra de Wagner e, mesmo se aproximando de forma muito mais intensa da cultura musical francesa, representada pela obra de Debussy, Satie e D`Indy e do *Grupo dos Seis*, também incorporou em algumas de suas obras a perspectiva estética wagneriana.

A aproximação com a obra alemã de Wagner e, posteriormente, com a obra de Bach, deu-se por meio da valorização de um nacionalismo alemão, calcado no romantismo do século XIX. (ARCANJO, 2008) Será demonstrado, como é recorrente na historiografia sobre Villa-Lobos, que sua não adesão ao dodecafonismo alemão nos anos 30, juntamente com a composição das *Bachianas Brasileiras*, foi um *retrocesso estético* na obra do compositor. Para explicar o suposto *retrocesso*, esta historiografia trouxe como justificativa a relação entre Villa-Lobos e o governo de Getúlio Vargas.

A tese central destes dois últimos capítulos é demonstrar que a não adesão de Villa-Lobos à cultura musical alemã dodecafônica (implícita nos projetos de Koellreuter e Curt Lange) não pode ser atribuída a *um atraso* musical do compositor. O dodecafonismo é uma técnica de composição musical cuja estrutura obedece aos princípios enunciados por Arnold Schoenberg no início dos anos 1920. Esta estrutura, que tinha como objetivo romper com o modelo tonal, consiste na escala de 12 notas cromáticas de temperamento igual, numa ordem pré-determinada, formando uma série que serve de base para a composição. Durante o processo de

composição a série de notas pode ser usada em sua forma original ou invertida. Toda a música dodecafônica deve se constituir a partir deste material básico.

Após o estudo do predomínio das características francesas do modernismo musical no Brasil, o contraponto com os projetos musicológicos e culturais de dois imigrantes alemães chegados ao Brasil nos anos 1930, explícita, em suas entrelinhas, as aproximações, distanciamentos e resistências por parte de Villa-Lobos em aderir a estes projetos. Inicialmente, entre os anos de 1938 e 1941, o *Música Viva* possuía um discurso mais *democrático*, construindo uma rede de sociabilidades e angariando adeptos por meio de alunos do seu líder, o professor J. Koellreuter. Com o tempo, entre os anos de 1944-47, o movimento foi perdendo forças frente ao cenário político e cultural do momento. Se a historiografia apresentou o modernismo de Villa-Lobos como um *retrocesso* devido a não adesão a este movimento musical, acredita-se aqui, seja necessária uma revisão historiográfica com o objetivo de demonstrar o que estava em jogo. Na verdade, eram formas divergentes de imaginar a nação musical brasileira que passava pelos diálogos entre os músicos brasileiros e as culturas musicais francesas e alemãs.

Muito além de uma oposição simplificada entre nacionalismo brasileiro (conservador) e a música alemã dodecafônica (vanguarda), André Egg já havia observado que a historiografia equivocadamente construiu uma imagem dicotômica destes movimentos musicais: o primeiro, como antítese de modernidade; o segundo, como vanguarda antinacionalista. Em função do período de Guerra, Koellreuter e Lange saem da Alemanha, mas, obviamente a cultura germânica não os abandona. Os estudos das características dos seus projetos musicais demonstraram como a cultura pangermânica estava implícita nos discursos.

De um lado, J. Koellreuter, que chegou ao Brasil em 1937, e fundou um movimento musical intitulado *Música Viva*, de outro, Franz Curt Lange, criador do movimento musical denominado por ele de *Americanismo Musical*. As tensões que envolveram o grupo *Música Viva*, apoiado por Lange, estavam conectadas à construção da identidade nacional do Brasil em relação à América Hispânica, aos Estados Unidos e aos movimentos vanguardistas europeus, como o dodecafonismo. Estas tensões tomam sentido específico, por exemplo, na correspondência de Curt Lange com Mário de Andrade e no processo de reflexão sobre o lugar da música brasileira na música ocidental.

Mais recentemente, a historiografia, corroborando com a ideia de *retrocesso estético* de Villa-Lobos, a partir dos anos 1930, atribuiu ao *Música Viva* adjetivos tais como: “movimentos em direção à modernidade”, como é caso de Carlos Kater, que avaliou o *Música Viva*, ou *vanguarda*; como no caso do trabalho de Ana Cláudia Assis que, mergulhando no impressionante Arquivo Curt Lange, viu o modernismo no Brasil com os *óculos* do musicólogo alemão, em especial representados pela memória arquivística de Curt Lange. Sem diminuir os papéis da política do governo Vargas, sobre o qual se apoiava o nacionalismo de Villa-Lobos; do enfraquecimento político da Alemanha, com o caminho da derrocada na Segunda Grande Guerra; da ascensão dos Estados Unidos no pós 1945, o estudo das diferenças entre a cultura musical no Brasil e na Alemanha demonstram que a resistência de Villa-Lobos aos projetos dos dois músicos alemães vai muito além de uma questão estética e política.

Para o que interessa diretamente às identidades musicais de Villa-Lobos, a ausência de documentação explicitando sua adesão à *vanguarda* musical germânica, bem como a ausência da linguagem musical dodecafônica em suas obras, são sintomas de sua resistência aos projetos que foram encarados por ele como espelhos utilizados na consolidação do seu nacionalismo. Além disso, seguindo a perspectiva da história das representações, a memória construída sobre sua obra – tanto pela historiografia, que corroborou a ideia de *retrocesso estético* do modernismo nacionalista de Villa-Lobos em relação a estes projetos, quanto pelas fontes construídas pelos atores envolvidos – tornou-se pista para demonstrar uma clivagem da construção do nacionalismo do compositor ainda não trabalhada pela historiografia. Da mesma forma, esta cultura alemã, representada pela música dodecafônica, transformou-se no *outro diferente*, a ser representado por Villa-Lobos, como parte da consolidação do seu nacionalismo.

Franz Curt Lange foi um musicólogo nascido em Eilenburg, Alemanha, em 1903. Desenvolveu uma trajetória muito importante na América Latina. Estabeleceu-se em Montevideu em 1930, a convite do governo uruguaio, dirigindo a seção musical do *Instituto de Estudos Superiores* do Uruguai. Foi criador do chamado *Americanismo Musical* e do *Boletim Latino Americano de Música* (1935-1946), além de autor de diversos ensaios que tratam da música colonial latino-americana.

A partir de 1940, Koellreuter passou a responder pelo *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*, em São Paulo, órgão dirigido por Curt Lange em

Montevidéu. Na primeira edição da revista *Música Viva*, Curt Lange aparece como diretor e Koellreuter como redator-chefe. Além disso, Koellreuter passou a chefiar as publicações musicais do *Instituto Interamericano de Musicologia*.

No seu livro *O Espelho de Heródoto*, François Hartog argumenta que o ponto de partida de sua obra consiste no estudo das representações por meio das quais os gregos representaram para si, os outros, em especial por meio da obra de Heródoto. Em outras palavras, ver como os gregos representavam a si mesmos e aos outros, os não-gregos. Hartog (1999) buscou uma história da alteridade. Contudo, além do si mesmo, o espelho pode ser interpretado como uma forma por meio da qual os gregos tenderam a ver o mundo. Uma arqueologia do olhar, que, ao construir interpretações sobre o outro, constrói também suas próprias identidades.

A carta enviada a Curt Lange em 1940, por Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, s/d), contendo sua autobiografia resumida, foi publicada por Koellreuter na revista *Música Viva*. Esta carta foi utilizada desde o primeiro capítulo desta tese e, no contexto em que foi escrita, Villa-Lobos construiu uma narrativa sobre si mesmo e, desta forma, se autorrepresentava para outros músicos. Esta narrativa de si mesmo foi impactante. Por um lado, Villa-Lobos foi criticado por Mário de Andrade por ter antedatado suas obras – na opinião do musicólogo, para se tornar mais "moderno" do que realmente era. De outro lado, nesta narrativa sobre si mesmo, o compositor estabelecia as diferenças culturais com os projetos de integração da América levado a cabo por Curt Lange, apoiado por Koelleruter. É sintomático que nesta autobiografia publicada no periódico *Musica Viva*, Villa-Lobos (1941), em nenhum momento, cita compositores da cultura musical alemã, muito menos os compositores da *Escola de Viena*, dos quais Koellreuter era vinculado esteticamente, mas, ao mesmo tempo, valoriza seu reconhecimento pelos Estados Unidos.

O argumento central da segunda parte desta tese é demonstrar que estes movimentos para a construção de uma *vanguarda* musical no Brasil serviram como *espelho* para Villa-Lobos na consolidação de seu nacionalismo. A não-adesão do compositor brasileiro ao atonalismo sistematizado; a falta de apoio às propostas de Koellreuter; sua resistência em auxiliar Francisco Curt Lange na implantação de seu *Americanismo* musical no Brasil; e, a aproximação com os Estados Unidos a partir da década de 40, compõem o quadro pintado por Villa-Lobos que retratou suas identidades musicais. A ausência quase total de documentação que confirme esta

resistência do compositor brasileiro ao *Americanismo musical* e ao *Música Viva* torna-se, na verdade, um sintoma da distância entre os projetos musicais.

De acordo com Mário de Andrade (1945), citado por Coli (1998, p. 173), em sua autobiografia, Villa-Lobos teria alterado as datas de suas próprias composições e, desta forma, apresentou algumas de suas peças como sendo criações anteriores às datas reais de criação das obras. Jorge Coli (1998, p. 386) já havia percebido que, na década de 1940, existia um debate em torno desta construção autobiográfica, e este mesmo debate já estava presente nos textos de Mário de Andrade e Lisa Peppercorn.

Contemporânea do compositor, a musicóloga norte-americana Lisa Peppercorn (1943) apontou as estratégias “nada convencionais” encontradas pelo compositor para a definição da sua música. Num artigo escrito em 1943, ela chamou a atenção para o fato de que Villa-Lobos arranjava, frequentemente, suas obras para diversas orquestrações instrumentais diferentes daquelas apresentadas no momento real de composição. Nestes novos arranjos, o músico alterava a data das peças provocando uma enorme confusão entre os musicólogos. Modificando as datas das obras, colocando-as como composições anteriores às datas reais de criação, o compositor apresentava-se como um músico mais moderno.

Após este alerta da biógrafa, Mário de Andrade (1945), novamente citado por Coli (Op. cit., p. 171), apontou uma série de alterações cronológicas presentes na biografia publicada no *Música Viva*. A alteração que mais o irritou foi a mudança na data de criação das *Cirandas*. Nas palavras do musicólogo:

No número de 'Música Viva', dedicado a Villa-Lobos a que o autor do 'Amazonas' forneceu a relação de suas obras, estas vêm acompanhadas cuidadosamente das datas em que, ponhamos, 'espiritualmente' ou espiritualmente concebidas... Por desgracia, nem isto é verdade, e custa a crer que o artista se arrojasse a semelhantes ilusões. Aí Villa-Lobos coloca certas obras brasileiras dele na década de 1910 e 20 como as 'cirandas' e as 'cirandinhas' que foram muito posteriormente tanto compostas como concebidas. Posso pessoalmente garantir isso porque sei quem solicitou de Villa-Lobos umas peças para piano, sugerindo até a forma bitemática [...] Deste pedido resultou coisa muito diversa, é verdade, a série genial das 'cirandas' (sic).

Mário de Andrade (1945) continua sua explicação deixando clara sua percepção sobre estas estratégias de Villa-Lobos: “desde muito me sinto na obrigação de duvidar das datas com que o compositor antedata muitas de suas

obras, na presunção de se tornar pioneiro genial em tudo”. Sobre este depoimento do musicólogo, Jorge Coli (1998, p. 171) afirma que:

Com as chaves que Mário de Andrade nos fornece, o caminho é muito mais simples, e mais... verossímil. Não seremos obrigados a aceitar a hipótese de uma irrupção miraculosa de modernidade nacionalista antes do tempo. Basta aceitarmos que, *bel et bien*, Villa-Lobos simplesmente pré-datou as obras. E isto é fundamental, pois permite derrubar por terra o mito, a crença, numa brasilidade autenticamente surgida da personalidade, impregnada de um ser 'nacional' desde sua gênese infanto-juvenil. Ao invés do mito prodigioso, teríamos o constructor, a posteriori, muito mais plausível. Pois é preciso lembrar que, de todos os modos, apenas com os Choros, nos anos 1920, o caráter francamente brasileiro de Villa-Lobos se afirma. Isto é, ao mesmo tempo que suas longas e freqüentes estadas em Paris. (Op. cit., p. 385).

Neste sentido, esta carta enviada a Curt Lange e publicada no *Música Viva* torna-se aqui um termômetro fundamental para pensar as representações construídas por Villa-Lobos para sua obra, mas também como outros interlocutores (Koellreuter, Curt Lange e Mário de Andrade) construíram representações sobre sua trajetória musical. Partindo do pressuposto de que o *ser-em-si* é um fenômeno intelectual e espiritual *falso*, na verdade, embutido num contexto social mais amplo da vida, ligado a outros sujeitos além do *eu postulado*, as narrativas de Villa-Lobos sobre si mesmo explicitam esta aceleração da fragmentação identitária que se constituiria desde fins do século XIX. Neste cenário de insegurança, instabilidade e até mesmo desorientação, suas narrativas autobiográficas e musicais que o vinculavam às mais diversas *comunidades*, atores, perspectivas musicais se apresentavam como *soluções* que supostamente traziam estabilidade, pertencimento, segurança e identificação (BAUMAN, 2005).

Sobre a narrativa autobiográfica, Ricoeur (1991, p. 138) afirma que:

[...] a compreensão do si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros símbolos e signos uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias.

Percebe-se na narrativa de Villa-Lobos a busca por um *si mesmo* que se expressa na inexistência de uma consciência imediata. Esta ação desemboca na necessidade da construção de uma narrativa para se constituir enquanto sujeito que coaduna com a noção de identidade caracterizada pela implosão do cogito

cartesiano proposta por Ricoeur (1991). Para ele, a consciência não é origem, mas tarefa hermenêutica. Diante da inexistência da consciência imediata, evidencia-se a necessidade da interpretação para a autocompreensão. É necessário narrar o vivido por si mesmo para dar sentido à vida. No caso de Villa-Lobos, o ato de existir afirma-se na diferença e na relação com outros atos, exprime-se por meio de suas obras e outros sinais.

Em *Tempo e Narrativa*, Ricoeur (2011) reavaliza a narrativa afirmando que:

O desafio último tanto da identidade estrutural da função narrativa é o caráter temporal da existência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça traços da experiência temporal.

Neste aspecto, *identidade* que diz respeito ao *ser*. Mas, não necessariamente a uma essência do ser. Esta pretensa unidade do ser, o ser em si, é interpretada neste texto como uma ilusão. A música de Villa-Lobos é original no sentido da criação artística, mas por outro lado, é resultado de sua formação musical, de suas leituras e fundamentalmente do contato com outros músicos e musicólogos. Neste sentido, a partir dos contatos com outros movimentos musicológicos, o compositor criou suas obras, mas também incorporou outros discursos musicais a partir de escolhas, aproximações e afastamentos.

2.1 Villa-Lobos e a *Modernidade Musical do Grupo Música Viva*

2.1.1 J. Koellreuter no Brasil: estabelecendo alianças

Em 1937, o flautista Hans Joachim Koellreuter chegou ao Brasil e procurou implantar no país a agitação cultural da qual participou ativamente em sua terra natal, a Alemanha. Koellreuter nasceu em 2 de setembro de 1915, na cidade de Freiburg. Filho do médico Wilhelm Heinrich Koellreuter, teve sérios problemas de

convivência com a madrasta, pois o pai casara-se pela segunda vez em 1923, quando o jovem contava com nove anos de idade. Em 1934, transferiu-se para Berlim onde realizou o curso de flauta, tendo frequentado conferências sobre composição moderna ministradas por Paul Hindemith. Em 1935, fundou em Berlim o *Círculo de Música Nova* e, no ano seguinte, participou da fundação do *Círculo de Música Contemporânea*, em Genebra, apresentando-se como flautista pela primeira vez em Paris e realizando nos dois anos seguintes turnês por vários países da Europa: Alemanha, Suíça, França, Bélgica, Suécia, Dinamarca, Noruega, Holanda, Itália, Polônia e Tchecoslováquia.

Em 16 de novembro de 1938, Koellreuter chegou ao Rio de Janeiro a bordo do navio *Augustos*. Introduzido por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo no universo musical carioca, começou a frequentar a loja *Pinguim*, na Rua do Ouvidor, onde travou contatos com alguns dos mais significativos representantes da vida musical carioca que foram fundamentais para a criação e articulação do movimento *Música Viva*: Octávio Benviláqua, Andrade Muricy, Brasília Itiberê, Luiz Cosme, Egydio de Castro e Silva. Neste mesmo ano realizou seu primeiro recital de flauta no Brasil, no Conservatório de Música, em Belo Horizonte, atual Escola de Música da UFMG. Ainda em 1938, conheceu no Rio de Janeiro Theodor Heuberger, proprietário da Casa e Jardim e presidente da *Pró-Arte*, que existia em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre. Heuberger o convidou para realizar diversos concertos entre 1938 e 1940, quando começou a lecionar no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, onde conseguiu articular uma rede de alunos que se tornaram adeptos de suas ideias estéticas e culturais.

De acordo com André Egg (2005, p. 1):

No início do grupo, em 1939, ele incluía figuras tradicionais do meio musical, ligadas ao nacionalismo. Koellreuter associou-se a eles porque representavam a música moderna no Brasil do momento. Aos poucos, iniciou-se um conflito interno, pois Koellreuter desejava imprimir uma direção mais de vanguarda às suas atividades. Quando começou a ter alunos, o compositor ganhou o apoio necessário para romper com a antiga formação do grupo. Em 1944, este já está reestruturado e expurgado dos antigos nacionalistas. Isto não significa que o grupo *Música Viva* tenha se oposto ao nacionalismo musical. Propunha um novo tipo de nacionalismo de vanguarda, diferenciando-se das propostas da geração de compositores anterior. A nova proposta de nacionalismo musical em textos de Cláudio Santoro e Guerra Peixe foram escritos para a revista *Música Viva*. Utilizou também a correspondência de Guerra Peixe para esclarecer pontos do conflito entre as gerações e suas diferentes visões de nacionalismo.

De acordo com Ana Cláudia Assis (2005), já em fins da década de 1940, o nacionalismo musical, que tinha como figura central a musicologia de Mário de Andrade e a música de Villa-Lobos, começava a sofrer concorrência das *propostas atualizadas e inovadoras* do grupo *Música Viva*, o qual, ainda de acordo com a autora, contava com uma proposta estético-musical mais ousada naquele contexto, caracterizada pelo desenvolvimento da tecnologia e dos meios de comunicação. De acordo com Ana Claudia Assis, “o programa nacionalista criou resistência à renovação da linguagem musical proposta pelos músicos adeptos do dodecafonismo ao longo da década de 1940”. Sob a égide do dodecafonismo, o *Música Viva* teria sido o retrato deste novo contexto, ao propor uma música que teria rompido com outra leitura nacionalista, considerada ultrapassada. De acordo com a autora, o nacionalismo musical terminava um *ciclo*, naquele momento.

Poucos trabalhos se debruçaram sobre o *Música Viva* e seu papel para a música brasileira. Após os textos clássicos de José Maria Neves e Carlos Kater, Ana Claudia Assis (2005, p. 81), em concordância com estes dois autores, ao analisar as relações entre o nacionalismo musical e o dodecafonismo na obra de Guerra Peixe, a partir da correspondência deste com Curt Lange, afirma, na mesma direção que os outros dois autores, que o nacionalismo musical representado pela figura de Villa-Lobos expressava um “retrocesso estético”, e, como já discutido, este argumento vale em especial para seu “modernismo neoclássico” dos anos 1930, sobretudo para as *Bachianas Brasileiras* (1930-1945) e por sua ligação com o Estado Novo. Nos termos de Assis, “resgatando Neves (1981), a música nacionalista brasileira dos anos 1930 e 1940, uma vez vinculada à ideologia de um sistema político conservador e autoritário, expressava-se naturalmente, dentro de uma linguagem conservadora.”

Carlos Kater (2001, p. 53), ao comparar a estética musical dodecafônica presente no projeto *Música Viva*, dirigido por Koellreuter, com a produção musical dos *músicos nacionalistas*, afirma:

Se uma incorporou à literatura nacional a atualidade do pensamento estético internacional, transfigurando-o, transcendendo-o e avançando, à maneira tropical, suas fronteiras; a outra fixou os materiais nacionais num idioma igualmente internacional, mas anacrônico e em processo agudo de superação naquele momento.

Para reforçar sua análise, Ana Claudia Assis (2005, p. 81) se apoia no argumento da musicóloga Graciela Paraskevaïdis (1985), ao afirmar que:

A introdução do dodecafonismo na Argentina e no Brasil significou um rompimento com o falso nacionalismo e um antídoto contra a música reacionária de feição neoclássica. No momento em que foi introduzida na América do Sul, representava uma saída do esgotamento da linguagem musical, naqueles países em que a música nova estava ameaçada de asfixia por este nacionalismo estereotipado.

O problema deste argumento é que estes autores constroem um embate entre *falso nacionalismo*, representado pelos compositores brasileiros dos quais faz parte Villa-Lobos; e, por consequência, a *verdadeira vanguarda* dodecafônica. Tem-se aí dois problemas. Primeiramente, os adeptos do dodecafonismo no Brasil, tais como Cláudio Santoro e Guerra Peixe (alunos de Koellreuter), pelo fato de aderirem a esta corrente estética não deixaram de imaginar a nação musical brasileira. Para André Egg, a oposição entre nacionalismo e vanguarda dodecafônica não corresponde a uma realidade historiograficamente sustentável, mas sim uma construção daquele contexto.

Outro elemento complexo no argumento que é colocado ao se discutir o dodecafonismo e a vanguarda alemã da Escola de Viena no universo musical brasileiro é aquele que acredita na ideia de um *falso nacionalismo* como citado por Assis. Este é o ponto mais complexo do argumento da autora, pois a nação deve ser entendida como uma comunidade imaginada que não comporta a dicotomia falso/verdadeiro. Ao abordar o nacionalismo como fenômeno cultural específico, é necessário compreender as maneiras por meio das quais os significados foram transformados ao longo do tempo. As nações se distinguem, não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas. Imaginadas por parte daqueles que estabelecem uma relação de pertencimento, pertencimento este que pressupõe, também, fronteiras e diferenças (ANDERSON, 2008, p. 30).

Anderson rejeita a formulação de Ernest Gellner, pois segundo ele, Gellner desliza para a tese de que o nacionalismo se mascara sob falsas aparências, ao identificar invenção com *contrafação* e *falsidade* e não com imaginação, sugerindo, assim, que existiriam comunidades verdadeiras. De forma inversa, as comunidades se distinguiriam, na perspectiva de Anderson, não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas.

Apesar de chegado ao Brasil em 1938, será a partir de 1939 que as atividades do *Grupo Música Viva* – audições e concertos – se desenvolveram de forma consistente. Esta primeira etapa é integradora, seus integrantes eram

personalidades atuantes e já conhecidas no ambiente musical carioca. Diferentemente dos anos seguintes, nos quais os membros mais ativos seriam os jovens alunos e ex-alunos de Koellreuter. Neste momento integrador, Villa-Lobos é tornado, a convite do próprio grupo, seu presidente honorário. Neste momento, fundem-se nomes como Camargo Guarnieri e Cláudio Santoro, jovem aluno de Koellreuter (ANDERSON, op. cit., p. 33).

Seguindo as informações oferecidas por Andre Egg (2005, p. 60), entre as iniciativas do grupo esteve a publicação de um boletim mensal, cujo primeiro número saiu em maio de 1940. Neste número seus integrantes foram nomeados, sendo: Alfredo Lage, presidente; Hans-Joachim Koellreutter, vice-presidente e tesoureiro; Conselho Técnico: Brasília Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Otavio Bevilaqua, Werner Singer. Além da diretoria da sociedade, o boletim apresenta na capa a informação de que o fundador é Koellreutter, o diretor Otavio Bevilaqua e os redatores Brasília Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Koellreutter e Luiz Heitor. A primeira página traz também o programa do grupo. Pelo estilo deste texto, de acordo com Egg, pode-se atribuí-lo a Koellreutter, apesar de o artigo não ser assinado. Como um programa do grupo, é de se imaginar que os demais integrantes estivessem de acordo com os termos. O texto considera a “obra musical como a mais elevada organização do pensamento e sentimento humanos”. Baseado nesta concepção de música, o texto indica a intenção de “divulgar a música contemporânea, principalmente brasileira”, e a música “ainda pouco conhecida do passado”. Ou seja, valorizar a *música nova*, ainda não ouvida, que tenha sido composta recentemente ou não.

O Boletim conseguiu manter uma periodicidade regular até maio de 1941, pois, num total de 12 números, o 12º saiu apenas em 1947, depois de um longo intervalo. Cada número da revista saía com um suplemento musical, que era sempre acompanhado por uma partitura inédita de um compositor. A peça era sempre analisada em um artigo que discutia a obra e a vida do seu compositor. No primeiro número, a revista se dedicou à obra de Frutuoso Viana, o terceiro a Max Brand, o quarto a Camargo Guarnieri, o quinto a Luiz Cosme, o sexto a Koellreuter, o sétimo e o oitavo a Villa-Lobos, o nono a Arthur Pereira. Do total de oito compositores, três estavam ligados ao nacionalismo musical – Frutoso Viana, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos – e os outros três eram estrangeiros, ligados à música de *vanguarda* –

Koellreuter, Max Brand, Juan Carlos Paz, os outros dois não possuíam o mesmo destaque destes (EGG, 2005, p. 63).

Se num primeiro momento, o conflito entre Koellreuter e as personalidades do movimento nacionalista no Brasil acontecia de maneira velada, pois o alemão buscava equilíbrio, no que diz respeito aos textos da revista e aos músicos colaboradores, num segundo momento, o projeto de Koellreuter começava a ganhar força à medida que seus jovens alunos aderiam à sua causa. Inicialmente, Cláudio Santoro, que teve o alemão como mestre de 1940 a 1941. Em 1944, Koellreuter recebeu mais dois novos alunos, Eunice Katunda e Roberto Schnorremberg. Este ano, num contexto no qual a Guerra já tomava seus rumos finais, marcou a ruptura de Koellreuter com o movimento nacionalista, entrando em desacordo com Lorenzo Fernandez, diretor do Conservatório Brasileiro de Música. Este desacordo custou o desligamento de Koellreuter da instituição na qual lecionava desde 1939.

No manifesto *Música Viva*, de 1944, pode-se notar alguns elementos que buscavam colocar o movimento como uma vanguarda dentro do cenário nacionalista brasileiro. Parte deste texto que já estava presente no *Nosso Manifesto, de 1940*. Conforme Neves (1981.p. 94):

O Grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito. A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva. Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova. Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos! Assim o Grupo Música Viva lutará pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro. (sic).

O documento, datado de 1º de Maio de 1944, foi assinado por Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachim Koellreutter, Mirella Vita e Oriano de Almeida. O texto traz alguns elementos fundamentais para se pensar as ideias e a historicidade do grupo, pois, além de elencar aquelas pessoas como formadoras de um grupo de *música contemporânea*, justifica esta contemporaneidade como produto da "evolução do espírito" e acrescenta que a *música, como expressão do tempo*, é o espelho de "um

novo estado de inteligência”. Assim, esta “revolução espiritual” seria a "causa da incompreensão momentânea sobre a música nova".

De acordo com Kater (2001, p. 56), a partir deste momento é que *Música Viva* assume uma posição ofensiva, conquistando maior espaço nos meios de comunicação. “Declarações estocantes e incisivas de Koellreuter – principal porta-voz do grupo – nos noticiários correntes geram polêmicas cada vez mais acirradas e conseqüentemente inimigos frontais”.

As falas de Koellreuter passam a atacar diretamente o cenário musical brasileiro no campo do ensino e das práticas musicais. Ao criticar a Escola Nacional de Música, o músico alemão afirmou, em 1944, que nesta instituição de ensino “o estudante fica cheio de teorias antiquíssimas e acaba por desconhecer os modernos processos de composição. A escola parou em Debussy e assim mesmo por muito favor. Ora, isto é um absurdo! [...] Falta ao Brasil professores competentes, entusiastas da profissão, gente que estude, que trabalhe, que não seja ‘mestre’ simplesmente – existem muitos mestres presunçosos, falsos mestres por ai – mas camaradas e colaboradores dos alunos. Mestres ‘tout court’” (Op. cit., loc. cit.).

De acordo com Assis (2005, p. 87), embora não haja no Manifesto de 1944 nenhuma menção explícita ao conservadorismo da música nacionalista, parece-lhe óbvia que a frase "Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos" é dirigida aos compositores nacionalistas no Brasil. Ainda segundo a escritora, "na medida em que as ideias inovadoras, ainda que incompreendidas e rejeitadas pela maioria, eram coerentes com seu tempo e capazes de romper com a estagnação e com o conformismo estético para os quais o nacionalismo se direcionava."

É muito significativo notar o tom agressivo e o fato de que, para se colocar como representação de uma vanguarda musical, Koellreuter destacou as "teorias antiquíssimas" e, nas entrelinhas da fala, pode-se concluir que ao valorizar “os modernos processos de composição”, o músico certamente estava se referindo à técnica do dodecafonismo. Além disso, outro elemento é muito significativo. A desvalorização da obra do compositor francês Claude Debussy deixa implícito um ataque à cultura francesa, num contexto no qual a vitória dos aliados contra o Eixo começava a se delinear. Sintoma de uma guerra simbólica entre a estética francesa, cultuada pelo modernismo brasileiro, em especial pela presença marcante da obra de Villa-Lobos, e a música alemã, o ataque de Koellreuter certamente serviu para reforçar o distanciamento de Villa-Lobos em relação ao seu projeto musical.

Distanciamento este que está presente em algumas falas de Villa-Lobos apresentadas a seguir.

2.1.2 Rupturas e distanciamentos: o lugar de Villa-Lobos

Ricardo Tacuchian (2006) já havia observado que a duplicidade conceitual do nacionalismo já é antevista no *Manifesto Música Viva* de 1946, quando Koellreutter e seus discípulos afirmam combater “o falso nacionalismo” em música. Isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens originando “forças disruptivas”. Mas, de acordo com o autor, Koellreutter conceitua o “falso nacionalismo”, mas não explica o que ele entenderia por “verdadeiro nacionalismo”, se é que essa dimensão existia em oposição à outra.

Na missiva enviada a Curt Lange, em fevereiro de 1942 (ACL 2.2.S15.0949), Koellreutter expressava sua intenção em publicar, no Brasil, o periódico *Música Viva* em três idiomas: inglês, português e espanhol. Pouco tempo depois, em outra carta de julho de 1942, Koellreutter (ACL 2.2.S15.0949) dizia que:

Acabo de voltar do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda onde fui recebido hoje. [...] O resultado é o seguinte: como a revista é impressa no Brasil temos que requerer no DIP do Rio de Janeiro. [...] Porém, nos disseram que conforme o novo decreto da nacionalização da imprensa, 'Música Viva' não pode sair em língua castelhana ou inglesa [...] Eu não entendo isso em vista da política de boa vizinhança e de pan-americanismo.

Porém, a questão aqui colocada não era apenas política. Em termos históricos, as relações entre música e sociedade são bem mais complexas que a historiografia observou. O *Música Viva* era uma oposição ao nacionalismo, mas propunha a superação deste por meio de uma universalização da música que, de acordo com seus próprios preceitos e da historiografia citada, consistia num projeto “mais avançado” que o nacionalismo brasileiro. Porém, não alcançou o sucesso esperado, não somente devido a uma questão política, mas também cultural.

Se por um lado, de acordo com Buscacio (2009), os Estados Unidos não estavam interessados no projeto de Curt Lange por este significar um mediador entre os Estados Unidos e os países hispano-americanos e o Brasil, por outro lado,

a resistência de Mário de Andrade à adesão dos músicos brasileiros a qualquer movimento musical e musicológico que viesse de outros teóricos e movimentos musicais estrangeiros era recorrente, como ocorreu com a resistência à implantação do dodecafonismo.

Assis (2005, P. 87) afirma que Mário de Andrade “não chegou a participar das discussões sobre a adoção do dodecafonismo no Brasil”, porém, é perceptível em sua correspondência com Curt Lange, que desde o momento de sua fundação, em 1939, o grupo *Música Viva*, apoiado por Lange, provocou dissonâncias entre os discursos de seus integrantes e as ideias de Mário de Andrade. Os jovens compositores, representados por Koellreuter, em certa medida defendiam um novo nacionalismo, calcado na renovação estética, inclusive a música urbana, até então deixada em segundo plano pelo discurso nacionalista de outros teóricos e músicos, tais como o próprio Mário de Andrade. Arnaldo Contier indica este caminho ao afirmar que:

Em 1942, Mário de Andrade criticava, de um lado, uma possível adesão dos compositores eruditos brasileiros ao dodecafonismo schoemberguiano, implodindo, assim, temas e melodias inspiradas no cancionário brasileiro e, de outro, a falta de técnica da maioria dos compositores brasileiros (com exceção de uns três ou quatro) para consolidar o nacional na estética da música erudita, fundamentando uma idéia de identidade cultural e de brasilidade. (CONTIER, 2004, p. 1-21).

Nas “falas” de Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 1949) nota-se, sob a influência de Mário de Andrade e sob a historicidade de sua formação musical, a crítica à presença das vanguardas europeias na música americana, presença que se representaria, nas palavras do compositor, por um “atonalismo ortodoxo e estéril”. Nas palavras do músico:

Seja essa atitude de aceitar a tutela da Europa, seja outra diametralmente oposta, no sentido de ultrapassar os limites alcançados no Velho Mundo, lançando mão de um atonalismo ortodoxo e estéril sem raízes no Novo Mundo, os americanos enveredam por um falso caminho que só poderá levar ao esgotamento dos meios de expressão, conquanto disponhamos de um rico material a ser trabalhado.

Segundo Arnold Schoenberg, a quem é atribuída a invenção do dodecafonismo, esta técnica de composição surgiu, de fato, em 1923, como uma decorrência de uma “lógica histórica inevitável”, advinda do desenvolvimento do atonalismo livre. O atonalismo é uma concepção musical que fez implodir todo um idioma composicional utilizado pela música há trezentos anos.

Arnold Franz Walter Schoenberg nasceu em Viena, no dia 13 de setembro de 1874 e morreu em Los Angeles, no dia 13 de julho de 1951. Schoenberg era um tipo inventivo, com formação em engenharia, sempre consertando tudo à sua volta, parecia exigir atenção exata e delicadeza. Ele esculpiu suas próprias peças de xadrez e encadernou os próprios livros. Vez por outra proporia métodos detalhados para anotar o tênis; para jogar xadrez em um tabuleiro 10 por 10; para operar olhos com instrumentos posicionados magneticamente; para combinar tarifas de ônibus, bonde e metrô com um único bilhete; e para regular o fluxo do tráfego em autoestradas. Inventou uma máquina de escrever para música, e uma notação para música de múltiplos tons que eliminava os meios tons, os bemóis e os tons naturais (EVERDELL, 2000, p. 139).

Numa tentativa de regulamentar o discurso musical por meio de uma ideia unificadora, Schoenberg desenvolveu o serialismo das notas musicais, substituindo, assim, a noção *tradicional* de tema (secularmente construído pela música ocidental) pelo conceito de série geradora (atonalismo-serial-dodecafônico). Para cada obra dodecafônica, haveria uma série própria e uma mesma série não deveria ser empregada em duas obras distintas. Desta forma, cada obra musical consiste numa série das doze notas organizadas de acordo com a composição. Estas notas podem ser usadas tanto melodicamente quanto harmonicamente. O compositor deve esgotar todas as notas de série antes de recorrer novamente à mesma série. Desta forma, a ideia implode a noção de tonalidade e o atonalismo dodecafônico veio substituir o sistema harmônico tonal de forma mais sistemática que o *atonalismo livre*.

Juntamente com seus discípulos, Anton Webern e Alban Berg, Schoenberg formara a denominada Segunda Escola de Viena, designação que se deve a analogia à composição germânica do século XVIII, formada por Haydn, Mozart e Beethoven que compuseram a Primeira Escola de Viena. Para demonstrar a modernidade desta linguagem musical em relação ao *nacionalismo de Villa-Lobos*, Ana Claudia Assis (2005, p. 79) argumenta que, ao contrário da música tonal tradicional, que é guiada por “sucessivas repetições de um tema melódico de uma seção, de motivos rítmicos, de sequências harmônicas”, que “fixam em nossa memória” gerando sensações como expectativa, previsibilidade, resolução e até mesmo frustração quando, por exemplo, a volta a um tema não ocorre; o dodecafonismo “potencializou a particularidade objetiva da linguagem musical na

qual um objeto musical não pode ser traduzido em termos de linguagem denotativa. Assim, a música dodecafônica não expressaria nenhum outro significado senão o puramente musical, daí a legitimidade da série geradora como ideia unificadora”.

Ao afirmar que, “reconhecendo que o atonalismo e, por conseguinte, o dodecafonismo representavam a expressão real e sincera de uma época, as harmonias tonais e o discurso simétrico-extensivo da música do passado soam falsas e incoerentes”. Ao afirmar, também, que Schoenberg “alertou aos compositores nacionalistas que os elementos 'primitivos' da música popular, os quais eles se apropriavam, eram incompatíveis com a estruturação da música dodecafônica”, Assis não percebeu que o que estava em jogo era uma luta simbólica em torno da música, num contexto de luta pela supremacia musical, ressonâncias dos embates entre a música francesa e a música germânica como destacado no início do primeiro capítulo desta tese e que, neste contexto, se acirram ainda mais. Assim, a resistência de Villa-Lobos ao projeto não pode ser vista como um “retrocesso estético” em suas composições, mas a defesa de uma linguagem musical predominantemente francesa desenhada em meio a suas relações com os modernismos carioca e paulista.

Seguindo as indicações de Tacuchiam (2006), a justificativa de Villa-Lobos para a não adesão ao dodecafonismo é legitimada historicamente. De acordo com o autor, “o atonalismo nunca foi o reflexo da sociedade brasileira, mas o fruto de uma profunda reflexão sobre a renovação da linguagem, a partir de uma técnica importada da Europa”. Para o autor, a justificativa é política e cultural. Nesta mesma direção, Salles afirma que, se no início do século XX:

As referências [ao compositor germânico] Richard Wagner demonstram a integração de Villa-Lobos com o ambiente musical mais sofisticado do Rio de Janeiro, que via no compositor alemão um símbolo da música moderna ou da renovação musical em relação à ópera italiana, [...] a música germânica jamais chegou a se firmar no gosto do público. Ao ingressar no Instituto Nacional de Música em 1907, Villa-Lobos, provavelmente conheceu o wagnerianismo pelo filtro da música francesa.

Em outro texto, sobre as relações entre o americanismo e o *Música Viva*, Kater (1993, p. 97-104) afirma que:

Logo no início da década de 30, Curt Lange lança em nosso continente as bases de sua profícua atuação: fundação do 'Americanismo Musical' (1933-34), publicação do primeiro volume da série 'Boletín Latinoamericano de Musica' (1935) – contendo obras inéditas de compositores latinoamericanos em suplemento musical –, organização do 'Primeiro Festival Lati-

noamericano de Música' (1935), criação do 'Instituto Interamericano de Musicologia' (1938-39) e da 'Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores' (1941). **O 'Americanismo Musical', idealizado por Lange, demonstra também nítidas analogias de princípios com a 'Música Viva' fundada e liderada por H. J. Koellreutter no Rio de Janeiro, desde 1938 (especialmente em seu primeiro momento, e seis anos após também em São Paulo).** Tendo em vista a ampliação de horizontes, o movimento 'Música Viva' deu ênfase na formação e na criação musicais, fincando suas raízes na realidade contemporânea. O 'Americanismo Musical', por sua vez, embora atento às produções de sua atualidade (editando muitas obras de compositores contemporâneos), priorizou aspectos documentais, representados pela atividade de pesquisa dirigida às músicas coloniais e seu restauro. (sic. – grifos nossos).

A adesão de Curt Lange à cultura musical moderna de seu país natal era, em muitos pontos, divergente do modernismo brasileiro e criou algumas tensões que se apresentam de forma implícita na correspondência de Curt Lange com os interlocutores brasileiros. Essas tensões ficaram latentes no contexto político dos anos 1930 e 1940 e, em particular, quando da publicação do VI Tomo do *Boletim Latino Americano de Musicologia*, obra de Curt Lange dedicada ao Brasil, cuja escolha dos colaboradores e das obras musicais que constariam na publicação passou a ser tema de debates acalorados entre Lange e os brasileiros com os quais estabelecera contatos para viabilizar a empreitada. Villa-Lobos, que havia se tornado um destes contatos, dificultou a publicação do *Boletim* de várias maneiras.

Desenvolvido entre os anos de 1935 e 1946, um dos projetos mais importantes da carreira musicológica de Curt Lange, foi a edição destes seis *Boletins Latino Americanos de Musicologia*. Cada um dos seis volumes foi dedicado a um país da América. O formato da publicação dividia-se em duas partes: a primeira consistia em estudos musicológicos, sob a forma de artigos, resenhas, traduções; a segunda parte, *Suplemento Musical*, era formada por partituras de músicas escritas por compositores do país ao qual era dedicado volume. O governo do país tratado no volume era responsável pela escolha dos textos e das obras que deveriam ser publicadas. A partir dos contatos realizados por Curt Lange com os órgãos oficiais de diversos países da América Latina, o musicólogo conseguia angariar fundos e apoio político para o seu projeto.

Para a publicação do *Boletim* dedicado à música brasileira, o ministro Gustavo Capanema obteve uma verba de auxílio e nomeou uma comissão composta por Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Renato Almeida, Andrade Muricy, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Lourenço Fernandez e Brasília Itiberê. Jorge Coli (1998,

p. 147) dá voz a Mário de Andrade: “Não é possível que com semelhante primeiro time, aliás, ‘scrash’ o Boletim não saia melhor que possa”.

A comissão organizou um programa teórico de sugestões para o número especial. Esta sugestão dividiria a publicação em quatro seções: Etnografia e Folclore, História, Ensino e Vida musical. De acordo com Mário de Andrade, o plano para desenvolvimento das seções era o seguinte: 1º Etnografia e Folclore – atribuída a Luis Heitor e Brasília Itiberê: a música dos indígenas brasileiros. Os instrumentos de música dos índios brasileiros. A música do negro brasileiro. Os instrumentos de música do negro brasileiro. A música popular brasileira, instrumentos de músicas populares no Brasil. Estudos sobre os diversos gêneros de música popular brasileira. 2º História – a cargo de Renato Almeida: música colonial; a ópera no Brasil; a música sinfônica brasileira; a música de câmara no Brasil; a música para piano no Brasil; o canto em português no Brasil; o advento do nacionalismo na música brasileira; o período contemporâneo; estudo sobre os principais compositores brasileiros. 3º Ensino – a cargo de Villa-Lobos e Lourenço Fernandez: História do ensino musical no Brasil; a música nas escolas brasileiras; estudos sobre os grandes educadores musicais. 4º Vida Musical – sob a orientação de Andrade Múrcy: História da vida musical brasileira; a organização oficial das orquestras, bandas militares e particulares; sociedades musicais.

As tensões que envolviam as ideias de Villa-Lobos e sua atuação política são recorrentemente expressas nas falas de Curt Lange (ACL 2.1.001.068). Em carta enviada a Mário de Andrade em 1944, o musicólogo reclamava da morosidade com a qual Villa-Lobos tratava da publicação do seu *Boletim* dedicado ao Brasil:

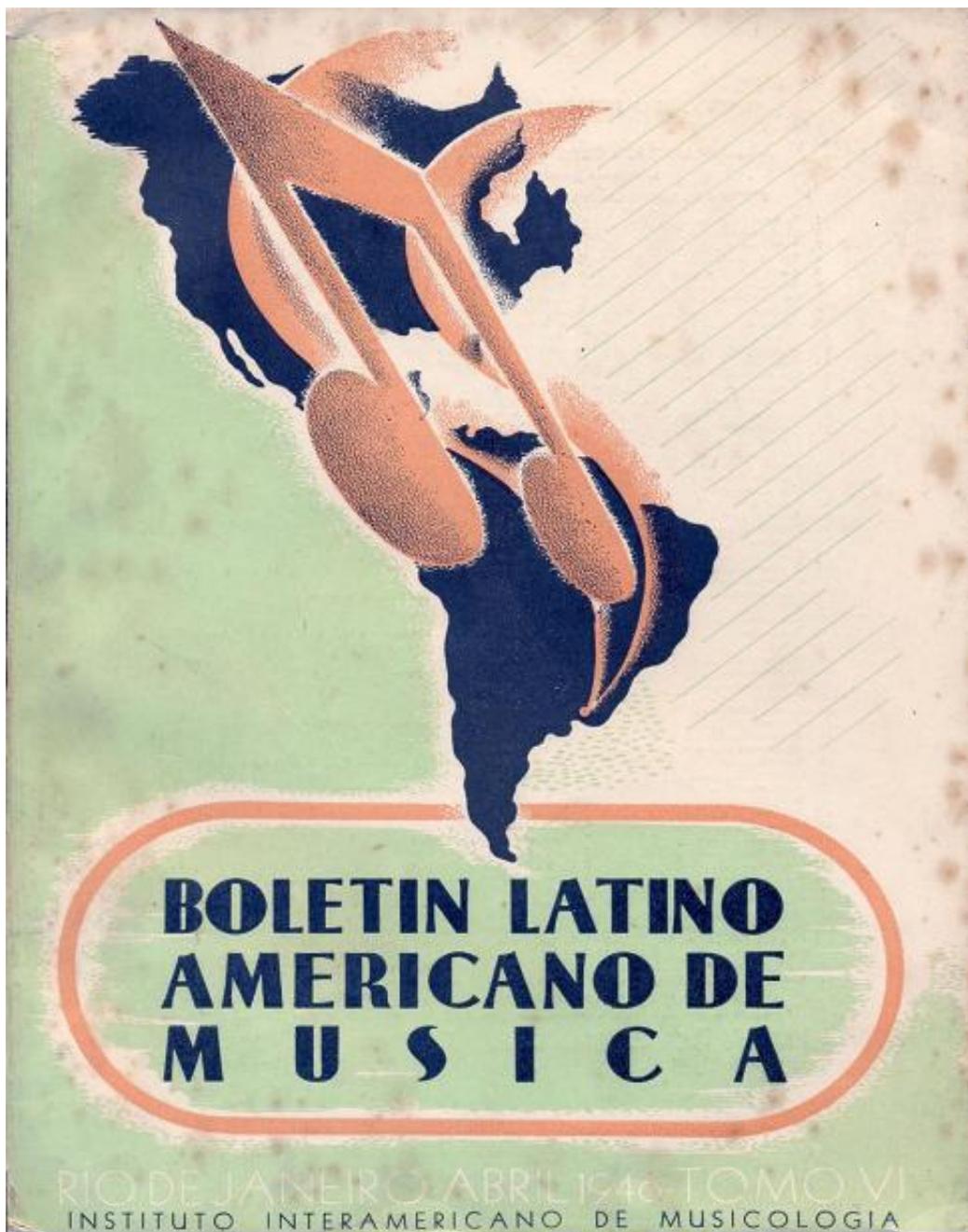
Villa-Lobos fala abertamente a certas pessoas e até a um amigo meu que se o Boletim não sair como ele quer, tirará o seu título e o fará sair editado com o nome do seu famoso Conservatório [...] Não gosto de brigar, mas se Villa-Lobos quiser, ele terá. Nunca vi em parte alguma uma pessoa que seja mais detestada que este homem.

Realmente, a publicação saiu de acordo com o que imaginava Villa-Lobos. Após dois anos de muita insistência, o *Boletim Latino-Americano* dedicado ao Brasil foi publicado em 1946, com o auxílio do governo brasileiro. Mas o presidente da comissão encarregada de auxiliar Francisco Curt Lange (BOLETIM LATINO AMERICANO DE MUSICA, 1946) era Villa-Lobos e este não perdeu a oportunidade para publicar dois artigos exaltando suas atividades junto à Superintendência de Educação musical, vinculadas à pasta de Capanema no Governo Vargas. Escreveu

também outro artigo elogioso a Lourenzo Fernandes, compositor nacionalista. Além disso, o suplemento do Boletim contou com a publicação de sua *Bachianas Brasileiras* 6.

A análise iconográfica da capa do Boletim Latino Americano dedicado ao Brasil (FIGURA 1) esclarece um pouco mais o significado do projeto de Curt Lange e, por conseguinte, a resistência por parte de Villa-Lobos e Mário de Andrade. A referida capa apresenta um mapa da América ao centro sendo envolvido de norte a sul pelas hastes de duas colcheias. Estas notas musicais representam, claramente, a música enquanto elemento de integração das Américas. Além disso, nota-se a presença de duas linhas que saem de Montevideu que interligam toda América, de norte a sul. Estas linhas saem do Uruguai, país sede do Americanismo Musical, passam pela América central, pelos Estados Unidos e tomam a direção da Europa.

Figura 1 – Capa do *Boletín Latino Americano de Música*, dedicado ao Brasil



Fonte: Acervo Curt Lange, Biblioteca Universitária da UFMG

A luta pela difusão da produção musical, bem como as tensões advindas das ideias musicais conflitantes que envolviam o Grupo *Música Viva* e a difusão do Americanismo Musical de Curt Lange são temas recorrentes nas cartas.

Em carta datada de 11 de março de 1943, dentro deste novo mapa estratégico internacional que pretendia a reorganização de uma cartografia sonora da América por parte dos Estados Unidos, Curt Lange expõe a Mário de Andrade a

situação do *Música Viva* encabeçado por seu amigo Koellreuter que, como já colocado anteriormente, era parte do projeto de Lange. Nesta carta, é importante perceber que ele não deixa de reclamar da condição do americanismo musical no Brasil naquele momento, passando a duvidar do apoio de Mário de Andrade, chegando mesmo a afirmar que não contará mais com o musicólogo brasileiro. Dos diálogos mais amigáveis do início dos anos 1930, as dissonâncias ficavam mais sensíveis. Nas palavras de Curt Lange (ACL 2.1.025.208):

Como você sabe, 'Música Viva' teve que ser suspensa porque o DIP não dá a autorização para publicar a revista nos três idiomas oficiais dos países americanos. Devido a esta contradição e à precipitação de Koellreuter em publicá-la, ela foi suspensa. Tampouco me agrada a apresentação e a leitura das provas. O Brasil tem se tornado cada vez mais, por parte dos profissionais, uma calamidade em termos de 'Americanismo Musical', prático e positivo.

Como a revista *Música Viva* era impressa no Brasil, Koellreuter afirmou a Lange que precisaria de uma autorização do DIP para publicá-la em três idiomas. Sob o controle estatal e em nome de valores políticos e ideológicos, certamente, a justificativa envolvia também a valorização da cultura nacionalista. Sobre este ponto, a correspondência de Mário de Andrade e o estudo da trajetória deste que foi o intelectual que mais influenciou o nacionalismo musical brasileiro são fundamentais. Sobre sua trajetória a partir de 1928, Jorge Coli (2006) afirma que:

Trata-se do momento em que o Mário de Andrade modernista se transforma em Mário de Andrade nacionalista. Não há ruptura drástica entre uma e outra coisa ainda, mas ela se dará progressivamente. Mais tarde, razões ideológicas que o levaram a se aproximar do Partido Comunista, provocarão a ruptura com os projetos da Semana de 1922, fortemente internacionais, na conferência intitulada "Movimento Modernista", de 1942.

A recepção e a construção do significado atribuído ao Americanismo Musical por parte de Mário de Andrade ganham sentido, também, através da compreensão da trajetória do modernista, pois, seguindo as indicações de Koselleck (2006), a compreensão do contexto já problematizado traz uma maior clareza à construção do conceito de Americanismo Musical por parte de outros interlocutores. As fontes demonstram que, nos conflitos entre as duas propostas, o projeto nacionalista de Mário de Andrade atribuiu, em diversos momentos, significado negativo à proposta de integração do musicólogo alemão frente à política do momento. Portanto, é na compreensão do projeto modernista de Mário de Andrade, o qual, a partir de 1928, toma as colorações nacionalistas, que estes diálogos e tensões serão

compreendidos. É significativo observar também que a filiação de Mário de Andrade ao comunismo é outro momento de reviravolta política no seu pensamento, como afirma Coli. Esta reviravolta comunista, a resistência à política norte-americana, a percepção do papel “ameaçador” da cultura estrangeira de língua espanhola, juntamente a sua percepção nacionalista do Brasil enquanto o *outro* em relação à América Latina, fez parte, certamente, de sua reação ao Americanismo de Curt Lange.

2.2 Villa-Lobos e o Americanismo Musical de Franz Curt Lange

Creemos, sin embargo, que la era del nacionalismo ha llegado a su mayor oscilación y que el péndulo se dirige al otro extremo.

(Franz Curt Lange, 1946)

Franz Kurt Lange, idealizador do Americanismo Musical, nasceu em Eilembug, Prússia, atual Alemanha, em 1903. Mais tarde, quando adquiriu cidadania uruguaia passou a se chamar Francisco Curt Lange. Formado em arquitetura e musicologia pela Universidade de Munique, cursou filosofia, antropologia e etnologia, estudou grego e latim. No campo da atividade musical, foi pianista, violinista, com uma formação verticalizada nas áreas de harmonia, contraponto e composição. Na sua infância mudaria frequentemente de residência por imposição das atividades profissionais do pai, Franz Josep Lange, engenheiro de acústica de alta sofisticação, que chegou ainda jovem a residir na Rússia. A residência definitiva da família Lange seria em Bremen, cidade vizinha de Hamburgo. Josep, herdeiro de uma fortuna, manteve com conforto a família durante a adolescência de Kurt Lange. Sua mãe, Elisabeth Von Luchsenring Klauss Lange, tocava piano e cantava. Em um universo familiar muito favorável, o jovem Kurt Lange iniciou sua formação musical aos seis anos, por meio das aulas de violino e, posteriormente, de piano⁴⁰.

Apesar da Primeira Guerra Mundial, Kurt Lange completou seus estudos sem atropelos e partiu para Munique para estudar arquitetura na Escola Politécnica Superior daquela cidade, além de doutorar-se em musicologia comparativa com Von

⁴⁰ Para todas estas informações sobre a biografia de Curt Lange ver Rui Mourão (1990).

Hornbostel, em Berlim. Formado numa tradição de estudos musicológicos que se caracterizava pela narrativa dos *grandes vultos* da música universal, sua vinculação à história comparada da música, com seu professor Ernst Buecken teria mais tarde uma importância fundamental nos seus estudos sobre a música na América Hispânica e nos Estados Unidos. Nas palavras de Buecken: "os objetos de observação são obras, os estilos, as culturas nas suas formas de desenvolvimento: posicionados um ao lado do outro, um contra o outro, um em relação ao outro".

Sobre a formação acadêmica do jovem Curt Lange, as informações dadas por Mourão são fundamentais para a compreensão de seu monumental projeto editorial e de sua busca pela integração da América levados a cabo posteriormente. Formação que se deixa expressar por meio das edições monumentais dos seus *Boletins Latino Americanos de Música* (1935-1946) e por meio das características universalizantes de seu projeto. Sobre a formação de Curt Lange, Mourão (1990, p. 19) afirma:

Ao lado deste influxo do pensamento historicista típico do século XIX que se radicou de maneira duradoura na Alemanha, não pode ser esquecida a força da filosofia de Friedrich Nietzsche, que naquele momento se tornara formadora de consciência, envolvendo tanto mestres quanto discípulos. Mais do que nunca, na virada do século, quando se firmava a hegemonia do povo germânico, a amplitude da visão cultural e o saber enciclopédico de homens que se lançavam à tarefa de tentar a superação de si mesmos constituíam uma manifestação daquela 'vontade de potência' do modelo ideal de Zarathustra. Esta tendência se ajustava às maravilhas à prática das edições mastodontes denominadas em latim, 'Monumenta', que tinham a pretensão programática de contribuir para o desenvolvimento futuro do ramo do saber contemplado.

Esta ligação entre Curt Lange e o pensamento nietzscheano feita por Rui Mourao é muito significativa, pois ela está expressa em seu projeto monumental que envolvia a integração musical da América Latina por meio da superação do nacionalismo, como será demonstrado. Num primeiro momento, Nietzsche via na obra de seu amigo Wagner um possível modelo de uma nova música, pois ambos viam a arte helena, no período pré-socrático, em especial na tragédia, um modelo a ser seguido para criação de novos paradigmas para a cultura musical ocidental moderna. Tanto para Nietzsche, quanto para Wagner, "a arte grega trágica aparecia como a dramatização da realidade bela/feia do cotidiano do povo heleno". O jovem filósofo apostou todas suas esperanças na obra de Wagner como expressão de uma modernidade calcada na valorização da tragédia como arte revolucionária, consistindo numa forma de arte total, pois abarcava a música, a poesia, o teatro e a

dança, escrita por um único artista. Wagner desafiou as tradições sociais e musicais da ópera ao propor uma reforma completa do teatro que permitisse um controle pleno sobre a produção e a execução de suas obras (CAVALCANTI, 2009, p. 16).

A partir de 1848, inspirado e próximo da mitologia na arte e na cultura grega, Wagner começou a compor sobre a valorização de mitos nascidos da tradição do povo alemão. Nascia a primeira versão do *O Anel dos Nibelungos*, dirigida contra a cultura burguesa da época. Nietzsche viu nesta obra o signo de um novo tempo, que expressava uma profunda insatisfação com as instituições burguesas modernas, para as quais a arte deveria ser um entretenimento e o artista uma espécie de seu escravo. Este enfraquecimento da vida exigia o fim da separação entre vida e arte. O artista e sua arte deveriam representar uma nova forma de criação de um novo homem que não se constituiria numa identidade única, mas uma marcha na direção da criação de si próprio, uma invenção do *eu*, uma nova invenção do si mesmo (ANTUNES, 2008, p. 53-70).

Porém, em sua obra *Nietzsche contra Wagner* (2009, p. 57), o filósofo alemão explicita sua decepção ante a música de Wagner. Uma das justificativas deste descontentamento está diretamente conectada ao nacionalismo. Nas palavras de Nietzsche:

Toda música vera, toda música original é canto de cisne – Talvez a nossa música recente, embora domine e anseie dominar, tenha tão-só um breve período à sua frente: pois ela se originou de uma cultura cujo solo afunda rapidamente – uma cultura dentro em pouco *afundada*. Um certo catolicismo do sentimento e um gosto em alguma natureza e desnaturaça velha inativa, chamada de “nacional”, são seus pressupostos. A apropriação que fez Wagner de velhas sagas e canções, em que o preconceito erudito aprendera a enxergar algo germânico por excelência – hoje nós rimos disso – , a revivência destes monstros escandinavos, dotando-os de avidez por sensualidade arrebatada e dessensualização – todo esse dar e tomar de Wagner em relação a material, figuras, paixões e nervos, expressa claramente o espírito de sua música também, supondo que esta, como toda música, não sabia falar de si mesma sem ambiguidade [...] A era das Guerras nacionais, do martírio ultramontano, todo este caráter *entreados* da presente situação da Europa, pode realmente proporcionar a uma arte como a de Wagner uma glória repentina, sem com isto lhe garantir um futuro. Os alemães mesmos não têm futuro...

Como ocorrera com diversos outros intelectuais alemães, Lange emigrou para a América do Sul fugindo da crise que assolava seu país natal. Chegou, inicialmente, em Buenos Aires e visitou Córdoba e Mar del Plata, radicando-se no Uruguai, a partir de 1926, onde permaneceu até fins da década de 1940. À mesma

maneira que Koellreuter, Curt Lange faz parte de um grande número de imigrantes alemães que vieram para a América no período entre-guerras. “Entre o final da Primeira Guerra e 1933 chegaram em torno de 80.000 alemães para o Brasil, constituindo-se esse período como o mais intensivo de imigração alemã para o país em toda a história da imigração alemã” (GERTZ, 1996, p. 85-105).

Depois da Primeira Guerra Mundial, ocorreu uma onda de emigração alemã para a América Latina que, numericamente, ultrapassou muito àquela ocorrida no século XIX. O Brasil, durante a República de Weimar, com mais de 58.000 alemães, segundo as estatísticas governamentais, tornava-se novamente o principal alvo da emigração alemã para a América Latina e, com isto, o segundo alvo mais importante da emigração alemã além-mar, perdendo apenas para os Estados Unidos. (RINKE, 2008).

Entre os anos 1930 e 1940, o movimento musical e musicológico, denominado por seu criador, a partir de 1933, Americanismo Musical, apresentava algumas metas centrais que são identificadas nos seus textos: a integração musical e musicológica do continente americano; o incentivo a publicações no campo musical e musicológico; a fundação de instituições culturais, discotecas e bibliotecas, responsáveis pela guarda da cultura musical e musicológica das Américas. Projetos expressos por meio de publicações tais como o *Dicionário Latino-Americano de Música*; *Guia Profissional Latino-Americano* e, em especial, os *Boletins Latino Americano de Música*.

O pan-americanismo tem como marco oficial a Primeira Conferência Internacional Americana, nas sessões que ocorreram de 2 de outubro de 1889 a 19 de abril de 1890. O termo teria aparecido pela primeira vez na imprensa norte-americana e, assim, passou a ser utilizado para designar a Conferência Pan-americana e as reuniões posteriores. Desta forma, o termo pan-americanismo difundiu-se e passou a denominar o conjunto de políticas de incentivo à integração dos países americanos, sob a hegemonia dos Estados Unidos, que buscavam, fundamentalmente, o crescimento das exportações de seus produtos para o restante do continente. Como resultado desta primeira conferência, foi criado o Departamento Comercial das Repúblicas Americanas, posteriormente denominado União Pan-Americana. Encontros periódicos foram realizados durante toda a primeira metade do século XX, em diversas capitais do continente, até que, em 1948, na Conferência de Bogotá, foi criada a OEA – Organização dos Estados Americanos.

Este intervalo de 58 anos foi marcado por tensas relações entre os países hispano-americanos e os Estados Unidos, devido à agressiva política intervencionista conhecida como política do *Big Stick*. A partir dos anos de 1930, com a *Política de Boa Vizinhança* de Franklin Roosevelt, citada por Koellreuter na missiva a Curt Lange, os Estados Unidos, com o objetivo de reforçar sua hegemonia na América Latina, substituem as ações de força por estratégias de relações culturais⁴¹.

Para compreender a América musical desenhada por Curt Lange é importante perceber que o seu Americanismo Musical correspondia às estratégias de atuação da União Pan-Americana. Neste sentido, Lange realizaria na Biblioteca do Congresso de Washington, por solicitação do secretário de Estado dos Estados Unidos, a Primeira Conferência de Relações Interamericanas no campo da música. Como ressonância desses interesses, foi oficializado pelo governo do Uruguai, em 26 de junho de 1940, o Instituto Interamericano de Musicologia, por iniciativa de Curt Lange e recomendação da VIII Conferência Internacional Americana de Lima (1938), do Congresso Internacional de Musicologia de Nova York e da já mencionada Conferência de Relações Interamericanas de Washington, estas duas últimas de 1939.

No caso dos estudos sobre as relações entre a América Latina e o Brasil, na mesma direção da história das representações destacada por Burke e Chartier, Kátia Gerab Baggio (BAGGIO, 1998, p. 9) destacou as diferentes imagens e representações construídas pelos intelectuais brasileiros de fins do século XIX e das primeiras décadas do século XX (Eduardo Prado, Manoel de Oliveira Lima, José Veríssimo, Manoel Bomfim, Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha, Artur Orlando e Silvio Romero), demonstrando a fluidez e a variação presentes na identificação dos intelectuais brasileiros com a América Hispânica⁴².

A ideia de integração esteve presente por diversos momentos na história da América Latina durante o século XX, debate ligado às relações com os Estados Unidos e à busca por uma identidade comum a todas as nações americanas. O lugar do Brasil dentro deste cenário foi sempre oscilante: ora o país se apresentou como parte integrante da América, ora como o *outro* diferente. De acordo com Kátia Baggio:

⁴¹ Sobre os conceitos de Pan-Amerinismo ver BAGGIO, 1998 e ARDAO, 2005.

⁴² Ver também: PRADO, 2010.

A necessidade de constituir e fortalecer uma identidade nacional brasileira levou muitos historiadores, cientistas sociais e ensaístas a reforçar as diferenças do Brasil em relação aos demais países americanos. Éramos únicos, singulares, particulares: termos recorrentes no discurso destes autores. Este distanciamento do Brasil em relação aos países hispânicos foi, de certa maneira, incorporado pela sociedade brasileira. A identificação dos brasileiros como latino-americanos é fluida, variável, mais ou menos presente dependendo das circunstâncias e do momento histórico. A América Hispânica – vista a partir de olhares brasileiros – é uma outra América, ainda que façamos parte deste todo complexo e contraditório denominado América Latina. (Op. cit., loc. cit.)

Estes estudos mais recentes sobre a América Latina têm demonstrado que “há no pensamento brasileiro sobre a América Hispânica significativas imagens e representações de discriminação. Essa 'outra' América é vista como um lugar menos desenvolvido e mais caótico que o Brasil” (DORELLA, 2010, p. 104-122). A primeira metade do século XX é um momento em que os intelectuais brasileiros nutriam grande resistência em relação aos países hispano-americanos, resistência que remontaria ao processo de colonização e às rivalidades entre Espanha e Portugal.

Curt Lange afirmou que, em 1939, ele se encontrava em uma intensa atividade política e musical nos Estados Unidos, pois, para a VIII Conferência Internacional Americana, teriam sido encomendados a ele, pelo secretário de Estado Cordell Hill, uns quarenta programas musicais de compositores latino-americanos para serem apresentados nos Estados Unidos ainda naquele ano. Ainda de acordo com Curt Lange, nesse momento foi vislumbrada a visita de Villa-Lobos àquele país. Porém, isto iria ocorrer somente em 1944 (CURT LANGE, 1988, p. 25).

Em agosto de 1941, Aaron Copland, membro do Comitê de Música do Departamento de Estado dos E.U.A., iniciou seus contatos pessoais com artistas da América Latina. Nessas viagens, Copland aproximou-se dos músicos latino-americanos e brasileiros, em especial, incluindo os que não compartilhavam com a política de Boa Vizinhança defendida por Roosevelt. Numa conjuntura caracterizada pelo anti-americanismo de Villa-Lobos, Copland destacou esse compositor como o seu principal interlocutor. (CONTIER, 2004).

Para Buscacio (2009), há mais de uma década Curt Lange tentava estabelecer um projeto de integração da América por meio de contatos nos países hispano-americanos, no Brasil e nos Estados Unidos. O musicólogo tentou transformar seus projetos em programas apoiados pela União Pan-Americana. Porém, os Estados Unidos, ao contrário, estavam mais interessados em investir em políticas que estivessem sob seu controle e, de preferência, que estivessem sediadas em seu próprio território. Nesse sentido, o projeto de Curt Lange, sediado

no Uruguai, foi descartado de forma oficial, apesar de o musicólogo ter sido importante interlocutor dos norte-americanos no contexto dos anos 1940, graças à impressionante rede de relações construída por ele com as principais personalidades e compositores da vida musical da América Hispânica e do Brasil, como confirma sua correspondência pessoal.

Para discutir a não adesão de Villa-Lobos ao Americanismo Musical, deve-se observar que, durante o século XIX, a Europa foi invadida por movimentos ideológicos internacionais – os *panismos* – que tinham como proposta reunir, em torno de um centro dominante, países, povos, ou comunidades de parentesco vinculadas a questões étnicas, linguísticas e culturais. Como exemplos citamos: pan-americanismo, pangermanismo, pan-eslavismo, pan-islamismo etc. Entretanto, a particularidade do pan-americanismo era seu caráter geográfico continental, embora não deixasse de ter sua intenção política, apesar de não conter um plano estritamente político em termos doutrinários (ARDAO, 1987, p. 157-171).

Para Ardao (1987), o que se percebe é que, por detrás dos conceitos de “pan-americanismo” e “latino-americanismo”, escondidos sob o viés de integração cultural e política, se escondem os projetos de dominação tanto dos Estados Unidos quanto da França, que iniciavam seu processo de expansão industrial e conseqüentemente expansão imperialista. E que desses conceitos percebe-se, além da busca de aproximações e de dominações, que havia também uma tomada de posicionamento das nações hispano-americanas. É difícil dizer qual dos projetos políticos saiu vitorioso nesse “conflito” pela “América Latina”. O projeto francês talvez tenha se dado de maneira um pouco mais sutil, mais “cultural” com a adesão e difusão de intelectuais hispanoamericanos ligados à França, em oposição ao intervencionismo militar norte-americano. Historicamente, a atuação norte-americana parece apagar de certa forma o brilho francês, ou talvez a historiografia careça de estudos aprofundados sobre o projeto francês de intervenção na América Latina.

É muito significativo notar que as atividades políticas e burocráticas de Villa-Lobos e a historicidade das relações entre os intelectuais brasileiros e a América Hispânica explicam este hiato existente entre a tentativa de Curt Lange em levar Villa-Lobos aos Estados Unidos e a primeira viagem do maestro àquele país, ao final de 1944. Se, num primeiro momento, Villa-Lobos era resistente em relação ao projeto de integração musical que envolvia diretamente Curt Lange, num segundo, a ligação direta com os Estado Unidos foi levada a cabo pelo compositor brasileiro.

Em 1940, Villa-Lobos foi convidado por Curt Lange para fazer uma série de concertos em Montevideú. Aceitando o convite, o músico brasileiro realizou uma série de concertos no SODRE – Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica do Uruguai, órgão dirigido por Curt Lange. Por iniciativa do SODRE, Villa-Lobos levou ao público uruguaio algumas de suas obras escritas nas décadas de 1910 e 1920. Sob a direção do maestro brasileiro, o concerto contaria com a apresentação de três obras de sua autoria e outras obras de cinco compositores da música nacionalista brasileira. As obras apresentadas por Villa-Lobos em Montevideú eram todas de sua autoria e ligadas às temáticas nacionalistas. Mas é muito significativo observar que os recortes de jornais da época, selecionados por Curt Lange em seu arquivo, apresentavam Villa-Lobos como “o mais alto valor musical da América” (Jornal EL DIÁRIO, 1940). “Artista mais genial e original da América” (Jornal EL PLATA, 1940), “Villa-Lobos terminou a audição com uma suíte de danças afro-americanas” (LA TRIBUNA POPULAR, 1940).

Figura 2 – Programa de concerto dirigido por Villa-Lobos, no Uruguai, sob o apoio de Franz Curt Lange

ESTUDIO AUDITORIO
Calle Art. no. Mercado. — Montevideo — Teléfono de Uruguay: 812 28

ESPECTACULO ORGANIZADO POR LA S. O. D. R. E. Termino Oficial 1940

Mañana 22 de Octubre, a la hora 21 y 45

Segundo Concierto de Música de Cámara de la Embajada Artística Brasileira
BAJO LA DIRECCION DEL MAESTRO

Algunos músicos
Asisten invitados
Solista (Alguno S. O. D. R. E.)
Algunos otros músicos

Héctor Gomes Grossi y Arnaldo Estrella

SEGUNDA PARTE

MIGNONE, Francisco - *Trovas de amor*
(Canta de XI)

GAZZI DE SA - *Minuetto*
(Canta de Antonio Tasso)

LORENZO FERNANDEZ, Oscar - *Noite de Junho*
(Canta de Rogério de Carvalho)

VILLA-LOBOS, Héctor - *Saudades do meu vídeo.*
TERCERA PARTE

LORINZO FERNANDEZ, Oscar - *Trio Brasileira, op. 32,*
para piano, viola y violoncello
*2.º premio del Concurso Internacional de 1936, de la
Sociedade de Cultura Musical de Rio de Janeiro.
Algunos músicos
Canta (Invitado)
Danza (Invitado)
Flaut.

Jose Vieira Brandão, Oscar Bergarth
e Héctor Gomes Grossi

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Pasaje a B. entubada	\$ 2.00
Plata	\$ 1.00
Tercera fila	\$ 1.00
Entrada a otros filios	\$ 0.50
Entrada a Polca	\$ 0.50
Galería Baja 1.ª fila, mixta	\$ 0.50
Galería Baja otros filios, mixta	\$ 0.50
Galería Baja sin número, mixta	\$ 0.50
Galería Alta 1.ª fila, mixta	\$ 0.50
Galería Alta otros filios, mixta	\$ 0.50
Galería Alta sin número, mixta	\$ 0.50

GRUPO DE MONTAVIA — Junio 1939

Fonte: Programa de Concerto. *SODRE: Segundo concierto de música de câmara de la embajada artística brasileira. 22/10/1940. Montevideo. Recortes. ACL/Biblioteca Central/UFGM, 2.2.S.15.1096.*

Os jornais presentes no arquivo Curt Lange que analisaram os concertos realizados por Villa-Lobos atribuem, portanto, uma identidade *americana* tanto à sua obra, quanto à sua imagem enquanto compositor. Nestes concertos realizados no Uruguai, o repertório contava ainda com obras de outros compositores nacionalistas, tais como Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone (PROGRAMA DE CONCERTO, dossiê 2.2.S15.1096.). É muito significativo notar também que as danças

afro-americanas citadas pelo jornal *La Tribuna Popular* são as *Danças Características Africanas*, que foram escritas entre 1914 e 1916, e apresentadas por Villa-Lobos durante a Semana de Arte Moderna de 1922.

A não adesão de Villa-Lobos ao Americanismo Musical e sua adesão à música norte-americana, por meio de suas composições para a Broadway e para o cinema nos Estados Unidos, estão implícitas nas cartas de Curt Lange e em outros textos do musicólogo alemão sobre o compositor brasileiro. As razões para esta resistência de Villa-Lobos são bastante complexas. Mas, se explicam de duas maneiras.

Por um lado, é necessário perceber que o projeto integrador de Curt Lange envolvia diretamente a presença da música alemã no Brasil. Não podemos esquecer que o projeto de Koellreuter, tratado anteriormente, era apoiado por Lange, pois a partir de 1940, Koellreuter passou a ser o representante da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores em São Paulo, órgão dirigido por Curt Lange em Montevideu. Na primeira edição da revista *Música Viva*, Curt Lange aparece como diretor e Koellreuter como redator-chefe. Além disso, Koellreuter passou a chefiar as publicações musicais do Instituto Interamericano de Musicologia.

Por outro lado, a resistência de Villa-Lobos está no fato de que o compositor brasileiro, em nenhum momento, se identificou com o projeto de Curt Lange, ou se apropriou de linguagens musicais de outros países hispano-americanos. Ao relatar seu constrangimento diante da plateia uruguaia, durante o concerto de Villa-Lobos em Montevideu, em 1940, Curt Lange (1988, p. 25) afirmou que o compositor brasileiro disse numa conferência sobre música brasileira, após reger um coral uruguaio numa universidade daquele país que: “Pois vejam, se o Uruguai está na ponta do pião que é o Brasil, não seria melhor que ele pertencesse ao nosso país?”

Esta afirmativa de Curt Lange expressa a visão de Villa-Lobos sobre o lugar do Brasil e suas relações, por vezes conflituosas, com seus vizinhos hispano-americanos, no caso, o Uruguai. Ao utilizar a metáfora do pião e dizer que o Uruguai representaria a ponta do pião e que por isso deveria pertencer ao Brasil, Villa-Lobos demonstra sua visão da superioridade e de distanciamento em relação ao vizinho Uruguai, país sede do Americanismo Musical de Curt Lange.

As posições de Mário de Andrade, mais cordiais, não eram muito diferentes daquelas de Villa-Lobos. César Maia Buscacio, tendo como objeto a correspondência entre Curt Lange e o compositor brasileiro Camargo Guarnieri,

analisou a construção de uma complexa rede de sociabilidades para mapear diversas questões que envolviam o americanismo e o nacionalismo musicais no Brasil. No que se refere às relações entre Curt Lange e Mário de Andrade, Buscacio afirma que o musicólogo brasileiro é o literato mais citado nas cartas trocadas entre Lange e Camargo Guarnieri. O autor destaca que por várias vezes Curt Lange recorrera a Mário de Andrade, algumas vezes sem sucesso, para solicitar apoio aos seus projetos: “no intuito de favorecer os projetos do Instituto Uruguaio-Brasileiro de Cultura”, em “eventos musicais para os quais Curt Lange apelou à influência de Mario de Andrade” e “para edição do *Boletín Latino-Americano de Música*”. O estudo das aproximações e distanciamentos entre os dois musicólogos apresentam importantes pistas para compreender o distanciamento de Villa-Lobos em relação ao Americanismo Musical.

De acordo com Buscaccio (2009, p. 216), a valorização da produção latino-americana, tão almejada por Curt Lange, implicava a superação de renitentes obstáculos do campo cultural-ideológico, relacionados, sobretudo, a noções demasiadamente particularistas acerca da identidade nacional. A questão que se impunha ao Americanismo Musical era a valorização dos legados em comum entre os países latino-americanos. Ainda de acordo com Buscacio, “os laços entre Mário de Andrade e Curt Lange passaram por algum estremecimento, face às críticas do literato a alguns projetos encampados pelo musicólogo alemão”. Apesar disso, “além de prestar auxílio para a concretização dos projetos pleiteados por Curt Lange, Mario de Andrade traçou incisivos elogios à produção editorial do *Boletín Latino-Americano de Música*, a cargo do musicólogo alemão”. Porém, como veremos a seguir, a resistência de Mário de Andrade ao projeto de Lange se intensifica à medida em que o cenário político mudava entre os anos de 1933 e 1946, contexto no qual se insere a correspondência entre os dois musicólogos.

2.2.1 Mário de Andrade e Curt Lange

Com o auxílio financeiro de duas instituições privadas, o Arquivo Curt Lange, que foi integrado à Universidade Federal de Minas Gerais em 1995 (quando surgiu a denominação Acervo Curt Lange – ACL/UFMG), oferece registros da vida musical

latino-americana ao longo de praticamente todo o século XX e, dessa forma, conserva uma documentação preciosa para a pesquisa musical, bem como para o estudo da musicologia na América Latina. Além dos registros audiovisuais, das partituras e dos programas de concerto e periódicos, tal como o *Música Viva*, estão concentradas no Arquivo as cartas enviadas e recebidas pelo musicólogo alemão, nas quais encontramos interlocutores importantes do cenário musical e musicológico para o estudo do nacionalismo musical brasileiro dos anos 1930 e 1940, como Villa-Lobos, Hans Joachim Koellreutter, Cláudio Santoro, Mário de Andrade, Andrade Muricy, Camargo Guarnieri. A série 2, correspondência, abarca de forma cronológica praticamente toda a vida de Curt Lange, desde 1929, até a vinda do arquivo para a UFMG, em 1995. A subsérie 2.1 diz respeito à correspondência enviada. Curt Lange arquivou a correspondência por ele enviada em cópias em papel carbono, organizadas e sequencialmente numeradas. Esta subsérie é constituída por aproximadamente 58.000 cartas em 186 dossiês. A subsérie 2.2 diz respeito à correspondência recebida. Guardada em dossiês primeiramente organizados por país e, dentro de cada subdivisão, em outros dossiês alfabeticamente dispostos, geralmente organizados pelo nome dos remetentes, mas também por cidades e eventualmente por assunto. A subsérie é constituída por 2.565 dossiês, contendo aproximadamente 40.100 cartas. As pastas contêm, além das cartas, folhetos, folders, panfletos, telegramas, cartões, mapas, cartazes, artigos de jornal, separatas, boletins, até mesmo partituras (COTTA, 2005).

Nas cartas trocadas com Curt Lange, Mário de Andrade é sempre cordial, mas pode-se perceber nas entrelinhas destas cartas, em cruzamento com outros documentos, a desconfiança de Mário de Andrade ao projeto do musicólogo alemão. Desconfiança que vai se intensificando ao longo dos anos 30 e 40. (ARCANJO, 2011).

Em 19 de dezembro de 1933, bem antes de ocupar o cargo no Ministério da Educação e Saúde, o que se deu em 1938, Mário de Andrade afirmava, em resposta a Curt Lange, que buscava apoio financeiro para sua primeira vinda ao Brasil para uma série de conferências e que seu projeto seria uma empreitada muito difícil:

Sobre os assuntos da sua carta, confesso que acho, no momento, difícil a organização duma série de conferências do Sr. aqui. O Conservatório de São Paulo é uma instituição particular e, como todas as instituições particulares, está sofrendo enormemente com os efeitos da crise política e financeira que o país está atravessando. Certamente ele não poderá

patrocinar a sua vinda até aqui. E quanto ao público, não é possível contar com ele agora. Toda atenção pública está voltada para interesse imediato maior que o da arte e nem mesmo as maiores celebridades universais contam agora como público em São Paulo. Nós que em 1929 possuíamos três orquestras, não temos atualmente nenhuma. (ACL 2.2.S15.826).

É inegável a crise econômica mundial que assolou o mundo com a conhecida Crise de 1929 após a quebra da Bolsa de Nova York. São bastante conhecidos pela historiografia os impactos dessa crise para a economia brasileira. Mas, o mais importante para o debate nesse texto é a guinada nos projetos nacionalistas que passam a sobrenadar neste contexto, relacionados a um momento de fortalecimento das políticas de construção das identidades nacionais em relação ao cenário internacional. Neste mesmo contexto, em 28 de abril de 1934, Curt Lange escrevia a Mário de Andrade insistindo na possibilidade de viajar ao Brasil:

Você me falava que era impossível fazer alguma coisa para garantir a minha viagem até aí e eu lamentava que fosse assim, mas sem perder a esperança de te conhecer pessoalmente e trocar idéias sobre a nossa arte e tantos problemas que nos afetam mutuamente [...] se houver alguma possibilidade que facilite a minha ida para aí, não deixarei de aproveitá-la. Estou sempre disposto a ir, quanto antes melhor para o **nosso ideal comum: o americanismo musical**. (CURT LANGE, ACL 2.1.001.068, grifo nosso).

Na verdade, pode-se perceber nas entrelinhas da documentação que o Americanismo Musical não era um *ideal comum* aos musicólogos, como queria Curt Lange. Da mesma forma, as dificuldades apresentadas por Mário de Andrade devem ser compreendidas numa perspectiva que vai além da descrição do cenário político-econômico apontado por ele. A política e a situação econômica do contexto não eram as únicas explicações para este embate, pois a historicidade do nacionalismo de Mário de Andrade possuía matrizes históricas bem enraizadas, como demonstrado.

Sobre as relações entre o pensamento de Mário de Andrade e a política varguista, Jorge Coli afirma que “seria enganoso perceber Mário de Andrade como instrumento, voluntário ou simples, nas mãos do Estado Novo.” As premissas do nacionalismo de Mário de Andrade já estão elaboradas desde a escrita do seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, em 1928. “Mas seu interesse pela constituição de uma alma nacional não rompe com o projeto ideológico então muito vívido. Ao contrário, reforça-o” (COLI, 2006). Para a compreensão da resistência de Mário de Andrade ao projeto de Curt Lange, devem-se levar em conta as historicidades do

pensamento nacionalista de Mário de Andrade, de 1928 a 1945, do seu interesse pela constituição de uma *alma* nacional como apontado na primeira parte desta tese.

Sobre a primeira viagem de Curt Lange ao Brasil, o musicólogo alemão iria concretizá-la ainda no ano de 1934, graças ao convite do maestro Walter Burle Marx, que havia conhecido o musicólogo no ano anterior, em Montevideu. Veio para uma série de conferências que foram realizadas no Conservatório Brasileiro de Música, na Associação Brasileira de Imprensa e no Instituto de Educação Caetano de Campos. Mário de Andrade saiu de São Paulo exclusivamente para conhecê-lo. Curt Lange permaneceu durante um mês, tempo suficiente para travar relações com figuras importantes das artes e da política brasileira: Heitor Villa-Lobos, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Guiomar Novaes, Oneida Alvarenga, Anísio Teixeira, Cândido Portinari, entre outros. Sua permanência mais longa no Brasil aconteceria apenas em 1944, para a polêmica publicação do VI Volume do *Boletim Latino Americano de Música* (MOURÃO, 1990).

Mário de Andrade demonstrou-se surpreso e curioso para compreender como Curt Lange havia angariado fundos e apoio político para sua visita ao Brasil. Após um longo tempo como crítico de arte no *Diário Nacional*, entre 1927 e 1932, Mário de Andrade foi contratado pelo *Diário de São Paulo*, onde voltaria a escrever crítica de arte, sobretudo musical. Deveria se responsabilizar pela coluna *Música*. Os textos eram produzidos logo após os concertos e eventos musicais para serem publicados no dia seguinte. Em cinco anos de atuação nesse jornal, Mário de Andrade produziu mais de 700 artigos. A visita de Curt Lange, em 1934, foi tema de três artigos de Mário de Andrade nessa coluna. Suas conferências sobre Beethoven e sobre o Americanismo Musical, realizadas entre os dias 17 e 24 de novembro, foram muito elogiadas por Mário de Andrade.

A partir de 1937, as experiências de Mário de Andrade na Prefeitura de São Paulo foram suspensas. Em carta de 8 de novembro daquele ano, o musicólogo afirmava a Curt Lange: “como o país está politicamente muito agitado, não posso garantir que continue na diretoria do Departamento” (ANDRADE, ACL 2.2.S15. 826). No dia 8 de maio de 1938, o musicólogo brasileiro escreveu: “deu uma forte reviravolta política aqui no Estado, e devo apresentar hoje minha carta de demissão do Departamento de Cultura” (ANDRADE, ACL 2.2.S15. 826).

Naquele mesmo ano, Mário de Andrade foi convidado para a elaboração de projetos de âmbito nacional como assessor no Ministério da Educação e Saúde. Em carta enviada a Curt Lange (1938), Mário de Andrade expressava sua preocupação com a influência das mudanças políticas no seu lugar social e no seu trabalho. Nesse momento específico, os dois pesquisadores tratavam do projeto de Lange para a publicação do *Boletim Latino Americano de Musicologia* dedicado ao Brasil:

As coisas aqui se transformaram completamente com a mudança política. Nada mais posso prometer ou garantir, pois subiu gente do partido oposto e estamos sendo ferozmente combatidos. Não vale a pena levantar o problema da publicação agora. Meu destino não é político, mas cultural [...] Por enquanto não passo de um funcionário subalterno. Muito cordialmente e tristonho. (ANDRADE, ACL 2.2.S15.027).

Apesar da breve estada no Rio de Janeiro, vivenciada por Mário de Andrade como uma espécie de exílio-residência, esta não tolheu sua capacidade de articular suas atividades culturais com o novo cargo político num contexto de centralização. Todas estas transformações interferiam diretamente na política de difusão da música e das pesquisas musicais naquele momento. Além da dificuldade de auxiliar Lange na publicação do boletim dedicado ao Brasil, percebe-se a angústia frente ao papel na burocracia do Estado Novo, que modificou radicalmente a liberdade nos anos de trabalho na Prefeitura de São Paulo. Como dito anteriormente, é importante aqui ampliar este debate. As dificuldades encontradas pelo musicólogo para se inserir nesse contexto político devem ser compreendidas pelas dissonâncias culturais e históricas entre os dois projetos musicais.

Em carta enviada a Mário de Andrade, em 6 de junho de 1937, Curt Lange queixava-se da indiferença dos brasileiros para com o seu trabalho e do afastamento de todos com relação a ele e ao seu Americanismo Musical. Nessa carta Lange afirmava: “minhas relações com o Brasil, desde 1934, vem se esfriando de tal maneira que hoje resulta em dolorosa indiferença, mas eu continuo preocupado em fazer algo para o Brasil” (CURT LANGE, ACL 2.1.009.116).

Assim como ocorreu no caso de *Música Viva*, as dificuldades de inserção podem ser redimensionadas a partir do estudo sobre o olhar de Mário de Andrade acerca do projeto de Curt Lange, presente em outros documentos, que não aqueles pertinentes à memória arquivística do musicólogo alemão. Num artigo publicado no *Estado de São Paulo*, em 14 de maio de 1939, intitulado “Nacionalismo Musical”, Mário de Andrade analisava a forte irritação dos musicólogos brasileiros pela crítica

feita por Curt Lange à música nacionalista. Ao longo do texto o musicólogo brasileiro (1963, p. 293) afirmou:

Escritor e crítico musical de rara abundância, para coroar seu sonho, o Sr. Curt Lange chamou de “Americanismo Musical”, **palavras incontestavelmente muito lindas, mas que, objetivamente não parecem corresponder a nenhuma verdadeira realidade.** [...] Para realização do seu nobre intuito o prof. Curt Lange ideou uma revista musical panamericana, e como é realmente um realizador, indiferente às desilusões e ao perigo de se tornar, para os indiferentes, um cacete: sem dinheiro, buscando elementos onde os encontra, lutando com a feroz indiferença dos governos e a incompreensão das sociedades lançou o Boletim Latino Americano de Música. (grifo nosso).

Apesar da memória arquivística de Curt Lange e da sua correspondência não ser o objeto de pesquisa, faz parte significativa da documentação. É importante afirmar que, no caso de seu arquivo particular, “a conservação de séries inteiras por escritores, políticos, artistas e outros nos faz pensar em um ato de memória consciente e sondar sua possível interferência sobre a espontaneidade dos escritos” (MALATIAN, 2009, p. 195).

Sua correspondência com os mais importantes músicos da América Hispânica e dos Estados Unidos fizeram dele um musicólogo muito importante, pois a rede construída por ele deu ao seu trabalho uma importância que não podia ser desprezada por nenhum governo interessado na música como forma de ação política, social e cultural.

A carta enviada por Francisco Curt Lange, em 20 de novembro de 1932, deu início à correspondência entre o musicólogo alemão e Mário de Andrade. Até o presente momento, este conjunto documental é praticamente inédito, ainda mais porque as oitenta cartas, escritas entre os anos de 1932 e 1944, não foram exploradas pela historiografia. Essa correspondência permite o estudo da inserção de outros interlocutores e de temáticas que fomentaram diálogos entre os dois intelectuais, em especial de Heitor Villa-Lobos e de sua obra⁴³.

Na primeira carta, escrita em Montevidéu, o tom era bastante cordial. O musicólogo alemão se apresentou ao brasileiro nos seguintes termos:

Sou professor de ciências musicais, tendo estudado na Europa com Nikisch e outros mestres. Atualmente me encontro à frente da Discoteca Nacional do Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica e da Biblioteca Nacional deste órgão tendo sido chamado por tal causa pelo governo do país [Uruguai]. Por

⁴³ A correspondência entre Curt Lange e Mário de Andrade presente no Arquivo Curt Lange compreende 55 cartas enviadas e 25 recebidas, entre os anos de 1932 e 1944. Todas as cartas enviadas por Curt Lange para Mário de Andrade foram escritas originalmente em espanhol.

enquanto desempenho o cargo de catedrático na universidade. Com isto acredito ter feito a apresentação para que você possa imaginar minhas atividades e os motivos desta carta. (CURT LANGE, ACL 2.1.001.068, 20/11/1932).

Nota-se, no decorrer do texto da primeira carta, o cuidado de Curt Lange em se apresentar como um pesquisador preocupado com a produção do conhecimento científico musical, sua preservação e difusão. Na mesma carta, Curt Lange pedia informações a Mário de Andrade sobre músicos e obras musicais produzidas no Brasil. Trocas de informações sobre peças musicais, compositores, músicos, instrumentos de difusão e educação musical no Brasil são temas que deram o tom dos debates por meio da correspondência entre os dois interlocutores e, em particular, esclarecem “os motivos desta carta”, para usar os termos de Lange. O material musical e musicológico solicitado por Curt Lange constituiria peça fundamental de seu projeto. De fato, o Americanismo Musical tinha na produção editorial, representada, por exemplo, por seu *Boletim Latino Americano de Música* (1935-1946), seu ponto central. Neste momento Curt Lange foi nomeado diretor da Discoteca Nacional e criou também o SODRE, Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica, órgão responsável pela sustentação da vida musical no Uruguai.

Em 8 de março de 1933, ele escrevia a Mário de Andrade:

Agradecer-te-ia também se você me colocasse em contato, se possível imediato, com os seguintes senhores: Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, de quem sei que és um velho amigo, o senhor Braga e o senhor Burle-Max, de quem ouço constantemente. É possível que hoje mesmo eu agregue as cartas para os referidos senhores, pedindo que as remeta aos destinatários com umas poucas linhas, mas se não tiver tempo, as enviarei dentro de poucos dias. (CURT LANGE, ACL 2.1. S15.001.152).

Daquele momento em diante, Mário de Andrade passou a ser um dos mediadores entre Curt Lange e os nomes importantes do modernismo musical brasileiro: Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, além de Andrade Muricy e Renato Almeida. Aquele contexto político estava também expresso desde as primeiras linhas trocadas, algumas vezes de forma explícita, outras de forma implícita. “Se não fosse a Revolução Brasileira, talvez estaria há mais tempo em contato com você” (CURT LANGE, 2.1.001.068, 20/11/1932), afirmava Lange na primeira linha escrita a Mário de Andrade naquele ano de 1932.

Certamente, Lange não imaginava como a trajetória dos dois musicólogos e de seus projetos sofreria diretamente os impactos da Revolução de 1930, da Revolução Constitucionalista de 1932, da implantação do Estado Novo, em 1937, da

criação do DIP, bem como da Segunda Guerra Mundial, e de toda aquela conjuntura histórica. O tom dos diálogos entre os dois musicólogos vai tomando outras colorações em consonância com a conjuntura política e social daqueles anos.

A leitura nacionalista de Villa-Lobos sobre sua obra foi influenciada pela visão de Mário de Andrade sobre a música nacionalista brasileira, que demonstrava em seus escritos a esperança do aparecimento de um músico nacional, predestinado, que expressasse a “essência” da musicalidade da nação. A pesquisa sobre a música brasileira e a divulgação de seu trabalho fez com que Curt Lange se aproximasse de Mário de Andrade. O brasileiro havia acabado de escrever sua obra mais importante até aquele momento, *O Ensaio sobre a Música Brasileira*, citada por Lange já no seu primeiro contato: “Conheço você através da sua importante obra “Ensaio sobre a Música Brasileira” a qual me causou satisfação quanto ao seu procedimento honesto e o trabalho sério desenvolvido. Das edições sul-americanas, ou melhor, das poucas que conheço, nenhuma tenho gostado”.

Elemento que não pode passar despercebido nesta primeira carta enviada por Lange é seu objetivo de publicar um dicionário. A preocupação do musicólogo com o léxico latino-americano vai ao encontro da tese de Benedict Anderson que destaca a linguagem como um dos elementos fundamentais para consolidação de comunidades tais como as nações modernas. Nesta primeira carta, Lange se referia a uma comunidade sul-americana, pois a ideia de uma integração das Américas apareceria somente no ano seguinte, após os congressos nos Estados Unidos:

Eu transito preferencialmente no terreno científico. Colaboro constantemente com algumas universidades alemãs em pesquisas sobre Schubert e Beethoven, e também sou colaborador do cientista alemão, Professor Doutor Einstein, (Alfredo), quem edita o dicionário “Riemann” e que leva o seu nome. **Devido a essas contínuas colaborações estou empreendendo a formação de um dicionário sul-americano da musica, o qual será elaborado da mesma maneira que o “Riemann”, mas tratará exclusivamente de assuntos sul-americanos.** Penso informar não somente sobre organizações musicais oficiais e particulares, prêmios estabelecidos, etc., senão trabalhar em grande extensão o terreno folclórico, que é um constante motivo de consulta, o que até hoje não tem sido atendido, além da enumeração e detalhes relacionados a músicos de valor. Penso publicar os detalhes das obras impressas, com suas respectivas editoras e, igualmente, as obras inéditas. Desta maneira, todos os conservatórios, músicos aficionados e outros poderão se interar da produção de outros países, facilitando a aquisição das obras mediante a indicação das editoras. (CURT LANGE, ACL 2.1.001.068, 20/11/1932, grifo nosso).

O mesmo pode-se afirmar com relação à preocupação de Mário de Andrade que respondeu ao primeiro contato de Curt Lange apresentando seu

objetivo de desenvolver uma pesquisa para publicar um Dicionário da Música Brasileira:

[...] Quanto ao seu Léxico, por dever de lealdade, tenho a lhe comunicar que também tenho um projeto, já indicado bibliograficamente nas minhas Modinhas Imperiais, de 1930, que tenho o prazer de lhe enviar. Mas o plano e amplitude é menor (sic). Além disso, é obra que não pretendo ver tão cedo publicada, só daqui a uns dez anos. Estou atualmente ocupadíssimo com um livro volumoso sobre o folclore musical e poético nordestino; tenho ainda outras obras em andamento, que serão certamente anteriores, mesmo aos trabalhos de pesquisa para o **Dicionário Musical Brasileiro** [...] (UFMG/ACL 2.2.S15.0826, 27/12/1932, grifo nosso).

Apesar da constatação do fato da pesquisa folclórica consistir num elemento comum a ambos os projetos, sobre uma possível colaboração no projeto de Curt Lange para a elaboração de um dicionário de música latino-americana, um ano depois, Mário de Andrade afirmaria em outra carta que “quanto ao trabalho do Léxico Latino Americano não posso dar garantia da minha colaboração”⁴⁴.

Sobre as relações entre o pensamento de Curt Lange e Mário de Andrade destacados por Buscacio, Arnaldo Contier (2004) aponta para um caminho mais fecundo e pouco explorado ao afirmar:

Nas conferencias de Buenos Aires (1936) e de Lima (1938), a questão musical foi debatida como 'valioso meio de vinculação entre os povos'. Nessas conferências, discutiu-se a criação de um Centro de divulgação de obras de compositores das Américas e uma Secção de Pesquisas Musicais do Instituto de Estudos Superiores do Uruguai, sob a direção do musicólogo de origem alemã, Francisco Curt Lange. Em sua essência, essa cooperação entre os Estados das Américas chocava-se com a tradição ibérica da maioria dos países americanos e a formação cultural dos Estados Unidos. Lange desde os inícios da década de 30, defendia o 'americanismo musical', uma espécie de criação de uma Nação latino-americana, entrando em choque com os ideais nacionalistas de Mário de Andrade, que buscava traçar o perfil sonoro do Brasil.

O distanciamento que supostamente se apresenta apenas como *um estremecimento* na relação entre Mário de Andrade e Curt Lange, “face às críticas do literato a alguns projetos encampados” pelo musicólogo alemão, como afirma Buscacio, deve ser redimensionado. No prólogo do *Boletim Latino Americano* dedicado ao Brasil, publicado em 1946, Curt Lange (1945, p. 45) afirmava:

⁴⁴ Carta de Mário de Andrade a Curt Lange, São Paulo, 19 de dezembro de 1933. UFMG/ACL 2.2.S15.826. A temática do Léxico Latino Americano está presente nas cartas de 1934: Carta de Mário de Andrade a Curt Lange, São Paulo, 6 de junho de 1934, UFG/ACL 2.2.S15.0826 e Carta de Mário de Andrade a Curt Lange, São Paulo, de 11 de agosto de 1934, UFMG/ACL 2.2.S15.0826.

La música del Brasil no avanzó en forma concatenada sino por etapas. La última y más prolongada, basada en el nacionalismo musical y fuertemente apoyada por el Gobierno del Presidente Vargas, elevó a la consideración del mundo diversos nombres que honran a su patria y a América entera. Desde Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Mignone y Camargo Guarnieri hasta creadores de menor producción y categoría, llenan una página de gloria cuyos resultados se prolongarán para siempre. Creemos, sin embargo, que la era del nacionalismo ha llegado a su mayor oscilación y que el péndulo se dirige al outro extremo. Nuevas fuerzas genera ese Brasil inmenso y de ellas ya se ven resultados notables en Claudio Santoro y más recientemente, en las obras de Guerra-Peixe, cuya Sinfonia es un paso importante. El universalismo en música es representado por un sector de menor proporción y peso, en instantes en que vuelve la paz y se espera del intercambio de productos espirituales un mayor incentivo para nuestros medios. Este grupo es el resultado directo de la labor docente desarrollado por H.J.Koellreutter, el cual, como opositor al régimen nazi, se trasladó voluntariamente al Brasil, donde formó su hogar y vive la metamorfosis del europeo incorporado a América.

Pode-se perceber neste texto que Curt Lange, ao citar Villa-Lobos, destacou o valor duradouro do nacionalismo, porém ele é visto como um movimento oscilante e que a música naquele momento tomava outra direção. Por duas vezes, uma América é citada. Por meio dela constrói-se de forma imaginária um novo espaço de expressão musical para o qual o nacionalismo se direcionava. Além disso, Koellreuter, e outros dois seguidores que aderiram ao dodecafonismo germânico, Santoro e Guerra-Peixe, são colocados como representantes daquilo que seriam *novas forças* musicais.

Expressão do embate entre o dodecafonismo e o nacionalismo musical é a carta aberta endereçada aos músicos brasileiros, escrita pelo compositor Camargo Guarnieri. A carta foi datilografada e enviada em dezembro de 1950 a diversas personalidades do meio musical brasileiro: professores de música, compositores, críticos musicais, maestros, entre outros. Foi publicada, ainda no mesmo ano, no jornal *O Estado de São Paulo*. A carta critica a adoção da técnica dodecafônica de composição por parte dos músicos brasileiros. No contexto da Guerra Fria, compositores engajados, como Claudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, logo apoiaram as ideias de Guarnieri, ao abandonar a técnica que havia sido a principal bandeira estética do grupo *Música Viva* entre 1944-48. À carta se seguiu uma intensa polêmica nos jornais, que durou vários anos. De um lado, uniam-se nacionalistas de direita e de esquerda. Do outro, os defensores da liberdade de

criação, os liberais, os vanguardistas, os socialistas não alinhados com o stalinismo.⁴⁵

Na carta, Guarnieri defendia:

[...] considerando as minhas grandes responsabilidades como compositor brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo – corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música – tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos músicos e críticos do Brasil.

Em artigo intitulado *Distanciamentos e Aproximações*, publicado no *Estado de São Paulo* no dia 10 de maio de 1942, Mário de Andrade (1963, p. 363) já apontava para esta reação ao afirmar:

Os compositores brasileiros andam preocupados com certas observações e exemplos apresentados ultimamente por compositores e críticos do resto das Américas a respeito da música nacional. No último número do seu admirável boletim latino-americano de música, o professor Curt Lange, insistindo sobre o caráter fortemente 'folclórico' de certas obras de compositores brasileiros, chama atenção para o grupo, aliás interessantíssimo, de compositores chilenos, já... libertos da pesquisa nacionalizante. [...] E na Argentina, no Uruguai, por várias partes da América, surgem grupos de compositores moços, não sei se direi... avançadíssimos, mas resolutamente convertidos à 'música pura', despreocupados por completo de soluções técnicas nacionais para as obras. [...] Eu não conheço suficientemente a situação erudita nos outros países americanos, e por isso nada quero censurar a ninguém. Mas, entre nós, o caso talvez seja outro.

O *Boletim Latino Americano* ao qual se refere Mário de Andrade é o de número V, dedicado à música norte-americana, publicado em 1941. Neste texto Mário de Andrade demonstrou sua resistência à crítica feita por Curt Lange à música folclórica, uma das bases do seu nacionalismo musical. Além disso, percebe-se que a defesa de Curt Lange da superação da pesquisa *nacionalizante* por parte dos compositores dos países americanos foi bastante criticada pelo brasileiro.

Num dos trechos de *O Banquete*, escrito em 1944, o musicólogo brasileiro explicitou, diretamente, sua visão sobre o lugar do Brasil em relação aos países da América Hispânica e em relação à cultura norte-americana. Uma análise do olhar de Mário de Andrade sobre este tema é fundamental, pois é, também, a partir da necessidade de reforçar a diferença com relação às outras influências culturais que o seu nacionalismo se construiu. Nas palavras de Mário de Andrade:

⁴⁵ Para esta perspectiva, ver: EGG, 2009, p. 13-28.

Nós somos um terreno de luta, não só comercial, mas cultural para as nações de primeira grandeza. E com a Guerra, com a derrota da França, a América do Norte aproveitou a ocasião, para ver se nos dominava culturalmente também. Empregou métodos excelentes, e hábeis quase todos, e não há dúvida de que a cultura latina, especialmente a francesa está periclitando por aqui. É um bem? É um mal. Nós não somos latinos eu sei. Mas também não somos norte-americanos. Nossa cultura nacional é demasiado frágil para não sofrer conseqüências funestíssimas si se ianquizar. É engraçado: há culturas cuja influência é perigosa, outras não. Por exemplo, eu acho a cultura espanhola muito perigosa para nós, porque desvirtua os caracteres íntimos da língua nacional. Toda influencia cultural enche de estrangeirismos, não há dúvida. Mas, é curioso como um galicismo, um anglicismo, um germanismo não deturpam a sensibilidade psicológica de nossa síntese. Talvez por virem de linguagens distantes demais da nacional. Mas, os italianismos e, sobretudo os espanholismos, por isso mesmo que muito mais sutis, muito menos visíveis, têm o dom terrível de deturpar as essências íntimas de nossa linguagem. Hoje eu estou convencido que a influencia francesa é a mais benéfica, mais fecunda para nós. (apud DORELLA, 2010, p. 109-110).

Nesse mesmo sentido, pensando a narrativa musicológica numa perspectiva historiográfica, “sonho” é o rótulo atribuído por Mário de Andrade, em 1939, ao projeto de Curt Lange intitulado Americanismo. Ao atribuir sentidos ao sonho de Curt Lange, utilizamos os elementos deixados por ele como parte daquilo que pode se chamar de *atos falhos*. Estes demonstram a busca por uma América harmoniosamente construída por meio de uma integração musical que superasse as barreiras nacionais por meio de uma cartografia sonora imaginada por seu projeto unificador que partia do Uruguai. Porém, seu projeto não pode ser desvinculado de uma política de integração que esbarrava em diversas resistências que se constituíram historicamente. No caso do Brasil, este projeto esbarrava diretamente na concepção de *um* nacionalismo demarcado pela influência do modernismo brasileiro de Mário de Andrade e Villa-Lobos que, de acordo com a documentação citada se via de forma diferente do modernismo marcado, por exemplo, pela música dodecafônica de vertente germânica.

Por um lado, de acordo com Buscacio (2009), os Estados Unidos não viam com bons olhos o projeto de Curt Lange. Apesar dos órgãos governamentais auxiliarem o musicólogo alemão naturalizado uruguaio, os norte-americanos preferiram construir diretamente sua influência sobre a América Hispânica e sobre o Brasil. A partir de 1939 e após sua primeira viagem aos Estados Unidos, no caso específico de Villa-Lobos, o músico preferiu não se envolver diretamente no projeto de Curt Lange e, de certa forma, como demonstrado, dificultou a publicação do Boletim que representava muito bem o projeto de integração proposto por Lange.

2.2.2 Dossiê *Villa-Lobos*

O mapeamento das cartas, enquanto fontes históricas, consiste na identificação do volume de cartas endereçadas a cada um dos correspondentes e sua distribuição temporal, sua periodicidade e a regularidade das trocas, cujos resultados podem ser expressos em gráficos que permitirão visualizar a rede em pleno funcionamento. De acordo com Malatian (2009, p. 195), por meio das cartas pode-se identificar:

[...] as intrincadas redes de relações sociais que reúnem seus autores. Isto é importante, particularmente para o caso dos intelectuais, pois envolve sua rede profissional, onde ocorrem trocas de livros, opiniões, sentimentos diversos e firmam-se estratégias de atuação entre os pares. [...] Pelas cartas trocadas, percebe-se a organização de um grupo em torno de certos indivíduos que desempenham papel central a partir de um projeto ou objetivo comum. [...] O grupo comporta amizades e ódios, disputas e alianças a que está sujeito. Tais informações serão de grande utilidade também para a compreensão da personalidade de um determinado autor, da construção da sua obra, da recepção das suas idéias.

A correspondência pessoal de Curt Lange pode oferecer também o que Bourdieu chamou de “ilusão biográfica”. Sobre esta propriedade da escrita biográfica, Bourdieu afirma que “o sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente de qualquer existência)”⁴⁶ (BOURDIEU, 1998, p. 184-185). A saber:

Esta propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais freqüência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar esta criação artificial de sentido.

No mesmo sentido, Ângela de Castro Gomes (2004, p. 11-20) destaca que toda “escrita sobre si” é autorizada e legitimada a partir de uma noção de verdade que se assenta sob a lógica da subjetividade. Não é possível por meio da investigação da prática missivista descobrir o que realmente ocorreu. É possível, sim, perceber como o texto é uma representação no intuito de construir uma identidade que ele quer consolidar.

⁴⁶ Para esta discussão sobre a biografia, ver também: ORIEUX, 1994, p. 37-49.

As cartas são fontes privilegiadas que oferecem uma gama de possibilidades para a pesquisa histórica. Estas expressam diversas imagens que os correspondentes fazem de si e do destinatário e também ocultam muito destas imagens. Criam um desejo de reciprocidade, pois o envio de uma carta deixa explícito, e por muitas vezes implícito, o desejo de resposta. Expressam a presença de redes de comunicação entre indivíduos e grupos, de modo que é necessário pensar, a partir destas, a construção de redes de sociabilidade por meio das quais os correspondentes constroem implícita ou explicitamente aproximações, distanciamentos, rupturas, pactos, tensões e afetos.

A correspondência entre Villa-Lobos e Curt Lange oferece poucas informações sobre as relações culturais entre eles. As cartas foram escritas entre os anos de 1935 a 1946, e consistem em 96 enviadas por Curt Lange e 20 recebidas. A quase totalidade das cartas está concentrada nos anos de 1940 a 1946, momento no qual Curt Lange buscava recursos e apoio para publicar o *Boletim Latino Americano* (publicado em 1946) dedicado à música brasileira. A temática que envolve as cartas enviadas por Curt Lange está ligada à busca de recursos financeiros e detalhes técnicos sobre a publicação, tal como pedidos de materiais sobre o compositor brasileiro: fotografias, partituras, comentários sobre as mesmas, listas de obras de Villa-Lobos e informações sobre o andamento da publicação que envolvia a necessidade de recursos financeiros e a influência de Villa-Lobos para angariar apoio político. As 20 cartas de Villa-Lobos, na verdade consistem em listas de obras, pequenos textos falando sobre valores referentes às despesas da publicação e distribuição do boletim⁴⁷.

A indiferença de Villa-Lobos em relação ao trabalho de Curt Lange fica evidente na ausência de um diálogo sobre as questões musicais do contexto ou acerca das atividades políticas de ambos. Esta indiferença foi o motivo da carta enviada a Mário de Andrade na qual Curt Lange (CURT LANGE, ACL 2.1.001.068, 21/6/1944) frisava sua indignação com o músico brasileiro:

Villa-Lobos fala abertamente a certas pessoas e até a um amigo meu que se o Boletim não sair como ele quer, tirará o seu título e o fará sair editado com o nome do seu famoso Conservatório [...]. Não gosto de brigar, mas se

⁴⁷ Sobre Heitor Villa-Lobos no Acervo Curt Lange: 2.2 S15.1096 – **Programas de concerto, recortes de jornais e revistas.** 2.2 S15.1097 – **Programas de concertos, Cartas, artigos de jornais e revistas.** 2.2 S15.1098 – **Artigos de jornais (recortes), Cartas.** 2.2 S15.1099 – **Lista de peças musicais comentadas por Villa-Lobos.**

Villa-Lobos quiser, ele terá. Nunca vi em parte alguma uma pessoa que seja mais detestada que este homem.

Para Henry Rousso (1996, p. 5):

O acesso aos arquivos, por mais liberal e amplo que seja, nos dá *ipso facto* a chave do passado? Inversamente, a ausência de documentos ou a impossibilidade de acesso a eles nos privam realmente de toda forma de conhecimento sobre este ou aquele aspecto da História? Acessíveis ou fechados, os arquivos são o sintoma de uma falta, e a tarefa do historiador consiste tanto em tentar supri-la, em se inscrever num processo de conhecimento, quanto em tentar exprimi-la de maneira inteligível, a fim de reduzir o máximo possível a estranheza do passado.

Ao analisar a rede construída por Curt Lange com os modernistas no Brasil, Cesar Maia Buscacio (2009, p. 216) afirma que “Curt Lange percebia com grande animosidade a postura de Villa-Lobos no interior do campo musical”. Numa carta enviada a Camargo Guarnieri em 1940, o musicólogo alemão afirmou:

A partir del 9 de noviembre me iré al norte argentino para hacer unos estudios. Gustosamente iría también al Brasil en el año que viene, pero no sé aún cómo y en qué forma preparar mi viaje. De Villa-Lobos nada puede esperarse, pues piensa sólo en sí mismo. Yo ya sabía esto y por la misma razón no le pediré nunca nada. Me satisface asimismo que haya venido, porque por encima de todo, está su recia personalidad.

O caso do plágio de Villa-Lobos da obra de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense e os problemas enfrentados na Justiça por Villa-Lobos, a partir de 1952, podem ser narrados numa perspectiva clara e objetiva, a partir da coletânea de documentos feita por Curt Lange em seu arquivo pessoal. O plágio pode ser reconstruído a partir de um conjunto de recortes de jornais coletados e reunidos no Dossiê 2.2S15.1098, do Arquivo Curt Lange.

Em 1952, Guimarães Martins, jornalista carioca residente em Copacabana, apresentou uma ação judicial contra Villa-Lobos alegando perdas e danos. O jornalista, cessionário das obras de Catulo da Paixão Cearense, alegou que Villa-Lobos teria plagiado a música de autoria de Catulo e Anacleto de Medeiros, intitulada *Rasga o Coração*. O plágio teria ocorrido na composição dos Choros nº 10, intitulado de forma homônima, escrito por Villa-Lobos em 1928. No frontispício da partitura publicada pela Editora Max Eschig aparecia somente o nome de Villa-Lobos.

De acordo com a petição ajuizada na 4ª Vara Cível da Justiça do Rio de Janeiro, em 16 de junho de 1954, a peça foi “desautorizadamente harmonizada pelo

Sr. Heitor Villa-Lobos e ilicitamente vendida sua propriedade comercial à mesma editora”.⁴⁸

Além disso, o texto da petição alegava ainda que “o ‘Copyright’ que foi cedido àquela editora em 1930” teria sido em completo desrespeito ao artigo 663 do Código Civil Brasileiro, referente aos direitos autorais.

A briga pelos direitos sobre a obra *Rasga o Coração* já se encontrava referida em outros periódicos e se arrastava desde 1952, quando o jornalista Guimarães Martins denunciou em diversos jornais brasileiros o suposto plágio de Villa-Lobos na referida obra. Martins era amigo de Catulo, o qual, segundo o jornalista, acompanhou em sua velhice e por amizade e admiração comprou-lhe os direitos autorais de sua obra.⁴⁹

De acordo com o jornalista, Villa-Lobos, na publicação do referido *Choros*, feriu o Código Civil Brasileiro ao “reproduzir obra que não tenha caído no domínio público, a pretexto de anotá-la, comentá-la, ou melhorá-la, sem permissão do autor ou suplicante”.⁵⁰

No jornal maranhense *O Combate*, Guimarães deixou pública sua acusação a Villa-Lobos, dizendo que o compositor era “usurpador, sem imaginação, e que vem usufruindo gíria e fortuna à custa da inspiração alheia”. Ainda nas palavras do jornalista, o músico seria um “aproveitador de melodias de compositores conhecidos, que omite a fonte para passar, notadamente no estrangeiro, como autor destes temas”. Indignado, Guimarães atribui a fama de Villa-Lobos no exterior ao desconhecimento, por parte da crítica internacional, da *música folclórica brasileira*:

As músicas da ‘autoria’ do Sr. Heitor Vila-Lobos, quem já não as cantou ou ouviu cantar na infância de várias gerações?! É claro que pelas diversidades rítmicas e melódicas, as composições apresentadas pelo Sr. Heitor Vila-Lobos, ao público estrangeiro que desconhece inteiramente a música folclórica, popular e erudita do Brasil, com muita justiça teria de apontar o Sr. Heitor Vila Lobos como glória nacional. (sic)⁵¹

Das mais variadas maneiras, alguns jornais demonstravam esta indignação de Guimarães Martins. O Jornal *A Situação* apresentou uma caricatura de Villa-

⁴⁸ Diário da Justiça. *Juízo de Direito da Quarta Vara Cível*. Número 16.585. 16-06-54. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098

⁴⁹ Todos os documentos tais como a partitura referente à publicação do *Choros n° 10*, os documentos referentes aos direitos autorais cedidos ao jornalista Guimarães Martins, bem como os artigos do código civil referentes aos direitos autorais estão anexados ao texto do Juízo de Direito.

⁵⁰ Jornal Vanguarda. *Villa-Lobos usurpador*. Rio de Janeiro 5-8 1952. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098

⁵¹ *O Combate*. *Villa-Lobos agride a justiça brasileira*. Maranhão 22-11-1952. Publicado também na *Gazeta de Notícias* 18-09-1952. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098.

Lobos (FIGURA 3) carregando as partituras de *Rasga o Coração* e de outras peças de sua autoria que, de acordo com Martins, não possuíam a originalidade que o maestro lhes atribuía. De acordo com a charge, além do referido *Choros*, Villa-Lobos teria cometido também plágio ao escrever as *Cirandas*. A caricatura estava acompanhada da curiosa manchete: “Villa-Lobos é um talento-fêmea: ou alguém o fecunda ou nada produz” (sic), destacando a infertilidade do compositor como criador de peças originais.

De acordo com outro jornal, que também discutia a polêmica, o trecho de *Rasga o Coração* plagiado por Villa-Lobos, se referia à parte musical que acompanha a seguinte letra escrita por Anacleto Medeiros:

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
refletindo a prismação da luz solar
rasga o Coração
vem te debruçar
sobre a vastidão do meu penar. ⁵²

Em 18 de Janeiro de 1954, o deputado Oswaldo Orico enviou à Câmara Federal dos Deputados um projeto de lei que visava autorizar os órgãos federais e estaduais a desapropriar a obra literária e artística de Catulo da Paixão Cearense. O projeto de número 4.003, de 1954, propunha ainda que o Ministério da Educação e Cultura se responsabilizasse pelo pagamento referente à aquisição dos direitos sobre as obras. ⁵³

⁵² *Villa-Lobos é um talento-fêmea, não original, não criador. Ou alguém o fecunda ou nada produz.* Recado Carioca, s/d de publicação. Recorte ACL/UFMG 2.2S15.1098.

⁵³ Comentários ao Projeto de Lei no 4.003. Recorte assinado por Guimarães Marins, 19-04-1954 e sem indicação de periódico. ACL/UFMG 2.2S15.1098.

Figura 3 – Caricatura de Villa-Lobos *carregando* as partituras de *Rasga o Coração* e de outras peças de sua autoria (de acordo com o jornalista Guimarães Martins, não possuíam a originalidade que o maestro lhes atribuía)



Fonte: jornal *A Situação*. “Villa-Lobos é um talento-fêmea ou alguém o fecunda ou nada produs”. (sic). s/d. Recorte UFMG/ACL 2.2S15.1098.

Nitidamente, o projeto beneficiava Villa-Lobos. Caso aprovado, livraria o compositor da acusação de plágio. Apesar disso, as justificativas dadas pelo deputado autor do projeto não tocavam nesse ponto. Em sua justificativa, ele alegava:

Considerando que Catulo da Paixão Cearense foi, antes de tudo, um artista e um escritor do povo; considerando que sua obra está presa aos direitos autorais, e como tal impedida de ser apreciada na sua totalidade por um sistema de exploração comercial que furta aos leitores a oportunidade de conhecê-la, considerando que seus poemas e suas músicas vêm sendo objeto de injustificável descaso por parte de terceiros, o que impede sua maior divulgação; considerando que sua obra não tem amparado viúvas ou descendentes, mas apenas intermediários que abusaram da pobreza do

autor desaparecido, pagando-lhe insignificantes quantias e condenando sua produção ao esquecimento pela ausência de edições adequadas.⁵⁴

O projeto foi levado a plenário e considerado inconstitucional pelo Congresso. Mas o mesmo serviu como munição para Guimarães Martins demonstrar sua indignação frente ao episódio. De acordo com Martins, “o extranho projeto do deputado Osvaldo Orico só visa um fim – salvar o seu amigo incondicional, o usurpador Vila-Lôbos do processo infalível” (sic.)⁵⁵.

Guimarães Martins continua com seu argumento dizendo que:

É também claro, é claríssimo, o desejo intencional do ex-deputado Osvaldo Orico, vindo em socorro do seu amigo incondicional, o conhecidíssimo usurpador Heitor Vila-Lôbos, quando redigiu o projeto 4.003, acima citado, pois o seu artigo 3º é insofismável quando diz que será lícito o aproveitamento sinfônico de temas lítero-musicais da autoria de Catullo... por parte do conhecidíssimo usurpador Heitor Vila-Lôbos, já se vê.⁵⁶

Em uníssono, outro jornal explicitou o espanto frente ao projeto que, de acordo com o texto do periódico, era “um dos mais curiosos projetos de lei oferecidos ao Poder Legislativo”. (JORNAL O DIA, 1954). Este artigo, de autoria do jornalista Carlos Maúl (1960), apresentou aos leitores uma severa crítica ao projeto questionando a legalidade da desapropriação das obras de Catulo. Segundo o texto de Maúl:

Como justificar, honestamente, esta desapropriação, se lhe falta, para ser decretada, a base legal que seria o desrespeito ao estabelecido no Código Civil? Mas temos ainda um outro aspecto que convém focalizar, para que se saiba não ser tão inocente assim o projeto em referência. Com ele o que se quer é abrir ao músico Heitor Vila-Lôbos, uma fonte para dela tirar o que lhe aprouver para suas composições ditas “folclóricas”, admitindo-se arbitrariamente, que a poesia de Catulo é de gênero popular e folclórico [...] o que não compreende é que o poder legislativo saia de seus cuidados para desrespeitar o direito de propriedade e dar o título de “desapropriação” ao que não passa, na verdade, de expropriação para atividade privada...⁵⁷

Ao problematizar as fontes inquisitoriais, Carlo Ginzburg afirma que os documentos são “contaminados com a intuição antropológica deles”. Com relação aos inquisidores, Ginzburg afirma que “estas pessoas não eram eruditos inocentes;

⁵⁴ Projeto de lei encaminhado à Câmara dos Deputados por Osvaldo Orico em 18-01-1954. Recorte assinado por Guimarães Martins, 19-04-1954 e sem indicação de periódico. UFMG/ACL 2.2S15.1098.

⁵⁵ Comentários ao Projeto de Lei nº 4.003. Recorte assinado por Guimarães Martins, 19-04-1954 e sem indicação de periódico. UFMG/ACL 2.2S15.1098.

⁵⁶ Id.

⁵⁷ JORNAL O DIA. *Desapropriação não; Expropriação*. Rio de Janeiro: 7-5-1954. Recortes ACL/UFMG 2.2S15.1098.

eles tentavam, frequentemente com sucesso, fazer com que os outros acreditassem que o que eles pensavam era verdade”. Guardada a devida distância da tipologia de documentação, do contexto trabalhado por Ginzburg e da temática, ao ler estes documentos do citado dossiê às avessas, um elemento histórico se evidencia: a construção de uma memória negativa de Villa-Lobos por parte da memória arquivística de Curt Lange.

Destacando as particularidades que envolveram a apropriação e o uso da obra de Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense por Villa-Lobos, nota-se que estes dois compositores estão associados ao grupo de músicos populares do início do século, os quais Villa-Lobos sempre fez questão de reforçar e valorizar como influência decisiva para sua música, como demonstrado no primeiro capítulo. Pode-se perceber nas entrelinhas da apropriação de Villa-Lobos um dos traços fundamentais do nosso modernismo: a positivação da cultura local, representada neste caso pela obra de Catulo, na busca daquela “essência” que Annateresa Fabris destacou como ser “nosso Ser moderno” e também as representações do modernismo de Villa-Lobos construído no Rio de Janeiro, em meio às suas relações com os chorões, grupo do qual Anacleto de Medeiros fazia parte⁵⁸.

Neste mesmo sentido, pode-se afirmar que “foi este retorno ao primitivo [marcante nas vanguardas europeias com as quais os modernistas brasileiros estabeleceram contato no início da década de 1920] que abriu os olhos dos escritores brasileiros para a realidade primitiva nacional” (MORAES, 1978, p. 79). Destacando esta valorização do *primitivo*, Villa-Lobos fazia questão de valorizar o contato com os músicos populares do início do século, conhecidos como Os *Chorões*, dizendo que ele, aos quatorze anos de idade, “freqüentava as rodas boêmias dos chorões de rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flautas, cavaquinho, pandeiros e violão” (VILLA-LOBOS, s/d). Além disso, o compositor disse nesta mesma biografia enviada a Curt Lange, que, aos dezenove anos de idade, “conviveu com interessantes poetas folcloristas como Catulo Cearense, o maior poeta da terra do Brasil, Satiro Bilhar e outros.” (VILLA-LOBOS, s/d).

Pelo menos no caso de Catulo, a influência dos *Chorões* sobre sua obra se deu de forma muito mais polêmica do que queria Villa-Lobos. No caso de *Rasga o*

⁵⁸ Sobre esta leitura do modernismo do Brasil, ver: FABRIS, 1994, p. 14.

Coração, obra que expressa esta influência, a busca por este *Ser moderno* brasileiro lhe custou um processo que se arrastou até o ano de 1957, quando o compositor foi condenado a pagar os direitos autorais da obra toda vez que esta fosse executada daquele momento em diante, além de ser obrigado a declará-la extraída de *Rasga o Coração*, de Catulo.

2.2.3 Um músico brasileiro em Nova York

No dia 30 de janeiro de 1961, três anos após a morte de Villa-Lobos, o prefeito da cidade de Nova York, Robert Wagner, publicou um decreto proclamando: “domingo, 5 de março, como o “Dia Villa-Lobos” na cidade de Nova York, unido aos nossos cidadãos na esperança que a justiça e o direito prevaleçam no mundo de paz e liberdade”.

Naquele contexto de Guerra Fria e de busca pela hegemonia na América Latina por parte dos Estados Unidos, a justificativa para a criação do dia em homenagem ao compositor brasileiro por parte do prefeito foi a seguinte:

Considerando que o intercâmbio cultural é a mais forte de todas as influências em estabelecer estreitos laços que unem os povos, um aspecto desta fraternidade universal, fielmente refletida em nosso amor à grande música e hoje muito mais necessária no mundo onde a apreensão e mal entendidos florescem; e considerando que Americanos de ambos os hemisférios se orgulham de reverenciar gênios e, especialmente, o grande compositor do Brasil que residiu em Nova York por muitos anos, e conseqüentemente através de suas admiráveis contribuições trouxe maior renome e deu novo brilho à nossa cidade, a capital das artes do mundo. (Op. cit., loc. cit.).

Se num primeiro momento, entre os anos de 1933 e 1944, Villa-Lobos demonstrou sua resistência ao projeto que propunha uma integração musical da América Latina encampado por Curt Lange, a partir de 1944, o músico se aproximou definitivamente dos Estados Unidos. Desde 1941, órgãos oficiais norte-americanos articulavam convites para concertos ao maestro, como parte da chamada “política de boa vizinhança”. O músico rejeitava-os evitando assumir funções representativas. No ano de 1944, ao final da Segunda Grande Guerra, o compositor visitou pela primeira vez os Estados Unidos, para reger algumas de suas obras. O que estava em jogo nessa aproximação? Quais as redes de sociabilidades construídas pelo

músico nos Estados Unidos? Como esta estada na cidade norte-americana estaria ligada às suas identidades musicais?

Para Guérios (2005), a principal motivação de Villa-Lobos para a aproximação com os Estados Unidos, e que justificaria as características tradicionais de suas peças compostas naquele momento, teriam sido as dificuldades financeiras pelas quais passava o maestro, bem como seus gastos com o tratamento da grave doença que o atacara a partir de 1948 e provocaria sua morte onze anos depois. Além das motivações de ordem pessoal, é importante perceber como esta aproximação estava ligada ao cenário político desenhado ao final da Segunda Grande Guerra, no qual o país emergia como potência hegemônica, e o nascedouro da Guerra Fria que envolvia o pan-americanismo.

Para Buscacio (2009), o Americanismo Musical de Curt Lange sofreu resistência por parte dos norte-americanos, pois os Estados Unidos não estavam interessados em projetos que tivessem uma base fora de seu território. Sofreu também a resistência por parte de Villa-Lobos e Mário de Andrade, que não viam com bons olhos este projeto de integração. Assim, a ideia central deste tópico é demonstrar, como registrado na historiografia (BAGGIO, 1998), as históricas aproximações do Brasil com os Estados Unidos e o afastamento em relação à América Hispânica. A trajetória de Villa-Lobos naquele país, a partir de 1944, coaduna com esta perspectiva.

Como o foco deste trabalho está, desde o início, centrado numa história social da cultura, o objetivo deste tópico é, por um lado, demonstrar a construção de representações da obra de Villa-Lobos já escrita até este momento, tendo em vista seu contexto; por outro lado, analisar a mudança em suas identidades musicais que se evidencia, por exemplo, na composição de *Magdalena*, um musical escrito para a Broadway, em 1948:

Em 1944, Villa-Lobos havia alcançado o clímax de sua carreira. Um tanto quanto alheio aos debates estéticos difundidos nos jornais e nos diálogos entre músicos e musicólogos e ocupado com suas freqüentes viagens aos Estados Unidos, Villa-Lobos manteve-se afastado da polêmica gerada pelo *Música Viva*, embora, de início, ele tenha sido considerado o Presidente de Honra do grupo. Villa-Lobos mantinha-se envolvido nas viagens aos Estados Unidos, onde escreveu música para Hollywood e para a Broadway, regia concertos e editava e gravava sua música, além de sofrer de devastadora doença que acabou por matá-lo dez anos mais tarde. Os grandes nomes da música brasileira de então eram os de Camargo Guarnieri (em São Paulo) e Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez (no Rio). Este último morreria, ainda jovem, dois anos depois. (TACUCHIAN, 2006).

O decreto do prefeito de Nova York, Robert Wagner, endossava uma aproximação que é desenhada entre os anos de 1944 e 1945. A partir de 1945, os periódicos e a musicóloga Lisa Peppercorn passaram a difundir a ideia de que as relações do maestro com os Estados Unidos foram responsáveis pela ascensão da sua carreira e pelo reconhecimento mundial de seu trabalho. De acordo com esta memória, Villa-Lobos, o grande compositor das Américas, tomou tal estatura a partir de seu contato com os Estados Unidos (1939), e não com a França, na década de 1920, como defendido por outra corrente. Esse posicionamento corroborava a afirmativa do prefeito de Nova York, de que a cidade era, naquele contexto, *a capital cultural do mundo*.

Lisa Peppercorn, em seu artigo intitulado *Some aspects of Villa-Lobos Principles of Composition* (fevereiro de 1943), publicado na conceituada revista norte-americana *The Music Review*, teceu extensa análise sobre a produção musical de Villa-Lobos, afirmando: “little was know of Villa-Lobos outside Brazil until the United States attributed a special significance to his name a few years ago. This man, whom they have sometimes called the most interesting modern composer of the Americas...”

A luta que envolvia a *paternidade* da descoberta e valorização de Villa-Lobos e sua obra entre França e Estados Unidos estava deflagrada. Mas a tradição modernista do Brasil, caracterizada pela aproximação com os franceses, e construída nas décadas anteriores, ficou evidente na fala de Mário de Andrade, que saiu em defesa das raízes francesas do modernismo de Villa-Lobos. A interpretação de Lisa Peppercorn acerca do papel dos Estados Unidos na carreira do compositor é reproduzida nas biografias publicadas pela autora posteriormente e influenciou outras pesquisas sobre o músico e sua obra (ARCANJO, 2011). Sobre o impacto de sua primeira visita aos Estados Unidos, Peppercorn afirma na biografia, escrita ainda na década de 1940:

O resultado de sua primeira visita aos Estados Unidos foi que Villa-Lobos se viu de repente na posição de um compositor famoso de estatura internacional. Dezoito anos antes, em Paris, ele teve que organizar seus próprios concertos com a ajuda de patronos brasileiros; e no Brasil sempre teve que mover mundos e fundos para conseguir reger suas próprias obras. Agora ele estava sendo convidado pelas orquestras e universidades mais famosas dos Estados Unidos; agora, jornais importantes interessavam-se pela sua música; agora, estava provado que ele era um grande compositor

cujas obras deveriam ser ouvidas, publicadas e gravadas. (Peppercorn, 2000 [1989], p. 135. Primeira publicação brasileira.)

Ao comentar sobre o artigo escrito pela musicóloga, Mário de Andrade se expressou nos seguintes termos:

Eu creio que não se deu aqui no Brasil a devida importância à repercussão do ótimo estudo da obra de Villa-Lobos, publicado por Lisa M. Peppercorn no número de fevereiro do ano passado de "The Music Review". Este estudo intitulado 'Alguns Aspectos dos Princípios de Composição de Villa-Lobos', terá algumas imperfeições, mas além de ser um modelo de imparcialidade e paciência muito difícil de se manter diante do grande compositor. Lisa Peppercorn inicia com uma pequena inexatidão, atribuindo a celebridade internacional de Villa-Lobos ao reconhecimento de seu valor pelos Estados Unidos. Isto não é exato nem cronológica, nem criticamente. Em música a hegemonia internacional dos julgamentos de valor ainda não passou para os Estados Unidos, embora o nosso formidável aliado já guarde independência suficiente para se decidir pelos seus próprios gostos. Cronologicamente a repercussão internacional de Villa-Lobos nasceu em Paris, na atenção dos seus músicos e suas revistas ao compositor brasileiro, desde a segunda vez que Villa-Lobos esteve lá. Da primeira, parece que o matuto se deixou levar demasiado pela sua megalomania, tão bem expressa e interpretada pela senhora Peppercorn no primeiro parágrafo de seu estudo. E carece não esquecer ao lado desse aplauso parisiense, a adesão de virtuosos internacionais da importância de Arthur Rubinstein, a quem Villa-Lobos deve imenso, à dedicação deste outro grande pianista que é Tomás Terán, e aos estudos de Henri Prunnières. Estes estudos chegaram mesmo a fazer com que o compositor brasileiro fosse aceito e honrado dentro do seu próprio país... e enfim, diante dessa adesão parisiense, a grande editora Max Eschig, também de Paris resolveu-se a lançar o compositor brasileiro, o que contribuiu decisoriamente para o conhecimento e vulgarização da obra dele. Villa-Lobos estava definitivamente lançado, isto ele deve, pois, a Paris que mantinha então o dever de firmar consagrações no mundo. (ANDRADE, 1945).

As obras de Villa-Lobos já haviam sido executadas nos Estados Unidos, por exemplo, nos concertos de música brasileira na Feira Mundial de Nova York, em 1939. Sobre as apresentações, a manchete do jornal *The New York Times*, da coluna *Words* trouxe o seguinte texto: "Ritmos populares e concertos foram o tema do segundo programa de música brasileira no Museu de Arte Moderna na noite passada". (TAUBAN, 1940, p. 24).

Pode-se observar uma constância no interesse norte-americano pelas obras do compositor brasileiro. Este interesse fica explícito no artigo escrito por Lisa Peppercorn publicado no jornal *The New York Times* do dia 11 de outubro de 1942. No artigo intitulado *Novas obras de Villa-Lobos*, a musicóloga informava aos leitores norte-americanos sobre as novas criações do músico brasileiro, ao afirmar que no Rio de Janeiro:

Uma série de obras orquestrais de Villa-Lobos foi apresentada recentemente pela primeira vez, dirigido pelo compositor, no Teatro Municipal do Rio neste verão. Os programas consistiam em duas orquestrações de obras para piano (Rudepoema e Bachianas Brasileiras, Nº. 4), a Suíte terceiro lugar do Descobrimento do Brasil (o primeiro pacote foi dada em Nova York no ano passado), Choros, nºs 6 e 9, e Choros nº 11 para piano e orquestra. (PEPPERCORN, 1942).

Em 1940, Nelson Rockefeller, indicado por Franklin Roosevelt como Coordenador de Assuntos Comerciais e Culturais Interamericanos, promoveu um Festival de Música Brasileira no Museu de Arte Moderna de Nova York. Acompanhados por uma exposição de algumas das obras de Cândido Portinari, dois dos três concertos promovidos contaram com obras de Villa-Lobos. Mas a estreia do compositor naquele país, em 1944, se deu devido ao convite do maestro Werner Janssen. Os dois se conheceram na década anterior, quando o maestro norte-americano esteve no Rio de Janeiro para um concerto sob a regência de Villa-Lobos. Em 26 de novembro de 1944, Villa-Lobos apresentou, no *Phillarmonic Auditorium*, em Los Angeles, a *Sinfonia nº 2*, o *Rudepoema* e o *Choros nº 6* regendo a *Janssen Symphony Orchestra*. Além do concerto, Villa-Lobos participou de recepções e foi homenageado pelo Occidental College com o título de *Doctorate in Law*. (Peppercorn, 2000 [1989], p. 130).

Em dezembro daquele mesmo ano de 1944, Villa-Lobos viajou da Filadélfia para Nova York onde compôs a *Fantasia para Violoncelo e Orquestra*. A composição desta peça foi sugerida por Walter Burle-Marx, compositor e maestro brasileiro que vivia na Filadélfia. Em Nova York, o compositor conheceu Olin Downes, crítico de música do *The New York Times*, que cultivava o gosto por sua obra deste o concerto de música brasileira realizado na Feira Mundial, em 1939. No dia 14 de maio daquele ano, o jornalista já tecia comentários elogiosos sobre a obra de Villa-Lobos em seu artigo intitulado *Art of Villa-Lobos: works of brazilian composer show of genius and naivete* (DOWNES, 1939, p. 35).

Em 28 de Janeiro de 1945, no auditório do Museu de Arte Moderna, a Liga dos Compositores organizou um concerto que trouxe no repertório algumas músicas de câmara escritas por Villa-Lobos. No mês de fevereiro, ele se apresentou regendo a Orquestra Sinfônica de Boston, atendendo ao convite de Koussevitzky. No mesmo mês, o maestro regeu a Orquestra Sinfônica de Chicago e o Coro Feminino da Universidade de Chicago. No mês de março, Villa-Lobos ainda realizaria uma grande e bem sucedida apresentação no Carnegie Hall (DOWNES, 1945).

A amizade com o articulista do jornal norte-americano trouxe muitos frutos ao compositor no que se refere à divulgação de sua obra naquele país. A primeira visita de Villa-Lobos aos Estados Unidos foi destacada pelo jornal *The New York Times*, no qual Olin Downes era colunista. Em uma delas a manchete trouxe o título: *Visiting Brazilian Composer Discusses Sources of Nationalism in Art*. Neste artigo, ao elogiar a obra de Villa-Lobos, Downes entrevistou o compositor brasileiro que, em solo norte-americano, afirmou:

Sou um nacionalista, mas não um 'patrioleiro', a distinção é importantíssima. Patriotismo em música e concentração no mesmo é perigoso. Assim, não se pode produzir grande música – ao invés tereis propaganda. Mas, nacionalismo, – a influencia geográfica e etnográfica a qual não se pode furtar o compositor, idiomas musicais, o sentimento do povo, o ambiente – estas origens em minha opinião são indispensáveis para uma arte genuína e vital. Destarte, digo que o ambiente e a raça devem ser inerentes à música de um compositor, e vejo muito pouco disto hoje em dia – mesmo no Brasil, onde, sob certo aspecto, somos particularmente felizes. [...] Aliás, nosso povo possui talvez melhor oportunidade de que os outros mais ao norte de ser ele próprio em suas composições musicais. É curioso. Somos povos enamorados da liberdade e, contudo, contentamo-nos em ser escravos de convenções musicais, escravos muito pouco a par de sua abjeta obediências e regras que nem eles, nem seus antepassados diretos criaram. (DOWNES, 1944, p. 7).

A entrevista de Villa-Lobos ao jornal norte-americano é muito significativa, pois no seu texto, ao defender o idioma musical calcado na musicalidade do povo, do ambiente da geografia e da raça, o autor aponta elementos construídos por seu modernismo nas décadas anteriores. E, baseado nesta construção, coloca o Brasil à frente dos Estados Unidos no que diz respeito à produção de um material musical tido por ele como “genuíno”. Estas representações construídas por ele mesmo sobre suas obras coadunam com o repertório apresentado nos Estados Unidos naquele ano, como citado anteriormente: *Rudepoema*, *Bachianas Brasileiras nº 4*, a *Suíte do Descobrimento do Brasil*, *Choros nº 6 e 9*, e *Choros nº 11*.

Villa-Lobos continua sua entrevista ao jornalista e passa a construir uma imagem de um músico mal compreendido dentro do cenário musical brasileiro.

Na verdade, não é fácil para um compositor encontrar seu caminho. É incriminado, por vários modos, de amador, ignorante, diletante, estudante preguiçoso incapaz de acompanhar os trabalhos de sua classe: é acusado de estar enganando a si mesmo quanto aos seus próprios objetivos e o seu talento. (DOWNES, 1944, p. 7),

Após o desabafo do compositor que se apresenta como um músico mal compreendido, o jornalista norte-americano faz uma associação entre o Villa-Lobos

incompreendido e a recepção francesa ao músico durante os anos 20. De acordo com o jornalista, logo após o trecho acima citado, “recorda-se aqui a declaração do Sr. Villa-Lobos a certos colegas de Paris, para onde foi com sua música no início da segunda década deste século” (Op. cit., loc. cit.).

Por um lado, Villa-Lobos, neste contexto político, caracterizado pelo fim da Segunda Grande Guerra, pelo desenhar da Guerra Fria e pelas políticas pan-americanas de integração das Américas, difundiu suas composições escritas nas décadas anteriores, que caíram no gosto dos ouvintes norte-americanos, sem que para isto estivesse sob a tutela do Americanismo Musical que caracterizaria uma aproximação com a cultura musical alemã e com a integração com a América Hispânica.

Por outro lado, adaptou suas composições à cultura do entretenimento dos Estados Unidos, o que pode ser observado na composição de seu musical *Magdalena*, escrito em 1948. A formação desse gênero *musical*, hoje reconhecido como tipicamente um produto do entretenimento norte-americano, teve origens tanto em tradições europeias, quanto em algumas experimentações estilizadas por imigrantes europeus nos séculos XIX e XX.

No início da década de 1940, os produtores da Broadway e os críticos de teatro achavam que boas canções e divertimento eram tudo que o público de teatro desejava. O objetivo não era fazer "grande arte" no teatro musical, mas distrair o público das agruras da Depressão do início da década anterior e do conflito que já envolvia a Europa. Os anos 40 acolheram grandes mudanças no teatro musical, seja como uma 'forma de arte' ou como negócios. A II Guerra Mundial deu novo fôlego à economia americana e grandes musicais surgiram ao longo da década, especialmente após Oklahoma! que, de certa forma, redefiniu o gênero. (VIANA, 2007, P. 20).

Para Viana (2007), a ideia da história para o musical *Magdalena* nasceu em 1944, em um famoso restaurante em Nova York, quando Homer Curran, Edwin Lester (produtores), Robert Wright e George Forrest (letristas e adaptadores musicais) celebravam o enorme sucesso do seu primeiro musical para a Broadway: *Song of Norway*, com música do compositor erudito Edvard Grieg. Curran era o decano dos homens do teatro da costa oeste norte-americana, proprietário do *Curran Theater* em São Francisco, organizador da *Ópera Ligeira* naquela cidade e associado de Edwin Lester, diretor geral da *Los Angeles* e da *San Francisco Civic Light Opera Association*, e um profissional extremamente competente e considerado como *a gentleman of impeccable taste*. Wright e Forrest estavam nos seus 30 anos e

já haviam trabalhado em cerca de 50 filmes para a MGM (incluindo a maioria dos filmes musicais para Jeanette MacDonald e Nelson Eddy).

Ainda de acordo com Viana (2007), esse grupo começou, então, a conversar sobre o que seria seu próximo musical. Curran, também escritor da história, disse que queria ficar o mais longe possível dos "icebergs da Noruega" e achava que a história deveria ser sobre um país com selva luxuriante, cenário e figurinos de cores bárbaras. Ele havia lido, há alguns anos, sobre um lugar assim – o Rio Magdalena, na Colômbia – e ficara fascinado com o assunto. Na folha do cardápio do restaurante, ele começou a desenhar um mapa da costa caribenha da América do Sul, mostrando onde estava a Colômbia e o Rio Magdalena⁵⁹.

Explicou que, se não fosse esse rio, o interior da Colômbia poderia ter permanecido uma selva indígena desconhecida, mergulhada em crenças pagãs e sem qualquer influência do exterior. Segundo ele, o Rio Magdalena foi o responsável por mudar o rumo da história daquele país. E continuou contando tudo o que sabia sobre a história daquela região.

De acordo com Viana, Wright e Forrest, os dois produtores, só podiam considerar Heitor Villa-Lobos – "o brasileiro famoso cujas obras coloridas eram aclamadas pela crítica e público em concertos e gravações em ambos os lados do Atlântico" – como o único compositor possível para Magdalena. No entanto, os dois letristas pensavam que seria necessário um milagre, já que, diferentemente de Grieg, Villa-Lobos estava vivo, era *idolatrado* na América Central e do Sul, adorado em Londres, Paris, Roma, Nova York e ainda ativo, compunha, regia e dava concertos (Viana, 2007).

Segundo Viana (2007), Villa-Lobos afirmou que os dois letristas viriam ao Rio de Janeiro no mês de novembro e que aquela era uma proposta generosa, que prometia vários milhares de dólares como recompensa pelo seu trabalho. Assim, o convite foi aceito e Villa-Lobos especificou condições que lhe pareciam mais plausíveis sendo tudo acertado prontamente. Villa-Lobos recebeu um cachê no valor de US\$10.000 para compor a obra. Como o contrato havia sido feito com bastante antecedência, os dois americanos iniciaram rapidamente o trabalho: estudando, analisando, indexando e explorando as diversas centenas de composições de Villa-

⁵⁹ O Magdalena é o principal rio da Colômbia e tem aproximadamente 1.543 km de extensão. Nasce no sudoeste do país e, em seu percurso, atravessa o país do sul ao norte. Estende-se até chegar ao Mar do Caribe.

Lobos publicadas e disponíveis nos Estados Unidos. Na primavera americana de 1947, Wright e Forrest tentaram vir ao encontro de Villa-Lobos no Rio de Janeiro por três vezes, no entanto, foram impedidos por várias circunstâncias e contratempos, Villa-Lobos, então, decidiu ir com Dona Arminda e José Vieira Brandão, seu pianista-intérprete, a Nova York.

A mesma estratégia utilizada por Villa-Lobos, no início do século, para difundir sua obra quando convidava jornalistas para seus concertos, foi utilizada nos Estados Unidos. Desta feita, antes de voltar para o Brasil, Villa-Lobos fez uma audição particular para Olin Downes, que se mostrou muito entusiasmado com o projeto. Terminada a versão para vozes e piano, o compositor retornou ao Rio de Janeiro, onde iria trabalhar na orquestração da obra. À medida que as partes orquestradas chegavam do Rio, as semanas de ensaio foram sendo programadas apesar da triste notícia de que Villa-Lobos não poderia estar presente para a estreia mundial de *Magdalena* na Califórnia. Ele havia sido diagnosticado com câncer terminal, sem possibilidades cirúrgica.

Em 1947-48, Villa-Lobos estava no auge da sua carreira: internacionalmente reconhecido e admirado como compositor, ele regia suas obras junto às maiores orquestras do mundo, além de ser também conhecido pelo seu trabalho como educador musical no Brasil. Seus *Choros* e suas *Bachianas Brasileiras* já eram conhecidos pelo público de concertos e do meio musical norte-americano, assim como várias outras obras de sua autoria.

Villa-Lobos chegou aos palcos da Broadway no ápice da *era de ouro* do teatro musical americano, período chamado de *belle époque do teatro musical*. Aparentemente, aquele período parecia o mais favorável possível para que Villa-Lobos apresentasse a sua *Magdalena* na Broadway. Foi no ano de 1948 que a dupla Lerner e Loewe conseguiu finalmente criar o musical. Sobre a sua música, o único ponto, alvo de críticas, foi que ela não era facilmente assimilada em uma primeira audição pelo público, como geralmente acontecia nos sucessos da Broadway. Se por um lado, a personalidade, o nível de conhecimento e de exigência musical de Villa-Lobos não lhe permitiam compor algo somente para agradar ao público, ou para fazer sucesso, de outro lado, parece-nos que ele também se propôs a contribuir para o gênero, acreditando na capacidade de aceitação pelo público de teatro norte-americano de uma música mais elaborada e, assim, não permitir quaisquer modificações em sua obra.

CONCLUSÃO

Nos últimos anos, os historiadores vêm mostrando um grande interesse por atores históricos que são apanhados na tentativa de construir diferentes identidades para si ao longo de sua vida. Esta ótica vem apresentando diversas biografias de músicos que, na verdade, foram arquitetadas por meio de uma memória autobiográfica. Porém, ainda persiste a crença numa *história da música universal*, caracterizada pelo desfile de um grupo canonizado de compositores que, supostamente, a comporia de forma objetiva: a *História da Música Universal*. O sujeito-músico-objeto pesquisado é geralmente apresentado como um sujeito centrado, único, racional, reforçado pelas biografias que expressava uma história linear, progressiva e evolutiva. Buscam demonstrar, da mesma forma, uma coerência, uma regularidade, uma originalidade identitária, deixando assim escapar o caráter construtivista dos discursos biográficos e das diferentes identidades musicais *ocultas* pela memória.

Aos poucos, foi possível adentrar na construção de uma nação imaginada por Villa-Lobos. Perceber, através de suas escolhas estéticas, como o compositor *imaginava* a nação brasileira por meio dos sons, por meio dos desenhos elaborados por ele nas suas partituras. Este *adentrar* na nação imaginada por Villa-Lobos não é uma tarefa apenas psicanalítica, nem tampouco estética, mas sim histórico-cultural, pois os significados atribuídos às suas peças ecoavam em outras fontes não-musicais. Aos poucos, na tentativa de encontrar uma originalidade, uma identidade *única* e *coerente*, o próprio Villa-Lobos ia se fragmentando frente às diferentes historicidades e redes de sociabilidades tecidas por ele ao longo de sua trajetória.

Villa-Lobos, na busca desta originalidade, compartilhou ideias, linguagens musicais, projetos estéticos, aderiu a novas práticas, mas se afastou de outras, contrariou amigos e se aproximou de outros. Neste jogo identitário de aproximações e afastamentos, construído por meio de redes de sociabilidades observadas na tessitura do pentagrama e da sonoridade, imaginou uma nação sonora, construiu um *rostro* musical e imagético do Brasil.

Este rosto é original à medida que a criação musical é uma obra individual do artista. Porém, do ponto de vista histórico-cultural, suas primeiras obras dialogavam e tomavam uma coloração francesa por meio do seu impressionismo debussyniano próprio à *Belle Époque* carioca. Ao fim da Primeira Guerra, ainda no Rio de Janeiro, sua sonoridade se metamorfoseou através de seu contato com os Veloso-Guerra e Darius Milhaud, este último, como representante do *Grupo dos Seis*, passou a dar valor ao *exótico* e ao *primitivo*. Expressão do fim da *Belle Époque* francesa e do cenário de crise mundial, esta valorização das alteridades musicais aproximou Villa-Lobos da obra do compositor russo Stravinsky, que era valorizado pela cultura musical parisiense. Ao mesmo tempo, o violão como instrumento chorão das rodas de choro passou a ser reconhecido pelo próprio Villa-Lobos como parte de suas identidades musicais. Este instrumento tornou-se um importante mediador cultural que promoveu o trânsito de Villa-Lobos entre o universo musical urbano carioca e o universo cultural parisiense.

A partir de suas apresentações na Semana de Arte Moderna de 1922, emergia outro Villa-Lobos, desenhado pelos jornais paulistas e pelas obras musicológicas de Mário de Andrade. Apesar de suas obras executadas durante o evento já terem sido compostas no Rio de Janeiro na década anterior, a construção da imagem do músico inovador, vanguardista, *bandeirante* e paulista trouxe outra identidade não somente ao *personagem* Villa-Lobos, mas também à sua música. Sob a influência de Mário de Andrade, que passou a criticar o ambiente musical de São Paulo, restrito às composições para piano, e após suas viagens a Paris, o compositor elaborou outra sonoridade para o Brasil, calcada em sua série dos Choros, dos quais o de número dois foi analisado no segundo capítulo.

A partir de 1930, após seu retorno da segunda viagem a Paris, o músico se aproximou do governo Vargas, do qual começou a fazer parte oficialmente como diretor da Secretaria de Educação Musical e Artística, órgão subordinado à pasta de Gustavo Capanema, em 1932. No contexto da Revolução Constitucionalista de São Paulo e da derrota paulista, Villa-Lobos começou a composição de suas *Bachianas Brasileiras* (1930-45). Estas obras foram interpretadas pela historiografia como um “retrocesso estético” na trajetória do compositor, que teria se transformado num compositor “neoclássico e retrógrado” em relação aos anos 20, nos quais compôs os *Choros*. Esta virada estética em sua obra teria provocado a ira de Mário de Andrade. Porém, como demonstrado, a problemática era bem mais complexa e envolvia as

relações entre os modernismos carioca e paulista, pois as *Bachianas Brasileiras* representavam uma conciliação entre as diversas perspectivas de imaginar a nação. Do ponto de vista da História Social da Cultura e da metodologia proposta por esta tese, a interpretação tomou outra direção. As peças expressavam a formação musical de Villa-Lobos, que desenhou nas *Bachianas Brasileiras*, tanto a perspectiva modernista do Rio de Janeiro, quanto a de São Paulo. Expressões representadas pela presença do Choro e pelo olhar musicológico do próprio Mário de Andrade.

Este nacionalismo, construído desde o início do século XX, pôde ser melhor compreendido a partir das relações de Villa-Lobos com outros projetos musicológicos, com os quais o compositor manteve diálogo. O *Americanismo Musical* e o *Música Viva* sofreram resistência de sua parte por questões históricas e não apenas estéticas. A primeira delas está ligada ao afastamento de Villa-Lobos em relação à vanguarda musical germânica, caracterizada pela presença do dodecafonismo schoenbergiano. A segunda diz respeito às desconfianças de Villa-Lobos em relação ao projeto de integração musical das Américas, encampado por Curt Lange. Esta desconfiança estava ligada às históricas aproximações entre Brasil e Estados Unidos e ao próprio enfraquecimento do projeto de Lange junto aos órgãos norte-americanos, que estavam mais interessados num projeto de dominação que não contasse com mediadores como o Americanismo Musical, sediado no Uruguai.

Dessa forma, Villa-Lobos delineou em suas partituras um Brasil imaginado que se fez em meio a escolhas estéticas que envolviam aproximações e afastamentos. Por um lado, sua obra foi pensada nesta tese como um exercício para se analisar o lugar do Brasil no cenário internacional do século XX por meio da música. Por outro, esse exercício serve como parâmetro para esclarecermos as imagens que o brasileiro faz de si mesmo em relação aos outros para a construção daquilo que chamamos de *nação*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES CONSULTADAS

ALFONSO, S. M. *O violão: da marginalidade à Academia*. Uberlândia: Edufo, 2009.

ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário. Pianolatria. *Revista Kláxon*, n. 1, São Paulo, 1922.

_____. *Carta de Mário de Andrade a Curt Lange*. São Paulo, 19 dez. 1933. In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.826.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

_____. *As Bachianas*. In: ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1963, p. 273-275.

_____. *A Evolução Social da Música no Brasil*. 1939. In: ANDRADE, M. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villarica, 1991.

_____. *Villa Lobos Mundo Musical*. 1945. In: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. São Paulo: Unicamp, 1998, p. 173.

_____. *A Gazeta*, 3 de fevereiro de 1922, p.1 (coluna Notas de Arte). In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.), *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 41.

_____. *Carta de Mário de Andrade a Curt Lange*, São Paulo, 27 dez. 1932. Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.0826.

_____. _____. São Paulo, 19 dez. 1933. Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.826.

_____. _____. São Paulo, 6 jun. 1934. Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.0826.

_____. _____. São Paulo, 11 ago. 1934. Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.0826.

_____. _____. São Paulo, 8 nov. 1937. Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15. 826.

_____. _____. Montevideú, 6 jun. 1937. Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.1.009.116.

_____. _____. São Paulo, 8 maio 1938. Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15. 826.

_____. _____. São Paulo, 31 maio 1938. Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.027.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 4 ed. 2006.

ANDRADE, O. *Carlos Gomes versus Villa-Lobos*. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 12 de fevereiro de 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.), 22 por 22. *A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Futuristas de São Paulo*. *Jornal do Comercio*, São Paulo, 19 de fevereiro de 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.), 22 por 22. *A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 106.

ANTUNES, Jair, Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*. Rio de Janeiro. v. 1, n. 2, p. 53-70, 2º semestre de 2008.

ARCANJO, L. *Um Universo Musical bem Bachiano: diversidade cultural e diálogos musicais nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos (1930-1945)*. *Ciência & Conhecimento*. Belo Horizonte, v. 2, p. 107-127, 2006.

_____. *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.

_____. *As representações da nacionalidade nas Bachianas Brasileiras de H. Villa-Lobos*. *Escritas Goiânia*, v. 2, p. 77-101, 2010.

_____. Francisco Curt Lange e modernismo musical no Brasil: Política e Redes Sociais entre os anos 1930 e 1940. *e-hum Revista Científica do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH*, v. 3, p. 66-81, 2010.

_____. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Revista Temporalidades*. Belo Horizonte. v. 3, p. 35-57, 2011.

_____. As identidades musicais de Heitor Villa-Lobos: "bandeirante" da música brasileira e carioca das rodas de choro. In: *Encontro de Pesquisa em História da UFMG*, I, 2012, Belo Horizonte. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 106-122.

_____. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-americanismo. *Relações Internacionais no Mundo Atual*, Curitiba, v. 11, p. 115-141, 2011.

_____. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: *Revista Modus*: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012.

ARDAO, A. *Panamericanismo y latinoamericanismo*. In: Zea, Leopoldo (coord.). *América Latina en sus ideas*. México. Leopoldo Zea (org.), Siglo XXI. Unesco. 1986. p. 157-171.

ASSIS, A. C. *Os Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. In: Tese de doutorado apresentada ao PPGH/FAFICH da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2005. [Não publicada].

BAGGIO, Kátia Gerab. *A "outra" América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas*. São Paulo: Departamento de História, FFLCH, USP, 1998 (Tese de doutorado).

_____. *Ronald de Carvalho e Toda a América: diplomacia, ensaísmo, poesia e impressões de viagem na sociabilidade intelectual entre o Brasil e a Hispano-América*. In: BEIRED, José Luis Bendicho; CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Ligia Coelho. (Org.). *Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas*. 1ed. Assis-SP; São Paulo: FCL-Assis-UNESP; LEHA-FFLCH-USP, e-book - site: www.fflch.usp.br/dh/leha, 2010, v. , p. 143-190.

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: *Para uma História cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

BOAVENTURA, M. E. *A Semana de Arte Moderna e a crítica contemporânea*. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP. v. 8, p. 19-24, São Paulo: Unicamp. 2006.

BOLETIM LATINO AMERICANO DE MUSICA. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

BOURDIEU, P. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. *Usos e Abusos da História Oral*. 2. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BUSCACIO, Cesar M. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

CABAS, A. G. *O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan: da questão do sujeito ao sujeito em questão*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CARVALHO, Ronald de. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*, 8 v. Rio de Janeiro. MEC/Museu Villa-Lobos, 1969.

CAVALCANTI, A. H. *Introdução. Nietzsche, Friedrich, Wagner em Bayreuth*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHERÑAVSKY, A. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. 2003. In: Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Orientadora: Maria Clementina Pereira Cunha. Campinas. Campinas: 2003. [Não publicada].

COLI, J. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1998.

_____. *O nacional e o outro*, 2006.

Comentários ao Projeto de Lei n. 4.003. Recorte assinado por Guimarães Marins, 19 abr. 1954 e sem indicação de periódico. In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2S15.1098.

CONTIER, A. D. Modernismos e Brasilidade: música, utopia e tradição In: NOVAES, Aduato. (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: EDUSC, 1998.

_____. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da Identidade Cultural. *Revista Fênix*, ano 1, n. 1, p. 1-21, out. /nov./dez. 2004.

_____. O nacional e o universal nas obras de Mário de Andrade e Villa Lobos. In: *Encontro Regional de História – O lugar da História, XVII*. 2004, Campinas, Campinas, 2004.

CORRÊA DO LAGO, M. A. *Darius Milhaud e o Brasil: o olhar do viajante, através dos seus textos (1917-1949)*. São Paulo: USP, 2009. Monografia. Instituto de Estudos Brasileiros.

_____. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Editora Reler, 2010.

COTTA, André Guerra (org.). *Guia Curt Lange*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

CURT LANGE, F. Carta de Curt Lange a Mário de Andrade. Montevideu, 28 abr. 1934. Belo Horizonte: Acervo Curte Lange. Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.1.001.068.

_____. _____. Montevideu, 20 nov. 1932. Acervo Curte Lange. Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.1.001.068.

_____. _____. Montevideu, 11 mar. 1943. Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.1.025.208.

_____. _____. Rio de Janeiro. 21 de jun. 1944. Belo Horizonte: Acervo Curte Lange. Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.1.001.068.

_____. _____. Montevidéo, 8 mar. 1933. Acervo Curte Lange. Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.1. S15.001.152.

_____. _____. Montevidéo, 20 nov. 1932. Acervo Curte Lange. Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.1.001.068.

_____. Carta de Curt Lange para Camargo Guarnieri. 16 out. 1940. In: BUSCACIO, Cesar.. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009, p. 216.

_____. Villa-Lobos y el Americanismo Musical. *Revista musical de Venezuela*. Local: Caracas, n. 25,. 1988.

DEL PICCHIA, M. *Semana de Arte Moderna*. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.), 22 por 22. *A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP. 2000.

_____. *Futurismo no Municipal*. Correio Paulistano. São Paulo, 12 de fevereiro de 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.), 22 por 22. *A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 82-83.

DE CERTEAU, M. *Historia e Psicanálise – entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

_____. *A Escrita da historia*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

DIÁRIO DA JUSTIÇA. Juízo de Direito da Quarta Vara Cível. n. 16.585. 16 jun. 1954. Recorte ACL/UFMG Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 542.2S15.1098.

DOWNES, Olin. Art of Villa-Lobos: works of brazilian composer show of genius and naivete. In: *The New York Times* 14 de maio de 1939, p. 35.

_____. Opera and concerts programs. In: *The New York Times*, January 21, 1945.

_____. Visiting Brazilian Composer Discusses Sources of Nationalism in Art". In: *The New York Times*, 17 de dezembro de 1944

DORELLA, P. Obstáculos à constituição de uma identidade latino-americana no Brasil. *Revista Escritas: Revista do Departamento de História da UFT*. Palmas. v. 1, ano 1, p. 104-122, 2010.

DUTRA, E. R. F. *O Ardil Totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1997.

_____. História e Culturas Políticas: Definições, usos, genealogias. *Revista Varia História – Revista do Departamento de História/UFMG*. Belo Horizonte, p.13-28. dez. 2002.

DUTRA, E.; CAPELATO, M. H. *Representação Política*. In: CARDOSO, C. F.; MALERBA, J. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

EGG, A. O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical. In: Fórum de Pesquisa Científica em Arte, III, 2005, Curitiba [Paraná]. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes, 2005.

_____. *A carta aberta de Camargo Guarnieri*. *Revista Científica*. v. 1, p. 13-28, jan-dez 2006.

ELIAS, N. *O Processo Civilizador. Uma História dos Costumes*. v. I, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

_____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

EVERDELL, W. R. *Os Primeiros Modernos*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2000.

FABRIS, A. *Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro*. In: FABRIS, Annateresa. (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994, p. 9-25.

FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: FOUCAULT, M. A *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* São Paulo: Paisagens, 2000.

_____. "A ética do cuidado de si como prática da liberdade." In: *Ética, sexualidade e política*, por Michel FOUCAULT, 264-287. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Do Governo dos Vivos*. São Paulo/ Rio de Janeiro: CCS-SP/ Achiamé, 2010.

FRANÇA, E. N.. *A Evolução de Villa-Lobos na Música de Câmara*. In: MEC/Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1976, p. 9.

FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização* In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1974.

_____. *Psicologia das Massas*. In: FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O Ego e o Id*. Rio de Janeiro. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol XIX, 1974.

GALINARI, M. M. *Estratégias político-discursivas do estado vargas: uma análise semiolinguística dos hinos de Villa-Lobos*. Belo Horizonte: UFMG 2004. Dissertação de mestrado. Departamento de Letras.

GARCIA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2003, São Paulo: Edusp, 1998.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GERTZ, R. E. *Influência política alemã no Brasil na década de 1930*. In: *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. jan. 1996, p. 85-105.

GIACOMO, A. M. *Villa-Lobos: alma sonora do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos. Biografia para a infância e juventude. Instituto Nacional do Livro. Ministério de Educação e Cultura. 1972 [1959].

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.

GINZBURG, Carlo: "O inquisidor como antropólogo: Uma analogia e as suas implicações" in *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa, Difel, 1989.

_____. *O queijo e os vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

_____. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMES, A. C. *Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

_____. *Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GUÉRIOS, P. R. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. v. 9, n.1. *Mana*, abr. 2003.

JORNAL O DIA. *Desapropriação não; Expropriação*. Rio de Janeiro. 7 maio 1954. Recortes In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2S15.1098.

HARTOG, F. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Trad. Jacinto Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

HOLANDA, S. B. São Paulo. *O Mundo Literário*. Rio de Janeiro, 5 jan. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.), 22 por 22. *A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 129.

JORNAL VANGUARDA. *Villa-Lobos usurpador*. Rio de Janeiro. 5 ago. 1952. Recorte Acervo Curte Lange. Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2S15.1098

JULLIARD, J. *A Política*. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novas abordagens*. Trad. Henrique Mesquita. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 180-196.

KATER, C. *Música Viva e H. J. Koellreuter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001.

_____. Música, Educação musical, América Latina e Contemporaneidade. In: *Encontro da ANPPOM, VI*, 1993. *Anais...* Rio de Janeiro: editora? 1993, p. 97-104.

KIEFER, B. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

KOELLREUTTER, H.J. Carta de Koellreutter a Curt Lange. Rio de Janeiro. 23 jul. 1942. In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.0949.

_____. _____. Rio de Janeiro. 2 fev. 1942. In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.0949.

KOSELLECK, R. *Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas*. In:

_____. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC/RIO, 2006, p. 305-327.

LACAN, J. *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: JZE., 2005.

LACAN J. “O Inconsciente Freudiano e o Nosso”, in O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, p. 23-32

LACAN, J. (1969-1970) – *Produção dos quatro discursos*. In: *Livro 17: O avesso da psicanálise*, cap. I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, p. 9-24.

LA TRIBUNA POPULAR. *Festival Sinfônico de Villa-Lobos* 20 out. 1940. Recortes. In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.1096.

LAGRECA, F. *A nova Arte*. *Jonal do Comércio*, São Paulo, 18 de fevereiro de 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.), 22 por 22. *A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 106.

LANA, J. S. *Sob o selo nacional, sobre o solo popular: ressonâncias de uma nação na obra para violão de Heitor Villa-lobos (1908-1940)*. Belo Horizonte: 2005. Dissertação de Mestrado em História.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas: Papirus, 1986.

LYRA, R. F. Villa-Lobos descobriu a galinha dos ovos de ouro. [19/04/46] Rio de Janeiro: Presença de Villa-Lobos, Ministério da Educação e Cultura-DAC. Museu Villa-Lobos. v. 10. 1977.

MALATIAN, T. *Cartas: narrador, registro e arquivo*. In: PINSKI, C. B.; LUCA, T. R. O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2009.

MACHADO, M. C. *Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Editora UFRJ, 1987.

MARIZ, V. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1947, p. 26.

_____. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MATTOS, A. R. *Epigramas Irônicos e Sentimentais e Modinhas e Cancões – Álbum nº 2: uma proposta analítica, comparativa e interpretativa*. ANPPOM, 2007.

MAÚL, C. *A Glória Escandalosa de Heitor Vila-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora do Império, 1960.

MELLO E SOUZA, G. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 34ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003 [1979].

MICELI, Sérgio. *A invenção do moderno intelectual brasileiro*. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). Um Enigma Chamado Brasil: 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MONTEIRO, Pedro Meira (org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: IESB/EDUSP, 2012, p. 38-39.

MORAES, E. J. de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MOTTA, R. P. S. A História Política e o conceito de Cultura Política. LPH – *Revista de História*. Mariana, n. 6, p. 83-91, 1996.

MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: *a História depois do papel*. In: PINSKY, Sandra B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

NASCIMENTO, Alexandra, *Mundos em miniatura, espaços de celebração: sociabilidade e consumo nas galerias do hipercentro de Belo Horizonte*. (Tese defendida no programa de pós-graduação em ciências sociais da PUC/MG) Belo Horizonte, 2012, 252f: il.

NAVES, S. C. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

NAVES, S. C. Bachianas Brasileiras N° 7 de Heitor Villa-Lobos para Gustavo Capanema. In: BOMENY, Helena. (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, p. 183-200.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NETTO, Coelho. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, 1966, p. 49.

NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm: *Genealogia da moral - uma polêmica*. São Paulo: Cia das letras, 1998.

_____. *O caso Wagner: um problema para músicos e Nietzsche contra Wagner, dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Escala, 2005a.

_____. *A Origem da Tragédia: proveniente do espírito da música*. São Paulo: Mandras, 2005.

_____. *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo: Escala, 2006.

_____. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

O COMBATE. *Villa-Lobos agride a justiça brasileira*. Maranhão. 22 nov. 1952. Publicado também na Gazeta de Notícias 18 set. 1952. Recorte In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2S15.1098.

ORIEUX, J. *A arte do Biógrafo*. In: ARIÈS, P.; DUBY, G.; LADURIE, E. L. R. *História e Nova História*. Lisboa: Editorial Teorema, 1994.

PARAKEVAÍDIS, G. *Música dodecafônica e serialismo na América Latina*. [La Del Taller, Montevideu, n3, p. 21-27, 1985]. In: ASSIS, Ana Cláudia. *Os Doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Belo Horizonte: UFMG. Tese de doutorado apresentada ao PPGHIS/FAFICH da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

PEPPERCORN, L. *Some aspects of Villa-Lobos principles of compositions*. In: *The Music Review*. Cambridge. v. IV, n 1, fev. 1943.

_____. *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000 [1989].

_____. *New Villa-Lobos Works*. In: *The New York Times*, October 11, 1942.

PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PRADO, Maria Ligia Coelho. *O Brasil e a distante América do Sul*. In: *Revista de História. São Paulo: Departamento de História – FFLCH – USP: Humanitas*, 2001, n. 145, p. 127-149

Programa de Concerto. *Excursão Artística: Villa-Lobos – Souza Lima, Pirajuhy (1931)*. MVL/Rio de Janeiro, 76.14.100. Tipo do documento local: editora e data publicação

Programa de Concerto. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê 2.2.S15.1096.

REIS, J. C. . *As Identidades do Brasil, de Varnhagen a FHC*. 7. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

_____. *Wilhelm Dilthey e a Autonomia das Ciências Histórico-Sociais*. 2ª. ed. Londrina: Eduel, 2005.

_____. *A História, Entre a filosofia e a Ciência*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004..

_____. *Escola dos Annales: a Inovação em História*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *História & Teoria: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. v. 1.

RICOEUR, P. *O si mesmo como um outro*. Campinas [São Paulo]: Papyrus, 1991.

_____. *Tempo e Narrativa*. t. I. Campinas [São Paulo]: Papyrus, 2011.

RIBEIRO, J. C. *O Pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

RINKE, S.. *Auslandsdeutsche no Brasil (1918-1933): Nova emigração e mudança de identidades*. In: *Espaço Plural*. Ano IX, n. 19, 2º Semestre 2008. ISSN 1518-4196.

ROUSSO, H. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 17, 1996

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALLES, P. T. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: UNICAMP, 2011.

_____. Quarteto de Cordas nº 02 de Villa-Lobos: diálogo com a forma cíclica de Franck, Debussy e Ravel. *Revista Música Hodie*. Goiânia, v. 12, n.1, p. 25-43, 2012.

SANTOS, P. S. M. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SCHORSKE, C. *Viena fin-de-siecle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, F. P. *Villa-Lobos*. Coleção: A Vida dos Grandes Brasileiros. São Paulo: Editora Três, 2001.

TAUBAN, H. *Villa-Lobos Music Heard at Festival; Works of Brazilian Composer on Second Program of Fete at Museum of Modern Art* In: The New York Times, October 19, 1940.

TACUCHIAN, R. *As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições* In: Claves n. 2. Rio de Janeiro: Unirio. nov. 2006.

TONI, F. C. Mário de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 27 n. 43-58, 1981.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2 ed., 2000.

VELLOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. A cidade-voyeur: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas... *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 8, p. 83-100, set/dez, 2002.

_____. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

VIANA, R. *Um compositor brasileiro na Broadway: a contribuição de Heitor Villa-Lobos ao teatro musical americano*. 2007. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

VILLA-LOBOS, H. *A Educação Artística no Civismo*. In: Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, v. 5, 1970. Publicado no *Brasil Dinâmico*, maio 1937.

_____. *A Música nas Américas*. In: Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, v. 5, 1970. Publicado no *A Manhã*, 3 jul. 1949.

_____. Agradecimento. *Presença de Villa-Lobos*. v. 5, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1967, p. 111. [Improviso proferido por ocasião da entrega do título *Cidadão Paulistano* na Câmara Municipal de São Paulo].

_____. *Apologia à Arte*. In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG, 1930. Carta a Curte Lange. [Datilografado].

_____. *Autobiografia* In: Presença de Villa-Lobos. v. 4, Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, 1969 [1957], p. 98-99.

_____. *Bachianas Brasileiras (Integrales)* Orchestre Synfoniquee de Brésil; Dierction: Isaac Karabtchewsky; Piano (Bachianas Brasileiras n° 3): Nelson Freire; Soprano: Leila Guimarães. France: Íris Music, 2001, 3 CDs.

_____. *Minha Filosofia*. In: Presença de Villa-Lobos. 4º volume. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969 [1957], p. 119.

_____. *Bachianas Brasileiras n°5 for soprano and guitar*. New York: Associated Music Publishers, Inc. 1957 [1938].

_____. *Bachianas Brasileiras n° 6 para flauta e fagote* (manuscrito) Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1938.

_____. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia resumida*. In: Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG, Dossiê 2.2 S15.1097.s.d., (Datilografado).

_____. *Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos numa biografia autêntica resumida*. Música Viva, ano 1, n. 7/8, 1941. Rio de Janeiro/Museu Villa-Lobos.

_____. *Conceitos sobre arte*. In: Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro. v. 4, p. 113-114. 1969. Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, 1969.

VILA-LOBOS, H. *Coro a 6 vozes a partir de um canto recolhido por Jean de Léry*. In: VILLA-LOBOS, H. Canto Orfeônico. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, v. 2, 1953 [1933].

_____. *Educação Musical*. In: Boletim Latino Americano de Musica. Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro. v. 6, 1 ed. p. 95-129. 1946. Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, 1971.

_____. Recortes Mário de Andrade. IEB-USP, 21 de ago. 1929, sem indicação de periódico. In: WISNIK, J. M. 1982, p. 150-151.

_____. *Remeiro do S. Francisco: a partir de um canto Recolhido por Sodré Viana*. VILLA-LOBOS, H. Canto Orfeônico. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, v. 2, 1953 [1934].

_____. Transcrição do Artigo do Jornal *Prager Tablatt* (Diário de Praga). Acervo Curte Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG, 1936. Dossiê 2.2 S15.1097.

WAGNER, R. *Proclamação*: Decreto do prefeito de Nova York, de 30 de janeiro de 1961. In: *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, v. 4, 1969.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários*: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANEXO A – CONTEÚDO DO CD

FAIXA 1 - O Canto do Cisne Negro - Villa-Lobos

FAIXA 2 - O Cisne – Saint-Saens

FAIXA 3 - Prelúdio para tarde de um fauno - Debussy

FAIXA 4 – Misteriosa – Villa-Lobos

FAIXA 5 – Gnossiennes - Satie

FAIXA 6 - Sonhar – Villa-Lobos

FAIXA 7 – Romancette – Villa -Lobos

FAIXA 8 - Choros no 1 – Villa-Lobos

FAIXA 9 – Improviso – Ernesto Nazareth

FAIXA 10 – Sorocaba – Darius Milhaud

FAIXA 11 – Odeon - Ernesto Nazareth

FAIXA 12 - Sagração da primavera - Stravinsky

FAIXA 13 - Mazurka-Choro – Villa-Lobos

FAIXA 14 - Estudo 11 op. 6 No. 3 para Violão - F. Sor